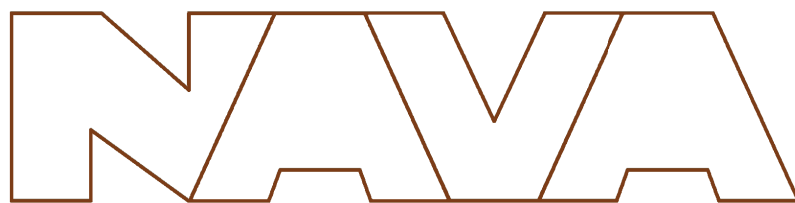


NAMA

13

v. 8 :: n. 2 :: jul. 2023





Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF

NAVA	Juiz de Fora	v. 8	n. 2	p. 1-170	jul.	2023
------	--------------	------	------	----------	------	------

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens 2022
É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa do PPG- ACL UFJF.



Universidade Federal de Juiz de Fora



Instituto de Artes e Design - IAD / UFJF
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Campus Universitário da UFJF
CEP 36036-330 - Juiz de Fora/MG
Telefone: (32) 2102-3362
revista.nava@ufjf.edu.br
Online - <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava>

Projeto gráfico
Alexandre Amino Mauler

Diagramação:
Hamilton Ferpa

Imagem da capa:
Lucas Soares
Título: desbica
Série: Tô descalço no calçado
Ano: 2021
Suporte: Tinta óleo sobre chinelo arrebitado
Dimensão: 25 cm x 10 cm x(1,0~1,5) cm

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Nava : Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora. -- v. 8, n. 2 (jul. 2023)- .-- Juiz de Fora : Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2023.

Semestral
ISSN 2525-7757

1. Artes.

CDU 7

Esta revista obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



Universidade Federal de Juiz de Fora

Reitor: Marcus Vinicius David

Vice-reitora: Girlene Alves da Silva



Instituto de Artes e Design

Diretor: Prof. Dr. Fabrício da Silva Teixeira Carvalho

Vice-diretora: Profa Dra. Eliane Bettocchi Godinho

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Coordenação: Profa. Dra. Renata Zago

Vice-Coordenação: Profa. Dra. Elisabeth Murilho

Comitê Editorial e Organização

Profa. Dra. Marta Castello Branco e Profa. Dra. Rosane Preciosa

Editor convidado

Marcelo Ribeiro

Equipe Editorial

Hamilton Ferpa (diagramação)

Marcelle Lopes (corpo editorial)

Conselho Científico

Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idargo (Universidade Federal de Santa Catarina)

Profa. Dra. Ana Claudia Suriani Silva (University College London)

Profa. Dra. Carole Gubernikov (Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro)

Profa. Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University)

Profa. Dra. Diana Crane (Pennsylvania University)

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos (Universidade Estadual de Campinas)

Prof. Dr. João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. María Isabel Baldassarre (Universidade de Buenos Aires)

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Maraliz de Castro Viera Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Profa. Dra. Paula Guerra Tavares (Universidade do Porto)

Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás)

Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg (Universidade de São Paulo)

A Revista NAVA é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). O nome da revista é uma homenagem ao memorialista Pedro Nava, nascido a 5 de junho de 1903, em Juiz de Fora. Além de filho ilustre da cidade, o caráter multifacetado de Pedro Nava tem um significado especial para a proposta de interdisciplinaridade de nossa revista.

Este número foi organizado pelas professoras: Rosane Preciosa e Marta Castello Branco.



Endereço para correspondência

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Instituto de Artes e Design :: Campus Universitário

Bairro Martelos :: Juiz de Fora :: MG :: CEP 36036-330

Telefone: (32) 2102-3362

revista.nava@ufjf.edu.br

Sumário

[apresentação]

07

A atualidade de Mario Pedrosa

Marcelo Ribeiro

[artigos]

09

**Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de Fora –
Minas Gerais**

André Vieira Colombo

34

**Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um “artista total”**

Valtencir Almeida Passos

53

**Cultura de Museus no Brasil:
Mário Pedrosa e a VI Bienal de São Paulo**

Clara Mourão Downey

63

**A Escolinha de Arte do MAM/RJ no início dos anos 1950:
um outro olhar**

Roberto Loureiro Zink

84

**Mário Pedrosa e a Arquitetura Moderna Brasileira:
Crítica e contribuições**

Elza Helena Martins Vieira

107

Serafim/Oswald em diálogo com Pedrosa

Vitor Furtado

[artigos livres]

127

Processo construtivo do objeto poético:
dualidade e imaterialidade

Hamilton Ferpa

136

A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção
das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas
publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

159

Refúgios do corpo: deslocar para pertencer

Monica Toledo Silva

A atualidade de Mario Pedrosa

Marcelo Ribeiro Vasconcelos

Na recente retomada dos estudos sobre a vida e o legado de Mário Pedrosa nos diversos campos em que atuou, é possível observar uma ênfase nas redes e nos espaços sociais ocupados por Pedrosa. A centralidade de Pedrosa na arte moderna na segunda metade do século XX, seus impactos e consequentes reverberações são mensurados e analisados sobretudo por seus vínculos com redes de artistas, intelectuais, colecionadores e instituições, assim como por sua ação abrangente e multifacetada como crítico de arte, teórico, curador e militante. De fato, o impacto de Pedrosa em tais espaços e agentes dá a medida da relevância de Pedrosa no mundo da arte moderna brasileira. Em tais abordagens, os artigos e críticas escritos por Pedrosa servem mais à função de documentos de determinada época e contexto, assinalando o estado das posições de Pedrosa sobre determinado tema ou objeto e servindo de indício para vínculos menos evidentes ou posicionamentos surgentes.

Procurando retomar a contribuição dos textos de Pedrosa por seu sentido analítico, como repertório para uma compreensão do fenômeno artístico em sua totalidade, foi oferecido no programa de pós-graduação de Artes, Cultura e Linguagens da UFJF o curso “Arte, crítica e modernidade: Mario Pedrosa e os sentidos políticos das artes visuais no Brasil”. A ideia geral do curso era apresentar a trajetória e a obra de Pedrosa de modo contextualizado, procurando enfatizar as condições para a constituição do repertório pedrosiano e para a sua circulação entre artistas e críticos do seu tempo.



Foi proposto aos mestrandos e doutorandos do curso como atividade de conclusão do curso uma reflexão na forma de artigo sobre os temas de pesquisa a partir das contribuições de Pedrosa para o campo da arte. O presente dossiê é um resultado de tal esforço de reflexão. Os trabalhos selecionados mostraram a capacidade dos estudantes em localizar as reflexões de Pedrosa no tempo presente, articulando suas posições construídas ao longo de mais de 50 anos de contribuição para os debates sobre a arte em esfera pública e problemas de pesquisa estabelecidos à luz dos olhares contemporâneos sobre o campo artísticos e sua história.

Um esforço que transcende a mera comemoração e se revela essencial. O legado de Pedrosa, após completar 120 anos de seu nascimento (1900-2020) e 40 anos do seu falecimento (1981-2021), ainda necessita de maior reconhecimento. No entanto, esse chamado vai além do desejo de reverenciar o passado. É crucial considerarmos a existência de uma nova geração de jovens pesquisadores que tiveram pouco contato com a obra de Pedrosa e outros pensadores brasileiros da arte. Assim, a retomada dos textos de autores como ele se torna um estímulo, um chamado para que a história e a teoria da arte sob uma perspectiva brasileira sejam reavivadas.

Entretanto, é importante ressaltar que essa retomada não se trata de um simples “resgate”, como se estivéssemos resgatando uma obra perdida ou em risco de desaparecer. Podemos até reconhecer as dificuldades para acessar os textos de Pedrosa, que tem todas as suas obras reunidas esgotadas. Atualmente, o único meio formal para a leitura dos textos de Pedrosa é a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Mas “resgates” não fazem parte do escopo das práticas acadêmicas. Não buscamos um ato heroico de salvamento, mas sim a redescoberta das leituras e, como já mencionado, a determinação da relevância desses textos no atual estado das pesquisas sobre arte e cultura.

Não estamos aqui para salvar, mas para revigorar, reexaminar e, acima de tudo, reconhecer a importância dessas contribuições no panorama atual. Afinal, é através da retomada desses escritos que fortalecemos nossa compreensão da arte, cultivamos o pensamento crítico e estimulamos a investigação no campo da arte e cultura brasileiras. Todos os textos apresentados neste dossiê apontam para esta direção.



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de Fora – Minas Gerais

Adherences and rejections to abstract art among painters of the
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras in Juiz de Fora – Minas Gerais

André Vieira Colombo¹

Resumo

Este estudo aborda a discussão e a prática da pintura abstrata entre os artistas visuais da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras de Juiz de Fora – Minas Gerais – do final da década de 1940 até o início dos anos 1960, quando a arte brasileira passava por grandes transformações em função do debate que se estabelecia nos grandes centros brasileiros sobre a arte moderna e abstrata. A cidade era naquele momento o terceiro centro urbano e industrial mais importante do país. A partir da análise que Mário Pedrosa estabeleceu sobre o ambiente artístico brasileiro do período, quando se dá o surgimento das bienais e dos primeiros museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro, o que influenciou significativamente os rumos da nossa arte, procura-se verificar as iniciativas de adesão à arte moderna e abstrata, assim como compreender as resistências ao abstracionismo pelos pintores locais face à emergência, com diferentes forças, do projeto político e estético nos outros centros urbanos do país.

Palavras-chave: arte moderna; pintura abstrata; Juiz de Fora; Mário Pedrosa.

Abstract

This article addresses the discussion and practice of abstract painting among visual artists associated with the Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras, of Juiz de Fora – Minas Gerais –, during the late 1940's until the early 1960's, period when Brazilian art was going through deep changes due to the emerging debates about modern and abstract art that occurred then in the urban scene. Mario Pedrosa's analysis of the Brazilian artistic scene of the period, marked by the emergence of art biennials and the creation of the first museums of modern art in São Paulo and Rio de Janeiro is the base of this study, that aims to verify the adherence to modern and abstract art, as well as to understand the resistance to abstractionism by local painters in the light of the emergence of the political and aesthetic project put in motion by other Brazilian urban centers.

Keywords: modern art; abstract painting; Juiz de Fora; Mário Pedrosa.

1

Historiador, mestrando em Arte,
Cultura e Linguagens pelo PPGACL/
UFJF.



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

Para Mário Pedrosa, a arte deveria ser uma atividade de desenvolvimento de experiência sensível, o que garantiria a verdadeira autonomia desse fazer, e o artista, um ser consciente social e politicamente, capaz de pensar, criticar, agir e revolucionar a realidade. Essa dimensão política e postura antiacadêmica de seu pensamento o tornaram, embora tardiamente, uma das mais importantes referências para a análise da arte brasileira do século XX. A produção crítica e o pensamento pedrosiano ainda têm oferecido ferramentas para a análise de diversas questões sobre a arte, como a ruptura com os imperativos da arte acadêmica, arte-técnica, arte alienada, figurativa e as adesões a uma arte abstrata, livre, reflexiva, política e social. Do mesmo modo, sua produção de história da arte nos ilumina especialmente por oferecer análises rigorosas sobre os movimentos artísticos desenvolvidos nos centros urbanos industrializados em processo de modernização nos meados do século XX, como a cidade de Juiz de Fora.

Em “Paulistas e Cariocas”, Pedrosa destacou uma ‘diferença de atitude’ no desenvolvimento da arte abstrata e concreta no Rio de Janeiro em relação a São Paulo. Ao referir-se à mocidade concretista paulista, reconhece a constância de uma preocupação de “sabença”, ao “lado da poesia”, que seria um traço herdado da noção paulista de “centro propulsor de ideias e teorias estéticas” com origem na Semana de Arte Moderna (ARANTES, 2004, p.253). Se estes eram mais teóricos, os cariocas eram mais empíricos e experimentalistas. Se entre os dois maiores centros urbanos do país havia assimetrias no processo de desenvolvimento artístico, constata-se que nos centros menores, como Belo Horizonte e Juiz de Fora, outras especificidades se apresentavam em meados do século XX. Mas aí estava, segundo Pedrosa, boa parte das esperanças brasileiras no futuro das artes visuais (ARANTES, 2004, p.256).

A propósito desse contraponto entre Rio de Janeiro, São Paulo e outras cidades, observamos as experiências processadas no âmbito da capital mineira, Belo Horizonte. Segundo Juliane Baldow, enquanto a vanguarda paulista caminhava “rumo às expressões artísticas influenciadas pelas vanguardas europeias, como o expressionismo, o cubismo, o surrealismo e o futurismo (...), em Minas Gerais as expressões artísticas se restringiam a uma tentativa de impressionismo” (BALDOW, 2020, p.22). Para



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

além das questões de influências estilísticas, aqui importam as conclusões alcançadas sobre o caso da capital mineira.

Baldow destaca que conflitos entre tradição e modernidade estão imbricados na trajetória da arte em Belo Horizonte. Segundo a autora, o contexto da produção artística da capital mineira daquele período pode ser pensado

a partir de dois aspectos conflituosos: a existência da Escola de Belas Artes - EBA, fundada e dirigida por Aníbal Mattos já nos primeiros vinte anos da capital e a criação do Instituto de Belas Artes - IBA, cerca de vinte anos depois, em 1944, dirigido por Alberto da Veiga Guignard, período considerado por diversos autores como o período áureo do modernismo na cidade (BALDOW, 2020, p. 20).

Historicamente a instituição mais antiga estava arraigada a preceitos da tradição, mantendo coeso e produtivo um grupo de artistas acadêmicos, figurativistas e ligados aos temas bucólicos, como José Peret, Alberto Delfino e Honório Esteves, em torno da liderança de Anibal Mattos, enquanto a nova instituição surge com a missão de ser moderna, no mesmo ano em que se realiza, pela primeira vez, a “Semana de Arte Moderna” em Belo Horizonte. Ressalta-se ainda que a Exposição de Arte Moderna do Bar Brasil, em 1936, considerada a primeira exposição coletiva dos artistas de vanguarda da cidade de Belo Horizonte (BALDOW, 2020, p. 23), precedeu a Semana de Arte Moderna de 1944. Do IBA – MG, como alunos de Guignard, saíam artistas modernos como Amílcar de Castro, Arlinda Corrêa Lima, Maria Helena Andrés, entre outros. Naquele momento, pós-inauguração da Pampulha, projeto de Oscar Niemeyer com os polêmicos painéis de Portinari, realizados na gestão do Prefeito Juscelino Kubitschek, a arte moderna era um símbolo de um ideal de modernidade desejada.

Partindo dessa breve incursão ao caso belorizontino, propomos analisar a situação de Juiz de Fora, nas décadas de 1940 a 1960, investigando as discussões artísticas locais à luz do pensamento de Mário Pedrosa, e averiguando se a arte moderna, e especialmente o abstracionismo, também conseguiu se manifestar em práticas, como um marco de modernidade na



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

sociedade e na pintura juiz-forana. Investigar o processo de adesão ou de recusa à linguagem abstrata na pintura na cidade passa por compreender o contexto artístico local buscando situá-lo em relação aos sentidos de modernidade e arte moderna.

Domingos Giroletti (1988) e José Anderson Pires (2004), entre outros, dedicaram-se ao estudo do processo de industrialização de Juiz de Fora e a origem agrária e cafeeira do capital investido na cidade entre 1850 e 1930. Ricardo Paula (2008) reconhece que “Juiz de Fora foi a primeira cidade de Minas Gerais a se industrializar. E, junto com as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, constituíam-se nos principais centros industriais do país entre o final do século XIX e as três primeiras décadas do século XX” (PAULA, 2008, p.82). Avançando sobre os estudos da economia local, o autor identifica que, apesar do centro dinâmico da economia mineira ter sido deslocado gradativamente da Zona da Mata para a região central de Minas Gerais, “a dinâmica da atividade industrial de Juiz de Fora se deu via um crescimento diferenciado daqueles ligados diretamente ao principal pólo industrial nacional, recebendo deste, inclusive, os efeitos de estímulos” (PAULA, 2008, p.98). Juiz de Fora teve, nas duas décadas analisadas, um processo de grande crescimento demográfico, assim como desenvolvimento do comércio, serviços, meios de comunicação etc.

Em relação ao contexto artístico local, tem destaque a criação e atuação da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras – SBAAP. A entidade artística foi criada oficialmente em Juiz de Fora em 1941, embora tenha como embrião o “Núcleo Antônio Parreiras”, criado em 1934. Nos seus primórdios, teve a participação ativa de artistas que integraram o “Núcleo Hipólito Caron”, que teria sido a inspiração para a criação do “Núcleo Bernardelli” do Rio de Janeiro (AMARAL, 2004). Essa conclusão baseia-se na ativa participação do pintor juiz-forano Edson Motta, liderança e primeiro presidente do Núcleo e que também foi grande colaborador da Associação, mantendo vínculo por várias décadas.

A relação entre a SBAAP com alguns artistas e entidades de outros centros urbanos é um aspecto fundamental para a compreensão desse processo de implantação. A entidade foi criada em 1941 sob forte apoio do pintor mineiro Aníbal Mattos, ligado aos movimentos mais conservadores



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

da Escola de Belas Artes de Belo Horizonte. Neste contexto, buscaremos refletir sobre algumas lideranças e suas visões sobre a arte do período, cotejando suas posições sobre a arte moderna e abstrata, assim como o lugar do abstracionismo nas discussões e produções artísticas do período. Nota-se que, acompanhando o desenvolvimento cultural e artístico nacional, pouco após a fundação da SBAAP algumas divergências entre os adeptos da arte acadêmica e a da arte moderna já se faziam presentes.

Apesar das poucas fontes históricas institucionais sobre a SBAAP nesse período, relatos de artistas com atuação nessa época dão conta de que mudanças na direção da instituição marcavam a descontinuidade de projetos de ensino de arte. Em 1943, Edson Motta, que teve sua viagem ao exterior interrompida pelo início da II Guerra Mundial, já havia estado na Europa, Estados Unidos e no México, retorna para Juiz de Fora e tenta mudar o método de ensino de pintura da Sociedade – o que tentaria novamente no início da década de 1950. Seu projeto seria descontinuado por outras forças mais conservadoras/acadêmicas que se colocavam em disputa na arte local, especialmente a partir da liderança de Ângelo Bigi.

Com a morte prematura de César Turatti em 1932, artista que, seguindo João Guimarães Vieira – Guima – “começava a libertar-se da sua formação acadêmica” (VIEIRA, 1978, p.10), Edson Motta foi o juiz-forano que primeiro se destaca na arte moderna. De família de artistas, quando emigra para o Rio de Janeiro tem intensa atividade e proximidade com Candido Portinari. Sua atuação em Juiz de Fora, e mesmo na região da Zona da Mata, como os murais que realiza na Matriz de Nossa Senhora das Dores, em Dores do Turvo, em 1943, nos quais retrata os horrores da guerra, ocorre no auge da polêmica inauguração da obra de Portinari na Igreja de São Francisco, na Pampulha. Nessa fase ficam evidentes as influências do muralismo mexicano, que impactará outros artistas modernistas, como Portinari (PEDROSA, 1981).

É importante destacar o papel da imprensa juiz-forana no estabelecimento da análise da discussão sobre as questões artísticas locais. No período focado, Juiz de Fora contava com dois jornais diários (O Diário Mercantil e o Diário da Tarde), ambos adquiridos pelo conglomerado “Diários Associados”, de Assis Chateaubriand, assim como teve outros periódicos de menor duração e expressão. Nota-se que a linha editorial do



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

Diário Mercantil o configurava como um jornal voltado para a elite, enquanto o Diário da Tarde era voltado para as classes populares e operárias. Ao analisarmos o Suplemento, caderno dominical do Diário Mercantil, durante a década de 1940 constatamos que predominam publicações sobre vestuário e colunas voltadas para o público feminino, mas a partir de 1945 algumas colunas começam a dedicar-se à arte e à literatura, especialmente à poesia.

Gradativamente, as questões das artes plásticas começam a aparecer nesses meios de comunicação. Mas algumas discussões recorrentes no debate local no final dos anos de 1940 indicam as condições de atraso do ambiente artístico, ainda muito preso às questões da figuração na arte moderna, evidenciando uma defasagem temporal em relação às discussões travadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Ao discorrer sobre a “deformação” na obra de arte, através de uma análise de vários artistas de séculos anteriores, de Giotto a Picasso, a historiadora da arte Hanna Levy, em um artigo republicado no Diário Mercantil, citando Goethe em um ensaio sobre ‘verdade e verossimilhança’, ressalta os limites da arte no papel de imitação da natureza e, no contexto da arte moderna, a legitimidade da liberdade do artista em produzir obras que expressem o seu tempo (LEVY, 1945).

A aquisição dos jornais locais pelo conglomerado de Chateaubriand é um fato histórico que mudaria os rumos da imprensa local. Christina Musse (2007) constata que, a partir da década de 1950, a comunicação está sendo deslocada da mídia impressa para os meios eletrônicos, inicialmente o rádio, e, finalmente, a televisão, destacando “a compra da Rádio Sociedade, em 1947, por Assis Chateaubriand” (MUSSE, 2007). Segundo a autora, “neste período, a configuração entre a cidade moderna e capitalista e as narrativas produzidas sobre ela nas páginas dos jornais dão conta de um centro urbano ordenado, conservador, regido por uma severa moral e disciplina” (MUSSE, 2007).

Somente nos primeiros anos da década de 1950 as colunas do Suplemento do Diário Mercantil dedicarão um espaço mais expressivo para as artes plásticas e suas discussões. Interessante observar que a questão da “deformação” continuaria a ser discutida no suplemento literário, em outros momentos. Em um artigo do crítico de arte Flávio de Aquino, à época



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

em atuação no Rio de Janeiro, republicado no Diário Mercantil, o autor vai defender a abstração formal da natureza como uma das características essenciais da arte e a legitimidade da deformação, ressaltando a impossibilidade de fixar limites (AQUINO, 1951).

Embora a Literatura continue ocupando majoritariamente os espaços do Suplemento, passam a ser publicadas reproduções de obras de artistas consagrados nacional e internacionalmente, assim como ilustrações de artistas locais, como Edson Motta e Guima. Entre os artistas nacionais, Portinari aparece com maior frequência. Durante as duas décadas do periódico analisadas, impressiona a grande quantidade de obras de artistas expressionistas da Escola de Paris, especialmente Georges Rouault. Interessante registrar que essas obras aparecem, quase sempre, descontextualizadas dos textos publicados na edição, acompanhadas eventualmente apenas de legendas.

Lucas Amaral (2004) foi o primeiro pesquisador a lançar luzes sobre a SBAAP e seus artistas associados e a destacar a importância nos movimentos artísticos desenvolvidos em Juiz de Fora, especialmente em uma cidade com as limitações pela precariedade dos espaços de legitimação da arte e do artista, como mercado e galerias de arte do século XX. A SBAAP deu ao país quatro artistas vencedores do Salão Nacional e com prêmios de viagem ao estrangeiro². Na pesquisa histórica fica evidente que a SBAAP foi a principal entidade artística local e que por várias décadas esteve à frente de importantes marcos para a história da arte local, como a Exposição do Centenário de Juiz de Fora, que deu origem ao Salão Municipal de Artes Plásticas. A Sociedade era dominada por artistas figurativistas sob a liderança Ângelo Bigi, que, registra-se, rejeitava duramente a arte moderna. Segundo Dornevilly Nóbrega:

Em entrevista concedida a Marina Tricânico, para o mensário Ilustração, declarou: - Acho alguns pintores modernistas interessantes, *mas acredito que não é arte destinada a sobreviver, pois falta-lhe sinceridade*. Feitas as devidas exceções de um Portinari e mais alguns de real valor, *o chamado modernismo, já velho de cinqüenta anos, serve só para encobrir mediocridades incapazes de realizar obra séria* (NÓBREGA, 1995, p.17, *Grifo nosso*)

2

Os artistas juiz-foranos que integraram a Associação de Belas Artes Antônio Parreiras e que foram contemplados com prêmio de viagem pelo Salão Nacional de Belas Artes foram respectivamente: Edson Motta (1939), Inimá de Paula (1952), Jayme Aguiar (1964) e Carlos Bracher (1967). Os prêmios de viagem foram extintos no governo ditatorial militar.



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

Bigi era um pintor italiano radicado em Juiz de Fora que gozava de maior distinção entre os demais artistas conservadores. Com estudos realizados na Europa, foi uma espécie de pintor oficial da cidade por três décadas, tendo realizado obras públicas monumentais, em Juiz de Fora e Belo Horizonte, especialmente até a década de 1930, dedicando-se após esse período à pintura de cavalete (VIEIRA, 1978, p.11). Suas obras eram regularmente expostas e comercializadas em exposições locais, assim como no Rio de Janeiro e em **São Paulo**. Paralelamente, artistas locais como Carlos Gonçalves e Américo Rodrigues continuavam em atuação na cidade, sem o mesmo destaque.

Se na década de 1940 a SBAAP se constituiu um importante espaço de sociabilidade artística local, é na década seguinte que ela se consolidará. O Salão Municipal promovido pela instituição, que a partir de determinado momento passa a contar com o patrocínio da Prefeitura e a parceria do Museu Mariano Procópio, para onde eram destinadas as obras premiadas, consolidaria a sua função e representou um certo incentivo ao desenvolvimento para os pintores locais. O Salão passou a representar mais que um concurso com possibilidade de premiação para os artistas, mas oportunidade de legitimação de suas obras, ao integrá-las ao acervo do único museu da cidade. Neste sentido, o Salão, realizado a partir de 1952, contando com prêmios aquisitivos a partir de 1954, com obras destinadas ao acervo do Museu Mariano Procópio³, cumpria parcialmente essa função legitimadora da arte local.

O Museu Mariano Procópio, instituição de caráter histórico, surgido do colecionismo de família aristocrática, mesmo dedicando-se inteiramente à arte acadêmica, mantinha contatos e diálogos com artistas locais mais modernos, especialmente Edson Motta. A entidade participava do intercâmbio artístico possibilitado pelas conferências realizadas anualmente na culminância do Salão Municipal. Em 13 de outubro de 1951, poucos dias antes da abertura da I Bienal de São Paulo, Edson Motta proferia uma conferência sobre pintura moderna, no encerramento do I Salão de Arte de Juiz de Fora, na Galeria Maria Amália do Museu Mariano Procópio, em que destaca a presença de muitos de artistas juiz-foranos e personalidades da sociedade.

3

O Museu Mariano Procópio guarda um dos mais importantes acervos do período imperial do país. Seu acervo de arte é marcado pelo gosto burguês de seu fundador, Alfredo Ferreira Lage, vigente na época, e pode ser considerado neste aspecto um museu histórico tradicional. A participação de integrantes da direção do próprio Museu no Júri do Salão deve ser considerado, ao pensarmos os processos de premiação das obras.



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

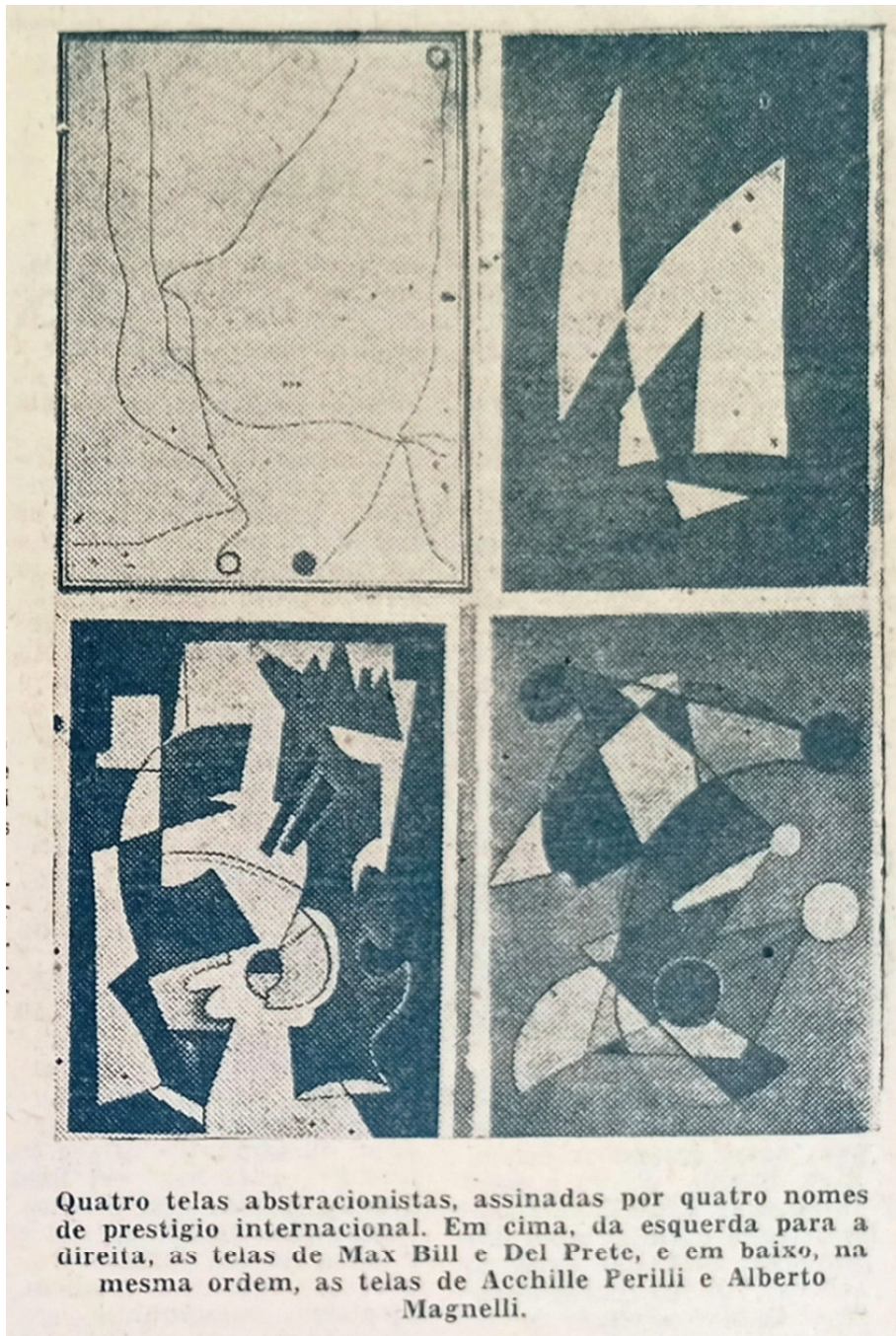
Na imprensa dos primeiros anos da década de 1950, os meios de comunicação estão diretamente sob o controle dos Diários Associados, cujo papel na cidade nesse momento era hegemônico. E é nesse ambiente que as discussões sobre arte moderna se intensificam na imprensa local, especialmente em relação a determinados fatores. As divulgações relativas à fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a realização da I Bienal de Arte Moderna em 1951, assim como discussões sobre os 30 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, pautam questões, embora superficiais, sobre a Arte Moderna no Brasil.

São nesses primeiros anos da década de 1950 que a cidade começa a conhecer, pela imprensa, obras de artistas abstratos de diversas regiões do mundo. Embora descontextualizadas dos textos publicados no 'Suplemento', obras de artistas denominados "não figurativos" europeus e latino-americanos, como Max Bill, Del Prette, Acchilli Perilli, Alberto Magnelli, Giuseppe Capogrossi, Rhod Rothuss, Mário Radice, Roberto Crippa, G. Native, Richard P. Lohse, entre outros, são publicadas, como nas imagens a seguir. A importância dessa circulação de imagens fica evidente ao detectarmos que, décadas depois, obras de alguns desses importantes artistas aportariam em Juiz de Fora através da coleção do poeta e crítico de arte Murilo Mendes.



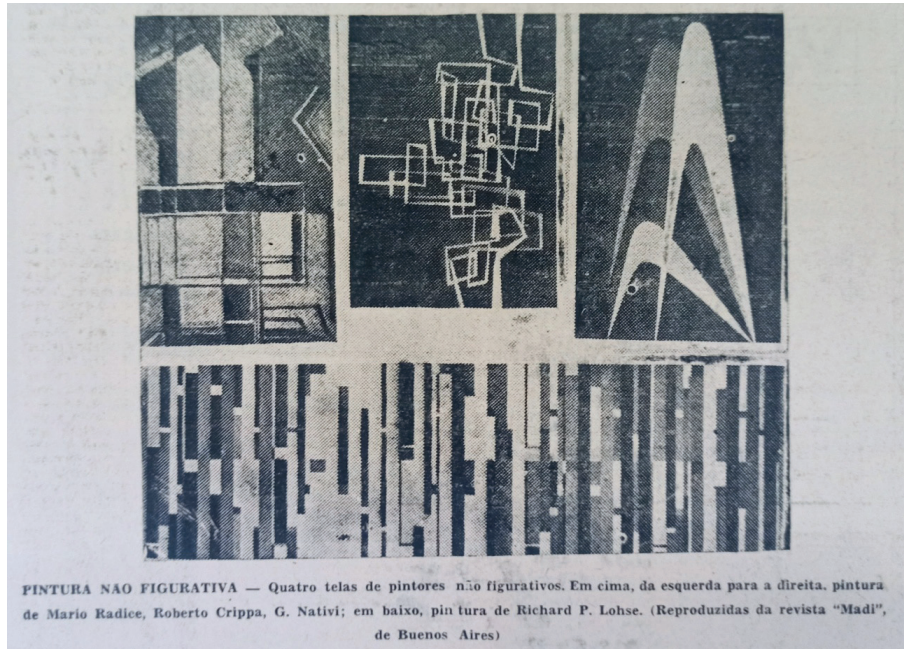
Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

Figura 01 – Obras abstratas reproduzidas no Suplemento do Diário Mercantil – JF.



Fonte: Diário Mercantil – Suplemento – Juiz de Fora, 27 de janeiro de 1952. Pág. 6.

Figura 02 - Obras abstratas reproduzidas no Suplemento do Diário Mercantil –JF.



Fonte: Diário Mercantil – Suplemento – Juiz de Fora, 17 de fevereiro de 1952.

Se o ano de 1952 trouxe à baila as questões da Semana de Arte Moderna de 1922, somente em 1954 seria realizada a primeira Exposição de Arte Moderna de Juiz de Fora, promovida pela SBAAP “em um estabelecimento particular e com duração de 15 dias⁴”. Assim como foi pioneira em organizar a Exposição, também promoveria o 1º Salão de Arte Moderna em Juiz de Fora, ainda que somente em 1966. Neste longo intervalo, o Salão Municipal continuava premiando artistas acadêmicos, embora a programação das palestras e conferências contemplasse artistas modernos. Em 1955 seria a vez de Tomaz Santa Rosa se apresentar como palestrante durante a cerimônia de premiação do Salão Municipal, também realizada no Museu Mariano Procópio⁵.

Cumprido destacar que alguns artistas juiz-foranos que expunham fora da cidade nos Salões Nacionais passaram a expor nas Bienais de Arte Moderna. Sylvio Ribeiro Aragão, um dos mais longevos artistas da SBAAP, participa da primeira Bienal de São Paulo provavelmente em função da

4

“Exposição de Arte”. Jornal “Folha Mineira”. 09 de março de 1954. Ano XXII. Nº 1940. p.1.

5

Sem título. Folha Mineira. Juiz de Fora. 27 de junho de 1955. p. 1.

articulação que tinha com alguns influentes nomes da arte moderna nacional envolvidos na curadoria da histórica edição. Aragão, que estudara pintura no Rio de Janeiro, gozava de grande prestígio junto a artistas modernos, como Edson Motta e Inimá de Paula. A relação com os dois vinha de suas passagens pela SBAAP. Aragão, ex-aluno de Turatti, também manteve alguns contatos e correspondências com Tomaz Santa Rosa, integrante do júri da primeira bienal, que teria pelo menos mais uma passagem por Juiz de Fora, posteriormente, como palestrante durante a cerimônia de premiação do Salão Municipal de 1955, como citado. Motta e Inimá também participaram daquela edição da Bienal. Nesse momento, na produção local da pintura predominava a pintura de gênero, especialmente a paisagem, o retrato e a natureza morta. No que se refere à pintura de temática social, consta que apenas Renato de Almeida teria desenvolvido algumas séries na década de 1950 e que Ruy Merheb a teria desenvolvido na década de 1970.

Incursões abstracionistas

Nota-se na imprensa escrita de Juiz de Fora do início da década de 1950 um esforço discursivo para defender a “modernidade” ao ressaltar as poucas obras da arquitetura modernista realizadas na cidade, como o Monumento do Centenário (1951), de Arthur Arcuri com painel de Di Cavalcanti, e, mais tarde, sobre o Edifício Clube de Juiz de Fora (1958), de Francisco Bolonha, que receberia amplos painéis de Portinari. O próprio Arthur Arcuri, engenheiro e arquiteto, elaborou alguns painéis em azulejos com pintura abstrata, integrando-os aos seus projetos arquitetônicos, assim como implantou murais de azulejos de Guima em seus projetos arquitetônicos. Embora a adoção de arte integrada à arquitetura moderna tenha ocorrido na cidade em alguns casos, essa renovação não teve força para alterar significativamente o cenário arquitetônico eclético da cidade.

Os pintores com produção artística figurativa oriundos da SBAAP, tanto os que saíram da cidade, como Jayme Aguiar e Inimá de Paula, assim como os que se mantiveram em Juiz de Fora, como Avanir, Reidner, Mário Tasca, Roberto Gil e Ruy Merheb, experimentaram a arte abstrata na década de 1950. Um dos primeiros artistas locais a ser chamado de “pintor abstracionista” na imprensa local foi Guima. Jornalista responsável



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

pelo suplemento literário do jornal “Correio da Manhã” no Rio de Janeiro e correspondente e ilustrador do Suplemento do Diário Mercantil local, o artista teve “premiado um de seus quadros expostos na exposição de artes modernas, promovido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo⁶”. Embora suas obras mais conhecidas sejam predominantemente figurativas, no Suplemento encontram-se publicados alguns desenhos essencialmente abstratos, compostos por linhas, curvas e pontos.

Segundo Lucas Amaral, um dos poucos pintores que desenvolveram a pintura abstrata dentro da Sociedade teria sido o português José Monteiro Viana, por volta dos anos de 1950, quando ingressa na SBAAP (AMARAL, 2004, p.117). Comerciante, poeta e ensaísta, tendo dedicado inclusive a pesquisas de interesse histórico e com atuação como colunista na imprensa local, chegou a presidir a Sociedade por dois anos consecutivos, assim como exercer a vice-presidência e outros cargos (CARNEIRO, 2011, p. 92). Foi durante sua presidência que a SBAAP promove a primeira Exposição de Arte de Moderna. No Salão Municipal chegou a ser premiado com menção honrosa (1952) e Medalha de Bronze (1957), porém com obras figurativas. Por intercalar sua participação como artista, dirigente e jurado, sua premiação máxima só viria no ano de 1972. É revelador sobre o contexto local que nos primeiros dez anos do Salão Municipal nenhuma obra abstrata foi premiada, em nenhum dos cinco prêmios classificatórios estabelecidos. A premiação de uma obra abstrata (em 5º lugar) somente chegaria em 1961 com a obra “Composição” (Fig. 03), de Luis Hertz de Mello, hoje no acervo do Museu Mariano Procópio. Essa predominância por obras figurativas entre as premiadas no Salão pode indicar influência da instituição museológica sobre a produção artística local.

Roberto Gil, apesar de ter se destacado posteriormente por sua pintura expressionista, também chegou a promover interessantes incursões ao abstracionismo nos finais dos anos 50 e primeiros anos do anos 60 (Figura 04). Ferroviário, além de escritor e poeta carioca, Roberto Gil esteve ligado diretamente à organização da Exposição de Arte Moderna em Juiz de Fora de 1954. De sólida formação intelectual, era o integrante mais velho de um núcleo de artistas que passou a ser chamado “Grupo 57” e influenciou uma geração de importantes artistas de uma “ala de aspiração modernizante” que surgiu dentro da SBAAP. Como escritor e poeta, teve suas primeiras

6

“Apreciado no Museu de Arte Moderna de São Paulo, um pintor juizforense”. Folha Mineira. Juiz de Fora. 30 de outubro de 1956. P.1.



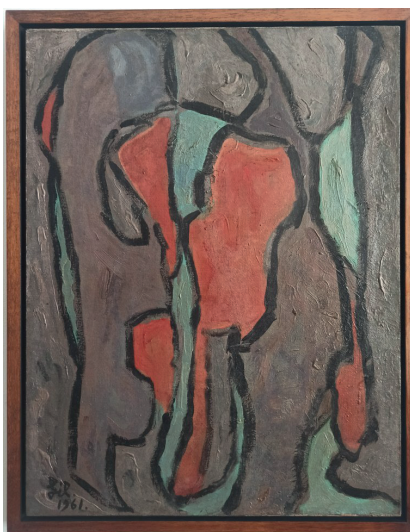
obras publicadas ainda no Rio de Janeiro, em revistas como a “Fonfon”, além de seus livros de poesia, tendo sido um deles alvo de estudos críticos publicados na “Revista Verde” em 1928. Veremos um pouco mais adiante importantes visões deste artista sobre a atividade da pintura, que refletem o momento artístico vivido em Juiz de Fora e nos possibilitam comparar com o momento artístico nacional, especialmente a partir da leitura que fazia Mário Pedrosa.

Figura 03: Luis Hertz de Mello –
“Composição” (1961)



Fonte: Acervo Fundação Museu
Mariano Procópio.

Figura 04: Roberto Gil – “Abstrato
ou ampliação” (1961)



Fonte: Coleção particular.

Apesar da carência de estudos acadêmicos sobre a SBAAP, alguns aspectos chamam a atenção. Lucas Amaral (2004) registra o surgimento de dissonâncias artísticas entre dois grupos denominados “ala de aspiração modernizante” e “ala conservadora”. Embora sejam apontados pelo memorialista “mais como um processo em evolução na SBAAP e menos como uma ruptura em relação ao que se fazia na mesma instituição” (AMARAL, 2004, p.21), há referências históricas que indicam um processo disruptivo. Embora não haja referências às pautas concretas, como problemas das

questões formais, da passagem do figurativismo ao abstracionismo, esses movimentos revelam um quadro de tensões entre tradição e modernidade e permitem levantar a questão de como se processaram, em âmbito local, os discursos e as práticas de modernização.

Da ala de aspiração modernizante à Galeria de Arte Celina

Interessante observar que alguns artistas da SBAAP da década de 1950 já se consideravam modernos, inclusive submetendo obras às bienais e salões de arte moderna, como Sylvio Aragão. Amaral (2004) classificará a produção desses artistas como um 'modernismo mitigado'. Outros tinham grandes reservas não só em se reconhecer como modernos, como também teciam críticas veementes à arte moderna. O período mais vigoroso da SBAAP parece ter sido os anos finais da década de 1950, quando ingressa um grupo de artistas modernos denominado "Grupo 57", em alusão ao ano de chegada aos quadros da instituição. Formado por Carlos Bracher, Celina Bracher, Dnar Rocha, Renato Stehling, Reydner Gonçalves, Nivea Bracher, Roberto Gil, Roberto Vieira, Ruy Merheb, Wandyr e Elydio Ramos é considerado o grupo que marcou época na Pintura em Juiz de Fora por sua formação intelectual diferenciada. Embora nem todos tenham participado formalmente da SBAAP, a grande maioria integrou da instituição por poucos anos, apesar da existência de 'divergências internas'.

Embora Roberto Gil se estabeleça em Juiz de Fora somente no início dos anos de 1950, podemos recuperar, a partir da produção literária do poeta e escritor, que suas concepções sobre a função da arte e a autonomia do artista vinham se atualizando lentamente a partir do debate que se estabelecia no país. Em "Verbo das sombras" (1928), ele expõe seus dramas subjetivos marcados por forte obsessão formal, essencialmente parnasiana, e recebe críticas negativas pela inatualidade na Revista Verde, em um texto sobre "O mal do parnasianismo".

Já em "Multidão" (1934), embora ainda marcado pelo vocabulário rebuscado, admite que, ao abordar angústias coletivas, buscou romper com as arbitrariedades clássicas da métrica e da rima. Gil aborda objetivamente essa transformação na apresentação do livro no texto "À nova geração", onde apresenta sua visão sobre a arte e a poesia. Em meio a ambiguidades,



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

o texto revela um esforço de se justificar quanto às críticas recebidas pelo livro anterior e expõe, em tom confessional, sua tímida adesão ao que denominava “modernismo”. Para ele, entre a “estagnação do passadismo acadêmico” e os “exageros do futurismo esnobista”, havia “um meio-termo razoável, coerente com a evolução” (GIL, 1934, s/p).

Nesta fase, Roberto Gil já destacava que a arte precisava se libertar da forma clássica ao afirmar que “a forma deve acompanhar a idéia em sua liberdade, larguesa e amplitude” (GIL, 1934, p. 13). “Multidão” marca o início de uma atuação crítica, já com forte viés político, sobre a realidade urbana do Rio de Janeiro, aproximando-o do panorama do realismo social. Poemas como “Ruas tortas” são emblemáticos, pois expressam suas preocupações sociais e o desejo, mais tarde concretizado em Juiz de Fora, de ser pintor, mas com forte preocupação social:

Eu, si fosse pintor, pintava as ruas tortas da cidade!
As ruas cheias de curvas inesperadas!
As ruas da cidade-miséria, onde há crianças focinhando,
nuas, na lama das calçadas
(...)
Onde há casas que tem feições sinistras...
- Lá dentro há fome, com certeza!
(...)
Essas ruas que são o labirinto da Miséria, traçado pelo
sofrimento da Multidão (GIL, 1934, p. 41).

Em relação à finalidade da arte, o poeta ressaltava que ela deveria ser humana, apostólica, profética e verberante e, por isso, comprometida com as questões da humanidade. E esse comprometimento social do artista estava em fazer uma arte “compassada com o coração do Mundo”. Ilustra esse pensamento poemas como “O farrapo vermelho” que tem forte caráter político e ideológico ao descrever a opressão e a perseguição policial à militância política dos jovens de “punhos cerrados” na capital. Constata-se que o poeta vivenciava também uma fase de produção poética tocado por questões sociais:

é preciso comover as almas rudes, os empedernidos,
os que atravessam as multidões, sem lhes sentir o

8

Por exemplo, ainda não se encontrou uma explicação, dentro do âmbito evolucionista darwinista, que consiga explicar, de modo satisfatório, o surgimento da linguagem nos hominídeos, nem também porque é que os homens Cro-Magnon, sem que nada o fizesse prever, há cerca de 40 000 anos, se tornaram artistas criando as pinturas e esculturas rupestres.



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

drama de inenarrável brutalidade (...) É preciso que nos esqueçamos de nós mesmos para nos lembrarmos dos milhões de sofredores, de esquecidos que perambulam por aí, sem ter quem os asile, vergados à Miséria; Pensemos naqueles que são mais desgraçados do que nós, nos que sentem fome, nas criancinhas, a quem até o próprio leite materno o Destino negou, aos condenados irremissivelmente à morte pelas doenças cruciantes, nos exilados da ternura, nos párias da Multidão (GIL, 1934, p.17).

Ao mudar-se para Juiz de Fora, Roberto Gil tomará parte da organização de importantes eventos artísticos e logo ingressará nos quadros da SBAAP, em funções administrativas. Suas primeiras pinturas são de 1954, época em que abordou, em textos publicados em jornais locais, para além das questões estéticas, a atitude dos artistas ‘conservadores’ e ‘reacionários’ em defesa da necessária rebeldia do artista. Em 1956, Gil publicou no Suplemento Dominical do Diário Mercantil o texto “Idéias sobre Pintura”, onde difundia suas ideias expressionistas, que já o acompanhavam, as quais ele retomaria fortemente após a sua incursão pela arte abstrata. Citando os abstracionistas entre os “iluminados” “reformadores” da pintura, caracteriza bem o contexto da época:

Ora, há uma procissão interminável de manejadores do pincel, pintando e repintando tudo o que já foi pintado magistralmente pintado por outros pintores, reproduzindo-os, quer em suas composições, quer em suas pinceladas, quer em seu colorido e se julgam artistas!... O pior (o mais doloroso, digamos) é que isso acontece agora mesmo, depois que alguns iluminados fizeram o advento do impressionismo, do cubismo, do abstracionismo, etc, rasgando as rédeas da mediocridade por um espírito inato de rebeldia que todo verdadeiro artista possui. *Estes reformadores fizeram, e estão fazendo ainda, muito pela liberdade da Pintura, mas tem contra si uma falange enorme de reacionários, os quais lutam desesperadamente para manter as*



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

tradições da Arte, ou melhor: o que no conceito deles julgam tradições da Arte, sem ver que as tradições da Arte tem que ser mantidas e honradas com a evolução da arte. Na evolução é que se caldeiam as tradições; São elementos daquela, mas não obstáculo (GIL, 1956, p. 1. Grifo nosso).

Ao reconhecer a importância do trabalho dos “reformadores” pela liberdade da pintura, podemos buscar algumas aproximações entre os pensamentos de Roberto Gil e de Mário Pedrosa sobre o contexto artístico brasileiro, no sentido da atualidade do debate sobre a necessidade de autonomia criativa do artista. O manifesto de Gil expressa com bastante clareza a leitura crítica que ele fazia do cenário local, dominado pela “ala conservadora” da SBAAP, que tinha maioria e garantia a hegemonia na direção da entidade. Constata-se que, pouco tempo depois, as divergências artísticas que já se processavam dentro da Sociedade se recrudescem rapidamente e levam ao afastamento desses artistas mais progressistas, que não a percebiam como espaço fértil para as discussões mais aprofundadas sobre a arte. Detecta-se que o afastamento dos artistas mais intelectualizados dá-se em função da situação institucional interna, marcada por uma gestão hegemônica e conservadora, muito alinhada com a conjectura política nacional.

Recuperando um pouco das visões sobre o afastamento desse grupo da SBAAP, destacamos o depoimento de Dnar Rocha, que atribuiu a saída do Grupo “à asfixia cultural” que a “mediocridade lá instalada” os impunha (NEVES, 2007). Não obstante ter revelado diversos artistas laureados no Salão Nacional de Belas Artes, especialmente na fase histórica denominada “Hegemonia” (Amaral, 2004, p.18), fica claro que a entidade enfrentou um declínio gradativo no cenário artístico local, especialmente a partir da metade da década de 1960. Embora seja prematuro afirmar que esse declínio tenha ocorrido apenas em função da saída dos artistas da “ala de aspiração modernizante” dos quadros da Sociedade, este enfraquecimento coincide com o surgimento da Galeria de Arte Celina – GAC. Carlos Bracher, um dos poucos artistas integrantes da GAC ainda em atuação, aponta, em comunicação pessoal, uma série de fatores conjecturais que levaram



ao enfraquecimento da SBAAP, como a insuficiência de apoio público local e também os impactos negativos do regime militar nos processos de produção artística local e nacional, desde os cerceamentos das liberdades até outras medidas como a extinção dos prêmios de viagem, no final da década de 1960, que teria levado à diminuição do interesse dos artistas em fazerem carreira nas associações artísticas.

A GAC, que funcionou entre 1960 e 1970, foi estudada por Cláudia Matos Pereira, que a compreendeu

como espaço e ideário cultural de uma geração de artistas e intelectuais, em período turbulento marcado profundamente por utopias e embates ideológicos vividos em conflito com o obscurantismo gerado pela ditadura militar, e que consolidou-se em *locus* antropológico irradiador de cultura para a cidade em seu breve período de funcionamento, demonstrando o seu perfil de vanguarda como Galeria de Arte para aquela geração (PEREIRA, 2015).

Guima, artista que dedicou-se a registrar uma síntese da história da pintura em Juiz de Fora, destaca a impressão causada pela GAC: “Otto Maria Carpeaux, em visita a cidade em junho de 1967, fala do ‘verdadeiro milagre’ que os jovens artistas realizam mantendo ‘uma instituição cultural de tão alto nível, inspirados por um idealismo sem limites’” (VIEIRA, 1978, p. 14).

É possível relacionar, em alguns pontos, a partir da análise de Mário Pedrosa sobre o contexto artístico nacional, a experiência da GAC, em Juiz de Fora, com o Grupo Frente. O movimento artístico ocorreu no Rio de Janeiro a partir da união de jovens artistas abstratos “convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte” (PEDROSA, 1955, p.256). O crítico entende que esse tipo de agrupamento de artistas jovens não se dá por “acaso, mundanismo, pura camaradagem” e que “a virtude maior deles continua a ser a que sempre foi: o horror ao ecletismo” (PEDROSA, 1955, p.256). Em “As Bienais e as neovanguardas”, Pedrosa apontava, poucos anos antes, a efervescência do meio artístico dos anos de 1950: “sumiu a modorra asfíxiante. Os artistas começaram a brigar por suas idéias, suas convicções estéticas” (PEDROSA, 1952).



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

Em relação aos artistas de Juiz de Fora, não se registrou esse horror ao ecletismo. Apesar de constituir-se um movimento cultural com alguns aspectos de resistência política e ideológica, a GAC acolhe os dissidentes da SBAAP, artistas predominantemente expressionistas, e jovens e promissores artistas modernos e contemporâneos sem passagem pela Associação, como Arlindo Daibert, e de outras cidades e estados, promovendo um grande intercâmbio.

Além de constituir-se como um espaço para a prática artística, a GAC desenvolveu-se com seus ciclos de exposições, que, segundo Pereira (2015), visavam

trazer ao público reproduções que foram montadas, visando manter intercâmbio com entidades culturais e estabelecimentos de ensino de outras cidades. O objetivo era enriquecer o conhecimento e a apreciação visual dos espectadores, colocando-os em contato com exposições que ocorriam longe do universo juiz-forano. (PEREIRA, 2015, p. 320)

Em 1966, a SBAAP realiza uma única edição do Salão de Arte Moderna, na qual, segundo anotações de Dormevilly Nóbrega, os premiados sequer receberam seus prêmios. Os artistas dissidentes da Sociedade estavam, em sua maioria, acolhidos na GAC. A ausência desses artistas é atribuída à falta de prestígio, fragilidade e situação de isolamento em que a SBAAP se encontrava naquele momento e até mesmo à recusa deliberada de alguns. O vencedor do Salão foi Roberto Ornellas, que à época era aluno de Aluísio Carvão e mantinha contato com a produção dos neoconcretos no Rio de Janeiro. A proximidade e as relações históricas de Juiz de Fora com o Rio de Janeiro demonstram que aquela cidade constituiu-se em alternativa frequente para acesso ao aprendizado tanto para acadêmicos, mais no início do século, quanto para os artistas modernos, a partir de meados do século XX.

Apesar da curta duração, a GAC propiciou importantes realizações na arte em Juiz de Fora, atraindo para ela os artistas mais talentosos e ousados que não se sentiam contemplados pelo momento vivido pela SBAAP. Entre as atividades realizadas, destaca-se uma exposição de



reproduções de Calder, intitulada “desenhos e móveis”, e cursos com o crítico Frederico Moraes e com os artistas Fayga Ostrower e Edson Motta, este último histórico persistente e crítico à descontinuidade do projeto de ensino que tentou implantar, por algumas vezes, na SBAAP. Registra-se que alguns artistas predominantemente figurativistas produziram obras abstratas apenas para participar de algum salão específico ou mesmo para atender à demanda de indivíduos de gosto mais progressista, o que teria produzido artistas “abstratos de conveniência”, indicando que o abstracionismo podia ser entendido como uma marca de distinção para pintores que desejam ser reconhecidos como “modernos”. A situação também aponta para a existência de uma clientela, ainda que incipiente.

Considerações Finais

A arte, para Mário Pedrosa, deve ter sempre um caráter de instrumento de militância política. No início de sua longa carreira, afirmava que a arte deveria ser revolucionária em si – ou afirmar sua participação nas lutas revolucionárias –, rejeitando o simples desenvolvimento da arte pela arte: “A Arte só poderá ser restaurada em sua dignidade artística e representar uma função social, talvez em prejuízo de sua pureza estética, se se opuser aos valores admitidos” (PEDROSA, 1995). Mais tarde, em função de sua longa carreira, a ideia de uma “arte revolucionária” tomará outros significados, especialmente em relação à necessidade de uma renovação constante e atualizada dos meios de expressão e forma, enfrentando o academicismo, as estéticas retrógradas ou desajustadas em relação aos desenvolvimentos contemporâneos da modernidade.

Ao verificarmos a adesão e a rejeição à arte moderna e abstrata, e as rupturas com as formas de produção da arte acadêmica em Juiz de Fora nas décadas de 1940 a 1960, momento em que o debate se estabeleceu com muita força no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, constatamos que as discussões sobre as questões formais, como a passagem do figurativismo ao abstracionismo na pintura em Juiz de Fora, não chegaram a ser travadas com profundidade nem de forma simultânea com os grandes centros. Não obstante a frequente circulação através de reprodução de obras abstratas nos suplementos dos jornais, desde 1951, muito em função do



Adesões e rejeições à arte abstrata entre os pintores da
Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras em Juiz de
Fora – Minas Gerais
André Vieira Colombo

efeito dos primeiros museus e bienais de arte moderna, em Juiz de Fora essas obras parecem não ter influenciado a geração de artistas da SBAAP e nem mesmo os que dela se afastaram. Embora possa ser claramente caracterizado como um movimento de ruptura com a arte acadêmica, o direcionamento da produção do grupo artístico sediado na GAC verteu-se para o expressionismo predominantemente figurativista e mesmo os que verteram-se para o abstracionismo o fizeram provisoriamente ou tardiamente em relação ao contexto nacional.

Como ressaltou Mário Pedrosa ao escrever sobre os efeitos das bienais na arte pós 1950, existia a forte presença de artistas “inatuais”, “individualistas e fortes personalidades solitárias” (PEDROSA, 1995, p. 211) que configuravam um contrapeso no desenvolvimento da arte moderna. Foi o que se viu nas décadas de 1950 e 1960, quando a SBAAP seguiu dominada por pintores mais conservadores que não chegaram a produzir obras abstratas, salvo raros casos esporádicos, alcançados por mero modismo e denominados pelos próprios contemporâneos “abstratos de conveniência”. Os pintores de tendência acadêmica e figurativista da Sociedade continuaram dominando os poucos espaços de legitimação, visto que o Salão Municipal seguiu premiando apenas obras figurativas mesmo após a ampla difusão da arte moderna e abstrata. Essa hegemonia, no entanto, não resultou na projeção de nenhum artista de seus quadros para além dos seus limites administrativos e municipais.

Diante do modesto movimento progressista da cidade e do conservadorismo vigente e sedimentado em termos artísticos na SBAAP, outra frente se desenvolve fora de seus quadros. Pintores mais intelectualizados e/ou com maior engajamento político, que estiveram conectados com as discussões do período e promoveram interessantes, porém breves, incursões à arte abstrata, como Inimá de Paula, Guima, Roberto Gil, Jayme Aguiar, Ruy Merheb, Reidner e Alvanir, o fizeram após a saída da Sociedade. Como vimos, o que levou ao afastamento do expressivo grupo foi o vanguardismo que unia seus integrantes e se deu como uma reação à “asfixia criativa” e a “mediocridade” artística da atividade da pintura ali praticada, como citado por Dnar Rocha.

De modo geral, pode-se concluir que as abordagens sobre o tema mantiveram-se superficiais e que o abstracionismo não se manifestou como



movimento sólido nos moldes do projeto moderno e concreto de Mário Pedrosa, ou sequer entraram em debate direto com ele. Expressou-se em iniciativas isoladas de alguns artistas que foram pouco reconhecidos e valorizados naquele contexto, quando verifica-se a diminuta presença de premiação de obras abstratas nos Salões Municipais, nas primeiras décadas do concurso artístico.

O contato de artistas juiz-foranos e cariocas, como Roberto Ornellas e Aluisio Carvão, nos anos de 1960/70 não redundou em uma influência marcante na arte local. Após rápida incursão ao abstracionismo lírico, Ornellas retorna à pintura figurativa em uma linguagem prismática, mantida até hoje. Mesmo Ruy Mehreb, que produz obras figurativas modernas na década de 1950 e abstratas no final da década de 1960, não se limitou a uma única tendência. Apesar do número restrito de obras conhecidas, pode-se apontar que foi influenciado pelo expressionismo abstrato, com referências de Mark Rothko. De modo geral, a arte abstrata produzida antes de 1980 não teve aceitação no modesto circuito artístico local. Somente com a criação do curso de desenho e plástica na UFJF e a chegada do pintor e gravador Leonino Leão, já no final da década de 1980, se dará o aparecimento de artistas exclusivamente abstratos e a produção contemporânea em diálogo com o abstracionismo geométrico.

Observamos que a arte abstrata irá se manifestar em nível local de forma desconecta e defasada na SBAAP, mas, mesmo sem carregar em si todos os elementos fundamentais do que defendia Mário Pedrosa em seu projeto, estabeleceu-se como um marco de modernidade e atualidade para alguns artistas em defesa da autonomia criativa, ponto que possui suas aproximações com o pensamento predosiano.

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy; ARANTES, Otília. Beatriz. *Mário Pedrosa: 100 anos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.

AMARAL, Lucas Marques do. *A Parreiras e seus artistas: crônica da Sociedade Belas Artes Antônio Parreiras e dicionário biográfico de alguns de seus artistas*. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004.



ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo : [s.n], 2021.

AQUINO, Flávio de. Deformação na obra de arte. *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, 09 de setembro de 1951. Suplemento.

BALDOW, Juliane Guimarães. *O Museu de Arte da Pampulha e o Palácio das Artes: os equipamentos culturais e a difusão da arte em Belo Horizonte*. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2020.

DAIBERT, Arlindo. *Cadernos de escritos*. Júlio Castañon (Org.). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

DUARTE, Antônio Carlos. *Arquitetura Moderna – Juiz de Fora*. Juiz de Fora: FUNALFA, 2007.

GIL, Roberto. Idéias sobre Pintura. *Diário Mercantil*. Roberto Gil. Juiz de Fora, 17 de junho de 1956. Suplemento dominical.

_____. *Multidão*. Rio de Janeiro: Guido e Cia, 1934

GIROLETTI, Domingos. *Industrialização de Juiz de Fora (1850-1930)*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1987.

LEVY, Hanna. Sobre a chamada 'Deformação' na arte. *Diário Mercantil*. Juiz de Fora, 13 de maio de 1945. Suplemento.

MORAIS, Frederico. *Inimá de Paula*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1987.

MUSSE, Christina Ferraz. A imprensa e a memória do lugar: Juiz de Fora (1870/1940). In: XII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUDESTE. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Juiz de Fora, 2007. Disponível em: <http://intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2007/resumos/R0083-1.pdf>. Acesso em: 15 jan 2022.

NEVES, José Alberto Pinho. *Dnar, o silêncio das Imagens*. Juiz de Fora: [s.n.], 2007.



NÓBREGA, Dormevilly. *Bigi: homem da Itália artista do Brasil*. Texto da Conferência realizada em 11 de agosto de 1953, no Salão Nobre do Pálace Hotel. Juiz de Fora: Edições Caminho Novo, 1995.

O MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Catálogo Banco Safra, São Paulo, 2006.

PAULA, Ricardo Zimbrão Affonso de. Estrutura e dinâmica da indústria de Juiz de Fora no contexto da industrialização brasileira – 1930/1985. *HEERA. Revista de História Econômica Regional Aplicada*. Vol. 3, nº 4. Jan/Jun 2008. 81-106.

PEDROSA, Mário. Acadêmicos e Modernos: *Textos escolhidos III*. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. ARANTES, Otília (org.). *Política das artes: textos escolhidos I / Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1995.

PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEREIRA, Cláudia Matos. Galeria de Arte Celina: espaço e ideário cultural de uma geração de artistas e intelectuais em Juiz de Fora (1960/1970). Tese (doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

PIRES, Anderson José. *Capital Agrário, Investimento e crise na cafeicultura de Juiz de Fora (1870-1930)*. Dissertação (mestrado em ciências humanas). Niterói: UFF, 1993.

SILVA, Paula Cavalcanti Carneiro da. *Monteiro Viana: o romântico moderno*. Juiz de Fora: Edição do autor. 2011.

VIEIRA, J. Guimarães. A pintura em Juiz de Fora. *Exposição Artistas de Juiz de Fora*. Catálogo. Museu Nacional de Belas Artes. 1978.



Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento, preservação da obra e redescoberta de um “artista total”

Museum Culture in Brazil: Mário Pedrosa and the 6th São Paulo
Biennial

Valtencir Almeida Passos¹

Resumo

Este artigo propõe-se a apresentar o processo de reconhecimento de Ismael Nery como artista modernista e surrealista brasileiro por Murilo Mendes, assim como apontar a influência de Ismael Nery na estética muriliana, o que fica evidente tanto pela produção literária do poeta quanto pela sua coleção de arte. Explorando o contexto das redes de sociabilidade desenvolvida em torno de Murilo Mendes no reconhecimento de Nery e o esforço pela preservação e salvaguarda da sua memória e, especialmente, de sua obra, após a morte do artista. Por meio desse ato, Mendes contribuiu para consagrar Ismael Nery que, para Mário Pedrosa, “era mais do que um homem universal - um artista total”.

Palavras-chave: Murilo Mendes; Ismael Nery; Sociabilidade.

Abstract

This article proposes to present the process of recognition of Ismael Nery as a brazilian modernist and surrealist artist, by Murilo Mendes and Mário Pedrosa, as well as the influence of Ismael Nery on muriliana aesthetics, which is evident in the poet's literary production, as for his art collection. Exploring the contexts of the sociability networks developed around these intellectuals, it recovers the participation of Mário Pedrosa and Murilo Mendes, in the recognition of Nery, as well as the effort to preserve and safeguard his memory and especially his work, after his death. Through this act, Murilo Mendes contributed to consecrate the Ismael Nery, who for Mário Pedrosa “was more than a universal man – total artist”.

Keywords: Murilo Mendes; Ismael Nery; Sociability

1

Doutorando em Artes, Cultura e Linguagens pelo PPG-ACL/IAD/UFJF, Mestre pelo mesmo Programa (2019). Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pelo CECOR/UFMG (2007). Graduado em Licenciatura Plena em Educação Artística pela UFJF (1998). É Conservador-Restaurador atuando no Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura e Escultura do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM/UFJF).



Introdução

Ismael Nery (1900-1934) é um expoente do Surrealismo brasileiro. Esse reconhecimento foi estabelecido a partir de diversos fatores, como a sociabilidade artística com um importante grupo de críticos, em especial Mário Pedrosa, Antônio Bento e Murilo Mendes. Estes, por meio de suas relações, atuaram de formas diversas para preservação da obra e, posteriormente, para a redescoberta daquele que foi considerado por Pedrosa um “artista total”² (1966, *Jornal do Brasil*, apud ARANTES, 2001, p. 200). Sendo assim, para esse artigo buscaremos compreender à decisão do poeta Murilo Mendes quanto à preservação das obras do seu amigo Ismael Nery.

Murilo Mendes (1901-1975) que, ao longo de sua vida, dedicou-se à poesia e à arte, empenhou-se também à amizade com artistas e intelectuais do seu tempo. Em 1921, quando se transferiu de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro, tornou-se amigo de Ismael Nery. No ambiente carioca, o poeta estabeleceu ainda relações de amizade e sociabilidade com artistas e críticos de arte, como Alberto da Veiga Guignard, Mário Pedrosa e Antônio Bento (GUIMARÃES, 1986, p. 29). Em 1930, Mendes publicou seu primeiro livro, *Poemas*, pela Companhia Dias Cardoso, de Juiz de Fora (GUIMARÃES, 1986, p. 37).³ Foi, contudo, a Nery que Mendes dedicou uma de suas poesias de seu primeiro livro – o qual, por sua vez, foi considerado por Mário de Andrade o mais importante livro do ano. Assim, em *Saudação a Ismael Nery*, o poeta reflete a presença constante e a admiração pelo amigo.

Mendes e Nery eram amigos inseparáveis até a morte prematura deste último, aos 34 anos de idade – momento em que Mendes, colecionador das obras do pintor, tornou-se o “responsável” pela salvaguarda desse acervo. Denise Mattar (2004, p. 13) aponta que “depois da morte de Nery, Adalgisa [esposa de Nery] saiu de casa fugindo da trágica família do marido, e as obras ficaram sob a guarda do amigo e poeta”. Destaca-se que, já em seus anos finais de vida, o pintor, então enfermo, incumbiu o poeta de destruir toda sua produção artística após a sua morte (ELEUTÉRIO, 2001, p. 37). Murilo Mendes, contudo, não cumpriu a vontade do artista e, desse modo, sua decisão apresentou ao público obras de arte em diversas técnicas e materiais, bem como a contribuição artística do pintor para arte e cultura brasileiras.

2

Pedrosa esclarece que Nery nunca foi um artista profissional, mas credita a ele o título de homem universal devido suas potencialidades e habilidades destacando suas simpatias humanas e sua inteligência aristocrática. Nery, além de pintor, foi arquiteto, filósofo, bailarino, poeta, moralista e reformador social.

3

Vale ressaltar que essa publicação foi ainda agraciada com o Prêmio Graça Aranha para poesia. Cf. GUIMARÃES, 1986, p. 37.



Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um "artista total"
Valtencir Almeida Passos

Sobre o encontro entre Ismael Nery com Mário Pedrosa (1900-1981) e Antônio Bento, é o próprio Pedrosa quem nos traz essa memória:

Nos idos de vinte [1920], sua casa de vila em São Clemente era um lugar de reunião para um pequeno grupo de moços entusiastas em torno dele [Ismael Nery]. A jovem mulher, bela como um jarro de flores, dava, com sua presença, o toque de graça terrena e feminina àquelas reuniões, por vezes perdidas em especulações abstrusas. Lembro-me ainda quando, para nos distrair, Evandro Pequeno, morto já de alguns anos, ia ao piano sem cauda e nos regalava, com seu gênio histriônico, uma "rapsódia húngara de Liszt com sotaque português" (PEDROSA, 1966, *Jornal do Brasil*, apud ARANTES, 2001, p. 198).

Esses encontros, que seriam lembrados por Mário Pedrosa na década de 1960, fazem parte do processo de sociabilidade referido anteriormente. O reconhecimento de Ismael Nery, retomado por Murilo Mendes e por Pedrosa, remete às antigas relações entre esses três amigos. A apresentação deles é creditada ao próprio Mendes, que havia falado para Pedrosa sobre a atuação artística de Nery:

Jorge Burlamaqui, o eminente engenheiro e professor da Politécnica, seu amigo de infância, era, com Murilo Mendes, o mais chegado por amizade e afinidades a Ismael. Antônio Bento, que era de todos nós o descobridor de artistas, foi quem me levou à casa do pintor, de quem Murilo Mendes, num dos intervalos de ópera nas torrinas do Municipal, já me havia falado com fervor e entusiasmo. (PEDROSA, 1966, *Jornal do Brasil* apud ARANTES, 2001, p. 198)

Essas relações entre o artista Ismael Nery e o poeta Murilo Mendes revelam importantes interfaces. Se, por um lado, Nery influenciou a estética muriliana (ARAÚJO, 2000, p. 15), a atuação de Mendes seria decisiva para a preservação da obra de Nery (MATTAR, 2004, p.13). Posteriormente, veremos também que esse reconhecimento de Murilo Mendes é endossado por Mário Pedrosa, o qual dizia que Nery "recusava-se a ser um artista de categoria marcada", mas



Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um "artista total"
Valtencir Almeida Passos

[...] olhava inevitavelmente para além do plano pictórico. Dominava-o a ideia de encontrar uma síntese de procuras que o colocasse no centro de todas elas. Era em ideia tudo, bailarino, pintor, arquiteto, poeta e filósofo, moralista, reformador social (PEDROSA, 1966, *Jornal do Brasil* apud ARANTES, 2001, p. 201).

Nas pesquisas realizadas em fontes bibliográficas dedicadas ao estudo da vida e obra de Murilo Mendes, observamos uma lacuna no que diz respeito à decisão que o poeta tomou com relação ao legado deixado pelo seu amigo: preservar as obras de Nery. Justifica-se, portanto, a compreensão dessa adesão e decisão de Mendes que, por meio de seu gesto, protegeu e manteve a integridade daquelas obras, permitindo sua preservação, divulgação e o reconhecimento do artista, tratado por Mário Pedrosa como um artista "total" (PEDROSA, 1966, *Jornal do Brasil* apud ARANTES, 2001, p. 201). As obras que escaparam da destruição, muitas delas, tornaram-se patrimônio público e integram acervos de importantes museus brasileiros.⁴

Assim, inferimos que a amizade de Murilo Mendes com Nery e a rede de sociabilidade estabelecida em torno deste contribuíram, efetivamente, para a adesão do poeta ao Modernismo e, sobretudo, para seu interesse em reunir obras de arte do amigo – as quais, mais tarde, iriam compor sua própria coleção, hoje pertencente ao acervo do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM/UFJF).

Sobre esse aspecto, explicitamos que o poeta admirava, vivia, defendia e colecionava a arte de seu tempo, a Arte Moderna. Tal fato pode ser comprovado por meio de sua coleção, composta por obras que demarcam tanto o olhar moderno do poeta quanto seus laços de amizade ou de contato próximo com os modernistas.⁵ Sabemos ainda que, nas primeiras obras adquiridas por Mendes, quando ainda jovem, no Rio de Janeiro, predominava, notadamente, o Figurativismo, bem como a influência do Surrealismo.

4

As obras de Ismael Nery estão presentes no acervo de instituições como: Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP), Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), entre outros.

5

Mendes, durante sua temporada no Rio de Janeiro, reuniu, em sua coleção de arte, obras de Ismael Nery, Alberto da Veiga Guignard, Cândido Portinari, Jorge de Lima, Maria Helena Vieira da Silva, Athos Bulcão, além de Volpi, Pancetti, Segall, Djanira, entre outros. Infelizmente, as obras dos quatro últimos artistas não se encontram na sua coleção do MAMM/UFJF.



Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um "artista total"
Valtencir Almeida Passos

A amizade entre Murilo e Ismael: a adesão do poeta ao Surrealismo

Conforme o próprio Murilo Mendes relatou em seus textos intitulados *Recordação de Ismael Nery*, publicados em 1948, no suplemento *Letras e Artes*, do jornal *A manhã*, e reunidos, posteriormente, em livro denominado, no plural, *Recordações de Ismael Nery*, de 1996, o poeta e o pintor se conheceram nas primeiras décadas do século XX:

Foi em fins do ano de 1921 que conheci Ismael Nery. Eu trabalhava na antiga Diretoria do Patrimônio Nacional, no Ministério da Fazenda. Ismael Nery foi nomeado desenhista da seção de arquitetura e topografia. Vi, um belo dia, entrar na sala um moço elegante e bem vestido. Ajeitou a prancheta, sentou-se e começou a desenhar. Meia hora depois saiu para tomar café. Aproveitei sua ausência e resolvi espiar o que ele fazia: rabiscava bonecos em torno de um projeto para o edifício de uma alfândega. Ao regressar puxei assunto com ele: saímos juntos da repartição. Assim começou uma amizade que se prolongou ininterruptamente até o dia de sua morte, em 6 de abril de 1934 (MENDES, 1996, p. 21).

O jovem poeta, recém-saído do interior, fascinou-se com a figura do pintor e filósofo, que havia chegado há pouco tempo da Europa e falava com entusiasmo das exposições e museus que conhecera naquele continente. Nesse sentido, Murilo Mendes esclareceu:

Ismael voltava da Europa, onde havia passado um ano. Fora aperfeiçoar seus estudos de pintura. Lembro-me que me falava com entusiasmo do conjunto das exposições e museus, mas não se referia em particular a nenhum pintor da época. Esperava uma grande transformação do conceito de artista ou talvez uma volta do conceito clássico, pois encarava o artista como um ser harmônico, sábio e vidente, e não um simples cultor de temperamento; via a pintura em estado de crise com a proximidade do cinema (MENDES, 1996, p. 22).



Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um "artista total"
Valtencir Almeida Passos

Em suas recordações, Mendes apontou também a experiência e a convivência entre ele e o pintor:

Ismael Nery e eu éramos quase da mesma idade: tinha ele apenas seis meses mais do que eu. Saíamos todas as tardes juntos da repartição onde já começara a conversa e passeávamos pela cidade até as sete horas. Que experiência incomparável para um jovem poeta vindo pouco antes da pequena cidade natal: o contato direto com um artista fervendo de ideias, um homem que apesar da sua juventude se revelaria logo um mestre da vida, um filósofo original, um comentador das formas, um vasto espírito em que as antinomias se fundiam! Passear pela cidade com Ismael Nery era de fato um prazer dos deuses (MENDES, 1996, p. 71).

Como podemos interpretar a partir das citações acima, Ismael Nery contribuiu efetivamente para a formação artística, intelectual e espiritual do poeta. Isso também é observado por Laís Corrêa de Araújo (2000, p. 15), ao afirmar que a "admiração pelo pintor moderníssimo, as longas conversas sobre arte, poesia e filosofia, o trabalho de Ismael e a sua teoria do essencialismo determinariam um novo rumo da estética muriliana". De modo semelhante, David Arrigucci Jr. (1996, p. 10), no prefácio do livro *Recordações de Ismael Nery*, apontou que entre o poeta e pintor havia uma "amizade como um sentimento capaz de ampliar as zonas de experiência e do saber, de incentivar o sonho e a imaginação e, ao mesmo tempo, de animar o desejo de realização pelo trabalho construtivo comum".

Vale destacar a admiração que o pintor e suas obras exerciam sobre o poeta. Dentre as várias passagens sobre o assunto, em *Recordações de Ismael Nery*, Mendes registra:

Os desenhos e quadros de Ismael Nery começam a surgir historicamente em 1922 e se estendem até o fim de 1933. Trabalhou sempre; inclusive nos anos em que esteve no sanatório tal atividade não cessou. Apesar das restrições que já assinalei, ele atribuiu grande importância à pintura, que sempre considerou a mais nobre das artes; porque, dizia, exige poder de



Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um “artista total”
Valtencir Almeida Passos

observação e uma soma imensa de estudos, invenções e conhecimentos; porque se coloca em relação muito íntima com o ser humano e sua fisionomia própria; porque nela os erros e as impropriedades são mais visíveis do que nas outras artes (MENDES, 1996, p. 109).

Em outra passagem, Murilo Mendes pontuou:

A coleção de desenhos de Ismael Nery abrange numa vasta síntese aspectos múltiplos da vida humana, sendo também notável pela variedade de faturas. A partir de 1930 – aproximando-se a crise que o levaria à morte – observa-se uma gravidade maior dos temas ao mesmo tempo que um alargamento da ciência técnica, impressionante pela segurança (MENDES, 1996, p. 121).

Os desenhos do amigo pintor ampliaram, notadamente, o repertório cultural, assim como aguçaram a percepção e sensibilidade do poeta. A presença e a amizade de Nery revelaram-se como um divisor de águas para o jovem Murilo Mendes. Como ele mesmo declara, em seu livro *Idade do serrote*: “cedo comecei minha fascinação pelos dois mundos, o visível e o invisível” (MENDES, 2014a, p. 161). Nesse sentido, consideramos que o pintor, efetivamente, contribuiu para a fascinação e alteração da ideia de limite entre os mundos visível e invisível do poeta. Assim, Mendes (2014b, p. 9), que se autodefinia como o “voyeur precoce, o curioso, que sempre que podia, espiava formas no buraco da fechadura”, ampliou seu horizonte interpretativo.

Em *Recordações de Ismael Nery*, Murilo Mendes (1996, p. 23) conta que os primeiros desenhos do amigo datam de 1922 e que, mesmo internado para um tratamento de saúde em um sanatório, o artista desenhou incessantemente até o ano de sua morte, em 1934. A partir destes vestígios, considerando o convívio entre os amigos somado ao relato de Mendes sobre os desenhos de Nery, é possível deduzir que as obras do pintor tenham sido as primeiras a compor a coleção do poeta.

Sabe-se ainda, pelo próprio Mendes (1996, p. 137), que Nery havia oferecido a ele uma obra⁶: “[...] em 1924 presenteara-me Ismael com um retrato seu a sanguínea, onde se lê a seguinte inscrição: Há demônios com

6

Essa obra não se encontra na coleção de arte de Murilo Mendes alocada no MAMM/UFJF. Não há registro dela no Termo de Contrato de Transferência da coleção para o Brasil.



figura de santo”. Além daquelas presenteadas, o poeta recolheu e guardou muitas obras que, para sua surpresa, o próprio artista tinha descartado. Segundo Mendes, Nery desenhava com facilidade e improvisação nas mesas dos cafés, utilizando qualquer tipo de papel perto de sua mão. Do mesmo modo, desfazia-se dos desenhos e Mendes (1996, p. 29), com ajuda da esposa de Nery ou subornando suas as empregadas, recuperava-os e guardava-os consigo.

Ademais, Nery realizou um croqui para a capa do primeiro livro do Murilo Mendes, *Poemas*, publicado em 1930 (Figura 1). O desenho, de expressivas linhas surrealistas, parece dialogar com o texto muriliano, impregnado de fortes elementos literários que evidenciam sua produção modernista, notadamente, naquela década. Contudo, a ilustração permaneceu apenas como projeto. O poeta, então, registrou, à grafite, no verso da obra, a inscrição: “I.N. Croquis para a capa do livro Poemas de Murilo Mendes 1930”.

Figura 1. Ismael Nery. *Croquis para a capa do livro Poemas*. 1930, nanquim s/ papel, 17 x 11.3 cm



Fonte: Acervo Museu de Arte Murilo Mendes – MAMM.

Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um "artista total"
Valtencir Almeida Passos

O livro de estreia do poeta, de modesta concepção gráfica, foi publicado em Juiz de Fora, pela Companhia Dias Cardoso, à custa de seu pai (GUIMARÃES, 1986, p. 37). A obra exibia, em sua capa, apenas o título, em um fundo de cor clara, sem adotar o desenho de Nery. Como já dito, o poeta incorporou esse desenho à sua coleção e, atualmente, ele se encontra no acervo do MAMM. Vale lembrar que vários amigos artistas ilustraram capas de seus livros, bem como algumas poesias avulsas.⁷

Como apontou Murilo Mendes, no ano de 1927, Ismael Nery fez sua segunda viagem à Europa. Durante sua estada naquele continente, o pintor se interessou pelo movimento surrealista, que se encontrava no seu auge (MENDES, 1996, p. 29). No fim daquele mesmo ano, Nery retornou ao Brasil, trazendo notícias da nova corrente artística – e a influência desta na produção poética de Mendes foi cristalina, mesmo sem sua adesão formal a ela:

Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos dispares. Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar um outro frisson nouveau, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas (MENDES, 1994, p. 1238, 1239).

Em seus relatos sobre a produção artística de Ismael Nery, Mendes chamou atenção para um período da carreira do pintor em que, notadamente, ele foi influenciado pelo Surrealismo:

Os trabalhos de 1928, o ano em que foi publicado o artigo de Mário de Andrade, marcam um ponto importante na carreira de Ismael Nery. Indicam que, apesar de todas as solicitações do surrealismo no sentido de desarticular completamente o processo fundamental da pintura, Ismael Nery soube fazer uma síntese magnífica da modernidade com a ordem clássica, revelando um perene cuidado na composição e na sobriedade das tintas, procurando, às vezes, soluções de arquitetura ou de escultura, outras vezes soluções mais violentas, arbitrárias, em que a imaginação excitada volta as

7

Maria Helena Vieira da Silva, por exemplo, ilustrou a capa do livro *Mundo Enigma* (1942), fez croquis para a capa de *O Discípulo de Emaús* (1945) e executou as ilustrações para o livro *Janelas Verdes* (1970).



Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um "artista total"

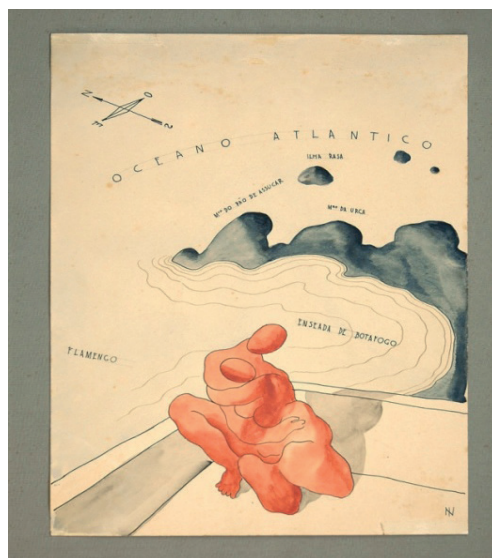
Valtencir Almeida Passos

costas a certos princípios construtivos elementares, mas sempre num espírito de lúcida pesquisa (MENDES, 1996, p. 118).

Daquele mesmo ano, encontramos, na coleção do poeta, a obra *Enseada de Botafogo*, de Nery. É possível observar na imagem, reproduzida abaixo (Figura 2), os traços do pintor incorporando, em suas criações, aquilo que vivenciara na Europa.⁸

Ainda em 1928, encontramos a pintura *Composição surrealista*⁹ que, apesar de não ter sido integrada à coleção do poeta, assume importância histórica. Isso porque Murilo Mendes, ainda jovem, deixou-se fotografar diante da emblemática obra. Citando-a, Maria de Lourdes Eleutério (2001, p. 37) afirma que "Murilo fez poemas nos quais sintetiza toda a grandeza que vê no amigo, e Ismael, por sua vez, pintou e desenhou Murilo, além de criar a tela *Composição surrealista* de 1928, em sua homenagem."

Figura 2. Ismael Nery. *Enseada de Botafogo*. 1928, nanquim e aquarela s/ papel, 36 x 28 cm.



Fonte: Acervo Museu de Arte Murilo Mendes - MAMM.

Entre os textos dedicados ao amigo pintor, lemos, no livro *Poemas*, a homenagem *Saudação a Ismael Nery*, cuja reverência corrobora a afirmação de Eleutério:

8

Em 1927, Nery visitou a Europa onde conheceu Chagall em Paris. Tornaram-se amigos, trocando obras e fotografias. O artista influenciou

Nery que executou uma série de aquarelas conhecidas como chagalliana (MATTAR, 2004, p. 11)

9

Infelizmente, essa pintura não se encontra no acervo do MAMM/UFJF. Sabemos apenas que pertence a uma coleção particular.

Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um "artista total"
Valtencir Almeida Passos

Acima dos cubos verdes e das esferas azuis um Ente magnético sopra o espírito da vida. Depois de fixar os contornos dos corpos transpõe a região que nasceu sob o signo do amor e reúne num abraço as partes desconhecidas do mundo. Apelo dos ritmos movendo as figuras humanas, solicitação das matérias do sonho, espírito que nunca descansa. Ele pensa desligado do tempo, as formas futuras dormem nos seus olhos. Recebe diretamente o Espírito a visão instantânea das coisas, ó vertigem! penetra o sentido das ideias, das cores, a totalidade da Criação, olho do mundo, zona livre de corrupção, música que não para nunca, forma e transparência (MENDES, 2014b, p. 62).

Entretanto, a amizade ininterrupta de Nery e Mendes durou apenas treze anos, com a morte do pintor, em 1934.

No fim desse mesmo ano [1930] declarou-se em Ismael Nery a tuberculose pulmonar. Em 1931 internou-se no Sanatório de Correias, perto de Petrópolis, onde permaneceu mais ou menos dois anos. Em julho de 1933 tinha Ismael Nery chegado a atingir o que os fisiologistas chamavam uma cura radiológica aparente. Deixou então o sanatório, indo passar alguns meses em Teresópolis. Mas não acreditou na cura, tanto assim que, descendo definitivamente, instalou-se no Hotel Avenida, pois não queria contaminar os filhos pequenos. Em dezembro daquele ano manifestou-se uma úlcera tuberculosa na glote, estendendo-se a mesma depois à laringe. Aí então Ismael, pedindo para afastar as crianças, resolveu voltar a sua casa, onde queria morrer, não guardava nenhuma ilusão sobre o seu estado e a proximidade da morte. Depois de terríveis sofrimentos aceitos com grande serenidade, faleceu em 6 de abril de 1934, à Rua Carlos Peixoto, 60, casa 3, no Leme, assistido pela Igreja, por sua mulher, sua mãe, seus amigos e parentes mais próximos (MENDES, 1996, p. 67).

Assim que o pintor faleceu, o poeta, segundo interpretamos, atuou como agente dos "mundos da arte", conforme denomina Becker (2010, p.



Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um "artista total"
Valtencir Almeida Passos

176). Mendes preocupou-se em retratar Nery em seu leito de morte, uma vez que ele já não podia mais decidir e impedir a reprodução da sua imagem:

Estendido na cama, a cabeça emergindo do hábito franciscano, era um gótico prodigioso. Telefonei a dois ou três pintores, pedindo que fizessem um desenho de Ismael morto. Ninguém tinha coragem. Bateu-se mais tarde uma chapa, documento precioso do poeta, filósofo e pintor na sua urna fúnebre. Derrota humana de Ismael Nery, vitória de Jesus Cristo nele (MENDES, 1996, p. 149).

Júlio Castañon Guimarães comenta que, durante o velório de Ismael Nery, o poeta foi arrebatado por um êxtase:

[...] as frases se sucediam sem pausa e aos gritos. Pálido, o poeta ainda gesticulava. Agitadamente. [...] Num convulso discurso do poeta, podia-se perceber que ele falava da essência de Ismael Nery e de que se sentia penetrado por essa essência e seu espírito religioso (GUIMARÃES, 1986, p. 33).

A convivência com o amigo e, posteriormente, sua perda, deixaram marcas profundas na vida e memória do poeta. Como ele próprio declara, "a morte de um amigo não me abateu: abriu-me uma vida de infinitas possibilidades, uma aventura de uma infundável trama" (MENDES, 1996, p. 152).

Nesse contexto, Maria de Lourdes Eleutério (2001, p. 37) aponta que, "antes de morrer, Nery rogava insistentemente que o amigo destruísse seus quadros e desenhos". Assim, interpretamos que, após o infortúnio, Murilo Mendes teria, em mãos, a missão que o amigo pintor lhe impusera: caberia, ao poeta, a difícil decisão final sobre a salvaguarda ou a destruição de toda a produção artística de Ismael Nery.

Pela convivência entre eles, podemos inferir que desenvolveram uma relação, cujo amor fraternal acentuou a amizade entre ambos. Tal afinidade permitiu a Nery a liberdade de pedir ao amigo que destruísse sua obra, independentemente da vontade de Mendes e de sua própria família. Pela insistência, conforme Maria Eleutério apontou, o pintor queria que sua vontade fosse cumprida. O poeta, porém, diante da grave enfermidade do



Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um “artista total”
Valtencir Almeida Passos

amigo e, já prevendo a sua morte, provavelmente, não teria se posicionado, uma vez que não foi encontrado fontes que nos dessem indícios se Murilo teria confirmado ao amigo Ismael se, de fato, destruiria a sua obra. O próprio Murilo, em sua confissão, em *Recordações de Ismael Nery*, relata que recolhia os desenhos do amigo dos cestos de lixos:

Desenhava com espantosa facilidade, improvisando a todo momento, nas mesas dos cafés, em qualquer pedaço de papel que tivesse ao alcance da mão. Não tinha em casa nenhum quadro de sua autoria. Jogava os desenhos no cesto, de onde eu conseguia retirá-los, ora com a ajuda de sua mulher – a poetisa Adalgisa Nery –, ora subornando as empregadas (MENDES, 1996, p. 29).

Tal narrativa é bastante sintomática da preocupação murilina em relação à salvaguarda da obra de Ismael. Se durante a vida do pintor, Murilo, já atuava como agente dos “mundos da arte”, no recolhimento e guarda dos desenhos do amigo. Após sua morte, iria guardá-los, tendo em vista, a preservação da memória e amizade com o pintor. A facilidade de desenhar fez o artista produzir incessantemente. O gosto apurado fazia com Ismael delegasse seus “desenhos ruins” ao cesto de lixo. Às escondidas, Murilo recolheu e guardou desenhos destinados ao lixo, contra a vontade do artista, que em vida, os considerou, possivelmente, como esboços e rabiscos grosseiros e, por isso, não concordaria com sua guarda e divulgação

De modo semelhante, podemos perceber que a influência de Nery sobre o amigo não terminaria com a sua morte. Conforme aponta Julio Castañon Guimarães (1986, p. 33), o poeta, três dias após o funeral, ressurgiu “convertido” ao Cristo e ao catolicismo – embora, para as pesquisadoras Leila Barbosa e Marisa Rodrigues (2000, p. 69), tenha sido mais uma “reconversão”. Murilo Mendes, possivelmente, ainda não pensava no pedido do amigo falecido. No entanto, dois meses depois da morte do pintor, em julho de 1934, Mendes publicou, no *Boletim de Ariel*, um texto intitulado *Ismael Nery, poeta essencialista*. Assim, novamente, forneceu-nos elementos interpretativos de sua atuação nos mundos da arte:



Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um "artista total"
Valtencir Almeida Passos

Ismael, como disse no princípio, deu na sua vida diária o mais importante testemunho da potencialidade do seu gênio poético. E nos seus quadros, nos seus inumeráveis desenhos e em alguns poemas que consegui salvar da destruição, indicou o caminho dos mundos que nasciam e renasciam na sua cabeça poderosa. Somente nos últimos meses de sua existência é que Ismael começou a tentar a representação da poesia escrita. Estou certo que, logo sejam revelados, certos poemas seus como "Os filhos de Deus", "A virgem inútil", "Eu", e o "Poema pós-essencialista", entre outros, comoverão a todos os que os lerem pela sua complexa substância poética e pelas raízes biológicas – mas sem preocupação científica (MENDES, Boletim de Ariel, n. 10, 1934).

Em *Recordações de Ismael Nery*, Murilo Mendes, deu também pistas novas de sua atuação como agente do mundos da arte:

Alguns dos ídolos da primeira hora estão ainda de pé, outros foram relegados ao esquecimento. Ismael não foi conhecido como merecia. Mas estou certo que o tempo trabalhará a seu favor, e o conhecimento amplo de sua obra – fragmentos de um enorme plano, troncos partidos, cabeças decepadas, visões de um universo cujos ritmos dia a dia se aceleram – virá trazer a muitos surpresa e deslumbramentos (MENDES, 1996, p. 128).

Como podemos interpretar, a partir das citações acima, o poeta era ciente da importância do amigo para arte e cultura brasileiras. E já atuava, nas "brechas", para a salvaguarda da produção tanto poética quanto artística de Nery. Outro aspecto relevante é a citação das poesias do amigo falecido por Mendes: este, sabidamente, já planejava divulgar aqueles textos, desejando comover os leitores. Nesse sentido, cabe considerar também que ele já não tinha dúvida com relação à destruição da obra do amigo: certamente, já havia feito a escolha de preservar e divulgar toda obra de Nery. A afeição à memória do artista constituiria um fator determinante nessa decisão. Tal perspectiva encontra amparo nos estudos de Maria Eleutério (2001, p. 37) quando a autora interpreta que "a falta de coragem de Murilo resultou no enriquecimento de nosso patrimônio artístico".



Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um “artista total”
Valtencir Almeida Passos

Outra característica relevante de Murilo Mendes é sua atuação como agente dos “mundos da arte”: ele publicou, em 1948, quatorze anos após a morte do amigo, a série de crônicas intitulada *Recordação de Ismael Nery*:¹⁰ ao todo, são dezessete textos, nos quais Mendes retrata o amigo como um artista humano, intenso e complexo. Vale destacar ainda que, ao redimensionar o desejo de seu amigo, que tinha pedido para destruir toda sua obra, Mendes deu um testemunho a respeito do intrincado universo intelectual, cultural, espiritual e social do pintor – testemunho com o qual, aliás, Nery poderia não concordar se estivesse vivo. Contudo, o pintor morto, já não decidiria mais sobre seu universo, sua personalidade e nem mesmo sobre sua aparência, conforme Murilo Mendes referiu em suas recordações:

Ismael era moreno-claro, de olhos e cabelos castanhos. Tinha 1,75m de altura, sendo cheio de corpo. A pele ligeiramente gretada; os olhos assimétricos, recortados um pouco à maneira oriental, como acontece em tantos homens do extremo norte. Barbicha rala. Boca de talhe muito pronunciado. Apertava às vezes fortemente os lábios, numa enérgica tensão de vontade. Quase não se lhe viam os dentes pequenos. Testa larga. No seu rosto, de acordo com a teoria de Pierre Abraham, que estudou fisionomias de homens ilustres, era muito acentuada a diferença entre as duas faces. Seu tipo lembrava o do índio, mas em Paris foi preso uma vez como russo. Nunca franzia a testa (MENDES, 1996, p. 99).

Ismael Nery também já não poderia decidir ou confirmar a veracidade e nem o modo como Murilo Mendes descreveu seu sistema filosófico, relacionado, pelo poeta, ao “essencialismo”. Mendes descreveu assim o referido sistema:

Ismael tinha apenas 25 ou 26 anos de idade, e já os seus próximos sabiam que havia construído um sistema filosófico muito original, apesar de o não escrever. Era o essencialismo, baseado na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução, sobre si mesmo para descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade (MENDES, 1996, p. 65).

10

Os textos originais foram publicados no suplemento *Letras e Artes* do jornal *A manhã* com o título, no singular, *Recordação de Ismael Nery*. Em 1996, foram reunidos em livro com o título no plural *Recordações de Ismael Nery*



Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um "artista total"
Valtencir Almeida Passos

Maria de Lourdes Eleutério (2001, p. 37) aponta que o filho do pintor, Emmanuel Nery, em suas memórias, atribuiu a Murilo Mendes a responsabilidade pela salvaguarda e preservação da maioria das obras escritas e pintadas por seu pai. Denise Mattar (2004, p. 13) considera, inclusive, que a obra do pintor ficou esquecida depois que o poeta foi morar no exterior. Entretanto, em 1965, a VIII Bienal de São Paulo organizou a mostra *Surrealismo e Arte Fantástica*, período que coincidiu com a atitude de extrema generosidade do poeta: ele entrega a Adalgisa e aos seus filhos toda a obra de Ismael Nery – e a família passa a comercializá-la.

Nesse sentido, Denise Mattar (2004, p. 13) afirma que o impacto da obra no mercado foi instantâneo, visto que as telas de Nery alcançaram um preço excepcional. Murilo Mendes, colecionador, conservou consigo algumas obras do artista, inclusive o retrato do amigo pintado por Alberto da Veiga Guignard (Figura 3)¹¹. Sobre a origem deste *Retrato de Ismael Nery*, o poeta esclarece:

Guignard vinha sempre, mas apenas para conversar sobre pintura. Ismael gostava muito dele, e, quando caiu doente, em 1930, pediu-lhe para fazer o seu retrato. É um dos melhores retratos pintados por Guignard e ao mesmo tempo um bom documento do Ismael humano, do Ismael que tantas vezes vi de coração quebrado, como sucumbido sob o peso de todas as desgraças e sofrimentos da humanidade, em contraste com o Ismael quase olímpico, ditador da inteligência, senhor prepotente da arte (MENDES, 1996, p. 36).

Vale a pena mencionar ainda que essa obra de Guignard guarda o olhar de Murilo Mendes, responsável por manuscruver, no verso da obra, a seguinte inscrição: *Ismael por Guignard Rio 1930*.

11

Naquele mesmo ano, Guignard pintou o retrato de Murilo Mendes, o qual, provavelmente, também teria pedido para ser retratado. Na tela, o poeta, posiciona-se frente a uma janela aberta com vista para o morro "Pão de Açúcar", que aparece em segundo plano.



Ismael Nery por Murilo Mendes: sociabilidade, reconhecimento,
preservação da obra e redescoberta de um "artista total"
Valtencir Almeida Passos

Figura 3. Alberto da Veiga Guignard. *Retrato de Ismael Nery*. 1930, óleo s/ cartão, 34,5 x 26,5 cm



Fonte: Acervo Museu de Arte Murilo Mendes - MAMM.

Conforme Howard Becker (2010, p. 176) comenta em seu texto *A obra e sua versão definitiva*, "os mundos da arte exercem, de maneira indireta por parte de todos os outros participantes, uma influência sobre as obras que não acaba com a morte do artista". A partir dos estudos do autor, vale salientar, o olhar, bem como o entendimento que Mendes possuía com relação ao seu amigo Ismael Nery.

A complexa e intrincada relação de amizade e afetividade entre poeta e pintor não terminou com a morte do artista. Murilo Mendes não apenas não destruiu os quadros e desenhos do amigo, mas foi além, ao publicar suas poesias e organizar, em 1935, uma exposição dedicada ao pintor (MATTAR, 2004, p. 13). Nesse sentido, podemos notar como o poeta assumiu um papel preponderante no sentido de contribuir para a divulgação e consolidação da produção artística de Ismael Nery. Como o próprio Becker (2010, p. 174) declara: "na verdade e, apercebemos-nos de que não é excessivo afirmar que é mais o mundo da arte do que o próprio artista que realiza a obra".

3. Considerações finais

Constata-se que as relações de sociabilidade entre o poeta Murilo Mendes, o artista Ismael Nery e o crítico Mário Pedrosa apresentam-se com importantes interfaces. Se, por um lado, o pintor influenciou na estética muriliana, a ação de Mendes pela preservação da obra de Nery foi decisiva. O reconhecimento do artista pelo poeta é endossado por Mário Pedrosa que, na década de 1960, vai retomar a participação no processo de redescoberta e resgate as memórias de Nery (PEDROSA, 1966, *Jornal do Brasil*, apud ARANTES, 2001, p. 198). Sobre a relação do poeta com o artista, na sua crítica, Pedrosa destacou que

As associações insólitas, que no seu amigo e companheiro poeta, Murilo Mendes, atingem o paraíso surrealista a poder de explosões, nele eram ditadas plasticamente por uma vontade de composição que vinha da ideia e não da subitânea revelação. Ismael era um espírito que não desarmava (PEDROSA, 1966, apud ARANTES, 2001, p. 201).

A ação de Murilo Mendes pelo reconhecimento da obra de Nery ocorreu ainda durante a vida do pintor. A partir da exposição realizada no Rio de Janeiro, Pedrosa destaca o papel do poeta, ao afirmar que a difusão da produção de Nery "foi obra quase que exclusiva da devoção e tenacidade de Murilo Mendes" (PEDROSA, 1966, *Jornal do Brasil*, apud ARANTES, 2001, p. 201). Do mesmo modo, o pintor foi responsável pelo aprimoramento artístico, intelectual e espiritual de Mendes. Nesse sentido, podemos concluir que, em retribuição, o poeta, preservou e divulgou a vida e obra do amigo. Assim, construiu e revelou a personalidade e o pensamento de Ismael Nery em seus múltiplos e complexos meios e sistemas.

O poeta também se construiu e se revelou junto a Nery. A curta amizade, de apenas treze anos de convivência, não terminou com a morte do pintor, mas fez Mendes assimilar hábitos e aspectos relevantes da personalidade do amigo – entre eles, a reunião de colegas intelectuais em casa.¹² A decisão e atitude do poeta contribuíram, significativamente, para o reconhecimento da obra do pintor e filósofo, iniciado na década de 1960. E ao lembrar a morte de Ismael Nery, Mário Pedrosa registra que, embora ele não tivesse sido um pintor profissional "foi, sobretudo - mais do que um homem universal - um artista total" (PEDROSA, 1966, *Jornal do Brasil*, apud ARANTES, 2001, p. 200).

12

Em Roma, o poeta reproduziu, em seu apartamento, um local de reunião de artistas, intelectuais, escritores e músicos, exatamente como ocorria na casa de Nery, no Rio de Janeiro.



Referências Bibliográficas

- ARANTES, Otília (org.). *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III* / Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 2001.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, David. Entre amigos. In: MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp; Ed. Giordano, 1996.
- BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.
- BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Murilo Mendes, colecionador. *Remate de Males*, Campinas, v. 21, n. 2, p. 31-62, 9 nov. 2001.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Murilo Mendes*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MATTAR, Denise (org.). *Ismael Nery*. Rio de Janeiro: Curatorial, 2004.
- MENDES, Murilo. Ismael Nery, Poeta Essencialista. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano 3, nº 10, 1934.
- MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.
- MENDES, Murilo. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014b.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp; Ed. Giordano, 1996.

Cultura de Museus no Brasil: Mário Pedrosa e a VI Bienal de São Paulo

Museum Culture in Brazil: Mário Pedrosa and the 6th São Paulo Biennial

Clara Mourão Downey¹

Resumo

Durante o período de 1 de outubro a 31 de dezembro de 1961 aconteceu, no atual pavilhão Ciccillo Matarazzo, a VI edição da Bienal Internacional de São Paulo. Contou com a participação de 681 artistas, de 50 países, totalizando 4.990 obras e atingindo 300 mil visitantes. É conhecida por sua grandiosidade e ousadia ao comemorar o marco de 10 anos da exposição, contudo, as críticas se dividem entre definir essa grandiosidade em "antiquária ou epifânica", como constata Glaucia Villas Bôas (2022). O projeto da edição propunha um olhar crítico à narrativa ocidental, colonialista e imperialista da história da arte. Ao antecipar o debate pós-colonialista durante a VI edição - que só veio a repercutir no final dos anos 80 - Mário Pedrosa denunciou o que faltava e falta às instituições museológicas brasileiras: evocar a identificação com seu público. A denúncia não foi ouvida com tanto eco à época, mas pode nos evidenciar um marco no processo de construção de uma nova cultura de museus no Brasil, que pertence de fato a todos.

Palavras-chave: Mário Pedrosa; Exposições; Bienal de São Paulo; Cultura de Museus.

Abstract

From October 1 to December 31, 1961, the 6th edition of the São Paulo International Biennial took place in the current Ciccillo Matarazzo pavilion. It had the participation of 681 artists from 50 countries, totaling 4,990 works and reaching 300,000 visitors. It is known for its grandiosity and boldness in celebrating the 10th anniversary of the exhibition, however, criticisms are divided between defining this grandeur as "antiquarian or epiphanic", as Glaucia Villas Bôas (2022) observes. The edition project proposed a critical look at the western, colonialist and imperialist narrative of art history. By anticipating the post-colonialist debate during the sixth edition - which only came to reverberate in the late 1980s - Mário Pedrosa denounced the lacking in Brazilian museological institutions: evoking identification with their public. The complaint was not heard with so much echo at the time, but it can show us a milestone in the process of building a new culture of museums in Brazil, which in fact belongs to all.

Palavras-chave: Keywords: Mario Pedrosa; Exhibitions; São Paulo Biennial; Museum Culture.

1

Clara Downey é artista, especialista em arte-educação pelo SENAC e mestranda em artes, cultura e linguagens pelo UFJF. Sua pesquisa possui enfoque na relação do público brasileiro com exposições de arte e democratização do acesso à cultura.



Introdução

A década de 1960 no Brasil foi marcada por reviravoltas na primeira fase democrática do país. Brasília foi inaugurada, o pensamento emancipatório e crítico circulava pelos meios culturais, enquanto políticas públicas conservadoras que proibiam o uso de biquínis, por exemplo, eram sancionadas pelo governo recém eleito de Jânio Quadros. Após oito meses de governo, renúncia e uma falha tentativa de golpe, Jânio foi substituído por seu vice João Goulart em 7 de setembro de 1961, apenas um mês antes do início da VI Bienal. Avanços e retrocessos caminhavam juntos, e a potência de países, antes colonizados, continuavam nas mãos imperialistas do ocidente.

Foi neste cenário que veio a público, durante o período de 1 de outubro a 31 de dezembro de 1961, no atual pavilhão Ciccillo Matarazzo, a VI edição da Bienal de São Paulo. Segundo dados fornecidos pela Fundação Bienal, contou com a participação de 681 artistas, de 50 países, totalizando 4.990 obras e atingindo 300 mil visitantes. É conhecida por sua grandiosidade e ousadia ao comemorar o marco de 10 anos da exposição, contudo, as críticas se dividem entre definir essa grandiosidade em “antiquária ou epifânica”, como constata Gláucia Villas Bôas (2022). O projeto da edição propunha um olhar crítico à narrativa ocidental, colonialista e imperialista da história da arte. Para tanto, fez-se uso de abordagens museográficas e históricas a fim de propor uma nova narrativa, inserindo obras e artistas que foram deixadas de lado pelo olhar eurocêntrico. Essa inserção contava com a exibição de obras de África, Ásia, América Latina, bem como a participação, pela primeira vez, da União Soviética e de países do leste europeu. O intuito era promover uma reflexão acerca das origens das criações artísticas. Esse debate foi extensamente antecipado pelo secretário geral da edição, Mário Pedrosa, pois veio a repercutir dentro da comunidade artística e acadêmica apenas no final da década de 1980, com as teorias pós-coloniais e decoloniais.

O projeto, que hoje chamamos de curatorial, de Mário Pedrosa na VI Bienal de São Paulo, faz parte de uma pesquisa há anos desenvolvida pelo mesmo, assim como explicita Paladino:



A sexta edição da Bienal pode ser considerada a gênese museológica de Mário Pedrosa, na qual observou-se o comparecimento de artistas contemporâneos em pé de igualdade com artistas não consagrados e práticas originárias, cujo legado cultural não fora impactado pelo crivo da arte europeia. A linha de tensão entre a arte popular e a arte erudita, questão chave para o autor em sua passagem pelo Chile e, posteriormente, para inclusão das artes indígenas e africana em seu relato museográfico e artístico, foi o pano de fundo da VI Bienal. (PALADINO,2020, p.35)

O presente artigo busca evidenciar o caráter democrático do pensamento pedrosiano ao se pensar cultura de museus no Brasil, traçando um paralelo de seus escritos sobre o assunto, até culminar em seu projeto para a VI Bienal de São Paulo, onde antecipou o debate pós-colonial de universalização da arte. Não foi bem recebido à época, mas após a disseminação do pensamento pós-colonial ao final dos anos 80, foi aplaudido.

Epifânico ou antiquário?

Crítico moderno, já abraçara os ideais emancipatórios do movimento, advogando o nacionalismo entre o internacionalismo, assim como afirma Nascimento (2019), foi quem traduziu a revisão de valores artísticos internacionais, para o Brasil. Em meados do séc. XX, borbulhava o pensamento de reconstrução e abandono de ideias racistas, colonialistas e imperialistas em um mundo que se reconstruía após a segunda guerra, enquanto enfrentava a tensão nuclear da guerra fria. Uma das primeiras medidas tomadas em função dessa reconstrução foi a criação da ONU (Organização das Nações Unidas) em 1945; tendo seu braço da cultura na Unesco, esta propôs uma reinvenção do pensamento artístico através da criação da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) em 1948:

O papel dessas associações era incentivar o estudo das artes, inclusive promover o estudo do folclore e dos bens materiais das sociedades tradicionais – tanto que em 1947 foi criado no Brasil a Comissão Nacional do Folclore



Cultura de Museus no Brasil:
Mário Pedrosa e a VI Bienal de São Paulo
Clara Mourão Downey

para ser representante do país na Unesco –, bem como estimular a livre circulação das obras e dos artistas de diferentes nacionalidades em mostras internacionais. Na reinvenção desse novo mundo onde se desejava o fim das falsas doutrinas da desigualdade das raças, acreditava-se que não cabia conceituar a arte a partir de um único ponto de vista: o do europeu. Interessava aos membros dessas instituições incorporar as produções artísticas não só do Ocidente, como das diferentes partes do mundo, tal como as asiáticas, africanas, oceânicas e americanas. O mundo estava em crise e a arte também e, por isso, interessava aos circuitos artísticos, expor as produções culturais de todas as nações, sem distinções raciais e culturais, pelo menos esse era o propósito. (NASCIMENTO, 2019, p.894)

Mário Pedrosa esteve presente em todos os encontros da AICA neste período, estando intensamente envolvido com a associação, concorreu à sua presidência no ano de 1966, perdendo a eleição para o historiador e crítico Giulio Carlo Argan. Em 1961, ano da VI Bienal, houve um congresso da AICA voltado à Brasília, mas o enfoque de Pedrosa nesse evento foi na construção da forma e o projeto da capital.

Outro evento que nos evidencia essas raízes de pensamento que culminaram no projeto da VI Bienal, foi a palestra de celebração de 30 anos da Semana de Arte Moderna, em 1952, onde Pedrosa discursou sobre o espírito universal da arte. Barros resume:

Depois de uma análise esmiuçada dos desdobramentos do modernismo brasileiro em torno dessas experiências, ocupa-se em discutir uma questão de alcance amplo: a associação do modernismo brasileiro à busca de um fundo de universalidade antenado com o que se produzia na comunidade artística européia. Então, amplia o foco da perspectiva, e discorre sinteticamente acerca da rebelião da arte moderna européia contra a tradição de representação naturalista - passando daí ao esclarecimento do papel que nesta revolução teria desempenhado a descoberta de outras culturas artísticas, como as orientais, as africanas, as oceânicas e americanas. Por fim, depois de dar a perceber



Cultura de Museus no Brasil:
Mário Pedrosa e a VI Bienal de São Paulo
Clara Mourão Downey

que o interesse dos modernistas europeus por esses povos não era da ordem do exótico, mas sim do formal e do expressivo, Mário Pedrosa chega ao âmago de sua tese, retornando ao ambiente do modernismo brasileiro. O primitivismo também teria sido a porta através da qual o modernismo penetrou no Brasil. Contudo, como possuíamos um riquíssimo folclore ainda não explorado, foi daí que o modernismo brasileiro pôde extrair suas fontes renovadoras da forma e expressão. (BARROS, 2008)

Também podemos citar o discurso de Pedrosa na conferência realizada na exposição de pinturas do Centro Psiquiátrico Nacional, em 31 de março de 1947, no Rio de Janeiro. O texto foi publicado no jornal Correio da Manhã, 21 dias após o evento e levou o nome de "Arte, necessidade vital". Para além dos paralelos traçados por Pedrosa da relação entre arte, saúde mental e espírito, notamos passagens que explicitam a raiz do seu pensamento museológico. Segundo Pedrosa:

Pintura e escultura, as artes em geral, são técnicas que devem ser aprendidas como se aprende a ler e a escrever, a costurar, a cozinhar, a tecer. Seus efeitos se podem fazer sentir até sobre os doentes mentais, quer curando-os ou alentando-os, quer atraindo-os a vir de novo cá fora, no nosso mundo bruto e feio, com mensagens que por vezes são decifráveis e brilham, fulminantes, fugazes, como lampejos. Não há nem pode haver, na verdade, barreiras ao mundo encantado das formas; não há las para se entrar no seu recinto, que não é de ninguém, que é comum a todos os homens indistintamente. Feliz a humanidade quando todos eles, sem inibições e iniciados, puderem penetrar o seu campo mágico! A iniciação está ao alcance de todos. (PEDROSA, 1947, p.66)

É interessante notar que havia um plano muito bem traçado em seu projeto para a VI Bienal, pois não havia somente um pensamento universalista em Pedrosa, mas também um objetivo democrático. Era sua intenção construir um novo pensamento populacional, acerca do que se havia estabelecido enquanto arte, para que todos pudessem se encontrar e pertencer ao ambiente artístico. No catálogo da exposição, Pedrosa assinala:



Cultura de Museus no Brasil:
Mário Pedrosa e a VI Bienal de São Paulo
Clara Mourão Downey

Através dessas salas, pode-se avaliar bem da obra desses artistas, de seu início e de sua evolução, de sua posição atual no conjunto da situação. É no exame dessas mostras, seguidas pela sala geral dos brasileiros, que melhor se poderá apreciar o balanço das Bienais passadas, do acerto de suas distinções, dos efeitos que por acaso tivera, sobre a evolução da arte no Brasil. Do exposto se verá se o saldo foi positivo. É nossa convicção que foi. (PEDROSA, 1961, p.137)

Contudo, a crítica dessa edição, que se consolidou ao longo dos anos, diferenciou-se do que previu Pedrosa. Adjetivos como “antiquária”, “exposição monstro” e “pouco instigante” foram usados para descrever a VI edição da Bienal, e, além disso, foi apontada uma falta de contemporaneidade por uma exposição que se propõe a exhibir o que há de novo no cenário artístico nacional e internacional. Como foi evidenciado por Aracy Amaral, em uma crítica lançada no jornal Estado de São Paulo dias após o final da mostra: “(...) não nos parece absolutamente cabível esse tipo de exposição dentro de uma Bienal, cujo objetivo principal é mostrar regularmente o desenvolvimento da arte contemporânea em todo o mundo” (AMARAL, apud. DALCOL, 2018, p.290).

Havia uma grande expectativa que essa exposição, ao mesmo tempo que fosse revisionista, também trouxesse a inovação tão característica da Bienal. Mas ao adentrar o pavilhão, ao invés de se deparar com o “Guernica” de Pablo Picasso, pela primeira vez em solo nacional, ou até mesmo as instigantes e participativas obras de Lygia Clark, o visitante se deparou com quase 5 mil obras, dentre elas: uma revisão da caligrafia sino-japonesa; arte mural indiana; afrescos bizantinos; todas as manifestações artísticas brasileiras, dos povos primitivos aos neo-dadaístas; além de salas individuais para artistas que foram figuras nacionais, pouco conhecidas, de diversos países e retrospectivas das três últimas edições da Bienal. Era uma exposição densa, que propunha ser um marco para universalidade artística, como afirma Pedrosa (1961):

Tornou-se, pois, sem favor, na atualidade, na manifestação artística de maior universalidade do mundo. Essa universalidade não se traduz apenas no plano geográfico



Cultura de Museus no Brasil:
Mário Pedrosa e a VI Bienal de São Paulo
Clara Mourão Downey

ou político, isto é , no espaço; mas se traduz também, no tempo, isto é, sai da contemporaneidade artística para alcançar as profundezas do passado.

Pedrosa acabou antecipando um debate que somente veio a surgir na comunidade artística e acadêmica ao final dos anos 80, com a exposição “Magiciens de la Terre”, no Centro Pompidou em Paris. Curada por Jean-Hubert Martin, a exposição se tornou um marco para os estudos pós-coloniais ao propor, supostamente pela primeira vez, uma universalização da arte, onde se pretendia acabar com a supremacia ocidental e europeia da arte. Muito similar ao projeto de Pedrosa em 1961, “Magiciens de la Terre” exibiu objetos artísticos de países e culturas dos cinco continentes do globo, uma curadoria minuciosa que não possuía um olhar para artefatos, artesanatos e objetos sacrais, mas sim para obras de artes em suas mais variadas expressões e origens, ao longo de séculos. Definitivamente foi fundamental para uma horizontalização e uma revisão do que foi considerado até então, história da arte. O debate decolonialista portanto, se propagou com força no início do século XXI e neste cenário, alguns pesquisadores brasileiros fizeram uma revisão da VI Bienal e apontaram-na como “epifânica” (VILLAS BÔAS, 2022) e “transgeográfica e transhistórica atenta aos desenvolvimentos desiguais entre os centros e as periferias” (DALCOL, 2018).

Portanto, por mais inovadora que possa ter sido, a exposição teve sim um caráter extremamente museológico, é interessante ressaltar que ela pode ter sido mal compreendida à época, mas é comum hábito entre o público, desde o surgimento do modernismo, o não acatamento da nova arte enquanto manifestação legítima. Ao se deparar com uma novidade artística, que quebra com os padrões artísticos até então estabelecidos, mesmo que recentemente, o público é permeado por um saudosismo e um conservadorismo que, por vezes, chega ao ponto de rejeitar esse objeto como artístico. Segundo Steinberg:

Há um sentimento de perda, de exílio repentino, de algo que foi voluntariamente negado — às vezes o sentimento de que a cultura ou experiência acumulada sofre uma irremediável desvalorização, deixando a pessoa exposta à privação espiritual. (STEINBERG, 1975, p. 248)



A inovação no discurso de Pedrosa pode ter sido percebida, mas foi rejeitada ao ponto que causou um desconforto ao tentar quebrar paradigmas coloniais enraizados na sociedade. Contudo é importante ressaltar que Pedrosa pode então, ter sido “epifânico”, transgressor e quem sabe até vidente, ao propor uma exposição universalista da arte no Brasil da década de 1960, mas foi preciso que Jean-Hubert Martin, na França de 1989, afirmasse a importância dessa proposição, para que o debate finalmente ecoasse, no Brasil. É necessário que o debate seja legitimado pelas nações coloniais, mesmo que ele seja sobre a não-legitimação do debate pelas nações coloniais.

Conclusão

Ao antecipar o debate pós-colonialista durante a VI edição - que só veio a repercutir no final dos anos 80 - Mário Pedrosa denunciou o que faltava e falta às instituições museológicas brasileiras: evocar a identificação com seu público. A denúncia não foi ouvida com tanto eco à época, mas pode nos evidenciar um marco no processo de construção de uma nova cultura de museus no Brasil, que pertence de fato a todos. Segundo Bourdieu (2016):

O museu fornece a todos, como se tratasse de uma herança pública, os monumentos de um esplendor passado, instrumentos da glorificação suntuária dos grandes de outrora: liberdade fictícia já que a entrada franca é também entrada facultativa, reservada àqueles que, dotados da faculdade de se apropriarem das obras têm o privilégio de usar dessa liberdade e que, por conseguinte, se encontram legitimados em seu privilégio, ou seja, na propriedade dos meios de se apropriarem dos bens culturais ou, para falar como Max Weber, no *monopólio* da manipulação dos bens de cultura e dos signos institucionais da salvação cultural. (BOURDIEU, DARBEL, p. 163, 2016)

Os bens culturais só serão, de fato, de deleite geral, quando todas as classes, raças e gêneros tiverem suas manifestações consideradas arte, para que o público possa se identificar e pertencer. Mário Pedrosa, mesmo que mal interpretado à época, colocou essa questão em debate décadas atrás, mas esse continua sendo o maior desafio das instituições museológicas.



Referências Bibliográficas:

BARRIENDOS, J. **CONFLUÊNCIA ESFÉRICA curadoria global após 'Magiciens de la Terre'**. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 1–14, 2015. DOI: 10.36025/arj.v2i2.7293. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7293>.

BARROS, J. D.. (2008). **Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil**. ARS (São Paulo), 6(ARS (São Paulo), 2008 6(11)). <https://doi.org/10.1590/S1678-53202008000100004>

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **Amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Porto Alegre: Zouk, 2016.

DALCOL, Francisco. **Mário Pedrosa e a 6º Bienal de São Paulo (1961): uma proposição crítica ao relato ocidental da história da arte**. In: Arte Além da Arte, 1º Simpósio de Relações Sistêmicas da Arte, 2018.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. **A BIENAL DE 1961: A ATUAÇÃO DE MÁRIO PEDROSA**. In: Anais do VII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - UNICAMP. Campinas, 2011.

MARI, Marcelo. **A arquitetura brasileira no debate internacional: AICA de 1959 e a crise do projeto moderno**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, 56., 2018, SALAMANCA. Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas: Lingüística y Literatura. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018. DOI: http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0251_3. Disponível em: <https://edicionesusal.com/obra/978-84-9012-916-6/>.

NASCIMENTO, G. **Brasil, Arte e Origem: do Museu das Origens à Galeria Mário Pedrosa**. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 14, p. 893–901, 2019. DOI: 10.20396/eha.vi14.3384. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3384>.

PALADINO, Luiza Mader. **A opção museológica de Mário Pedrosa: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina**. São Paulo, 2020. 276 f. : il.



PEDROSA, Mário. **Arte, necessidade vital.** Correio da Manhã, 21/04/1947.

PEDROSA, Mário. **Introdução.** In: VI BIENAL DE SÃO PAULO MUSEU DE ARTE MODERNA, catálogo geral. São Paulo, 1961.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **"MAGICIENS DE LA TERRE", VINTE E CINCO ANOS DEPOIS "INTENSE PROXIMITÉ"**. UDESC, Simpósio 2 – A exposição de arte como espaço de comunicação

SMITH, Terry. **Arte contemporânea: correntes mundiais em transição para além da globalização.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v7., n.13: mai.2017

STEINBERG, Leo. **A Arte Contemporânea e a Situação de seu Público .** In: _____. A Nova Arte. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1975.

VILLAS BÔAS, Gláucia. **A 6ª Bienal de São Paulo na berlinda.** In: Bienal de São Paulo: desde 1951/org. Paulo Miyada - São Paulo: Bienal, 2022.

O público. Fundação Bienal de São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/548>

6ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/6bienal>

ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era dos museus a era dos curadores.** São Paulo, Boitempo Editorial:2004.

ABOUT THE INTERNATIONAL ASSOCIATION OF ART CRITICS AICA
Disponível em: <https://aicainternational.news/aica>



A Escolinha de Arte do MAM/RJ no início dos anos 1950: um outro olha

MAM/RJ's Escolinha de Arte during the early 1950s: a fresh look

Roberto Loureiro Zink¹

Resumo

Este artigo discute o ensino de Ivan Serpa na Escolinha de Arte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no início da década de 1950 a partir das publicações na mídia impressa da época e suas conexões com o projeto político de Mário Pedrosa e teses de Herbert Read e John Dewey. Trata-se de uma experiência importante tanto no campo da educação quanto da arte brasileira com divulgação abrangente, ações e propostas que sugerem mais do que um método de ensino, mas uma posição ética.

Palavras-chave: Ivan Serpa; Mário Pedrosa; MAM/RJ; Arte-educação

Abstract

This article discusses Ivan Serpa's teaching at the Modern Art Museum art school in Rio de Janeiro during the early 1950s, based on publications in the press at the time and their connections with Mário Pedrosa's political project and theses on art education by Herbert Read and John Dewey. This was an important experience both in the field of education and in Brazilian art, with wide dissemination, actions and proposals that suggest more than a teaching method, but an ethical position.

Keywords: Ivan Serpa; Mario Pedrosa; MAM/RJ; Art-education

1

Graduado em Licenciatura em Artes Plásticas USP (2012) e mestrando em Artes PPGAV-UFJF. E-mail: roberto.zink@gmail.com



Uma experiência distinta

Além de toda sua produção plástica, podemos considerar a atuação docente de Ivan Serpa exemplar, como mestre de importantes artistas (Waltercio Caldas e Hélio Oiticica entre outros), além de tantas crianças, jovens e adultos que seguiram por caminhos profissionais diversos. Sua posição como docente fundia-se ao caráter artístico e político, tornando a experiência um caso singular tanto para a arte quanto para a arte-educação brasileira, assim merecedora de um olhar mais atento. Em *Crescimento e Criação*, publicado em 1954, Mário Pedrosa tece importantes considerações sobre o trabalho na Escolinha do MAM/RJ, dando partida com a introdução:

Entre tantas escolinhas que já funcionam por aqui, a do Museu de Arte Moderna se distingue pela orientação que lhe imprime Ivan Serpa, jovem pintor de méritos reconhecidos e mestre de crianças, já de reputação formada. A experiência dele com o trato da criançada não é de agora. Mesmo antes do aparecimento do curso inaugurado pelo museu, já ele, desde 1947, conduzia uma escolinha para meninos, num colégio privado desta cidade (PEDROSA, 1954, p.72).

O trabalho do artista enquanto professor é amplamente discutido pelo crítico em seus textos, considerando uma diversidade de ensaios em diferentes jornais na década de 1950, incluindo o *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa*, *A Noite* e o *Jornal do Brasil* (todos do Rio de Janeiro). A questão de um momento específico da arte no pós-guerra, do ensino da arte brasileira e a atenção dada ao projeto de Serpa lançam luz sobre sua importância e os motivos que levaram Mário Pedrosa (e outros autores) a se concentrar na relação com aquelas crianças no museu.

Partindo do novo ambiente, a ideia de formação de um grupo de artistas em torno do ateliê do MAM fundamentava a experiência concreta carioca em si, que se moldava “a partir do convívio e da atuação sistemática de jovens artistas, enredados com o cultivo de uma linguagem artística moderna, abstrata e geométrica” (VILLAS-BOAS, 2022, p.79) e a existência das aulas de Serpa, garantia continuidade da elaboração que teve início no Ateliê do Engenho de Dentro, inserindo o Museu numa nova



A Escolinha de Arte do MAM/RJ
no início dos anos 1950: um outro olhar
Roberto Loureiro Zink

perspectiva de espaço de criação moderno. De algum modo, é possível considerar uma via de mão dupla em que as aulas nutriam um projeto de arte concreta, permitindo elaborações a partir de seus processos, ao mesmo tempo que sua existência era impulsionada pelo desejo de materialização do novo projeto.

Para elaboração do presente artigo, foram analisadas 38 publicações diferentes entre 1946 e 1958 trazendo informações sobre o projeto de educação pela arte de Mário Pedrosa (5 artigos), exposições de arte de Ivan Serpa (6 artigos) e o ensino de arte para crianças no MAM/RJ (27 artigos). Dentro desses, uma revisão do primeiro ano de funcionamento da Escolinha foi proposta como objeto de estudo. A escolha que foca até o final do ano de 1952 se dá por compreender o ímpeto inicial da proposta. Tais notícias não constituem a totalidade das publicações no período, mas uma amostra considerável e rica de pesquisa. Em específico, é proposto uma leitura das informações obtidas sob a influência de dois pensadores: John Dewey e Herbert Read. Ambos fizeram importantes contribuições para o ensino da arte, já na primeira metade do século XX, colaborando para a formação de um pensamento moderno, discutido e traduzido em diversas frentes.

Menção digna de nota é a ligação direta de Mário Pedrosa e Niomar Moniz Sodré com os veículos de comunicação (enquanto diretora executiva do MAM/RJ, ela era casada com Raul Bittencourt, proprietário do *Correio da Manhã*, sendo ambos amigos de Pedrosa). A incidência sobre uma mídia impressa no sentido de divulgação das ideias é parte do debate de acesso e controle das informações sobre as propostas revolucionárias no campo da arte, que alcançam e influenciam o público naquele período.

Sobre as publicações que tratam o assunto, nas bases de dados da CAPES e SciELO (analisadas em 18 de abril de 2023) encontra-se um número bastante limitado de artigos registrados, incluindo os termos “Ivan Serpa” e “Escolinha de Arte do MAM” (e derivações): são 3 (três) artigos: dois que abordam a temática concretista do artista e um que aproxima a pedagogia do MAM a outra escola.



Contexto brasileiro

O projeto de Serpa no MAM/RJ ocorre concomitante a outras experiências distintas de ensino da arte no Brasil. Os estudos realizados e organizados por Ana Mae Barbosa analisam uma série de ações que se voltam para a atividade artística em caráter curricular e extracurricular no período.

No que concerne o ensino oficial, a autora comenta a permanência de métodos didáticos que mantém o desenho geométrico como preparação para uma educação industrial na primeira metade do século XX. Em exemplo, o livro de Abílio César Pereira Borges, como propagador desses princípios teria 41 edições, até o ano de 1959 (BARBOSA, 2015b, p.50). Também os métodos afirmados pelo Estado Novo e estimulados pelo pensamento positivista, propunham a reprodução e cópia de motivos e ornamentos decorativos com propósito técnico, além de trabalhos meramente manuais.

Paralelamente, no entanto, discussões sobre a expressão, as formas de liberação emocional e formação do sujeito na Modernidade, influenciadas por pensadores como John Dewey, permitiram o surgimento de ateliês liderados por artistas e educadores, como propostas pioneiras no sentido de libertar a expressão dos alunos, repensando o papel dos professores e os meios de ensino. Outra referência marcante seria a vinda de Herbert Read ao Brasil, em outubro de 1941, com a exposição de desenhos de alunos britânicos, apresentada no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, em que o crítico explicitaria seu pensamento, dois anos antes da publicação de *Educação pela arte*.

Em 1948, surge, como importante exemplo, o ateliê de Suzana Rodrigues no Museu de Arte de São Paulo, seguido pela “Escolinha de Arte do Brasil”, de Augusto Rodrigues nas dependências de uma biblioteca infantil no Rio de Janeiro.

Denominado Club Infantil de Arte, o curso organizado por Suzana Rodrigues afirmava o “anseio por formar indivíduos íntegros, educados intelectual, emocional, estética e moralmente, capazes de agir de forma cooperativa, construindo, portanto, uma sociedade equilibrada e controlável” (BREDARIOLLI, 2008, p.199), por meio do trabalho da *livre-*



expressão, que na concepção da educadora significaria uma ideia de *liberdade* a ser conduzida, direcionada com o propósito de sua educação a partir da observação da natureza. Augusto Rodrigues na Escolinha, assumindo as ideias de Read, estimulava a liberdade e a expressão através da arte, valorizando sensibilidade estética, criação e experiência na construção de sua subjetividade.

Anteriormente a essas duas experiências, em 1946, no artigo *A escola e a vida*, Pedrosa reflete sobre uma exposição de Alberto da Veiga Guignard e seus alunos, estabelecendo uma crítica sobre os rumos do ensino da arte moderna, a questão da liberdade de criação diante da relação com o mestre.

Na aventura das cores o professor nem sempre pode penetrar porque ela, por definição é individual e não dá passagem para dois. O mestre fica um pouco de fora, no campo, como instrutor de um piloto quando deixa pela primeira vez o seu pupilo voar sozinho.

Na exposição atual os alunos belo-horizontinos por mais liberdade que lhes dê o mestre, já sabem antecipadamente que não se arriscarão demasiadamente pelo mato adentro (PEDROSA, 1946b).

E finaliza: “Esperemos novas florações para ver o amadurecimento desses artistas, e sobretudo a capacidade de libertar-se do mestre, de desgarrar-se de transbordar, com mais calor, da escola para a vida, que o grande posto dos criadores”.

O próprio Guignard em depoimento ao *Correio da Manhã*, relata que com toda a liberdade com que gere suas aulas, em determinados momentos toma o pincel das mãos do aluno vacilante para terminar suas obras. Com efeito, dentro do programa de Pedrosa, o ensino do artista em Minas Gerais aponta possibilidades, mas ainda não corresponde a seus ensejos, como fará Ivan Serpa anos depois com as devidas particularidades de seu ensino e posição do próprio professor enquanto artista ligado ao concretismo carioca.



Presença da arte

Naquele mesmo ano, no artigo intitulado *A ação de presença da arte*, publicado pelo mesmo jornal, citando Read, Mário Pedrosa coloca:

A arte é uma 'atividade presente e atual na qual naturalmente participam todos as crianças e alguns adultos'. Uma das grandes descobertas artísticas de nossos dias foi a de que crianças são os artistas mais autênticos que existem. Pois essa constatação serviu para fazer compreender aos homens que arte é um dos atributos mais indissociáveis [sic] da vida, e brota na infância (PEDROSA, 1946).

E conclui afirmando que "não perder a juventude significa em grande parte continuar 'artista' depois de adulto". O artigo em questão traz uma discussão sobre o caráter da "inutilidade" da arte sugerido pelo poeta francês Paul Valéry, tese à qual Pedrosa contrapõe o "utilitarismo sórdido da burguesia" a uma "pureza" desinteressada, a um ensimesmar, uma integração à vida moderna.

Read, em *Educação pela Arte* (1943), propõe também o conceito de *integração* utilizado posteriormente por Pedrosa:

...*integração*, que é a reconciliação da singularidade individual com a unidade social. Sob este ponto de vista, o indivíduo será <<bom>> na medida em que a sua individualidade se realiza dentro da totalidade orgânica da comunidade. O seu toque particular contribui, embora imperceptivelmente, para a beleza da paisagem – a sua nota é um elemento necessário, apesar de não ser notado, na harmonia universal (READ, 1958, p.5).

No mesmo capítulo, o autor faz importantes considerações sobre o que ele denomina *educação estética*, como educação dos sentidos que baseiam a consciência, sendo a personalidade uma noção integrada aos sentidos que se relacionam harmoniosamente com o meio exterior. Esses conceitos compartilhados por Mário Pedrosa em diferentes teses tratam de um lugar político no fazer e no ensino da arte, correspondendo a seu



projeto de “reeducação da sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo transcender a visão convencional e obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos e, assim, recondicionar-lhe o destino” (PEDROSA, 1952), direcionando para uma transformação social, a partir do indivíduo sensível. Em *A força educadora da arte* (1946), aponta que o objetivo principal de uma “ocupação artística persistente e sistemática” é o ganho proveniente de sua atividade, a sua personalidade, esse desenvolvimento dos sentidos, da sensibilidade, das emoções, mais do que a construção de uma obra de arte em particular (PEDROSA, 1946c).

Novas concepções apontam o museu, enquanto polo irradiador da cidade moderna, como esse lugar que possibilitaria a formação do sujeito, social e culturalmente integrado (diferente de uma formação técnica escolar). Assim entende-se a criação no Rio de Janeiro, do MAM, divergente do conceito acadêmico e associado a uma elite interessada em desenvolver seu entorno e apontar possibilidades no atual momento pós-guerra. A educação pela arte nesse momento vem de uma vontade de exteriorizar a individualidade sensível (possível no abstracionismo geométrico), desvinculada de convenções e que, pensada no sistema, corresponde à vontade dos seres em existir como agentes de sua própria liberdade enquanto elementos da sociedade.

O percurso do professor

Anterior ao ingresso no Museu de Arte Moderna, em julho de 1951, após a participação exposição dos trabalhos de seus alunos na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu), Yvonne Jean publica um artigo intitulado *Serpa professor e Serpa aluno*, no qual ela escreve sobre a experiência de Ivan Serpa como professor da Escola Wladimir Matta (também encontrado na grafia Eladimir Mota), na Tijuca, Rio de Janeiro:

A disciplina livremente consentida por quem está interessado, mais do que isso, apaixonado pela sua tarefa e o entusiasmo latente criam uma atmosfera na qual a gente se sente bem. Cada vez que alguém acaba um desenho corre para o professor. ‘Está bem? O que acha? Gostou?’ Serpa sempre diz que sim. Permite-se,



A Escolinha de Arte do MAM/RJ
no início dos anos 1950: um outro olha
Roberto Loureiro Zink

tão somente, conselhos escondidos, começando com 'Talvez poderia...' ou 'O que é que acharia...' ou 'Porque não experimentaria...' E o aluno pega nova folha e tenta nova experiência, alheio aos companheiros, à visitante, ao mundo de fora. Acaba um quadro e já começa outro. E continua em casa. Um deles, e dos melhores, fez nada menos que 966 desenhos em seis meses (JEAN, 1951).

A matéria que antecede também a primeira mostra individual do artista, já aponta a relevância de seu trabalho como educador, cujos alunos já têm trabalhos divulgados, "mas não como mereciam". Yvonne Jean citando Mário Pedrosa, coloca criticamente Serpa como discípulo de seus próprios alunos, pois "com eles aprendeu a exaltação das cores e, sobretudo, a coragem criadora de não ter medo de errar." Em depoimento à jornalista, Serpa comenta sobre importantes fatores no processo educativo, principalmente no que tange a relação professor-aluno: ele assume a posição de "amigo", ao mesmo tempo que elabora "obstáculos" para que o outro se sinta desafiado e dedique seu interesse para a tarefa empenhada.

Segundo Herbert Read, refletindo sobre Martin Buber, a relação educacional é uma relação de confiança, na qual a presença do professor para responder sobre o mundo é uma relação de reciprocidade, na qual ele gradualmente aprende a distinguir e antecipar a real necessidade do pupilo em sua singularidade. O que é necessidade individual do que não é, entendendo profundamente o que o ser humano precisa para tornar-se humano. De forma que a educação de um pupilo é sempre autoeducação do professor, compreendendo as forças dinâmicas e criativas, as absorvendo.

A despeito da primeira exposição individual de Ivan Serpa, o crítico Mário Pedrosa, no artigo *A experiência de Ivan Serpa* (1951), não faz menção direta ao seu papel como educador, mas descreve a construção de suas obras pictóricas como um processo de libertação do espaço, de encontro com as formas abstratas calcado pelo trabalho e tentativas, em contraste com uma pintura funcional a serviço da arquitetura moderna. As obras, ligadas aos princípios da Gestalt apoiados pelo crítico, tratam de um caminho que se desenvolve nas questões próprias da pintura, da força interior das formas e cores. Nesse quesito, é interessante observar como discurso sobre o processo de *libertação* das formas aparece também como *libertação* da sensibilidade dos alunos de Serpa em sua prática pedagógica.



A Escolinha de Arte do MAM/RJ
no início dos anos 1950: um outro olha
Roberto Loureiro Zink

A ligação entre o artista e o crítico é anterior. Juntamente com Abraham Palatnik e Almir Mavignier, sob a influência de Pedrosa, Serpa criou um grupo pioneiro de artistas dedicados a sistematicamente pesquisar os caminhos da abstração, a compreendendo como liberdade poética. Estes frequentaram também o Centro Psiquiátrico Nacional D. Pedro II, gerido por Nise da Silveira, mantendo contato com a arte dos internos, enriquecendo sua experiência formal por meio do trabalho da pesquisadora com pacientes esquizofrênicos. "Preocupado com a "essência" da arte abstrata, Ivan Serpa pensa a abstração como experiência antropológica básica, encontrando-a seja na decoração oriental, seja nas criações de crianças e "alienados", segundo terminologia da época" (SIQUEIRA, 2004, p.160). Assim, a expressão das emoções que tomavam forma e agiam no sentido de transformar o indivíduo por meio da arte entre internos (bem como crianças ou primitivos, como escreveria Pedrosa), além das interferências racionais, sistemáticas e acadêmicas, avançou sobre as discussões do grupo que viria a desenvolver o concretismo carioca.

As atividades no Museu de Arte Moderna - RJ

No dia 09 de maio de 1952 é publicado no *Correio da Manhã* (RJ) a seguinte notícia, cujo título é *Aulas de desenho e pintura*:

Iniciando nova fase de suas atividades internas, o Museu de Arte Moderna do Rio avisa aos seus associados que todos os sábados, a partir de amanhã, o professor Ivan Serpa ministrará aulas de desenho e pintura aos sócios do Museu e seus filhos, no horário de 18 horas para os primeiros (adultos) e 16 horas para os segundos (menores), em uma das salas do Museu.

Ivan Serpa não obstante de sua pouca idade, é um dos valores da nova geração de artistas do país. Aluno de Alex Leskocheck, obteve no Salão Nacional de Belas Artes 'Menção Honrosa' em desenho e 'Medalha de bronze em pintura'; no Salão Municipal de 1949, 'Menção de louvor' em desenho e 'Prêmio Prefeito do Distrito Federal' em pintura. Expôs individualmente no I.B.E.U. em 1951. Na 1ª Bienal de São Paulo conquistou



A Escolinha de Arte do MAM/RJ
no início dos anos 1950: um outro olha
Roberto Loureiro Zink

prêmio 'Jovem Nacional' de pintura. Dedicou-se ao ensino de desenho e pintura para crianças, onde vem conseguindo rendimento magnífico, tendo realizado exposições de seus alunos em Toulouse e Arras, em Juiz de Fora, Maranhão e no Museu de Arte Moderna de Rezende.

Dono de considerável cultura e dotado de facilidade de expressão e comunicabilidade, Ivan Serpa conseguirá, sem dúvida, obter o maior rendimento nas aulas que dará semanalmente aos sócios do Museu de Arte Moderna.

[NOTA: No dia seguinte uma nova matéria é publicada retificando os horários das aulas, mas novamente exaltando a importância das aulas no espaço do Museu] (CORREIO DA MANHÃ, 1952b).

Uma análise interessante surge a partir da leitura de John Dewey, que problematiza o fato de, no crescimento do sistema capitalista, o museu, segregado da vida comum, se estabelecer como lugar da arte, onde nações e comunidades constroem seu gosto cultural a partir de coleções particulares celebradas tanto como culto ao passado artístico, como resultado de ações nacionalistas e de riqueza material. Esse pensamento também trata de uma cisão de possibilidades, onde a obra de arte tornada produto sagrado do capitalismo, ao ser isolada naquele espaço, permite apenas o caráter contemplativo, quando em outro molde seria experiência estética: a obra de arte deixa de estar integrada ao meio, estando somente nele.

Quando os objetos artísticos são separados das condições de origem e funcionamento na experiência, constrói-se em torno deles um muro que quase opacifica sua significação geral, com a qual lida a teoria estética. A arte é remetida a um campo separado, onde é isolada da associação com os materiais e objetivos de todas as outras formas de esforço, sujeição e realização humanos (DEWEY, 2010, p.60).

No caso da realização da Escolinha nas próprias dependências do Museu de Arte Moderna, Ivan Serpa (como um de seus criadores,



A Escolinha de Arte do MAM/RJ
no início dos anos 1950: um outro olha
Roberto Loureiro Zink

desenvolvida junto a construção da própria estrutura do MAM, apoiada por membros da instituição: Niomar Moniz Sodré e Carmem Portinho) age no encontro da criação como experiência na arte, como uma atitude de integração com a vida. Considera-se, nesse sentido, uma função social do museu moderno como instituição voltada não só para seu interior, mas para uma exteriorização em caráter educativo público, ainda que, a princípio, seus alunos seriam crianças filhas de sócios do Museu.

Como diretora executiva, Niomar Moniz Sodré, ao assumir em 1950 “traria para dentro do MAM ideias de desenvolvimento que acolham a arte como instrumento de ruptura”, seu projeto, como missão moderna, “deixava, portanto, clara a ênfase no sentido pedagógico da arte, sentido que era sistematicamente acionado como causa e justificativa da existência da instituição e que acompanhava, de fato, o modo como esta se colocava no mundo” (PARRACHO, 2018, p.387).

Jayme Maurício, em 13 de dezembro de 1956 escreve um breve artigo comentando a importância de atualização dos métodos pedagógicos do museu na proposta de Serpa, “com a sua importante atuação na educação, não apenas no lado mais generalizado das exposições, conferências, projeções e publicações” (MAURÍCIO, 1956), ainda que em condições temporárias de material e espaço. No ano seguinte, Pedrosa escreve *Museu e Educação*, em razão da ida ao Rio de Janeiro do diretor de museus e monumentos da UNESCO, Sr. J. K. Van der Haagen, tratando de um ciclo de conferências que ocorreria ali sobre a utilização de técnicas e espaços do museu nos programas educacionais, as exposições, possibilidades práticas e relação com a comunidade (PEDROSA, 1957g).

O professor e a Escolinha do MAM/RJ

Ao final do mês de maio, de 1952, não tendo ainda completado um mês de aula, Mário Pedrosa publica um artigo *Experiência e Arte*, sobre obras de artistas em dois diferentes salões do Rio de Janeiro. Ivan Serpa, na busca por atingir uma linguagem plástica clara, passaria despercebido, porém se revela moderno à medida em que seu trabalho viria como fruto de “esforços mais sinceros, corajosos e autênticos”, negando concessões que possibilitariam o sucesso fácil. Estabelece-se assim, uma relação do artista



com sua obra, valorizada por uma posição ética de trabalho, adequada ao ritmo da sua experiência e revelada esteticamente.

A divulgação da mídia impressa naquele mesmo ano, sobre o desenvolvimento das aulas no Museu, se atenta a fatores diversos, mas de modo geral buscando olhares de compreensão e descrição do programa proposto. Em 9 de setembro, na *Tribuna Imprensa*, o texto de José Carlos de Macedo Miranda *Cinquenta pintores de palmo e meio* leva o subtítulo: *Escolinha de Ivan Serpa: mundo de colorido e magia – Quem quer trabalha, quem não quer brinca – Contrassenso receber dinheiro para ensinar crianças – Portas abertas para todos*. O autor descreve a organização e funcionamento da escola focando na importância e presença do professor, revelando aspectos que tornam sua experiência um caso particular. A qualidade das informações que traz a reportagem ao narrar a Escolinha demonstra sua relevância para o olhar do público:

O horário

Informa Ivan Serpa que alguns se revoltam contra o horário: na hora de dar o fora, batem pé e fazem beicinho para ficar mais um pouco. O remédio é deixá-los ficar. Mas o diabo é que esse “pouquinho” às vezes chega a uma e mesmo duas horas.

O professor

Ivan Serpa se entrega ao seu trabalho de livre e espontânea vontade. Quando a sra. Niomar Moniz Sodré quis estabelecer um pagamento para ele, recusou:

– ‘Para ensinar crianças, considero um contrassenso receber dinheiro’

Para ele, toda criança é um artista inato. Ser artista é uma condição da criança. Em sua idade, tudo é novo e demanda pesquisa. Não tem os preconceitos do adulto. As que apresentam problemas tem a causa dos mesmos nos próprios adultos.

Aproveitamento

Se a criança encontra erros no trabalho, pede-lhe que os corrija ela mesma, nunca lhe dizendo que ‘é’ realmente um erro. Não dá também a solução, preferindo discutir com o aluno os problemas que aparecem.

Há crianças que, para corrigir o que supõem esteja



A Escolinha de Arte do MAM/RJ
no início dos anos 1950: um outro olha
Roberto Loureiro Zink

errado, fazem e refazem até 15 vezes o trabalho.

Caso excepcional

– ‘Todo aluno deve ser cem por cento livre para encontrar seu caminho independentemente do que eu mesmo procuro’.

As crianças, a princípio, aprendem apenas desenho. Se o garoto, entretanto, deseja trabalhar com cores, seu desejo é satisfeito. Às vezes, depois de estar pintando a óleo, pede para voltar ao lápis, no que também é atendido. Se reclama do material melhor, este lhe é dado logo.

Material

Aliás, a especificação de que a escolinha é para filhos dos sócios só funciona teoricamente.

– ‘As portas estão abertas para todos’

Método e objetivos

Ivan Serpa diz:

– ‘Se houver possibilidade de desenvolver a criança até que atinja um bom nível artístico, fico satisfeito. Mas não começo por pensar nisso. Em princípio quero dar alegria à criança, sem qualquer obrigatoriedade de tarefa. Se a criança não chegar a ser pintor, pelo menos não sentirá, diante da pintura moderna, o choque sofrido pela burguesia atual’.

Esse choque, diz Ivan Serpa, vem da falta de um conhecimento da evolução artística. As crianças que ensina, crescendo com outra formação, não terão esses preconceitos (MIRANDA, 1952).

O conhecimento sobre o ambiente das aulas e as descrições sobre o funcionamento atentam para um lugar político que se firma, na raiz da transformação social via sujeito. A atmosfera simpática como criação do professor, é espontaneamente proporcionada, como sugere Read, para que a felicidade do aluno se transforme em dedicação ao objeto de seu estudo, enquanto arte. Exerce-se uma capacidade de compreensão e estímulo que atravessa o aprendiz e o mundo. John Dewey vai além e coloca que “para que a habilidade seja artística, no sentido final, ela precisa ser ‘amorosa’; precisa importar-se profundamente com o tema sob o qual a habilidade é



exercida" (DEWEY, 2010, p. 127), o que para o entendimento do caminho percorrido na Escolinha possui um sentido duplo. Ao mesmo tempo que a relação afetiva é uma proposta que se encontra entre o aluno e sua atividade, é também uma relação do professor com sua docência. O agir de Ivan Serpa com seus alunos é da mesma ordem do que de seu trabalho artístico, da mesma forma "amoroso", importa-se profundamente com o tema, vive uma experiência estética moldada para uma percepção receptiva prazerosa, chegando a afirmar o quanto o trabalho com as crianças o fez não temer o uso da cor em suas obras. Ao ponto que, noutra momento, o professor comenta sobre suas exposições infantis "não há prêmios. Acho que seria horrível premiar umas crianças e outras não".

Dialogando novamente com John Dewey:

A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos. Em vez de significar a rendição aos caprichos e à desordem, proporciona nossa única demonstração de uma estabilidade que não equivale à estagnação, mas é rítmica e evolutiva. Por ser a realização de um organismo em suas lutas e conquistas em um mundo de coisas, a experiência é a arte germinal. Mesmo em suas formas rudimentares, contém a promessa da percepção prazerosa que é a experiência estética (DEWEY, 2010, p.83).

Num artigo seguinte, Mário Pedrosa trata da produção das crianças como "Arte Viva", a própria produção moderna que, em comparação com a produção dos artistas acadêmicos ("Arte Morta"), se trata de uma revolução da sensibilidade "uma fresca possibilidade para as surpresas de imaginação, para uma nova densidade espiritual", trata-se da capacidade de "atingir o conhecimento pela intuição" (PEDROSA, 1952b).

A *exposição de arte infantil*, publicada sem autoria no *Correio da Manhã*, alguns aspectos importantes são comentados. Primeiramente



A Escolinha de Arte do MAM/RJ
no início dos anos 1950: um outro olhar
Roberto Loureiro Zink

aponta para o que chama de “renovação estética” na atuação de modo direto sobre os jovens, além das exposições. Trata do papel da arte na formação da personalidade, aquisição de linguagens, da livre expressão. Numa nova crítica às instalações, em salas cedidas por empréstimo, garante mérito a colaboração de artistas, para as aulas realizadas. O museu de arte, na concepção moderna estimularia “seus frequentadores a uma flexibilidade crescente de atitudes mentais, a uma tomada constante de posições novas”. O alcance que, segundo a notícia, que é de 60.000 pessoas visitantes em 1952 deveria ser ainda mais ampliado sobre os jovens com o investimento de recursos nas aulas da instituição.

Dois importantes textos complementam o olhar sobre a experiência em dezembro daquele ano. *Os meninos de Ivan Serpa* (de Mário Pedrosa) e *Arte e espírito infantil* (de Lucy Teixeira), ambos da Tribuna da Imprensa. Citando Holmes e Collinson (*Child Art Grow Up*, 1952), Pedrosa replica: Ivan Serpa não “ensina desenho”, “ensina crianças” e ainda, sobre as faculdades criadoras do ser: “A criação da forma artística afina com um estado mental específico do criador”. A visão moderna do crítico incorpora a qualidade dos estudos que surgem sobre psicologia e desenvolvimento da criança, das possibilidades que surgem com um ensino livre e autônomo que desobedece aos antigos critérios de imitação e cópia. “Ainda nos encontramos numa civilização que teme a educação dos sentidos e das emoções, que timbra em abafar no homem o impulso espontâneo inicial para criar.” O ensino na Escolinha não faria das crianças grande gênios ou artistas, mas adultos com capacidade de apreciar e julgar, aptos ao fazer e agir, ao pensar e sentir, estabelecendo com o mundo uma relação artística. Ao final ele pontua “Em meio às trevas, há razões para ainda acreditar-se no futuro da humanidade” (PEDROSA, 1952d).

Lucy Teixeira, por sua vez, a partir de estudos que incluem Piaget, faz uma análise das qualidades da arte infantil, do contato da criança com a experiência imediata com o mundo, que ainda não tornou hábito o real. Assim como Pedrosa em outras publicações, ela faz uma comparação entre a arte infantil e a arte dos primitivos, baseadas num “aspecto historicidade indispensável à definição e fixação inicial dos valores artísticos”. Observando também a aula de Ivan Serpa e celebrando a atmosfera de liberdade criativa, ela, repetindo a resposta do professor, escreve: “que o verdadeiro problema



A Escolinha de Arte do MAM/RJ
no início dos anos 1950: um outro olhar
Roberto Loureiro Zink

em regra geral, não está na criança: o problema são os pais da criança. Como interferem, como são ricos de boas intenções...”, “Eles, na verdade, só podem pintar na medida que não são perturbados ou desviados daquela espontaneidade, daquela riqueza original que somente irá encontrar seu verdadeiro impasse na adolescência”. Ela encerra:

Terça-feira teremos no Museu de Arte Moderna a primeira exposição dos alunos no Curso Infantil; lá estarão quadros de muitas crianças (é uma pena não poder escrever o nome de todos os meninos e meninas que pintam). Eu peço a todos os meus amigos, conhecidos e desconhecidos, que não deixem de ir, porque irão encontrar a beleza em sua manifestação mais comovedora: a criança fazendo obra de arte (TEIXEIRA, 1952).

Considerações Finais

Mesmo a duração da Escolinha de Arte do MAM/RJ, sob direção de Ivan Serpa, se estender muitos anos além desse início de década de 1950, observar a repercussão na mídia nesse primeiro ano de funcionamento (enquanto impulso inicial) já traz importantes considerações para compreensão de suas possibilidades. A existência da Escola se mescla com a biografia e as obras do artista, bem como o próprio contexto abstracionista brasileiro, que adere à rede de sociabilidade que se formara ali, consolidada pela crítica e pelo círculo de Mário Pedrosa. É notável nos artigos um certo otimismo (ou esperança) em relação ao projeto que se debruça sobre uma revolução pela sensibilidade e a fidelidade ao projeto que integra espírito e matéria, que se atenta à criança em suas potencialidades e capacidades, num momento de reorganização da ordem mundial.

A influência de Herbert Read e John Dewey sobre o percurso, ou a leitura deste sob a ótica dos dois pensadores ocorre pela presença de Pedrosa, que dedicado ao projeto concretista, incorpora uma série de princípios em seus discursos sobre as aulas no museu, tornando-as possíveis e reconhecidas amplamente. Os autores não impõem normativas ou procedimentos diretos, mas permitem o exercício de uma interioridade moderna, que atravessa o indivíduo em seus diferentes níveis.



A Escolinha de Arte do MAM/RJ
no início dos anos 1950: um outro olha
Roberto Loureiro Zink

Para Read, a educação estética e dos sentidos seria uma ideia oposta à educação lógica e formal (que encerra a liberdade do sujeito em cumprimento de uma moral). Segundo sua teoria, são princípios da arte a percepção e a imaginação, sendo objetivo da educação imaginativa a aquisição pelo indivíduo de uma consciência sensível concreta da harmonia e do ritmo dos organismos vivos, conhecimento que se estabelece como base das obras de arte e pode ser compartilhado pela criança que se abre nesse processo. Por meio dessa educação, ela adquire o senso de relação compartilhado com o entorno a partir de si, tornando-se autônoma e consciente de suas escolhas.

John Dewey, sobre o ato da expressão, diz que a “verdadeira obra de arte é a construção de uma experiência integral a partir da interação de condições e energias orgânicas e ambientais”. Segue afirmando que “o ato expressivo que constitui a obra de arte é uma construção no tempo, e não uma emissão instantânea”, o que significa que “a expressão do eu em e através de um meio, constituindo a obra de arte, é *em si* uma interação prolongada de algo proveniente do eu com as condições objetivas”, como processo, de aquisição de forma e ordem, tanta para o eu quanto para a obra (DEWEY, 2010, p.153). Para o autor, o conhecimento que adentra à produção da arte e se funde com os elementos não intelectuais torna válido a experiência e propícias as condições de aprendizagem a partir do sujeito.

Nesse sentido podemos compreender todo o ensino de Serpa como a própria experiência da arte, ao mesmo tempo que seus alunos exercem sua liberdade para se expressar e ver o mundo, essa liberdade é efeito da coerente ação e condução do professor-artista, que propicia os meios necessários. Ele explicita a importância de um diálogo proveniente da demanda do próprio aluno que observa ou busca algo, colaborando para que o mesmo dê forma a suas emoções: a poética é a sensibilidade humana.

Bibliografia

A NOITE. *Exposição Nacional de Arte Infantil*. A Noite. Rio de Janeiro, 17/10/1951

BARBOSA, Ana Mae (org.). *Ensino da arte: Memória e História*. 1ªed. São Paulo: Perspectiva, 2008.



BARBOSA, Ana Mae. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. 8ªed. São Paulo: Cortez, 2015.

BARBOSA, Ana Mae. *Redesenhando o desenho: educadores, política e história*. 1ªed. São Paulo: Cortez, 2015b.

BARCINSKI, Fabiana Werneck; SIQUEIRA, Vera Beatriz; FERREIRA, Hélio Márcio Dias. *Ivan Serpa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pactual, 2003.

BASTOS, Oliveira; GULLAR, Ferreira. *Mario Pedrosa e a educação estética*. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 02/12/1956

BREDARIOLLI, Rita. *A liberdade como método: um projeto moderno em ação "pioneira" de ensino da arte no Museu de Arte de São Paulo*. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Ensino da Arte: Memória e História*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CORREIO DA MANHÃ. *A exposição de arte infantil*. Rio de Janeiro, 16/12/1952

_____. *Aulas de desenho e pintura*. Rio de Janeiro, 09/05/1952b

_____. *Ivan Serpa inicia as aulas de desenho e pintura no MAM*. Rio de Janeiro, 10/05/1952c

_____. *Premiadas em Tóquio as alunas de Serpa*. Rio de Janeiro, 23/03/1955

Crianças Diante da Arte. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 12/01/1957

DEWEY, John. *Arte como experiência*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERREIRA, Hélio Márcio Dias. *Ivan Serpa: coleção fala do artista*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

FORMIGA, Tarcila Soares. *A crítica de arte e suas mediações: Mário Pedrosa e a construção de uma plataforma estética concretista no Rio de Janeiro entre as décadas de 1940 e 1950*. Sociedade E Estado, 35(01), 2020. Disponível em: (<<https://doi.org/10.1590/s0102-6992-202035010012>>). Acessado em: 18 abr 2023.



GULLAR, Ferreira. *gravura brasileira não passa de promessa...* JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 23/06/1957

J.S. *No mundo colorido da infância. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 19/12/1953*

JEAN, Yvonne. *Serpa Professor e Serpa Aluno. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 28/07/1951.*

JORNAL DO BRASIL. *24h para o despejo da escolinha.* Rio de Janeiro, 30/07/1957

_____. *Alunos do Prof. Ivan Serpa expõe no Ginástico 40 trabalhos selecionados.* Rio de Janeiro, 13/05/1958

_____. *Escola de arte infantil no Meier.* Rio de Janeiro, 17/09/1957b

_____. *Ivan Serpa leva arte moderna à Zona Norte.* Rio de Janeiro, 26/09/1957c

MAURÍCIO, Jayme. *O Museu, a criança e a educação.* CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 13/12/1956

MIRANDA, José Carlos de Macedo. *Cinquenta pintores de palmo e meio.* TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro, 09/09/1952

PARRACHO, Sabrina. *Morada das Musas.* In: PACU, Izabela; VILLAS BÔAS, Gláucia; PEDROSA, Quito (org.). *Pedrosa Atual* [e-book] Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

PEDROSA, Mário. *Arte e Revolução.* TRIBUNA DA IMPRENSA Rio de Janeiro, 29/03/1952

_____. *Arte viva e arte morta.* TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro, 11/10/1952b

_____. *A ação de presença da arte.* CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 05/11/1946

_____. *A escola e a vida.* CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 08/11/1946b



A Escolinha de Arte do MAM/RJ
no início dos anos 1950: um outro olha
Roberto Loureiro Zink

_____. *A experiência de Ivan Serpa*. TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro, 18/08/1951

_____. *A força educadora da arte*. CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 06/11/1946c.

_____. *As colagens de Serpa*. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 25/06/1957

_____. *Crianças alemãs e as do Brasil*. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 26/07/1957b

_____. *Crianças na arte moderna*. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 18/07/1957c

_____. *Crianças na Petite Galerie*. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 17/07/1957d

_____. *Experiência e Arte*. TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro, 31/05/1952c

_____. *Frade céptico, crianças geniais*. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 19/03/1957e

_____. *Ivan Serpa na Bienal*. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 06/12/1957f

_____. *Museu e educação*. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 02/02/1957g

_____. *Notas sobre a escola de Guignard e seus alunos*. CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 07/11/1946d

_____. *O desafio da arte*. Correio da Manhã. TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro, 14/07/1946e

_____. *Os meninos de Ivan Serpa*. TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro, 20/12/1952d

_____. *Os prêmios do Salão*. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 31/05/1957h



_____. *Serpa, mostra-despedida*. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 08/04/1958

PEDROSA, Mário; SERPA, Ivan. *Crescimento e criação*. MAM: Rio de Janeiro, 1954.

READ, Herbert. *Education through art*. 3rd ed. London: Faber & Faber, 1958.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. *Wiederaufbau no Brasil: Relações entre a escola de ULM e o projeto pedagógico do MAM carioca*. Sociol. Antropol., 2 (3), 2012. Disponível em: (<<https://doi.org/10.1590/2238-38752012v238>>). Acessado em: 18 abr 2023.

TEIXEIRA, Lucy. *Arte e espírito Infantil*. TRIBUNA DA IMPRENSA. Rio de Janeiro, 27/12/1952.

TRIBUNA DA IMPRENSA. *Crianças brasileiras vão expor na França*. Rio de Janeiro, 17/12/1952

_____. *Ronaldo, o menino abstracionista*. Rio de Janeiro, 05/07/1954

VILLAS BÔAS, Gláucia. *Concretismo*. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck. *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. 1ª ed. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes: Edições SESC, 2014.

VILLAS BÔAS, Gláucia. *Forma privilegiada: a arte concreta no Rio de Janeiro de 1946 a 1959*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2022.

VILLAS BÔAS, Gláucia. *O lugar de Mário Pedrosa na história do concretismo carioca*. In: PACU, Izabela; VILLAS BÔAS, Gláucia; PEDROSA, Quito (org.). *Pedrosa Atual* [e-book] Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.



Mário Pedrosa e a Arquitetura Moderna Brasileira: Crítica e contribuições

Mario Pedrosa and modern brazilian architecture:
criticism and contributions

Elza Helena Martins Vieira¹

Resumo

O presente texto é resultado de discussões sobre a trajetória de Mário Pedrosa (1900-1981), um dos principais críticos de arte (nacional e internacional) do século XX e de grande importância para a historiografia da arte moderna brasileira. A abrangência de seu conhecimento, compreensão e interpretação sobre a arte moderna possibilitou um amplo entendimento também sobre a arquitetura moderna brasileira que se desenvolveu no século XX. Desta forma, objetiva-se analisar o discurso crítico de Mário Pedrosa sobre a arquitetura moderna brasileira identificando elementos básicos de sua percepção e mobilizando-os em uma análise direcionada a um objeto determinado, que no caso deste trabalho se refere ao edifício da agência do Banco do Brasil, situado na cidade de Juiz de Fora/MG e de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer, que se tornou um dos ícones da arquitetura moderna brasileira alcançando também prestígio internacional. O estudo inicia-se com a revisão bibliográfica dos textos de Mário Pedrosa sobre arquitetura, a análise do objeto e a confrontação dos resultados. Não se teve a intenção de esgotar o assunto, mas formular algumas questões importantes que podem ser desenvolvidas em pesquisas futuras.

Palavras-chave: Arquitetura Moderna Brasileira; Crítica de arquitetura; Edifício Banco do Brasil; Juiz de Fora; Mário Pedrosa; Minas Gerais; Oscar Niemeyer.

Abstract

The present wording is the result of discussions about the trajectory of Mário Pedrosa (1900-1981), one of the main art critics (national and international) of the 20th century and also a character of great importance for the historiography of Brazilian modern art. The scope of his knowledge, understanding, and interpretation of modern art also enabled a broad understanding of Brazilian modern architecture that developed in the 20th century. In this way, the objective is to analyze Mário Pedrosa's critical discourse on modern Brazilian architecture, identifying basic elements of his perception and mobilizing them in an analysis directed at a specific object, which in the case of this work refers to the building of the Bank of Brazil Office, located in the city of Juiz de Fora/MG and designed by the architect Oscar Niemeyer, who became one of the icons of modern Brazilian architecture, also achieving international prestige. The study begins with a bibliographic review of Mário Pedrosa's texts on architecture, the analysis of the object, and the confrontation of the results. It was not intended to exhaust the subject, but to formulate some important questions that can be developed in future research.

Keywords: Brazilian Modern Architecture; Bank of Brazil Building; Architecture Criticism; Juiz de Fora; Mario Pedrosa; Minas Gerais; Oscar Niemeyer.

1

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Geraldo Di Biase/ Volta Redonda-RJ e Especialista em Gestão do Patrimônio Cultural pela Faculdade Metodista Granbery/Juiz de Fora-MG. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design – IAD/UFJF e bolsista FAPEMIG.



Introdução

Mário Xavier de Andrade Pedrosa (1900-1981) foi um importante crítico de arte, ativista político e um intelectual que sempre esteve à frente de debates políticos alinhados a esquerda e em defesa do social e da coletividade. Em sua trajetória, como crítico de artes, sempre defendeu que a “arte deveria estar a serviço do social”, motivando transformações do pensamento e resultando deste processo a “tomada de consciência da sociedade sobre si mesma” (ARANTES, 2004, p. 20).

Otilia Arantes (2004, pp. 18-19), complementa que o crítico acompanhou o desenvolvimento das artes no Brasil e também em outros países durante quase todo o século XX exercendo por quase 50 anos a crítica de artes plásticas, incluindo a arquitetura, tendo sido um dos primeiros teóricos da “Cidade Nova” em construção no planalto central do país, Brasília (1957 – 1960).

É sobre a sua visão crítica da arquitetura moderna brasileira que este estudo pretende direcionar-se. Neste campo, a crítica feita por Mário Pedrosa fundamentou-se em argumentos e conceitos que foram desenvolvidos ao longo de sua vida e carreira como crítico de arte e cultura. Seus escritos e ensaios são ricos em percepções e reflexões sobre a arquitetura em desenvolvimento no país em meados do século XX, a cultura e a sociedade brasileiras, e são fundamentais para entender a evolução da arquitetura moderna no Brasil.

Em síntese, para Mário Pedrosa a arquitetura era uma forma de arte acessível e uma ferramenta para a construção de uma sociedade mais igualitária, como “um movimento singular que sintetizava influências européias e brasileiras”, e que os arquitetos pioneiros como Lúcio Costa (1902-1998), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) e Oscar Niemeyer (1907-2012), “havam criado uma nova linguagem arquitetônica que expressava a essência do Brasil”. (PEDROSA, 1953, apud Wisnik, 2015, pp. 64-67).

Dentre o grupo de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer é quem adquiriu grande visibilidade em sua carreira ao projetar os edifícios de Brasília e também uma série de outros projetos tanto em âmbito nacional, quanto internacional².

2

Com destaque para o Edifício da Assembléia Geral das Nações Unidas da cidade de Nova Iorque nos Estados Unidos que projetado por Oscar Niemeyer e Le Corbusier, em 1952. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em: <https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/pro026>.



Em seus textos sobre a arquitetura moderna brasileira, Mário Pedrosa freqüentemente discutia as obras de Niemeyer, reconhecendo sua genialidade em termos de inovação formal e técnica, mas também expressando críticas, destacando suas contribuições e limitações em relação à arquitetura moderna brasileira. Em particular, Pedrosa apontava que as obras de Niemeyer muitas vezes eram “excessivamente abstratas e formais”, ignorando as “especificidades culturais e sociais do país”. (PEDROSA, 1981, p. 290).

Apesar das críticas, Mário Pedrosa também valorizava a capacidade de Oscar Niemeyer de criar “espaços inovadores e monumentais que desafiavam as convenções tradicionais da arquitetura”. Ele admirava o trabalho de Niemeyer no projeto de Brasília, a nova capital do Brasil, que foi concebido como “um marco da modernidade e da transformação social”. (PEDROSA, 1981, p. 293-295).

Em suma, a importância de Oscar Niemeyer nos textos de Mário Pedrosa sobre a arquitetura moderna brasileira reside em sua contribuição para a renovação da arquitetura brasileira, bem como nas críticas que suas obras suscitaram em relação à funcionalidade, escala humana e integração com o contexto urbano.

Considerando o exposto, o enfoque que se pretende neste estudo direciona-se, portanto, ao discurso crítico de Mário Pedrosa sobre a arquitetura moderna brasileira. Seus primeiros escritos que abordavam sobre esse assunto surgiram no fim da década de 1950 e começo dos anos 1960, na coluna “*Artes Visuais*” que mantinha no Jornal do Brasil (RJ).

Através da leitura desses primeiros artigos de Mário Pedrosa sobre a arquitetura moderna, procurou-se identificar os elementos básicos presentes em sua crítica e mobilizá-los para uma análise direcionada a um objeto determinado, que no caso deste trabalho se refere ao edifício da agência do Banco do Brasil (1950), situado na cidade de Juiz de Fora/MG e de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer, considerado um dos precursores no desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira.

Intenta-se reconhecer se as percepções e reflexões de Mário Pedrosa sobre a arquitetura moderna brasileira podem ser identificadas nesse objeto em questão e como dialogam com o pensamento de Oscar Niemeyer.



Buscou-se ainda embasamento teórico em alguns textos técnicos produzidos pelos principais formadores da arquitetura moderna brasileira como Lúcio Costa, Le Corbusier (1887-1965) e Yves Bruand (1906-2011), articulando-os com as questões apresentadas por Mário Pedrosa em seus textos.

Sobre o edifício da agência do Banco do Brasil, foram analisadas as documentações referentes à sua construção e também o processo de seu tombamento como patrimônio cultural da cidade de Juiz de Fora. Essas informações foram recolhidas no Arquivo Histórico de Juiz de Fora (AHJF) e os arquivos da Divisão de Comunicação (DICOM) da Prefeitura de Juiz de Fora, onde é possível encontrar a pasta do processo de construção da edificação com as pranchas do projeto original assinadas por Oscar Niemeyer e nos arquivos do Departamento de Memória e Patrimônio Cultural (DMPAC) da Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage – FUNALFA, onde se encontra o Processo de Tombamento da edificação em análise, contendo documentos oficiais, técnicos e complementares como matérias em revistas e jornais de circulação regional e nacional.

Com base na metodologia de análise e revisão dos textos escritos por Mário Pedrosa foi possível identificar alguns dos elementos básicos considerados como importantes pelo crítico, quanto as suas percepções às inovações e transformações que a arquitetura moderna provocou. A partir desta identificação realizou-se o exame do edifício constando-se a existência alguns destes elementos, o que nos permitiu compreender o contexto político, social, artístico e técnico vigente na época em que a arquitetura moderna brasileira encontrava-se em processo de concepção. Esse contexto sempre esteve presente nas abordagens críticas de Mário Pedrosa.

Espera-se que este estudo possa oferecer algumas perspectivas que contribuam para o conhecimento dessas abordagens presentes nos textos de Mário Pedrosa, acrescentando mais informações sobre a sua trajetória de crítico de arte e também de arquitetura.

A arquitetura moderna no Brasil e as contribuições de Mário Pedrosa

Guilherme Wisnik (2015, p.7), propõe que Mário Pedrosa teria sido dos primeiros críticos no Brasil a “situar a arquitetura como a arte



verdadeiramente moderna do país, livre do nacionalismo e do primitivismo existentes nas outras artes ditas modernistas como a pintura, a música e literatura". Além de crítico de arte, Pedrosa também teve uma postura "atuante" e "política" como crítico de arquitetura, sabendo "interpretar como ninguém o caráter revolucionário daquela arquitetura, nascida, no entanto, em um ambiente social e político contraditórios."

Wisnik (2015, p. 7-28), acrescenta ainda que a "intuição espacial de Mario Pedrosa para a arquitetura é preparada pela leitura que faz dos trabalhos do escultor norte-americano Alexander Calder (1898-1976), entre 1942 e 1944" esclarecendo que:

"(...) No texto "Espaço e arquitetura" (1952), Pedrosa analisa a revolução espacial moderna propiciada pelo uso extensivo do concreto armado e das estruturas metálicas, que permitem a criação da estrutura independente, libertando a arquitetura da prisão da alvenaria, isto é, das paredes maciças portantes. Com os apoios transferidos para o sistema de pilares e vigas, observa, a arquitetura se torna um "jogo de pesos e contrapesos", como "uma balança", em que "o equilíbrio dinâmico de tensões e forças substitui o velho jogo mecânico de cargas e descargas diretas, empuxes verticais e laterais" (PEDROSA, 1981, pp. 251-4) —, de maneira muito semelhante aos móveis de Calder, poderíamos completar. São, portanto, construções abertas, feitas por planos defasados e "espaços elásticos", tomando mais uma vez as expressões do autor".

Em 1944, Mário Pedrosa escreve também o texto "*Calder, escultor de cata-ventos*" descrevendo sua interpretação sobre o trabalho realizado por Alexander Calder, cuja "combinação abstrata e geométrica que os conhecimentos técnicos de sua formação em engenharia", somados a "formas orgânicas de seus móveis criava uma arte cinética que rompia com a condição estática da pintura e da escultura". A obra se torna um objeto móvel, inclusive no movimento dos objetos, que poderia ser comparado em um "elemento musical – uma sucessão no espaço e no tempo, como uma escala" criando uma "arquitetura de acordes, que traçam no espaço



um puro arabesco musical, de natureza, pois abstrata e formal". (PEDROSA, 1944, apud ARANTES, 2000, p. 62)

De fato, as percepções de Mário Pedrosa estavam consoantes com a arquitetura moderna que se desenvolvia no Brasil naquele momento, pois esta obteve grande destaque, na medida em que as inovações construtivas ofereciam avanços tecnológicos no uso de materiais ainda pouco convencionais na época. O uso do concreto armado, do aço, do vidro impulsionou a indústria e possibilitaram à execução de edifícios institucionais e habitacionais com amplos espaços internos e abertos nos quais a arte moderna também seria agregada por meio de murais e painéis, que serviriam ainda como material de revestimento, integrando-se a edificação. Outros componentes estruturais como pilares, escadas, vãos de iluminação também assumiram, para além de sua destinação óbvia uma conotação estética, unindo "forma e função". (BRUAND, 1991, p. 65)

Em relação às contribuições de Pedrosa à arquitetura que se desenvolvia no país, Guilherme Wisnik (2015) aponta a sua defesa sobre a construção de Brasília. Mesmo que fosse contrário e condenasse as intenções de Juscelino Kubitschek (Presidente do Brasil/1956 – 1961), Mário Pedrosa ofertou à opinião pública uma interpretação objetiva do Plano Piloto de Lucio Costa que remetia ao passado colonial, porém, com sentido de "ruptura, e não continuidade." Outra importante contribuição de Pedrosa foi a organização do Congresso Internacional de Críticos de Arte em Brasília³, em 1959, com a cidade ainda em construção, "levando para lá críticos de arte, historiadores, engenheiros, arquitetos e urbanistas de vários países como Giulio Carlo Argan, Meyer Schapiro e Bruno Zevi". Com isso, posicionou Brasília e a arquitetura moderna brasileira, em outro patamar de visibilidade e circulação crítica (nacional e internacional). (WISNIK, 2015, pp.17-19)

Para Otília Arantes (2005), quando Mário Pedrosa equipara "arquitetura às artes", considerando-a como uma "síntese das artes" ele a vê como um "processo que reuni elementos diferentes, concretos ou abstratos, que se fundem num todo coerente capaz de motivar uma modernização do país com integração social". No vasto campo de seu conhecimento como crítico de artes plásticas, Pedrosa reconhecia que a arquitetura também poderia ser

3

Sobre a repercussão do congresso em revistas especializadas nacionais e internacionais ver o artigo "Congresso Internacional de Críticos de Arte 1959. Difusão nas Revistas Internacionais e Nacionais Especializadas" de Maria Beatriz Camargo Cappello (2010). Disponível em: <https://docmomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/080.pdf>.



avaliada como uma obra de arte e a considerava como um fator de renovação e evolução social de também do indivíduo. Conseguia perceber a síntese desses elementos dispostos numa edificação, assim como numa escultura. A construção da cidade de Brasília, tomada como um exemplo de "civilização-oásis" seria a concretização deste pensamento (ARANTES, 2005, p. 139).

Além do projeto de construção de Brasília, outras obras arquitetônicas também chamavam a atenção de Mário Pedrosa. Em seu texto "*A arquitetura moderna no Brasil (1953)*"⁴ abordou sobre a inspiração doutrinária do "grupo purista de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Reidy" às teorias de Le Corbusier, considerado na expressão de Lucio Costa como o "livro sagrado da arquitetura moderna brasileira" e que resultou no "milagre" do edifício do Ministério da Educação e Saúde/RJ (1937-1943), onde pela primeira vez, "punham-se em prática as teorias de Le Corbusier, mas com uma independência de pontos de vista, uma preocupação de adaptação as condições locais verdadeiramente admiráveis". (PEDROSA, apud WISNIK, 2015, pp. 62-73).

Adiante no texto, Mário Pedrosa menciona também, com certa crítica, o "conjunto da Pampulha (1943) em Belo Horizonte/MG", o primeiro grande projeto de Oscar Niemeyer, concebido de um "comércio inicial com a ditadura" e que se diferenciava da obra do Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, conhecido como "Pedregulho" projetado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy em 1947, num período do pós-guerra, quando "as preocupações sociais se tornavam crescentes". (WISNIK, 2015, p.62-65).

Os projetos de Oscar Niemeyer provocariam a atenção crítica de Mário Pedrosa, que vai dedicar alguns de seus artigos ao trabalho do arquiteto, hora em defesa de suas criações, hora em crítica ao seu "excesso de voluntarismo", sobretudo, em relação às construções do Conjunto Arquitetônico da Pampulha (1943), que para o crítico seria um "exemplo de fausto caprichoso e gratuidade experimental". (ARANTES, 2005, p. 186).

A arquitetura moderna e suas críticas

De acordo com Gabriel Faccioli (2017, p. 108), os textos de Pedrosa sobre arquitetura moderna distribuem-se entre 1952 até 1967. A maior

4

Originalmente o texto foi proferido em uma conferência em Paris e publicado na Revista L'Architecture d'Aujourd'hui, n° 50-51. Dezembro de 1953. O texto analisado neste estudo encontra-se no livro organizado por Guilherme Wisnik, "Arquitetura: ensaios críticos" (Cosac Naify/2015, pp. 62-73).



freqüência dos seus textos se dá entre 1957 e 1960, os anos da construção de Brasília, um assunto que assumiu o “centro das atenções nesses escritos e em sua atividade pública nesse período”.

Através de uma pesquisa bibliográfica e posterior revisão dos artigos de Mário Pedrosa foi possível identificar alguns elementos básicos apontados pelo crítico como importantes a serem observados nas obras arquitetônicas.

No artigo “Arquitetura e crítica de arte” (1957), encontramos referencia ao inglês escritor, poeta e historiador da arquitetura Geoffrey Scott (1884 – 1929), sobre sua obra “*The Architecture of Humanism*” de 1914, onde apresenta a formulação “Arquitetura, simples e imediatamente percebida”.⁵

FACCIOLI (2010, p. 184) esclarece que essa formulação de Geoffrey Scott parte de sua compreensão da clássica tríade de Vitruvius (*firmitas, utilitas e venustas*)⁶ composta por três elementos fundamentais aos quais a arquitetura deveria atender: “acomodação, solidez e deleite” onde, “o primeiro atendia ao programa, o segundo, as normas científicas e, o último, era traduzido como aspiração desinteressada à beleza”. Cada um desses elementos permitiria três modos de crítica e três esferas de pensamento sobre as percepções da arquitetura.

De fato, no decorrer do texto de seu artigo, Mário Pedrosa parece concordar com essa abordagem, complementando que para a “crítica ser precisa e eficiente deve considerar um edifício sob uma, apenas, daquelas proposições; quer quanto a sua acomodação aos fins, quer nos seus méritos estruturais, quer como obra de arte”. Alerta ainda para o perigo de uma abordagem apenas estética, que levaria a “subjetivismo” ou “limitações na apreciação de um só indivíduo em face de uma multiplicidade de estilos e maneiras” desconsiderando o “essencial na arquitetura – o arranjo formal de todas as suas partes e a integração em equilíbrio de suas forças e inclinações contrastantes”. (PEDROSA, 1957, *Jornal do Brasil*, p.B2). Conforme apontado por Franklin Pedrosa (1991, p.6),

“(…) a crítica de arte da arquitetura deve ter consciência para distinguir, separar os vários elementos e problemas que a compõem, de tal forma que, para uma boa análise

5

Interpretação que aparece também no artigo “Da lógica na apreciação artística” (PEDROSA, 1960, *Jornal do Brasil*, p.B2).

6

Ver em: VITRUVIO, Marco Lucio. *Los diez libros de arquitectura*. Editorial Iberia, Barcelona, 1997, p. 16. Trad. Agustín Blánquez.



Mário Pedrosa e a Arquitetura Moderna Brasileira:
Crítica e contribuições
Elza Helena Martins Vieira

da arquitetura, seria preciso isolar essas três condições. Só assim a crítica seria precisa e eficiente; considerando um edifício apenas por uma dessas proposições, por vez, seja pela sua acomodação, aos fins, seja pelos méritos estruturais, ou seja, como obra de arte. Para Pedrosa o problema era só de método. Um prédio pode ser analisado sob três aspectos, "desde que o crítico o faça separadamente."

Essa "fórmula" de Geoffrey Scott voltaria também a ser mencionada por Mário Pedrosa no artigo "*Niemeyer e crítica de arte*", para a coluna de "*Artes Visuais do Jornal do Brasil (1959)*", em que aborda sobre um texto escrito por Oscar Niemeyer, "*A imaginação na arquitetura*", publicado na "*Revista Módulo Brasil Arquitetura (RJ)*", em outubro de 1959, quanto ao "seu processo de controle visual a que submete os seus projetos em vias de construção". No texto, Pedrosa elogia a abordagem do arquiteto, que defende seu processo criativo, quando explica que:

"(...) ao projetar um edifício, 'o arquiteto é sempre levado a imaginar a obra como realizada, colocando-se, mentalmente, na situação de um visitante que a estivesse percorrendo de forma atenta e crítica'. Com os olhos deste tenta ver a própria obra, numa antecipação que só ele, seu criador, pode conceber, integralmente. E, indo mais além, precisa: 'Isso faz com que ele sinta as sensações futuras que seu trabalho poderá provocar as surpresas que certas soluções novas e inéditas deverá oferecer, as sutilezas arquitetônicas que os mais sensíveis saberão encontrar e compreender'". (NIEMEYER, 1959, apud PEDROSA, *Jornal do Brasil*, 1959. 1º C., p. 6)

Tal processo descrito por Niemeyer, segundo PEDROSA (*Jornal do Brasil*, 1967. 4º C., p. 1), se assemelhava muito ao processo de criação de um artista quando este "coloca-se na posição do observador" e nesse sentido, o arquiteto "trata a arquitetura como arte abstrata." Essa seria a "percepção dinâmica da arquitetura de Geoffrey Scott", ou seja, a deslocação do observador pelo espaço arquitetônico que "põe em prática o princípio de uma outra crítica de arquitetura, substanciada no formulação de Scott, 'arquitetura, simples e imediatamente percebida'". Essa percepção de



Pedrosa entre a arquitetura e a arte abstrata é importante, pois, além do desejo de mudança, avanços industriais e tecnológicos, a arquitetura moderna surge também para abrigar a arte moderna e muitas obras concebidas no decorrer do século XX atingiam escalas monumentais.

Hal Foster (1955), discutiu sobre essa questão ao relacionar o surgimento dos museus minimalistas às buscas de Le Corbusier e Walter Gropius (1883-1969) no interior dos Estados Unidos, de silos e fábricas do início do século XX, que pudessem receber obras em grande escala como as de Donald Judd (1928-1994), de Sol LeWitt (1928-2007), de Michael Heizer (1944) entre outros. Segundo Foster (1955), Le Corbusier publica algumas fotos destas construções em sua revista "*L'Esprit Nouveau*", em 1919, e em seu manifesto "*Por uma arquitetura*", em 1923, onde remove os detalhes ornamentais das edificações, que "perturbavam" a leitura de sua "transparência estrutural" e "clara exposição do espaço interior". (FOSTER, apud EUVALDO, 2017, p. 129). Pode-se dizer que neste momento, somadas as idéias puristas, surgiram às inspirações dos princípios fundamentais da arquitetura moderna preconizados por Corbusier.

Mário Pedrosa também ponderou sobre o tema de obras modernas, no caso a pintura, "dentro do âmbito da vida moderna, sobretudo da arquitetura". Nos textos escritos em 1947, "*O Destino funcional da pintura*", "*Ainda a propósito do destino funcional da pintura* e "*Divagações sem função*", trata da relação entre o "espaço arquitetônico" e a "arte moderna", onde o primeiro deveria agregar transformações e aberturas que permitissem solucionar o isolamento físico da segunda, "ao formalizar e propor renovadas relações espaciais". (PEDROSA, 1947, apud ARANTES, 1995, pp. 57-66).

Essa relação pode ser observada nos projetos de Niemeyer, cuja capacidade de criar espaços inovadores e monumentais era valorizada por Pedrosa (1947).

A seguir, trataremos da análise de uma edificação projetada por Oscar Niemeyer para abrigar uma Agência do Banco do Brasil na cidade Juiz de Fora, interior de Minas Gerais. O intuito será de verificar se as percepções e reflexões de Pedrosa sobre a arquitetura moderna estão presentes no conceito de projeto deste edifício.



A atuação de Oscar Niemeyer em Minas Gerais

O estado de Minas Gerais possui alguns dos projetos mais impactantes do arquiteto como o Hotel Ouro Preto (1938), as obras em Cataguases (a Residência Francisco Inácio Peixoto/1940-1942 e Colégio Cataguases/1945 - 1949) e o Conjunto Arquitetônico da Pampulha (1943) em Belo Horizonte, que impulsionaram o nome de Oscar Niemeyer para o Brasil e o mundo.

No ano de 2018, os técnicos do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico – IEPHA/MG⁷ realizaram um levantamento identificando cerca de 62 projetos concebidos por Oscar Niemeyer para o território mineiro, que estão distribuídos em 17 municípios. Esse levantamento mostra uma estreita relação entre o arquiteto com o estado e a relevância do mesmo na projeção de sua carreira.

Na lista de obras atribuídas ao arquiteto, encontramos uma referência ao projeto da Agência do Banco do Brasil de Juiz de Fora, em sexto lugar, datado de 1941.⁸

Oscar Niemeyer vinha atuando em Minas Gerais desde o início dos anos de 1940 e o projeto do edifício Banco do Brasil tinha o conceito de ruptura com a fase de estagnação econômica vivida por Juiz de Fora naquele momento.

Nesta mesma época, Niemeyer atuava junto de Lúcio Costa e Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos no projeto para a nova sede do Ministério da Educação e Saúde (1937-1945), no Rio de Janeiro. Um projeto que ganhou visibilidade por estar inserido no contexto político do Estado Novo, quando Getúlio Vargas, então presidente do Brasil, usava a arquitetura e o urbanismo como ferramentas para ilustrar os novos rumos da nação em uma fase intermediária, que buscava se transformar de potência agrícola exportadora de café em um país industrializado. (SEGAWA, 1997, pp. 78-79).

Essa visão parecia estar presente também no pensamento das elites políticas, econômicas e intelectuais da cidade de Juiz de Fora, fato percebido nas notícias publicadas nas páginas do “Jornal Diário Mercantil” entre as décadas de 1940 e 1970, sobre a construção de grandes empreendimentos habitacionais, industriais e de infra-estrutura urbana na cidade. (GENOVEZ; SOUZA; LEITE; GAWRYSZEWSKI; FRAGA, 1998, p. 70)

7

Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/noticias-menu/365-iepha-divulga-lista-com-obras-de-niemeyer-em-minas-gerais>>. Acesso em 17 de agosto de 2022.

8

Ressalta-se que foi encontrada uma divergência entre as datas deste projeto. Em algumas publicações é datado de 1941, como na listagem do IEPHA e no seu Dossiê de Tombamento. No entanto, veremos mais adiante no texto que na documentação do Processo de construção, os projetos estão datados de 1950 havendo, portanto, uma lacuna temporal interessante a ser pesquisada.



Contando com a disponibilidade e visibilidade de Oscar Niemeyer em seu início de carreira, a diretoria do Banco do Brasil o contrata para a elaboração de sua nova agência.

Antes de tratarmos sobre os detalhes da edificação, consideramos mencionar a existência de outras obras modernistas existentes em Juiz de Fora⁹ e que projetadas por grandes nomes das artes e arquitetura modernas brasileiras como: o “Edifício Clube de Juiz de Fora (1950)”, projetado pelo arquiteto Francisco Bolonha (1923-2006), dotado de pilotis, *brise-soleils*, janelas em faixa horizontal e terraço-jardim. Nas fachadas voltadas para a Rua Halfeld e Avenida Barão do Rio Branco, o prédio possui os painéis de azulejos as “*Quatro Estações*” e “*Cavalos*”, de autoria de Cândido Portinari (1903-1962) e no interior do 13º pavimento, um painel de composição geométrica, do artista plástico Paulo Werneck (1907-1987). Como elemento urbanístico existe o “Monumento de Comemoração ao Centenário de Juiz de Fora (1951)”, de autoria de Arthur Arcuri (1913-2010), com a colaboração de Lúcio Costa, na definição da forma do marco e de Di Cavalcanti (1897-1976), no painel em pastilhas.

O moderno Edifício do Banco do Brasil

Situado em terreno de esquina, voltado para as duas vias centrais de grande circulação no centro da cidade de Juiz de Fora/MG, encontra-se o edifício que abriga as instalações da agência do Banco do Brasil¹⁰. A implantação da edificação, na porção central da cidade, apresenta uma escala monumental em contraste ao entorno marcado por edifícios de até quatro pavimentos, em estilo Eclético e Art Déco.

9

Recomenda-se o estudo de dois trabalhos que abordam sobre o acervo modernista da cidade: o livro “Arquitetura Moderna em Juiz de Fora – A contribuição de Arthur Arcuri (2002)”, de Rodrigo Santana e Stella Pugliesi e “Arquitetura Moderna – Juiz de Fora” (2017), de autoria de Antônio Carlos Duarte.

10

O edifício do Banco do Brasil recebeu tombamento de suas fachadas e volumetria pelo Decreto Municipal nº 6421 – 03/05/99 instruído pelo Processo nº 4517/97, vol.1 e 2, conforme Lei Municipal nº 7282 – 25/02/1988.





Foto 01: Agência do Banco do Brasil/Fachada frontal – Av. Getúlio Vargas e Rua Halfeld.

Foto dx autox. Setembro/2022

Como um dos primeiros projetos do arquiteto Oscar Niemeyer, o Banco do Brasil reúne diversos elementos do modernismo preconizados por Le Corbusier, como o emprego de “pilotis no térreo”, paredes de vidro, mezanino em curva, escada helicoidal ligando os pavimentos, o “conceito de planta baixa livre” e o uso dos “brise-soleils” presentes na fachada voltada para a Av. Getúlio Vargas como recurso para “controle da iluminação e insolação”. (CORBUSIER, 2004 pp. 52-156).

Conforme consta no conjunto de pranchas referentes ao projeto da edificação, que compõe o Processo nº 06001/1946, vol. 1, referente à documentação de sua construção, a autoria do projeto é do arquiteto Oscar Niemeyer. Este processo encontra-se disponível para consulta na Divisão de Comunicação – DICOM da Prefeitura Municipal de Juiz de Fora/MG. Nele estão anexados os documentos referentes à construção do prédio e as plantas originais assinadas por Oscar Niemeyer, assinaturas do proprietário e do responsável pela execução da obra.

O prédio foi construído sob a responsabilidade de Sebastião Procópio Ladeira, engenheiro responsável pela Construtora Procópio

Ladeira e Comp. Ltda., junto com o engenheiro José Ferreira de Moraes Filho¹¹. Segundo consta na descrição dos aspectos históricos da edificação, a obra levou de dois a três anos para se concluída¹², provavelmente entre 1951 a 1954.

O projeto era composto inicialmente por sete pavimentos, sendo o primeiro dividido em loja e sobreloja. A agência bancária ocupava somente parte do edifício, que também era composto pela Receita Federal, uma Seccional do Ensino Superior, o IPASE e a Associação Atlética do Banco do Brasil (AABB).

Ressalta-se que, no Processo de Tombamento da edificação, na página da Fundação Oscar Niemeyer e na relação de obras do arquiteto em Minas Gerais no site do IEPHA, o prédio tem sido datado como projetado em 1941. No entanto, não foram localizados documentos referentes a esta data.

Na pasta do Processo nº 6001/46, vol. 1, onde constam os documentos referentes à construção do prédio, as pranchas do projeto original apresentam a data de 21/12/1950 e na Certidão de Registro de Imóveis consta a data do "Habite-se" em 29/12/1954¹³.

Descrição arquitetônica e análise dos elementos constitutivos da edificação

Elencaremos a seguir, alguns pontos específicos que podem ser observados ao analisarmos o edifício projetado por Oscar Niemeyer em relação às percepções e reflexões de Mário Pedrosa sobre a arquitetura moderna.

Iniciaremos pela inovação e originalidade da edificação, elementos reconhecidos por Pedrosa (1981) em relação às obras de Niemeyer.

O edifício possui uma volumetria horizontal distribuída em oito pavimentos. A sua estrutura em concreto armado aparente, recebe tratamento como um componente arquitetônico, se dividindo entre o maciço composto pelos pavimentos tipo, sustentados por pilotis¹⁴ de seção circular e um pavimento térreo de pé-direito duplo.

Como solução a sensação de pouca sustentação estrutural no embasamento, chamado de "efeito paliteiro", o arquiteto alternou a

11

Conforme consta na página 33 da seção 1 do Diário Oficial da União (DOU) de 14 de Agosto de 1936. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/diarios/2203061/pg-33-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-14-08-1936>>. Acesso em 20 de setembro de 2022.

12

Ver Processo nº 4517/97 – vol.1p. 56 – nota de rodapé 17.

13

A Certidão de Registro de Imóveis do Cartório do Segundo Ofício, sob Registro nº 4694, feito em 27/12/1941, folha 75, livro 3-E, consta na pasta do Processo nº 6001/46, vol.2, p. 170, referente à construção da edificação.

14

Colunas ou pilares de sustentação de um prédio. O termo "pilotis" foi empregado na arquitetura modernista por Le Corbusier que o especificava como um dos componentes característicos na elaboração dos projetos, possibilitando a utilização dos espaços térreos pela população. A idéia era evitar que os edifícios representassem barreiras físicas e visuais para as pessoas nas ruas proporcionando um uso público dessa área em contraposição ao espaço verticalizado, normalmente privado ou de uso restrito. Além de servir como apoio estrutural, os pilotis também agregavam estética ao projeto. Com o avanço da tecnologia, surgiram pilotis inclinados, assimétricos e com disposição variada, com formatos em "W" e "V", como podem ser vistos nos edifícios de Brasília - Palácio do Planalto/DF e no Museu de Arte Moderna/RJ. (BRUAND, 1991, pp. 152-159).



disposição dos pilares em relação aos painéis de vidro da fachada, reduzindo estes componentes, visualmente, a metade. Os pavimentos tipo, a partir do terceiro andar, avançam em relação ao alinhamento dos passeios.

Na fachada frontal destaca-se a supressão de todos os cheios (alvenarias) e sua substituição por elementos de vedação, como as esquadrias. Estes vãos são compostos por esquadrias modulares de concreto aparente que suportam, no trecho voltado para a Avenida Getúlio Vargas (onde a incidência de sol é mais acentuada), "brise-soleils" verticais móveis, constituídos de painéis metálicos dotados de venezianas. Estes painéis podem ser dispostos de forma a bloquear a radiação solar.

Seguindo uma elegante curva a fachada se volta para a Rua Halfeld, traço característico nos projetos de Oscar Niemeyer, como visto nos edifícios COPAN em São Paulo (1951-1966) e no Edifício Niemeyer (1954-1955) em Belo Horizonte. Neste trecho, as esquadrias compõem-se de módulos retangulares com vedação de básculas em caixilhos de ferro e vidro, sem os "brise-soleils" já que nesse trecho não há incidência solar.

A curva presente nos projetos de Oscar Niemeyer foi um elemento por vezes, criticado por Pedrosa que temia a sua alusão ao passado colonial (PEDROSA, 1953, apud Wisnik, 2015, pp. 70-71). No entanto, sua utilização na fachada do prédio em questão, resulta em uma integração do edifício com seu entorno imediato. É interessante notar como a edificação, embora moderna, dialogue com outras ecléticas situadas nas esquinas das outras ruas como o prédio do antigo Banco de Crédito Real (1929-1931), o antigo Palace Hotel (1940) e a Agência da Caixa Econômica Federal (1945), integrando-se ao conjunto arquitetônico existente no cruzamento da Rua Halfeld com Avenida Getúlio Vargas. Todas as edificações seguem uma implantação semelhante, ocupando os limites frontais dos terrenos, acompanhando elegantemente o ângulo encurvado da esquina.

Outro elemento importante destacado por Mário Pedrosa (1981) em seus textos é a funcionalidade da arquitetura moderna.

No edifício projetado por Oscar Niemeyer, os espaços internos foram projetados de maneira que respeitassem as necessidades dos usuários, oferecendo amplos salões que permitem convivência e a flexibilização de uso por meio de divisórias de madeira e vidro. No térreo, a escada em concreto



helicoidal, com guarda-corpo em aço inoxidável se desenvolve livre entre os andares apresentando-se como um elemento integrado escultórico junto à parede translúcida de blocos de tijolos de vidro tornando-se um elemento decorativo e funcional ao mesmo tempo.

Solução semelhante também foi adotada pelo arquiteto em outros projetos como o edifício-sede do Banco Boa Vista, no Rio de Janeiro, projetado em 1946, onde também faz uso dos tijolos de vidro e painéis de vidro que se intercalam entre os pilotis de seção circular, iluminando o pavimento térreo da edificação. Mário Pedrosa (1948, p. 163), teceu elogios ao edifício-sede do Banco Boa Vista pela sua linguagem técnica, em que a “vitória sobre o espaço, o rigorismo funcional se casam a uma espontaneísmo propriamente arquitetônico admirável”.

De acordo com a matéria publicada na Revista Projeto (1989), que mostra a evolução da arquitetura do Banco Brasil em seus 180 anos de existência, organizada pelo Departamento de Administração do Patrimônio Imobiliário (DEPIM) e que percorreu diversas cidades do Brasil, a solução plástica e tecnológica apresentada por Oscar Niemeyer no projeto de Juiz de Fora, além da imponência na cidade, se destacava nos projetos de agências bancárias do Banco do Brasil. (OLIVEIRA, 1989, p.99-104).

Embora Mário Pedrosa tenha norteado que a crítica de arquitetura deveria ser realizada de forma individualizada, considerando cada um dos elementos apontados por Geoffrey Scott (1914) iremos apresentar a seguir uma breve análise de cada um destes elementos em relação à edificação do Banco do Brasil. Essa tratativa oferece perspectivas do que pode ser aprofundado por uma análise em particular de cada um desses elementos.

A intenção deste estudo não é produzir uma análise crítica, mas refletir sobre o alcance destas percepções de Pedrosa. Várias questões importantes, diferentes das que foram apresentadas no texto, podem ser mobilizadas e aplicadas à análise do edifício em questão¹⁵.

Portanto, se analisarmos a arquitetura do prédio do Banco do Brasil sob a ótica das três condicionantes descritas por Geoffrey Scott (1914) e apontados por Mário Pedrosa em seus textos (FACCIOLI, 2010, p. 184), poderíamos concluir que quanto à “acomodação” (programa), o projeto

15

Outros fatores presentes nas percepções e reflexões de Mário Pedrosa sobre a arquitetura podem ser considerados. O importante é trazer o discurso ao debate e promover a memória deste importante brasileiro, crítico de artes.



aplica domínio das técnicas construtivas e empregou os recursos disponíveis na época com o intuito de proporcionar o bem estar daqueles que fariam uso da edificação. Isso está presente também no uso dos *brises-soleil* para controlar a insolação, nas janelas de vidro com menos incidência de solar para garantir boa iluminação interna diurna, nos espaços internos amplos e arejados proporcionados pela planta baixa livre.

Sobre a “solidez” (normas), o uso da ma estrutura em concreto armado e alvenaria limpa confere as inovações trazidas pelo desenvolvimento na época.

Em relação à última condição, “dimensão estética”, o prédio do Banco do Brasil não possui apelo estético. A sua arquitetura representou na década de 1950, a inovação das novas tendências que o espírito moderno ou de modernização da cidade motivava. Foi uma edificação que inovou ao utilizar de forma harmoniosa as linhas retas e curvas em suas fachadas principais (marcos nos projetos de Oscar Niemeyer), com a utilização dos “*brise-soleils*” que, embora sejam elementos funcionais, nas considerações de Mário Pedrosa (1953, apud WISNIK, 2015, pp. 68-69), permitiram o desenvolvimento da “imaginação plástica de nossos arquitetos” e “deram o toque próprio à nossa arquitetura moderna”.

A transparência e leveza da parede em tijolos de vidro (uma inovação na época) e predominância dos vazios sobre os cheios na fachada voltada para a Rua Halfeld, que apresenta a estrutura lisa, com ausência de elementos estéticos, grandes vãos de esquadrias vedadas por vidro que garantiam ventilação e iluminação ao interior, uma “arquitetura, simples e imediatamente percebida” conforme o axioma predileto de Mário Pedrosa (ARANTES, 2005, p. 188).

Outros elementos que também podem ser destacados é que o edifício foi concebido de acordo com os fundamentos modernistas, representando a ruptura com as formas arquitetônicas ornamentadas com motivos historicistas e simbólicos que eram usadas na época. Estas formas arquitetônicas estão presentes nos demais prédios ecléticos dispostos no seu entorno imediato. Muito embora a edificação esteja em harmonia com o gabarito das demais em seu entorno, o prédio moderno representa a “ruptura com o passado colonial” e eclético que Pedrosa ambicionava.



Talvez uma aproximação entre o prédio e as construções de Brasília esteja na relação em que a edificação construída na década de 1950, motivou um período de renovação arquitetônica e urbanística para a cidade de Juiz de Fora¹⁶. Os projetos das edificações de Brasília influenciaram a forma e função dos projetos que seriam produzidos posteriormente no país.

Em termos de distanciamento entre os dois projetos, o edifício do Banco do Brasil foi projetado para uso de uma instituição bancária. Todo o programa arquitetônico levou em consideração as necessidades do funcionamento deste tipo de serviço. O prédio deveria se destacar-se como um símbolo da era moderna da instituição bancária e também refletir a solidez e segurança da instituição bancária. De fato, estas percepções estão presentes na edificação.

Nos projetos de Brasília, Oscar Niemeyer teve uma maior liberdade de criação. Quase não havia limitação de espaço para situar as construções o que lhe permitiu ousar ainda mais nas formas e no dimensionamento de uma escala monumental. Isso não ocorreu no banco do Brasil, que possui uma escala humana apesar de toda a amplitude do espaço interno e da planta baixa livre. No entanto, apresenta a formulação de Geoffrey Scott (1914), "Arquitetura, simples e imediatamente percebida."¹⁷

Considerações finais

Neste estudo pretendeu-se analisar o discurso crítico de Mário Pedrosa sobre a arquitetura moderna brasileira identificando elementos básicos de sua percepção através da revisão de seus textos. A partir dessa identificação foi possível verificar em uma edificação projetada por Oscar Niemeyer como esses elementos elencados por Pedrosa dialogam e apontamos algumas possíveis interpretações.

As análises apresentadas aqui se constituem somente como um ensaio de aplicação das percepções de Mário Pedrosa à uma edificação moderna produzida em meados do século XX.

O artigo não teve a pretensão de esgotar as análises e referências da crítica de Mário Pedrosa sobre a arquitetura moderna, pois, devido à abrangência de conhecimento e atividades que o crítico desenvolveu ao

16

Como exemplo temos as edificações modernistas projetadas posteriormente como o Edifício do Banco da Produção (1950), projetado pela engenheiro Armando Favato; o Edifício Getúlio Vargas (1954-1958), projetado por Ulisses Burlamaqui; Igreja Melquita de São Jorge (1958-1970), autoria de Eurípedes de Castro Leite Filho. Para mais detalhes, consultar em: "Arquitetura Moderna – Juiz de Fora" (2017), de autoria do arquiteto Antônio Carlos Duarte.

17

Interpretação que aparece também no artigo "Da lógica na apreciação artísticas" (PEDROSA, 1960, Jornal do Brasil, p.B2).



longo de sua vida, seria necessário outro estudo de revisão bibliográfica apenas com este intuito.

Por último, considera-se que seu legado é vívido ainda hoje, frente ao momento cultural, educacional, intelectual que o Brasil enfrenta atualmente.

Referências bibliográficas

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. O ponto de vista do crítico. In: Mário Pedrosa: Itinerário Crítico. 2a. ed. atualizada e ampliada. São Paulo: CosacNaify, 2004. pp. 17-32.

_____. Brasília, síntese das artes. In: Mário Pedrosa: Itinerário crítico. São Paulo: CosacNaify, 2004, pp. 139-217.

BRASIL. Diário Oficial da União (DOU). Página 33 da Seção 1 do Diário Oficial da União (DOU) de 14 de Agosto de 1936. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/diarios/2203061/pg-33-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-14-08-1936>>. Acesso em: 20 set. 2022.

BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1991.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. Congresso Internacional de Críticos de Arte 1959. Difusão nas Revistas Internacionais e Nacionais Especializadas. In: Roberto Segre; Renato Gama-Rosa Costa; Marlice Azevedo; Ines El-Jaick Andrade. (Org.). Arquitetura+Arte+Cidade: um debate internacional. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010, p. 287-304. Disponível em: <<https://docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/01/080.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

CORBUSIER, Le. Precisoões: Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. Coleção Face Norte, volume 06. São Paulo, Cosac Naify, 2004, pp. 52-156.

DUARTE, Antônio Carlos. Arquitetura Moderna – Juiz de Fora. Juiz de Fora (MG). FUNALFA, 2017.



FACCIOLI GABRIEL, M. CRÍTICA DE ARTE E ARQUITETURA. Revista Tópos, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 174–207, 2013. Disponível em: <<https://revista.fct.unesp.br/index.php/topos/article/view/2251>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

FOSTER, Hal. O complexo arte-arquitetura. Tradução Cecília Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017 [1955], pp. 129-158).

FUNDAÇÃO OSCAR NIEMEYER. Obra/Arquitetura. Grande Hotel de Ouro Preto. Disponível em:<<https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/pro009>>. Acesso em: 14 out. 2022.

GENOVEZ, Patrícia Falco, SOUZA, Maria Julieta Nunes de, LEITE, Mônica C. Henriques, GAWRYSZEWSKI, Paulo, FRAGA, Raquel de Oliveira. Núcleo Histórico e Arquitetônico das ruas Halfeld e Marechal Deodoro - Parte Alta. Nota prévia de pesquisa. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 1998. 70 p. Disponível em:<<https://www2.ufjf.br/clioedel/wp-content/uploads/sites/75/2009/10/COD98005.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2022.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO – IEPHA. Notícias, 29 nov. 2018. IEPHA divulga lista com obras de Niemeyer em Minas Gerais. Disponível em:<<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/noticias-menu/365-iepha-divulga-lista-com-obras-de-niemeyer-em-minas-gerais>>. Acesso em: 17 ago. 2022.

MACEDO, Danilo Matoso. Banco do Brasil em Juiz de Fora – 1950. In: Da matéria a invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955 / Danilo Matoso Macedo [recurso eletrônico]. – Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008, pp. 439-441.

MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO E SAÚDE. Revista Municipal de Engenharia, Rio de Janeiro, v.7, n.5, p.410-411, set. 1940. Disponível em:<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=142832&pagfis=3386>>. Acesso em: 14 out. 2022.

MUSSE, Christina Ferraz. A trajetória do Diário Mercantil: alter ego da cidade de Juiz de Fora. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008, pp. 1-14. Disponível em:<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/r3-0491-1.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2022.



NIEMEYER, Oscar. A imaginação na arquitetura. Revista Módulo Brasil Arquitetura. Rio de Janeiro, Edição 00015. Vol. 3, Out. 1959, pp. 6-14. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=006173&Pesq=A%20imagina%c3%a7%c3%a3o%20na%20arquitetura&pagfis=1580>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

OLIVEIRA, Nildo Carlos. Banco do Brasil mostra evolução de sua arquitetura. Revista Projeto n°. 127, nov. 1989, 99-104p.

PEDROSA, Mário. Calder, escultor de cata-ventos. In: ARANTES, Otilia. (org.). Modernidade cá e lá: Textos escolhidos IV: Mário Pedrosa. São Paulo: EdUSP, 2000 [1944], pp. 51-66.

_____. A arquitetura moderna no Brasil. In: WISNIK, G. (org.). Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa. São Paulo: CosacNaify, 2015 [1953], pp. 61-73.

_____. Reflexões em torno da nova capital. In: WISNIK, G. (org.). Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa. São Paulo: CosacNaify, 2015 [1957], pp. 389-404.

_____. Arquitetura e crítica de arte. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 22 de fevereiro de 1957. Coluna Artes Visuais, 1º Caderno, p.8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pagfis=70872>. Acesso em: 20 dez. 2022.

_____. Da lógica na apreciação artística. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 06 de dezembro de 1960. Coluna Artes Visuais, Caderno B, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=12882>. Acesso em: 20 dez. 2022.

_____. Niemeyer e a crítica de arte. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 02 de dez. de 1959. Coluna Artes Visuais, 1º Caderno, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pagfis=109187>. Acesso em: 20 dez. 2022.

_____. Das arquiteturas e de suas críticas. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 30 jul. 1967. 4º Caderno, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/84338>. Acesso em: 20 dez. 2022.



_____. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília, São Paulo, Perspectiva, 1981.

_____. O Destino funcional da pintura. In: ARANTES, Otília (org.). "Política das Artes. Textos Escolhidos I. São Paulo: EDUSP, 1995; pp. 57-59.

_____. Ainda a propósito do destino funcional da pintura. In: ARANTES, Otília (org.). "Política das Artes". Textos Escolhidos I. São Paulo: EDUSP, 1995; pp. 61-64.

_____. Divagações sem função. In: ARANTES, Otília (org.). "Política das Artes". Textos Escolhidos I. São Paulo: EDUSP, 1995; pp. 65-66.

_____. Reflexões em torno da nova capital. In: WISNIK, G. (org.). Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa. São Paulo: CosacNaify, 2015 [1957], pp. 389-404.

PEDROSO, Franklin. Ruptura e Inovação – A contribuição de Mário Pedrosa. In: Mário Pedrosa – Arte, revolução e reflexão. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1991, pp. 03 – 12.

PREFEITURA MUNICIPAL DE JUIZ DE FORA. Minas Gerais. Atos do Governo. Decreto nº 6421 de 03 de maio de 1999. Dispõe sobre o tombamento do imóvel que menciona. Edifício do Banco do Brasil. Disponível em: <<https://jflgis.pjf.mg.gov.br/norma.php?chave=0000018233>>. Acesso em: 20 set. 2022.

_____. Minas Gerais. Divisão de Comunicação - DICOM. Processo nº 06001/1946, vol. 1. Interessado: Banco do Brasil SA. Assunto: Prédio Rua Halfeld c/Av. Getúlio Vargas.

_____. Atos do Governo. Processo administrativo nº 4517/97, vol.1 e 2. Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage – FUNALFA. Arquivo do Departamento de Memória e Patrimônio Cultural (DMPAC).

SANTANA, Rodrigo; PUGLIESI, Stella. Arquitetura Moderna em Juiz de Fora: A contribuição de Arthur Arcuri. Juiz de Fora: FUNALFA, 2002.

SEGAWA, Hugo Massaki. Arquitetura no Brasil 1900-1990. São Paulo: EDUSP, 1997, pp. 78-79.



Mário Pedrosa e a Arquitetura Moderna Brasileira:
Crítica e contribuições
Elza Helena Martins Vieira

VITRUVIO, Marco Lucio. *Los diez libros de arquitectura*. Editorial Iberia, Barcelona, 1997, p. 16. Trad. Agustín Blánquez.

WISNIK, Guilherme. Prefácio In: WISNIK,G.(org.). *Arquitetura: Ensaios críticos: Mário Pedrosa*. São Paulo: CosacNaify, 2015, pp. 06 -27.

Serafim/Oswald em diálogo com Pedrosa

Serafim/Oswald in dialogue with Pedrosa¹

“É preciso denunciar aqui esta pretendida independência do artista. É preciso arrancar o véu do individualismo sob o qual a burguesia quis camuflar a sua influência sobre as forças do espírito, literárias e artísticas. Não há arte neutra. Não há literatura neutra. E a não posição política para a qual muitos apelam com o fim de ilustrar essa pretendida liberdade de espírito, não é senão a complacência mais ou menos consciente para com o status quo e para com o regime de exploração e lucro”. Oswald de Andrade em O Papel do Artista, p. 41

Vitor Furtado²

Resumo

Na mesma época em que Mário Pedrosa está começando seu trabalho como crítico de arte, Serafim Ponte Grande é lançado. O livro pode ser considerado um dos mais radicais do modernismo brasileiro, um livro que mostra-se rapidamente ser um experimento radical do período já ao lermos as primeiras páginas. Escrito com um tom de bufo e paródia, Oswald proclama ser “necrológio da burguesia, epitáfio do que fui”. Serafim mostra-se, e este é centro de nossa argumentação, ser um livro que critica duramente a burguesia brasileira, o seu modo de vida, em que vemos surgir o homem comunista/Serafim, para parafrasear Eleutério. Neste artigo pretendemos aproximar a crítica de arte do início da produção pedrosiana, com o foco no quadro O Sorveteiro de Portinari, que buscava uma arte social - próximo do muralismo mexicano, por exemplo - ao romance Serafim Ponte Grande.

Palavras-chave: Mário Pedrosa; Serafim Ponte Grande; Arte social; Oswald de Andrade.

Abstract

At the same time that Mário Pedrosa is starting his work as an art critic, Serafim Ponte Grande is released. The book can be considered one of the most radical books of Brazilian modernism, a book that quickly proves to be a radical experiment of the period as soon as we read the first pages. Written with a tone of snort and parody, Oswald proclaims himself to be “an obituary of the bourgeoisie, an epitaph of what I was”. Serafim proves to be, and this is the center of our argument, a book that harshly criticizes the Brazilian bourgeoisie, its way of life, in which we see the emergence of the communist man/Serafim, to paraphrase Eleutério. In this article, we intend to bring art criticism closer to the beginning of Pedrosa's production, with a focus on the painting O Sorveteiro by Portinari, which sought a social art - close to Mexican muralism, for example - to the novel Serafim Ponte Grande.

Keywords: Mário Pedrosa; Serafim Ponte Grande; social art; Oswald de Andrade.

1

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

2

Vitor Furtado é um artista e pesquisador graduado em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Atualmente está cursando o Mestrado no programa de pós-graduação em artes, cultura e linguagens (PPGACL) na linha de poéticas visuais e musicais



Hoje já se tornou lugar comum evidenciar *Serafim Ponte Grande* (1933) com um dos casos paradigmáticos do Modernismo paulista e brasileiro. Pode ser considerado um dos principais livros de Oswald de Andrade, autor da primeira geração modernista que compôs a semana de 1922. O “Bispo” da modernidade, ao lado do “Papa”, Mário de Andrade, e de Manuel Bandeira, são os escritores a apresentar as primeiras grandes renovações radicais históricas no cenário literário brasileiro, em que ocorre o rompimento com o simbolismo e parnasianismo (BOSI, 2001). *Oswaldo* ou *Oswáld* (FONSECA, 2008), como o autor preferia ser chamado,

O romance-invenção³ *Serafim Ponte Grande* mostra sua obra mais radical (PRIETO, 2006), no sentido marxista do termo (CAMPOS, 1971, p. 9), sendo possível notar esta inovação e revolução na literatura ao folhear o livro e deparar-se com uma variedade de estilos literários ao decorrer da obra, ocorrendo em diversos níveis de análise (RIBEIRO, 2018). Com saltos temporais e lógicos entre os capítulos, ou “grupos sintagmáticos” (CAMPOS, 1992), o livro surge da parcial autonomia que estes grupos possuem entre si. Disso vem a frase de Haroldo de Campos: “um grande não-livro feito de fragmentos de possíveis livros” ao parafrasear Antonio Candido (CAMPOS, 1992, p. 68). O livro, ou *anti-livro*, narra a história de Serafim Ponte Grande desde a sua infância, adolescência, passando do casamento ao serviço público na Repartição Federal de Saneamento⁴ ou, como a personagem gosta de se referir, “Escarradeira”, chegando ao Serafim novo rico.

Sabe-se da importância de Mário Pedrosa como crítico de arte no século XX, tendo se colocado como um dos principais nomes da profissão naquele século. Levando em consideração que existem diversos momentos na crítica de arte de Pedrosa, vamos utilizar o primeiro Pedrosa, em que está focado numa arte que busca uma arte moderna revolucionário que buscasse equilíbrio entre forma e conteúdo (PEDROSA, 1935). Analisaremos a obra *Serafim Ponte Grande* e o seu prefácio de 1933 em que o autor busca ser “pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária”.

A conversão de Oswald de Andrade ao comunismo ocorreu através da sua relação com Patrícia Galvão, há uma passagem que ajuda a ilustrar esse momento

- Conte como foi que você aderiu ao comunismo?
- Por culpa de Patrícia Galvão. Ela fizera uma viagem a

3

No exemplar que Oswald entrega para Haroldo de Campos a palavra romance, na capa, aparece riscada e substituída por invenção.

4

Com podemos ver no trecho “Benedito Carlindoga, meu chefe na Escarradeira (vulgo Repartição Federal de Saneamento) partiu para a Europa, a bordo do vapor Magellan. Vai se babar ante o saracoteio desengonçado e lúbrico das personagens de Guy de Maupassant.”



Buenos Aires, onde realizou um recital de poesia. Voltou com panfletos, livros e uma grande novidade:

– Oswald, tem o comunismo... Conheci um camarada chamado Prestes. Ele é comunista e nós vamos ficar. Você fica?

– “Fico”. (Andrade, 1990, p. 234)

Este trabalho pretende, portanto, aproximar a crítica de Mário Pedrosa, elaborada para as artes visuais, à obra literária de Oswald de Andrade. Apesar de ambos serem ligados ao PCB⁵possuíam visões distintas entre si e do partido. Deste modo, este artigo busca aproximar a crítica de Pedrosa de *O Sorveteiro*, pintado por Portinari em 1933, e a conferência sobre Kathe Köllwitz do livro *Serafim Ponte Grande*. Esta escolha de investigação deriva do fato de que ambos, Oswald e Mário, são personagens contemporâneos e que estão criando propostas de como fazer uma arte moderna com apelo político. Para isso, vamos nos concentrar em alguns elementos da crítica de Pedrosa, focando em: (1) equilíbrio forma-conteúdo e a (2) preocupação política e social na proposta de uma arte moderna. Começaremos atentamente sobre os elementos históricos e detalhamento de *Serafim*, em seguida a crítica de Pedrosa em *O sorveteiro* para, ao final, partirmos para a análise de nosso trabalho.

O Serafim

A obra do escritor Oswald de Andrade que “foi escrito de 1929 (era de Wall Street e Cristo) para trás” é considerado o segundo livro do romance proletário brasileiro - publicado ao mesmo tempo que *Parque Industrial* (1933) de Patrícia Galvão (ELEUTÉRIO, 1989). O livro publicado pela Editora Ariel, e com tiragens limitadíssimas propondo uma sátira feroz à burguesia paulistana, justamente a classe social que o leria. Antônio Cândido aconselharia Oswald de Andrade, por volta da década de 1950, a reeditá-los por se tratarem de livros “quase clandestinos, de tiragem limitada e distribuição nula”. *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) demorou quarenta anos para ser relançado e a segunda edição de *Serafim Ponte Grande* sairia apenas em 1971, trinta e oito anos após a primeira tiragem, com a terceira edição de *João Miramar* (CANDIDO, 1995; FARINACCIO, 1999).

5

Pedrosa deixa o PCB em 1931 e funda a Liga Comunista Internacional (LCI), ou oposição de esquerda. (OLIVEIRA, 2020).



Serafim não possui o que chamamos de capítulo, mas é dividido em “grupos sintagmáticos”, em partes. Haroldo de Campos caracteriza as maneiras literárias presentes em *Serafim* pela sua notação cenográfica. O “índice” feito por Haroldo - a obra não possui um - para essa caracterização demonstra a fragmentação dos gêneros literários que ecoam no próprio tempo interno, com os saltos no tempo e espaço. As sessões variam tanto de estilo como de tamanho, como o recitativo, uma rubrica teatral:

- I - Recitativo - rubrica teatral
- II - Alpendre - excerto gaiato de cartilha
- III - Folhinha Conjugal - contrafação de diário íntimo
- IV - Testamento de uma legalista de fraque - notícia político-jornalística
- V - No Elemento Sedativo - literatura de viagens
- VI - Cérebro - poalha pontilhistas
- VII - Meridiano de Greenwich - romances de aventuras
- VIII - Esplendores do Oriente - romance policial
- IX - Fim de *Serafim* - parenética barroca
- X - Errata - homenagem póstuma
- XI - Antropófagos - farsa medieval e ritual fálico (JACKSON, 1984).

Os elementos em movimento formam um modo de organização da obra, levando a uma “produção contínua de novas relações e sentidos a partir da matéria-prima disponível” (FARINACCIO, 1999, p. 108) através das aproximações “inconciliáveis” e podendo ser selecionada e expandida “ao gosto do freguês” (*ibidem*, p. 109). evidencia que esse processo “remonta a participação do autor no processo”, estando “sintonizada com certa linhagem do pensamento estético da modernidade” (*idem-ibidem*). Com isso não quer dizer que não tem um significado para a obra, mas isso depende de uma participação ativa do leitor em preencher os vazios.

A personagem principal *Serafim Ponte Grande* está em constante movimento durante o livro, numa constância de viagens, um *globetrotter*. O livro é construído através dessas seções, cabendo ao leitor concatenar as ideias, preencher os vazios entre essas seções. O livro começa com uma rúbrica (recitativo) em que a sua temática só vai reaparecer nas seções IV e IX. Construindo a história da personagem desde a sua infância, adolescência e terminando com o casamento de *Serafim* com Lalá (Alpendre). Seguido



por um diário da sua vida pequeno-burguesa casado, com direito a um caso extraconjugal na subseção “Terremoto Doroteu”⁶ (ANDRADE, 1992, p. 40, Folhinha Conjugal).

Tendo a cidade de São Paulo (Testamento de um Legalista de Fraque) e, muito provavelmente, a revolução de 1924⁷ como pano de fundo da seção em que ocorre um conflito bélico na cidade, iniciando a seção com “Por cem becos de ruas falam as metralhadoras na minha cidade natal”. Esta seção é importante para a história por alguns motivos. Primeiro, é quando *Serafim* encontra o dinheiro que Pombinho, seu filho, havia escondido em sua casa. Reproduzo o trecho do livro: “Transformei em carta de crédito e pus a juros altos o dinheiro todo deixado pelos revolucionários no quarto do Pombinho” (ANDRADE, 1992, p. 53).

Para além disso, há a correspondência direta com a primeira seção do livro e este conflito iniciado nesta seção. As personagens Lalá e seus filhos “desaparecida com o Manso da repartição, numa fordinha preta, na direção da serra dos cristais” (*ibidem*, p. 53) reaparece apenas na seção X. Esta seção, IV, é a qual Haroldo de Campos define como “transgressão da ordem” (*ibidem*, p. 188), pois nele a personagem *Serafim* proclama ser “o único cidadão livre desta famosa cidade, porque tenho um canhão no meu quintal”, sendo o próprio um “símbolo nacional. Tenho um canhão e não sei atirar” (*ibidem*, p. 50). O canhão esquecido pela revolta na sua casa, é a arma e o objeto fálico da transgressão da ordem.

Ainda nesta seção (IV), à partir da subseção interna *Intermezzo*, começa o que Haroldo define como de “fuga” (*ibidem*, p. 188), compreendendo as seções V; VI; VII e VIII, em que vemos a personagem numa série de viagens pelo mundo.

A seção V (No elemento sedativo)⁸ as personagens Serafim e seu secretário José Ramos Góis Pinto Calçudo estão a bordo do *steamship Rompe-Nuve*. Passam pelo Congo Belga pois segundo Pinto Calçudo “[m]inhas clavículas compridas careciam de remar. Passei um pau comprido pelo óculo do camarote...” (*ibidem*, p. 72) o que teria feito o navio desviar de rota. Um aspecto importante desta seção é que a personagem Serafim, no final da seção, questionar:

6

A Dorotéia se trata muito provavelmente de Landa Korbach, jovem aspirante a bailarina. Como evidenciado por Maria de Lourdes Eleutério, a conexão pode ser feita através do trecho “vejo tudo possível: tribunais, cadeias...” escrito exatamente da mesma forma tanto em *Um homem sem profissão* quanto em *Serafim Ponte Grande* (1989, p. 121)

7

Apesar de publicado em 1932, *Serafim Ponte Grande* “foi escrito de 1929 (era de Wall Street e Cristo) para trás” (p.158) o que exclui a possibilidade de ser a Revolução Constitucionalista de 1932. Isso se levamos ao pé da letra tudo o que nos diz Oswald.

8

Há uma anedota importante sobre esta viagem. Em 1925 Oswald de Andrade, então noivo de Tarsila do Amaral, estava viajando de navio em direção a França e no caminho passa por Santa Cruz de Tenerife. Escreve para a pintora “O mar vae calmo e azul. Santa Cruz de Tenerife é uma ilha muito bonita e célebre” e continua “*Serafim Ponte Grande* tem apreciado muito a travessia. Escreveu uma sketch intitulado *Na mesa não se brinca*” (Citado por Aracy do Amaral, Tarsila: sua obra e seu tempo, 1975, p. 169). Entretanto, no livro *Serafim* a personagem principal passa pelo Congo Belga, a personagem oswaldiana a passar pela ilha é João Miramar, na seção 34 das *Memórias Sentimentais de João Miramar*.



Quem é neste livro o personagem principal? Eu ou Você?

Pinto Calçudo como única resposta solta com toda a força um traque, pelo que é imediatamente posto fora do romance" (ANDRADE, 1992, p.79).

A seção VI se passa "Um mês após [do fim da viagem], um homem trajando violentas polainas demi-saison subia calmamente a *Avenue des Champs-Élysées* em Paris"⁹ (*ibidem*, p. 83). Este grupo sintagmático passa em Paris, composto de diversas partes, ou sub-seções, em que há diálogos, poesias, correspondências, etc. O "meridiano de Greenwich - Romance de capa e pistola em quatro partes e um desenlace" (*ibidem*, p. 115) tem como pano de fundo, novamente, um transatlântico.

A última seção da "fuga" é em "Os esplendores do Oriente" (*ibidem*, p. 125). A seção inicia-se no quarto de Serafim, no "Ritz da *Rue Cambom*" (*ibidem*, p. 128) em que a personagem principal "penetrou nos mares da história" tendo vomitado "de Marselha a Nápoles" (*ibidem*, p. 129) até chegar "[a]s ruas de Pera" (*ibidem*, p. 130), bairro de Istambul. Vemos, nesta seção, Serafim em constante movimento pelo mediterrâneo oriental. Utilizando de diversas referências geográficas, como Grécia, Turquia, Palestina, Acre, Jerusalém e em Alexandria, para citar alguns exemplos.

Serafim retorna para o Brasil na seção IX (Fim de Serafim), quando a história é retomada da seção IV (Testamento de uma legalista de fraque). Em cima do arranha-céu que utilizou como plataforma de tiro para matar o seu chefe Carlindoga e com "[o] povo formiga dando vivas à polícia" (*ibidem*, p. 146). A história é retomada mas "uma nuvem carregada de eletricidade positiva esbarra sem querer numa nuvem cheia de eletricidade negativa" causando, portanto, o fim de *Serafim* por uma descarga elétrica.

Temos a Errata, seção X, da qual falamos brevemente por conta do reaparecimento da família de *Serafim*. A seção é sobre a homenagem ao "ex marido, ex-pai e ex-amigo" que "[f]izeram construir um [...] um Asilo para tratamento da loucura sob suas formas lógicas".

E termina com XI (Os Antropófagos). Temos o retorno de Pinto Calçudo, então capitão do "*El Durasno*" um navio que "só pára para comprar abacates nos cais tropicais" (*ibidem*, p. 157). As utopias, e a antropofagia é uma utopia, "deslocam-se sempre" sendo uma constância a sua "ligação com a literatura

9

Há novamente uma correspondência de Oswald para Tarsila em que nos fala um pouco sobre Serafim. Nesta seção, o Serafim ganha um "papavos" que foi "achado nas ruas internacionais de Deauville" e que a personagem ganha o animal de uma "francesa pintada de inglesa" (S.P.G., p. 90). A carta de Oswald para Tarsilla "Serafim Ponte Grande arrastou-me para Deauville [...] logo no primeiro dia arranhou um filho (um cãozinho raça carocinha abandona por uma francesa qualquer). Batizou-o de Serafim Ponte Pequena". (Citado por Aracy do Amaral, Tarsila: sua obra e seu tempo, 1975, p. 175)



de viagens que acompanham as descobertas de novos temas” (ELEUTÉRIO, 1989, p. 158). Dentre as literaturas da vanguarda latino-americanas do início do século XX, a literatura produzida no Brasil é possível notar a presença da literatura de viagens (CAMPOS, 2009). Característica que está presente em *Serafim*, como evidenciamos, nas seções V; VI; VII; VIII e XI

Esse *Serafim globetrotter* das seções definidas como “fuga” é justaposto a cidade de São Paulo, um dos principais ambientes em que se passa *Serafim*. As cidades pelas quais *Serafim* viaja tem em comum com São Paulo o fato de serem metrópoles, como Paris, Istambul e Cairo, para citar algumas. Esta característica está conectada com o próprio modernismo, pois os fenômenos da modernidade são, por natureza, urbanos (SCHWARTZ, 1983, p. 5). Paris foi o centro desta arte modernista, um “modelo de excelência da Cosmópolis” que irradiou-se, para as “subcosmópolis: Madri, Moscou, Buenos Aires e São Paulo” (*idem-ibidem, grifo do original*) sendo o modernismo brasileiro durante a Semana de 22 “um movimento de cidade, decorre da cidade urbana e, mais do que brasileiro, é paulista” (BRITTO, 1971, p. 177).

A cidade em que Oswald de Andrade nasceu e passou sua infância estava longe de ser a metrópole que se configura hoje, “São Paulo era uma cidade pequena e terrosa. Pouca gente. Um ou outro sobrado de um só andar” (ANDRADE, 1976: 10) que no início do século XX começa seu processo de industrialização e expansão da região urbana cada vez para mais longe do triângulo central¹⁰:

São Paulo [em 1919] não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados. (SEVCENKO, 2009, p. 31)

10

Entende-se como triângulo central a região entre o Pátio do Colégio, Mosteiro São Bento e o Largo São Francisco. Segundo Sevcenko, há em São Paulo uma “geometria regular, fechada, sempre circunscrevendo a si mesma - o Triângulo Central, o Quadrilátero das Avenidas, o Anel Perimetral, os Três Rios etc.” (SEVCENKO, 2009, p. 70)



Pedrosa e O Sorveteiro

Se lançando como crítico de arte em 1933, Mário Pedrosa faz uma conferência sobre Kathe Kollwitz no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo (CAM), a convite de seu fundador, Flávio de Carvalho (OLIVEIRA, 2020). Para o crítico

A arte social hoje em dia não é, de fato, um hobby agradável: é uma arma. O trabalho de Kollwitz, portanto, compete para dividir ainda mais os homens. A dialética da dinâmica social que as leis da psicologia individual não decifram, faz com que esse trabalho, tão profundamente inspirado pelo amor e pelo ser humano fraterno, sirva, no entanto, para alimentar o ódio de classe mais implacável. E, com isso, sua generosa missão social é cumprida. (PEDROSA, 1933)

Pedrosa vê o trabalho de Kollwitz “como um bom exemplo de “artista social”, dentro do contexto da arte moderna internacional” (OLIVEIRA, 2020. *grifo do autor*). Este modo de produção e pensamento artístico, em que busca aliar engajar a produção artística “firmava-se de vez em nosso meio artístico, passando a ter grande influência sobre os jovens gravuristas que iniciavam sua carreira sob o signo de ‘função social’ da arte” (ARANTES, 2004, p. 33). Para para se encontrar o significado da obra de Kollwitz era preciso olhar para a realidade social do proletariado (OLIVEIRA, 2020)¹¹.

Vamos nos basear principalmente pelo texto *Pintura e Portinari*¹², de Pedrosa, em que o autor analisa a obra de Portinari, com foco em *O Sorveteiro* (1933) (Imagem 1). Nesta crítica de arte, Mário Pedrosa:

conduz para a cena brasileira o debate entre arte “social” e arte “desinteressada”. Tal deslocamento, no entanto, não deve ser entendido como literal. É certo que, no texto sobre Käthe Kollwitz, Pedrosa trouxe para o debate sobre a arte no Brasil da década de 1930 sua consciência de que a arte, mesmo com todo o seu compromisso com o social, não deveria desprezar o respeito à linguagem e à técnica, às quais o artista necessitaria associar sua preocupação

11

No mesmo ano da conferência, temos o famoso quadro *Os Operários* (1933) da modernista Tarsila do Amaral.

12

Publicado originalmente em *Espelho: Revista da vida moderna*, Rio de Janeiro, p. 62, 1935.



com o assunto da obra.” (CHIARELLI, 2019)

Pedrosa, ao chegar no século XX, divide a arte moderna em dois lados: primeiro, aquele em que situa os artistas isolados num “individualismo egocentrista” (Picasso, por exemplo); o segundo, em que localizaria aqueles que buscavam “se aproximar do proletariado” (Käthe Kollwitz e também o artista alemão Georg Grosz).” (ibidem).

O autor está interessado em uma produção artística que tenha um foco social e revolucionário. Por isso, não quero dizer que Pedrosa não estava a se interessar pela exploração da linguagem, mas sim em “construir uma nova arte integral, síntese necessária do conteúdo e da forma” que caberia apenas aos “artistas modernos revolucionários, inspirados socialmente pelo proletariado e guiados pelo sentido do materialismo dialético no manejo da matéria, das formas e do ritmo.” (PEDROSA, 1935). Tendo ido buscar em Diego Rivera que é “o pintor moderno que mais se aproxima dessa condição” (ibidem) como principal exemplo deste modo de pensar a produção artística, com o que ficou conhecido como muralismo mexicano.

Para a nossa análise, faz-se necessário problematizar a consideração do “individualismo egocentrista” de Picasso. Existe uma linha de pesquisa da história da arte, encabeçada principalmente por Patrícia Leighton¹³, que analisa a fase sintética de Picasso como um procedimento de recortes de colunas de jornal, conforme citado por Krauss, “cujos autores reiteraram insistentemente assuntos de preocupação específica para os radicais de esquerda: guerra, especuladores de guerra, políticos maquinadores, abusos de poder ministerial, greves e fura-greves, manifestações anarquistas e pacifistas antiguerra” (1999, p. 39: tradução nossa). Procedimento este que, segundo Patrícia, insere diretamente na obra os posicionamentos políticos do pintor, deixando para o espectador neste “turbilhão de significantes reformando em relação uns aos outros e reorganizando seus significados aparentemente do nada, em uma disjunção quase mágica da realidade, no nível da estrutura (KRAUSS, 1999, p. 47, tradução nossa)¹⁴.

13

Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914 (Princeton: Princeton University Press, 1989).

14

And this whirl of signifiers reforming in relation to each other and reorganizing their meanings seemingly out of nothing, in an almost magical disjunction from reality, at the level of structure”.





O Sorveteiro

Deste modo, vale ressaltar que há em Pedrosa uma busca de um equilíbrio entre a forma e o conteúdo das obras dos artistas modernistas. Não quer dizer que Picasso não tentasse colocar algum conteúdo revolucionário ou pelo menos alinhado com o anarquismo, mas um desequilíbrio formal entre esses dois elementos. Segundo Pedrosa “não pôde resolvê-lo o gênio do maior dos artistas burgueses (Picasso), mas armou-o” (PEDROSA, 1935), tendo Portinari resolvido tanto o problema do equilíbrio forma-conteúdo, quanto a necessidade do artista moderno revolucionário buscar na classe trabalhadora o conteúdo para as suas obras.

Preocupação social em Serafim

Sabe-se da adesão de Oswald de Andrade ao PCB, durante seu casamento com Patrícia Galvão, e da centralidade que Galvão tem nesta entrada de Oswald ao partido. Como podemos ver em *Parque Industrial* o personagem Alfredo sendo retratado como Oswald (VIEIRA e ZIMBRÃO DA SILVA, 2012, p. 314)

Abomino esta gente. Estes parasitas... E sou um deles." Sua riqueza o incomoda e tenta ajustar-se à classe operária através do seu recém-descoberto marxismo. Alfredo procura gostar da comida pobre e malfeita. Sente-se feliz. Não acha mais abominável, como antes, o Brasil. Não deseja mais afundar sua neurastenia individualista em nenhum pitoresco. Sem saudades dos hotéis do Cairo nem dos vinhos de França". (Galvão, 1994, p. 88)

Em *Serafim*, por sua vez, temos o prefácio em que proclama ser "[n] ecológio da burguesia. Epitáfio do que fui" (ANDRADE, p. 11) as palavras da Professora Maria de Lourdes Eleutério, isso faz com que "com tomássemos consciência da derrocada burguesa através do homem serafiniano/Oswald" (1989).

Maria de Lourdes Eleutério nos lembra que *Parque Industrial* de Patrícia Galvão também foi publicado pela mesma "editora burguesa" (1989, p. 50). *Parque industrial, Serafim Ponte Grande e Brás, Bexiga e Barra funda* (1927), de Antonio de Alcântara Machado, são os livros do período em que podem ser considerados os "romances proletários" (*Ibidem*), adjetivo "pitoresco", nas palavras de Patrícia Galvão (1985, p. 147).

O projeto artístico de Oswald neste período - ainda muito próximo ao pensamento antropofágico - faz sátira e piada da burguesia ao mesmo tempo em que atenta contra a figura da autoridade, do chefe, do superior, além da crítica mercantilização da obra de arte. Começamos pela autoridade. A personagem Serafim não nasce um burguês, passa por parte significativa do livro - os quatro primeiros grupos sintagmáticos e os três últimos - como um funcionário público do serviço de *Escarradeira* (saneamento) pública. A personagem Serafim "prepara um imenso atentado" contra o Carlindoga seu chefe na repartição, por ele ser "o reflexo dos altos poderes". Leva o seu canhão para um "alto refúgio" (ANDRADE, 1992, p. 53) em que "a cidade é um mapa estratégico, fechado num canudo de luar" (p. 53). Serafim atira e mata "com um certo tiro de canhão no rabo do meu diretor Benedito Pereira Carlindoga" (*Ibidem*). Esta seção evidencia uma certa independência entre as seções, ao nos fazer acreditar que *Serafim* matou, além de Carlindoga, seu filho Pombinho:



Vejo o fantasma do Carlindoga e do filho que matei. São eles impassíveis, de fraque, chapéu alto. Passam conversando no meio das balas. Corretos, lustrosos, envernizados pela morte (ANDRADE, 1992, p. 53).

“Digo *nos faz acreditar* pois Pombinho retorna na seção X, na qual é narrado que “o Pombinho crescera de chapelão e cavalo” (*ibidem*, p. 151).

Ou ainda na última seção do livro - *Os antropófagos* - utopia antropófaga em que nota-se desde o início com “citações *preparadas* ou deformadas” (CAMPOS, p. 179 *grifo do autor*) e espanholismos. Haroldo define como um “pandemônio com ressaibos de farsa medieval, de missa negra e ritual fálico [...] num exercício de liberdade total como radical negatividade” é, como salienta Antonio Candido “onde a crosta da formação burguesa e conformista é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade” (CANDIDO, 1959, p. 91).

Tendo a personagem principal aspirações pequeno-burguesas, como a “Resposta de Lalá à minha queixa: — Você precisa pagar a prestação do mês passado, Se não o homem vem buscar o Stradivarius” (ANDRADE, 1992, p. 29) ou ainda “[c]ompri a prestações uma caneta-tinteiro. Não funciona muito bem, mas serve.” (*ibidem*, p. 37) em que nota-se uma latente busca de Oswald em expor as contradições burguesas de dentro do sistema burguês, um “[n]ecrológio da burguesia. Epitáfio do que fui”, como escrito em seu prefácio de 1933.

Oswald de Andrade produz dois prefácios para *Serafim*, um escrito em 1926 e o último escrito em 1928 e publicado em 1933 - antes de sua adesão ao PCB - , o primeiro “é um homem preocupado com o destino das artes no Brasil” (ELEUTÉRIO, 1989), enquanto no segundo que clama ser “possuído de uma única vontade. Ser pelo menos casaca de ferro na Revolução Proletária” (ANDRADE, 1992, p. 12) nós vemos, segundo a autora “[o] homem comunista/Oswald necessita rejeitar a obra burguesa, porém, recusando-a e elaborando um prefácio tão engajado, atualiza-a, fazendo-a documento, como se lê não fosse apenas um representante da burguesia, mas representasse a burguesia, fosse o necrológio’ da mesma, como se tomássemos consciência da derrocada burguesa através do



homem serafiniano/Oswald, além de vislumbrarmos a ascensão do homem comunista/Oswald” (p. 51). Fischer nos lembra que este não é um fato que possamos avaliar “com parâmetros atuais” uma vez que uma filiação ao PCB nesta época “implicava muito maior compromisso, do ideológico ao cotidiano, entre o filiado e o partido” (FISCHER, 2022, p. 93).

A crítica da burguesia afrancesada em “[o] “par” Miramar-Serafim são casos de uma crítica ferina à burguesia local, que já expressa, de forma desvairada, mas expressa, consciência acerca dos problemas nacionais (GUIMARÃES JUNIOR, 2022, p.58). - a sátira é um recurso presente nas obras oswaldianas - o autor se insere conscientemente numa tradição que *herda* dos artistas cariocas, como Emílio de Meneses, “[p]ercebe-se que Oswald de Andrade e suas sátiras inscrevem-se numa tradição que inclui desde boêmios como Emílio de Menezes” (MARTINS, 1997, p. 28). A boa relação de Oswald para com Emílio de Menezes mudou, assim como com Blaise Cendrars, durante a década de 1920. No prefácio de *Serafim Oswald* diz ter sido “palhaço de classe” ao lado de “[d]ois palhaços da burguesia” (ANDRADE, 1992, p. 10) A sátira não é apenas a postura de um *clown*, mas

Ao contrário da ironia, que acha uma equidistância em relação à controvérsia atual, a sátira é partidária. A ambigüidade sério-cômica contrapõe-se à unilateralidade do discurso autoritário. O seu dialogismo traz à baila o discurso contrário, reprimido pela linguagem oficial. A sátira é anticônica em relação à seriedade que se faz perene no presente. (CHALMERS, 1976, p. 30)

Ou ainda temos uma contribuição do próprio Oswald de Andrade a respeito da sátira. Apesar de ser mais de uma década posterior ao lançamento de *Serafim Ponte Grande*, é uma importante contribuição ao entendimento do autor a respeito do tema, que está em consonância com a de Chalmers:

Qual o prestígio da sátira? Qual a sua finalidade? Qual a sua função? Fazer rir. Evidentemente isso está ligado ao social. Ninguém faz sátira rindo sozinho. A eficácia da sátira está em fazer os outros rirem de alguém, de alguma instituição, acontecimento ou coisa. Sua



função é , crítica e moralista. E através da ressonância, a deflagração de um estado de espírito oposto. A sátira é sempre oposição. (ANDRADE, 1945, p. 39)

Baseando-se nas proposições de Chalmers e do próprio Oswald de Andrade consideramos a sátira com um “ambiguidade sério-cômica” e de que “ninguém faz sátira rindo sozinho”, a sátira ocorre quando Oswald traz à baila a voz da “oposição” ou o “discurso contrário”. Apesar de Oswald poder ser considerado herdeiro do estilo satírico de Emílio de Meneses, não há em *Serafim* semelhanças entre os procedimentos do paranaense. Se voltarmos uma vez mais ao prefácio de *Serafim* Oswald, diz que do seu “fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo. Servi à burguesia sem nela crer.” (ANDRADE, 1992, p. 10-11), uma tentativa de se afastar desta tradução de Emílio de Meneses de servir à burguesia. Em *Serafim* acontece o oposto de Emílio ao atacar diretamente a burguesia brasileira, mas principalmente paulista, e de trazer a luz seus vícios e luxos, aí a sua função “crítica e moralista”.

A nível técnico e de exploração da linguagem, *Serafim* é considerado um dos casos paradigmáticos do modernismo brasileiro. Não me demorarei neste ponto por haver vasta literatura tratando sobre essas inovações neste *romance-invenção* de Oswald de Andrade.

Já desde o início satiriza o próprio livro e se coloca em diálogo com o leitor. No ante-rostro da primeira edição de *Serafim* há a relação das obras do sob uma de “Obras renegadas: Os condenados/ A estrela do absinto/ A escada (inédito)/ Pau-brasil Primeiro caderno de poesia/ Serafim Ponte Grande”. Ou ainda uma *Errata* colocada ao final do livro.

Podemos ler no verso da folha de rosto: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”. Estas características poderiam ser *apenas* mais uma *blague* oswaldiana, mas como aponta Pascoal Farinaccio (1999):

pode-se nele discernir pelo menos três níveis de reflexão crítica acerca da produção artística: a) coloca a nu a questão da mercantilização da arte no mundo capitalista; b) dessacraliza o objeto artístico, referindo-o ao contexto de sua



reprodutibilidade técnica; c) propõe a intervenção prática do leitor, aceita inclusive uma de tipo desestruturante. (1999, p. 11)

Oswaldo deixa claro a abertura de sua obra ou, como diria Umberto Eco a "obra aberta" (ver ECO, 1962) para a manipulação de seus elementos constituintes. A crítica à mercantilização da arte e da obra literária (SILVA, 2018; FARINACCIO, 1999) - Oswaldo era um militante comunista - aproxima o autor paulistano das críticas dadaístas ao criticar o processo de estabelecimento da arte na sociedade burguesa.

Além de que uma das grandes inovações técnicas em *Serafim* está a escrita fragmentário e a montagem destes elementos, que ocorrem tanto como uma paródia de um recorte de jornal quanto com justaposição de palavras não associadas costumeiramente¹⁵. A escrita fragmentária "se configura quando o texto suprime voluntariamente segmentos que deveriam ser incorporados ao discurso para constituir uma expressão organicamente composta por começo, meio e fim" (CANDIDO, 2010, p. 69).

Esta característica oswaldiana é a "raiz da [...] da incompreensão desse conjunto de obras demonstrada por seus primeiros analistas" (FARINACCIO, 1999, p. 106). Segundo Kenneth David Jackson, Oswald estava "disfarçando a identidade do livro na constante paródia mutante de diversos estilos literários e na referencialidade a um mundo de livros, autores e personagens re-ficcionalizados" (1984) mas, em vez de reverenciá-los, o autor escolhe criticá-los (SILVA, 2018).

Conclusão

Serafim Ponte Grande é um livro com preocupação social? Sim e não. Há estudos sobre a proximidade da produção artística de Oswald com a de Rivera, através da busca de elementos nacionais e da história nacional, em que produzem uma "mescla de política e estética" em que "influenciados pela temática indigenista e pela afirmação de uma independência política, no que tangia à construção de uma arte genuinamente nacional" e, no caso de Oswald, sendo também "influenciado pela presença negra no Brasil" (SANTOS, 2020).

15

Podemos exemplificar com um trecho do livro: "Síncopes sapateiam cubismos, deslocções. Alternando as geometrias. Tudo se organiza, se junta coletivo, simultâneo e nuzinho, uma cobra, uma fita, uma guirlanda, uma equação, passos suecos, guinchos argentinos. Serafim, a vida é essa." (ANDRADE, 1992, p. 97)



Não há em *Serafim* passagens sobre a classe trabalhadora em si, não há passagem alguma de que “as procissões saíram do bôjo das fábricas” (ANDRADE, 1925)¹⁶. O Oswald de Andrade não restaura na arte a sua “dignidade antiga e uma função social, embora talvez com prejuízo de sua pureza estética, se se opuser aos valores admitidos”, como aponta Pedrosa sobre a arte social. (AMARAL, 1984, p.36).

Oswald de Andrade faz o oposto disso. Explora a linguagem sendo “radical no sentido marxista do termo”, faz sátira da burguesia e ri de seus costumes, escancara a olhos vistos as contradições da pequena-burguesia e do novo rico (FREIRE DOS SANTOS, 2020). Oswald, que já lia Freud desde os anos de 1920¹⁷ pois é o “estilo oswaldiano tem a índole do chiste, a que também a psicanálise freudiana o poder de derrubar a censura” e assim como em Freud, em Oswald “a violência sutil está fora do padrão lógico-discursivo. Daí a colagem de fragmentos” (MOTTA, 2022, p. 44-45).

Portanto, há aproximações e distanciamentos entre as duas abordagens do artista moderno. O principal distanciamento que identificamos durante as nossas análises é, como dito, o desequilíbrio entre forma e conteúdo. Entretanto, vale ressaltar algumas pontes entre eles. A mais óbvia e já reafirmamos durante este artigo é que há em Oswald uma preocupação política em arte e literatura e o interesse em ser “casaca de ferro”, uma busca por ser um artista com preocupação social. Em *Serafim* Oswald alcança o equilíbrio entre fugir da transcrição literal e estilização estilizante com fins apologéticos, um dos princípios de Pedrosa (OLIVEIRA, 2020).

Talvez *Serafim* seja de um modernismo - nesta fase de Oswald - próximo do segundo Pedrosa. Do Pedrosa que vê em Calder uma arte que rompe com o “não-me-toque que caracteriza àqueles” pois a exposição do artista que ocorreu em Nova York “a gente se espantava” pois “qualquer um podia chegar e tocá-los, mexer, bulir e até empurrar com os pés” as obras do artista visual (PEDROSA, 2000, p. 64).

A respeito de *João Miramar*, o que acreditamos poder ser aplicado a *Serafim*, possuem para Buarque de Holanda e Prudente: “não importa dizer que o livro não tem unidade, não tem ação, não é construído [...] a construção faz-se no espírito do leitor, Oswald fornece as peças soltas [...] só juntar e pronto”. (1927) ou ainda em Haroldo de Campos, para quem

16

Manifesto Pau Brasil.

17

Em *Serafim*, na seção ‘Cérebro, coração e pavio’ - não à toa - a personagem principal se corresponde com um Sigismundo a respeito os sonhos e sua amante, Dona Branca Clara, que “[v]ive sonhando que tem relações sexuais com Jesus Cristo e outros deuses. Isto é demais! Peço-lhe socorro da psicanálise” (p. 106) que é respondido pelo Sr. Sigismundo, para quem “só um acordo com o subconsciente de Dona Clara poderá esclarecer o magnífico negativo que tenho em mãos e revelá-lo” (p. 107). O diagnóstico de Dona Clara Branca aparece logo em sequência da resposta de Sigismundo, assinada por “Seu José, assistente” em que ela “é uma vítima da cristianização do Direito Romano também conhecida pelo mote de Civilização Ocidental. Nota-se, por este trecho, dois elementos. O primeiro é de que Oswald não apenas conhecia “de ouvido” Freud, já lhe era familiar a dimensão do subconsciente. O segundo elemento é uma marcação de posição em campo oposto do catolicismo de Mário, preconizado por Fischer (2022).



Oswald apaga “a linha de concatenação da obra. Esse “apagamento” da linearidade, ou a perda do “fio condutor” presente em *João Miramar* (CAMPOS 1992, p. 164).

Pode-se concluir, contudo, que *Serafim* não é um livro que consegue equilibrar a forma e conteúdo como Portinari. Talvez esteja mais próximo do desequilíbrio forma-conteúdo de Picasso. O pintor espanhol, assim como Oswald e Pedrosa, era ligado a militantes e a partidos de esquerda franceses, e tentando expressar seu posicionamento político a partir de recortes de jornal; Mas, ainda assim há um desequilíbrio com a forma, assim como em *Serafim*.

Em *Serafim* nos parece ocorrer um processo similar, pois não se pode dizer que não há falta de crítica social, por não haver crítica ao capitalismo e ao sistema de reprodução e produção de arte, como vimos. Mas há um desequilíbrio entre forma-conteúdo. A forma em *Serafim* é tão complexa pelo alto grau de caleidoscopia, variação idiomática e de mídias verbais que acabam por demonstrar uma abordagem em que não se prioriza o equilíbrio entre a forma e o conteúdo.

Referências

ANDRADE, Oswald. *A sátira na literatura brasileira*. Boletim bibliográfico; publicação da Biblioteca Municipal de São Paulo, v. 2. abr./jun., p. 39-52, 1945.

_____; *Manifesto Antropófago* 1928.

_____. *Manifesto Pau Brasil*. 1924.

_____. *Obras completas*.. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971

ANDRADE, Oswald de; CAMPOS, Haroldo de. *Serafim Ponte Grande*. 3ª. ed. São Paulo: Globo, 1992.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

CAMPOS, Augusto de. *Oswaldo livro livre*. São Paulo: Caderno de Letras, 1992



BRITO, Mario da Silva. *Historia do modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CAMPOS, Haroldo. *Serafim: um grande não-livro*. In: Serafim Ponte Grande. 3. ed. São Paulo: Globo, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Estouro e libertação*. In: Brigada ligeira. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Romantismo, negatividade, modernidade*. In: O albatroz e o chinês. 1ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antônio. *O observador literário*. 1ª ed., São Paulo: Conselho estadual de literatura, 1959.

CHALMERS, Vera.. *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

CHIARELLI, T. *Mário Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido*. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 17, n. 36, p. 21 - 40, 2019. DOI:10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.154765. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/154765>

Eleutério, Maria de Lourdes. *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. 1ª edição, Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

FARINACCIO, Pascoal. *Serafim Ponte Grande: estrutura literária e dimensões ideológicas* Pascoal Farinaccio.-- Campinas, SP: [s.n.], 1999.

FISCHER, L. A. *A ideologia modernista: A Semana de 22 e sua consagração*. 1ª edição. São Paulo: Todavia, 2022.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

FREIRE DOS SANTOS, Cruz, Rosângela. *Serafim Ponte Grande: Um antropófago sexual*. Revista Trem de Letras Alfenas, MG V. 7 n.2 1-24 e020015 2020



GALVÃO, Patrícia. Influência de uma revolução na literatura. In: BRETON, A; TROTSKY, L. *Por uma arte revolucionário independente*. tradução: Carmen Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura. - 1ª edição, São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

GUIMARÃES JUNIOR, Wagner Fredmar. Tese (Doutorado) *O enquadramento realista de Oswald de Andrade e os impasses da modernização nos anos 30*. Programa de Pós graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2022.

JACKSON, David Kenneth. *A Metamorfose dos textos em Serafim Ponte Grande*, UFSC, Florianópolis, dezembro de 1984.

KRAUSS, Rosalind. *The Picasso papers*. 1ª Edição, Nova York: Farrar Straus & Giroux - 1998.

MARTINS, Rubens de Oliveira. *Ciclone na Paulicéia: Oswald de Andrade e os limites da vida intelectual em São Paulo (1900-1950)*. 1997. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. . Acesso em: 26 dez. 2022.

MORAIS, Prudente; HOLANDA, Sérgio Buarque. *OSWALD DE ANDRADE — Memórias sentimentais de João Miramar*. In: Revista Estética — S. Paulo, 1924

MOTTA, Leda Tenório. *Cem anos da Semana de Arte Moderna: o gabinete paulista e conjuração das vanguardas*. 1ª Edição - São Paulo: Perspectiva, 2022.

OLIVEIRA, Edson Luiz. *O trotskista Mário Pedrosa e a crise do modernismo brasileiro*. Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política, v. 13, n. 38, p. 70-93, 2020.

PIGNATARI, D. *Marco zero de Andrade*. ALFA: Revista de Linguística, São Paulo, v.5, 2001.

PEDROSA, Mário. *De Brodóski aos murais de Washington*. Boletim da União Pan-americana, Washington, fev. 1942

_____. *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz*. Política das Artes (Otília Beatriz Fiori Arantes). São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. Calder, escultor de cata-ventos. In: PEDROSA, M. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: EdUSP, 2000 [1944].



PRIETO, Julio. *Serafim Ponte Grande: Oswald de Andrade y los viajes del texto vanguardista*. Northwestern University Hipertexto 4 Verano 2006 pp. 19-35

RIBEIRO, Bruna Otani. *Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade: um rechaço à fixidez formal e uma exaltação à experimentação* | Travessias, Cascavel, v. 12, n. 3, p. 228 – 242, set./dez. 2018. <http://www.unioeste.br/travessias>.

Santos, Paulo Henrique Marcondes. *Diego Rivera e Oswald de Andrade - A Inconfidência estética nas américas: Revoluções, Identidades e Vanguardas*. In: Simpósio Nacional de História, 14., 2020, São Paulo.

SEVCENKO, Nicolau. *O Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

SILVA, Wine Viana da. *Serafim na mira: uma análise da obra Serafim Ponte Grande (Oswald de Andrade, 1933)*. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SOARESI, Marcus Vinicius. *A simultaneidade cinematográfica nas Memórias sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade*. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética 18 a 22 de julho de 2011 UFPR – Curitiba,

VERRUMO, M.. *História Bizarra da Literatura Brasileira*. São Paulo: Planeta, 2017

VIEIRA D. A.; ZIMBRÃO DA SILVA, T., V. *O COMUNISMO NAS LETRAS BRASILEIRAS*. In: LÍNGUA E LITERATURA. n. 30. p. 297-318. 2010-2012



Processo construtivo do objeto poético: dualidade e imaterialidade

Constructive process of poetic objects: duality and immateriality

Hamilton Ferpa¹

Resumo

O texto que segue são apontamentos sobre a ação no processo construtivo de projetos artísticos e uma reflexão acerca do tema “imaterialidade” como parte integrante desse processo. O tempo dedicado ao projeto artístico, bem como as ações efetivas do artista sobre a matéria moldada como objeto poético, criam dualidades a provêm debates que são recorrentemente acionados a cerca do processo construtivo das produções artísticas. Sob a mesma perspectiva, os projetos que tangem as temáticas do vazio e da imaterialidade, como exemplo, também repercutem ao se apresentarem como grandes potencias visuais ao se consolidarem na fisicalidade do mundo como objetos impalpáveis. Nesse sentido, os apontamentos apresentados destacam as produções modernas e contemporâneas e uma reflexão sobre seu panorama de produção.

Palavras-chave: Processo construtivo, corpo, vazio, imaterialidade.

Abstract

The text that follows are notes on the action in the constructive process of artistic projects and a reflection on the theme “immateriality” as an integral part of this process. The time dedicated to the artistic project, as well as the artist’s effective actions on the molded matter as a poetic object, create dualities and provide debates that are recurrently triggered about the constructive process of artistic productions. From the same perspective, projects that touch on the themes of emptiness and immateriality, as an example, also reverberate by presenting themselves as great visual powers by consolidating themselves in the physicality of the world as impalpable objects. In this sense, the notes presented highlight modern and contemporary productions and a reflection on their production panorama.

Keywords: Constructive process, body, emptiness, immateriality.

1

Hamilton Ferpa é Bacharel e licenciado em Artes, Mestre em Comunicação e Sociedade e atualmente é doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), que tem como área de concentração teoria e processos poéticos interdisciplinares.



Em uma perspectiva lógica, a ação do trabalho do homem dedicado à produção artística, tratando-se aqui dos usos da força e da mecânica do corpo, resultaria de fato em um objeto que traria consigo um entendimento sobre o processo que nele haveria sido empregado, como por exemplo, o uso de ferramentas como um cinzel para talhar a pedra, um outro instrumento que pudesse a ela dar polimento, ou ainda as marcas do pincel em uma pincelada aparente, entre outros. Naturalmente, poderia ser notado o empenho do corpo e de sua força sobre a pedra manipulada ao presenciarmos construções como as esculturas de Rodin ou Michelangelo, sendo que neste último, no caso de Davi, resulta em uma escultura de mais de cinco toneladas de mármore, construída a mais de quinhentos anos, o que nos permite observar o emprego de grande esforço físico para ser executada². Sob essa ótica, o artista dedicado ao projeto poético neste período recorria à ação mecânica do trabalho manual sobre a pedra, madeira, ou mesmo sobre a tinta, manipulando a matéria para consolidar um objeto que deixa aparente em sua superfície o seu processo de construção que assim se insere na fisicalidade do mundo.

Nesse sentido, a relação entre o tempo e o trabalho dispensados em um projeto escultórico, como exemplo, resultariam necessariamente em sua fisicalidade e qualidade, como se, por via de regra, o empenho do corpo por longo período antecipasse a magnitude do objeto que estaria por vir. Quanto mais tempo de trabalho, maior seria seu potencial estético. Nesse contexto, seria necessário ampliar os debates artísticos para a obra de arte e seu processo construtivo.

No início do século XX, as reflexões sobre o projeto artístico ampliam as possibilidades do fazer e da técnica, bem como do papel efetivo do corpo na construção poética, sugerindo sua fragmentação, expondo sua fragilidade e adotando as possibilidades tecnológicas como potências sobre ele. O jogo de xadrez, na biografia de Marcel Duchamp, aponta na direção das questões abarcadas pela arte conceitual, delineando uma dualidade poética entre o objeto, ou propriamente sua construção, e a ideia. As ações da mecânica do corpo, ou sua destreza em utilizar ferramentas, são ignoradas propositalmente na *Fontaine* e em *Tu m'*.³

2

Nessa vertente, um exemplo mais efetivo da ação mecânica seria no entalhe na pedra, como nos projetos de cantaria, que permitem imaginar o emprego do corpo e sua ação sobre a pedra, tanto para o projeto escultórico quanto na arquitetura.

2

Os Ready-mades inaugurariam a mais radical perspectiva em relação aos processos construtivos do objeto artístico ao eleger um objeto comum, ordinário, como obra de arte. A Fonte de Marcel Duchamp exposta em 1917, um urinol colocado de ponta-cabeça, torna-se aqui exemplo fundamental de certo processo construtivo desvinculado de fato da ação mecânica/construtiva do corpo do artista. O *Tu m'* o faz da mesma forma, pois quando Duchamp emprega a mão de outro pintor para executar parte de sua obra, o artista retira de si a incumbência da ação construtiva, mas ainda como artista, a insere no mundo.



Na arte conceitual, o emprego do tempo ou do trabalho resultaria no que poderíamos nomear de nova lógica construtiva do objeto, uma lógica do esvaziamento das ações, da imaterialidade, sendo que, em sua produção, a constituição da matéria, quando ocorre, se faz somente para abrigar a ideia. Porém, não implicaria na inércia de movimentos ou no desprendimento da ação/trabalho sobre a matéria, de fato, essa nova lógica, em alguns aspectos, potencializa notavelmente o processo construtivo.

As projeções conceituais estão certamente alinhadas à constituição do objeto artístico, desse modo, as temáticas relacionadas à imaterialidade, num primeiro olhar, instauram uma dualidade entre o construir e o não-construir, ver ou não ver. Diversos artistas contemporâneos promovem nitidamente debates que abrangem “o incorporal”, ou “o vazio”, ou ainda “o espaço” como eixo poético que tangem suas produções, contudo, os recortes aqui expostos destacam produções de intensidade visual e processos elaborados de construção, que abarcam uma perspectiva imaterial. Dessa forma, o movimento da *Land art* se sobressai, valendo-se de intensos processos construtivos, manipulando o espaço natural e tomando-o como elemento estético, desarticulando tratados antigos sobre a obra de arte e seus processos de construção.

Nesse cenário, o projeto Duplo negativo, de Michael Heizer, de 1969, construído no deserto de Nevada nos Estados Unidos, conduz o pensamento por um inventário construtivo, dos usos de máquinas e equipamentos que poderiam ter sido utilizados para mover mais de duzentas mil toneladas de terra de uma valeta de quase quinhentos metros de comprimento de 15 metros de profundidade. O maquinário utilizado por Heizer para a ação construtiva da obra possibilitou manipular grande quantidade de terra e pedras, o que seria, de fato, inviável somente pela ação do corpo. Notadamente, as perspectivas sobre a consolidação do projeto estético dentro do movimento da *Land art* provoca uma demanda que extrapolaria as ações próprias do corpo.

Pode-se ainda destacar certa alteração em relação ao público espectador e sua forma de apreciação, pois este precisaria colocar-se sobre o objeto, adentrando-o literalmente, miniaturizando-se em relação a dimensão das obras.





Duplo Negativo, Michael Heizer, 1969.

A dimensão projetual de Heizer é igualmente notada no vídeo de construção da obra *Spiral Jet* de Robert Smithson, de 1970, uma das obras mais emblemáticas do movimento da *Land art*. O projeto de mais de mil e quinhentos metros de comprimento e quinze metros de largura, "a libertação da arte do espaço das galerias, uma arte monumental que não caberia nos museus", declarou na revista *Artforum*, em 1972⁴. O "lugar" como tema acionado diverge de uma proposta clássica, ou de um formalismo do objeto quando se torna maior que o espaço de um museu ou galeria, como em Duplo Negativo.

Vale aqui ressaltar que, notadamente, obra de Heizer enquanto projeto visual, cria efetivamente o espaço negativo, o que ocorre simplesmente porque o material está ali, criado pela ausência e presença simultânea da matéria. Torna-se, assim, o imaterial como "in material" ou dentro do material. (FERREIRA, 2020).

Contudo, o processo de trabalho dedicado ao objeto escultórico envolve outros aspectos evocados de sua construção, como a expectativa do objeto que apresente as características do tempo e empenho nele exposto, como no trabalho gigantesco na consolidação do projeto de Heizer, e as possibilidades de executá-lo. O resultado de um processo que esteja

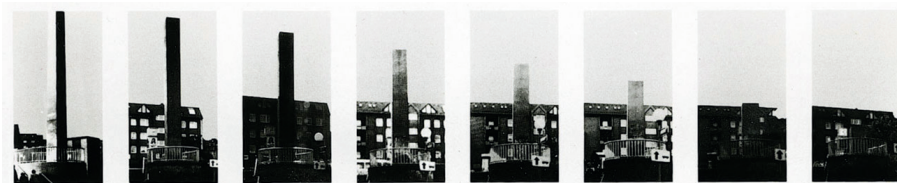
4

A questão da arquitetura que surge nesse contexto, não tomada como crítica somente, propõe assim um debate sobre sua relação com o objeto escultórico, seja esta relação de abandono ou de dependência, como nos projetos de Richard Serra. (Richard Serra, ao construir esculturas como grandes placas de aço, que se apoiam nas paredes da galeria, gera uma co-dependência entre elas, incorporando uma espécie de sistema visual em que o objeto se integra à arquitetura.)

Processo construtivo do objeto poético:
dualidade e imaterialidade
Hamilton Ferpa

aparente e reconhecível torná-lo-ia menos enigmático. Um outro exemplo, nesse cenário, de uma construção que implica efetivamente no trabalho, ou na manipulação da fisicalidade da matéria e que, simultaneamente, evoca a temática do vazio é o obelisco de Gerz.

Entre 1986, Jochen Gerz, instalou um obelisco na cidade de Hamburgo, na Alemanha, um obelisco de doze metros de altura, feito de aço recoberto por chumbo. Sob esta coluna existia um sistema hidráulico que o fez, desde o ano de sua instalação até 1993, submergir no local onde foi instalado. O resultado desse processo é um local onde o objeto existiu, como um espaço vazio. A apreciação da fisicalidade do objeto só era possível durante seu processo de "enterramento", contudo, a obra somente foi concluída com seu soterramento total.



Registro do "Monumento conta o fascismo", Jochen Gerz, 1986

"Contudo, o obelisco de Gerz, em si, é irrelevante enquanto potência visual, tamanho e materialidade", (FERREIRA, 2020). Nele é possível perceber facilmente a dualidade entre o processo de trabalho sobre a matéria consolidando-se em um resultado imaterial, aberto a poética do vazio. A percepção do objeto muda para o observador, pois já não há possibilidade de leitura de sua matéria que lhe permita conhecer, ao menos, seus processos de execução. O resultado do trabalho lhe confere o status de imaterial.

Mesmo os projetos que se inserem no mundo, em sua máxima fisicalidade, aparentes e monumentais, poderiam, dessa forma, abarcar uma perspectiva do vazio, ou, mais precisamente, uma perspectiva conceitual, que se distanciaria de um resultado concreto, mesmo este configurando-se no espaço.

Em 1960, Yves Klein, na fotografia "Salto no vazio", cria uma alternativa ao que seria o "vazio" existente em sua obra. Todavia, para que este vazio



Processo construtivo do objeto poético:
dualidade e imaterialidade
Hamilton Ferpa

esteja ali representado, deve existir, efetivamente, uma rua, árvores e um muro, de onde o artista lança prodigiosamente seu corpo em direção à calçada. A própria fotografia consolida-se na fisicalidade do mundo. Nessa direção, a literalidade fotográfica divergiria de um objetivo estético e poético, de forma geral, para que exista o inexistente há necessidades materiais implícitas nesse processo. (FERREIRA, 2020).

Com efeito, uma ambiguidade maior pesa sobre o termo “desmaterialização”: não se trata minimamente de praticar sua atividade artística que dispensaria os materiais; os materiais estão lá, e bem lá: toneladas de terra, de aço, de madeira, de suportes os mais diversos. Chega até a haver no minimalismo rebuscado uma espécie de gigantismo [...] (CAUQUELIN, 2008, p. 63).



Salto no vazio, Yves Klein, 1960.

De forma objetiva, a imaterialidade configura-se dentro de um contexto, ou lugar, mas de forma latente, se insere na fisicalidade do mundo. A proposta conceitual da exposição do vazio, de Klein, é ela própria a consolidação do lugar, ou sua totalidade, em que efetivamente esse “vazio” pode existir.

Nos escritos de Ane Cauquelin (2008), um lugar acontece quando este é habitado por um corpo, e na ausência deste, o lugar retorna ao vazio. Sem as marcas da intervenção de um corpo que tenha passado por ali, originar-se-ia um ambiente vazio e imaculado, conceitualmente físico, sem registro de intervenção ou da fatura do trabalho sobre a matéria. Nesse contexto, uma construção poética poderia, independentemente de sua fisicalidade, tomar para si o vazio e a imaterialidade como elemento construtivo.

Michael Heizer, nesse sentido, em seu projeto “*Levitated Mass*”, de 2012, reconfigura o objeto, como em Gerz, em sua máxima fisicalidade. Uma escultura de pedra de mais de 340 toneladas colocada sobre duas paredes que servem de trajeto dos visitantes. O projeto que objetivava uma visualização de levitação da enorme pedra, relacionando-se com seu título, favorece a interação de sua materialidade e fisicalidade e sua construção conceitual.



Michael Heizer, *Levitated Mass*, 2012

Outras questões podem ser incorporadas ao debate que relaciona a ação do trabalho e sua potencia imaterial, como ocorre nos projetos dedicados ao espaço cibernético. Os desdobramentos e potências digitais, seja com computação gráfica ou pela modelagem computacional, consolida-se por uma série de ações que constroem objetos complexos e em movimento, que simulam vida artificial. Estes são permeados de criação de texturas, gráficos, modelos digitais de matérias que constroem cidades inteiras de forma virtual. Atualmente, o desenvolvimento tecnológico, conecta o cérebro à tecnologia e permite que sejam construídas obras artísticas sem o uso da mecânica do corpo, somente com seus impulsos eletromagnéticos, sendo essas obras inseridas no debate atual da arte contemporânea.

Por fim, as reflexões pontuadas aqui, que relacionam o processo construtivo às temáticas da imaterialidade, tornam-se relevantes pela dualidade que ocorre quando, simultaneamente, construir é também não construir, ou quando “colocar a ideia no mundo” é consolidá-la imaterialmente. Ainda em tempo, uma reflexão sobre a materialidade de certo objeto, tomado como estético, que existiria de fato ao ser acionado pelos sentidos, que se faz sentir, seria insuficiente para torná-lo físico, presente no mundo. Essa perspectiva está nitidamente presente na Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty, ao relatar a dor sofria por pessoas com seus membros fantasmas.

As considerações acerca da construção imaterial detêm ainda grades possibilidades e correlações que podem abrir outras perspectivas sobre o fazer artístico, a poética do processo e conhecimento sobre arte e seus desdobramentos. As construções digitais, nesse sentido, corroboram para uma reflexão, não só sobre a constituição do objeto artístico e sua forma de apresentação, mas abrem caminhos que tangenciam uma prática artística que implica necessariamente no tempo dispensado em sua consolidação, como no caso dos projetos das esculturas digitais. Estes, competem no espaço virtual, armazenados em nuvens, invisíveis sem o olhar pela lente tecnológica, mas pelo mesmo viés tecnológico, são possibilidades de ocuparem a fisicalidade do mundo.



Referências

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais*: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. Martins, 2008.

FERREIRA, H. P. *A hole in the head*: trepanação e antagonismo na produção artística. Anap, 2020.

DANZIGER, Leila. *Jochen Gerz*: o monumento como processo e mediação. Arte & Ensaio, p. 21,101-107, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WEITEMEIER, Hannah; BOESTEN, Wilhelmus Hubertus Piere. *Yves Klein 1928-1962*. Taschen, 1995.

A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Does life in plastic is fantastic? Analysis of people's perception of plastic surgery videos published on Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas ¹

Glauber Soares Júnior ²

Fabiano Eloy Atilio Batista ³

Resumo

A popularização da internet permitiu a criação de um ambiente interconectado globalmente que torna possível as pessoas opinarem nos corpos umas das outras. Nesse contexto, gerando uma ansiedade e uma comparação voltada para quem irá ganhar mais likes ou como esses indivíduos serão percebidos em um espaço digital. Pensando nisso, este artigo objetivou identificar quais as reações dos usuários do Facebook sobre vídeos de cirurgias plásticas publicados na página Truly. Trata-se de uma pesquisa exploratória-descritiva com abordagem quanti-qualitativa. Analisou-se 16 vídeos publicados no primeiro semestre de 2021. O tratamento dos dados contou com definição da frequência de reações/emoticons e análise de similitude nos comentários da postagem com mais interações. Sobre os resultados, identificou-se "Haha" e "Uau" como reações mais usadas, podendo conotar um sentido de ironia. A análise de similitude revelou quatro campos discursivos: 1. Exercícios Físicos; 2. Mundo de Ilusão; 3. Dinheiro; e, 4. Corrupção do Corpo Divino.

Palavras-chave: Cirurgias plásticas; Facebook; Reações; Representações sociais; Hiperconsumo.

Abstract

The popularization of the internet allowed the creation of a globally interconnected environment that makes it possible for people to express their opinions on each other's bodies. In this context, generating anxiety and a comparison focused on who will get more likes or how these individuals will be perceived in a digital space. This paper aimed to identify the reactions of Facebook users about plastic surgery videos published on the Truly page. This is exploratory-descriptive research with a quanti-qualitative approach. Sixteen videos published in the first half of 2021 were analyzed. Data processing included definition of the frequency of reactions/emoticons and analysis of similarity in the comments of the post with more interactions. About the results, "Haha" and "Wow" were identified as the most used reactions, which may connote a sense of irony. The similarity analysis revealed four discursive fields: 1. Physical Exercises; 2. World of Illusion; 3. Money; and 4. Corruption of the Divine Body.

Keywords: Plastic surgery; Facebook; Reactions; Social representations; Hyperconsumption.

1

Doutorando em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale.

2

Doutorando em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale.

3

Professor do curso de Design na Universidade do Estado de Minas Gerais - Unidade Ubá. Doutorando em Artes, Cultura e Linguagem (UFJF) e em Economia Doméstica (UFV).



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

1. Introdução

Na dita pós-modernidade, também conceituada como hipermodernidade (LIPOVETSKY, 2009; BAUMAN, 2011), os meios de comunicação de massa são assimilados como mecanismos que geram influências na forma e velocidade com a qual informações são transmitidas e transformadas. Nesse processo, as relações entre sujeitos são mais vulneráveis.

Em tal contexto, o corpo tem sido campo de discussão em variados meios de comunicação, abordado no que tange a questões atreladas à saúde e, principalmente em relação à esfera estética. Assim, o culto à beleza, conforme comenta Camargo *et al.* (2011) cresce, sendo espelhado nas representações de jovens na forma de determinação e seguimento de um determinado padrão social construído.

A cirurgia plástica é uma prática cada vez mais popular em todo o mundo, sendo um dos elementos mais midiaticizados, por gerar curiosidade entre os espectadores. Tendo em vista que se vive em um ambiente digital e interconectado, o Facebook é uma das principais plataformas de mídia social usadas para compartilhar informações sobre as práticas das cirurgias plásticas. No entanto, ainda se sabe pouco sobre como a exposição a vídeos de cirurgias plásticas afeta a percepção das pessoas e suas opiniões no ambiente virtual. Alguns argumentam que esses vídeos podem normalizar a cirurgia plástica, promovendo um padrão inatingível de perfeição estética e gerando insatisfação corporal. Outros argumentam que a exposição a esses vídeos pode levar a uma maior compreensão e aceitação da cirurgia plástica como uma escolha pessoal legítima.

Para a construção da pesquisa, selecionou-se a página do Facebook *Truly*, pautada em dois aspectos principais. Inicialmente, delimitada a partir do seu alcance, pois, trata-se de uma página com amplo engajamento, que chega a um grande público e com características diversificadas. Em segundo momento, na ampla produção de conteúdo relacionado as práticas de cirurgias plásticas, portanto, tratando-se de uma plataforma que é comum dar visibilidade a indivíduos que foram submetidos a procedimentos estéticos.



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

Sobre o desenvolvimento do trabalho, para além desta seção introdutória, realiza-se uma discussão teórica voltada para pontos como hiperconsumo, intersecções entre cirurgias plásticas e representações sociais, finalizando com o papel do Facebook na formação de identidade e a reação da audiência. Em seguida, apresenta-se o percurso metodológico seguido para chegar ao corpus de vídeos e comentários analisados. Para conduzir tal análise, dividiu-se entre macro, quando focado nos vídeos em geral, bem como nas reações quantitativas mapeadas a partir desses vídeos; e micro, à medida que se enfocou em um desses vídeos para identificar os temas presentes nos principais comentários da publicação. Ao final, realiza-se um apanhado geral, tecendo-se as considerações finais.

Assim, com apoio nas categorias hiperconsumo, cirurgias plásticas, representações sociais, e reação da audiência, este artigo tem por objetivo identificar quais as reações dos usuários do Facebook sobre vídeos de cirurgias plásticas publicados na página *Truly*.

2. Hiperconsumo

O consumo, ou o ato de se consumir, passou por significativas mudanças e foi sendo influenciado tanto pela indústria quanto pela sociedade de forma geral em suas mais diversas relações entre indivíduos-sociedade. Assim, ele passou a ser entendido a partir de uma perspectiva de realização e felicidade – pautada em valores capitalistas, sendo caracterizado a partir da década de 1970 até a atualidade como hiperconsumo (LIPOVETSKY, 2007; 2009).

Na concepção de Lipovetsky (2007, p. 57), o hiperconsumo está intrinsecamente correlacionado as constantes renovações dos produtos e serviços oferecidos pelas mais diversas indústrias, e possui uma característica marcada pela variedade e personalização ao invés da padronização, como acontecia em outrora. Há, portanto, “[...] uma ligação íntima, estrutural, entre hiperconsumo e hedonismo: esta ligação consiste precisamente no facto de a mudança e a novidade se terem tornado o princípio generalizado da economia material enquanto economia psíquica”.



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

Isto dito, na atualidade o hiperconsumo encontra-se baseado, principalmente, no:

Bem-estar” e na busca da dita “felicidade” individual. Os sujeitos passam agora a centrar em si próprios, baseando suas “escolhas” a partir de um conjunto de mecanismo, que se encontram sempre à venda, e que “legitimam os conceitos de beleza, padrões relativos ao corpo e à atratividade corporal, dentre outros, e [que contribui] para a criação de um fantasioso imaginário, no qual a felicidade só será alcançada mediante a [essa] adequação (BATISTA, 2018, p. 79).

Segundo Lipovetsky (2007) consumimos de maneira exacerbada (hiperconsumo) quando nos sentimos – ou somos condicionados – mais vulneráveis emocionalmente, corporalmente, esteticamente, dentre outros; e encontramos neste hiperconsumo uma compensação para nossas possíveis frustrações, como um subterfúgio de compensar, por exemplo, a falta de laços e sociabilidades ou até mesmo como uma forma de fuga da realidade. Esta é a lógica do hiperconsumo: promessa de satisfação e desejos, a partir da geração de insatisfações.

Nessa lógica, criam-se “sistema de necessidades” em que há uma série de promessas, como já enfatizado sempre à venda, de que a “felicidade” está ao alcance de qualquer sujeito – basta ter capital monetário para investir, o que gera, paradoxalmente, um conjunto de frustrações e carências, ocasionando uma série de distúrbios até mesmo de ordem psíquica. Ou seja, “a sociedade de hiperconsumo é contemporânea da espiral da ansiedade, das depressões, das carências ao nível do amor próprio, da dificuldade de viver” (LIPOVETSKY, 2007, p. 127).

Entende-se então que o hiperconsumo, por uma perspectiva, corrobora para as necessidades dos indivíduos e garante prazer, conforto e diversão; porém, por outro lado, este hiperconsumo aponta para um possível distúrbio de ordem psíquica, a uma insatisfação ou frustração, tendo em vista que há uma efemeridade e um descarte precoce dos produtos que auxiliam na criação de uma falsa ideia de “felicidade” e satisfação. Ressalta-se, por fim, que o consumo não é o algoz de nossa sociedade, mas sim seus exageros e excessos; ou seja, há uma necessidade de reestruturação de ordem social e comportamental das relações sociais.



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

3. O espetáculo das cirurgias plásticas e as representações sociais

Apoiando-se em Brandini (2007), discute-se que o corpo é modelado de acordo com a sociedade, com o tempo, espaço e cultura a qual está inserido. Na ótica do campo estético, o padrão de beleza é construído no âmbito da cultura local e período histórico vigente. Wolf (2018 [1990]), ajuda nesta discussão quando estuda a existência de um mito da beleza, discutindo sobre como as imagens de beleza são usadas pelo patriarcado contra as mulheres, servindo como uma forma de violência ao corpo e a mente, controlando-as socialmente. Esse ideal de beleza é construído de forma que o sofrimento é naturalizado, havendo como finalidade a recompensa estética. Assim, tem-se um processo de objetificação do corpo, em que na busca pelo padrão de beleza construído, são incentivadas a buscar por procedimentos estéticos.

A indústria da beleza e da corpolatria, principalmente por meio de veículos midiáticos, fabrica um discurso onde a beleza, a saúde, a juventude, entre outras questões, são elementos dos quais não se pode viver. Manter o corpo dentro de um padrão estabelecido é vendido como algo para atingir a felicidade (KNOPP, 2008). Nesse sentido, a fabricação do corpo, na sociedade contemporânea, acompanha as tendências da época, sendo conduzida pela aplicação das mais variadas tecnologias existentes, sobretudo na realização de cirurgias plásticas (BRANDINI, 2007).

As cirurgias plásticas passam a ser amplamente difundidas na década de 1980. Camargo, Justo e Jodelet (2010) auxiliam essa pesquisa ao tencionarem sobre representações sociais e práticas corporais, evidenciando que o corpo é compreendido por intermédio de normas estéticas e que a imagem do corpo está associada a identidade estabelecida por um grupo. Dessa forma, nos achados dos autores, a inclusão social de uma pessoa a um padrão vigente é mediada pelo outro, sendo as mulheres mais sujeitadas à normalização do corpo.

Essa busca pelo padrão vigente em uma coletividade pode ser analisada pela ótica das representações sociais, na medida em que essas representações, conforme Moscovici (2009), correspondem pelas ideias, posições e imagens que possibilitam compreender determinada ocorrência,



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

pessoa ou artefato. As interações sociais ocasionam em representações que são compartilhadas coletivamente. Assim, a teoria das representações sociais, que é formada pelo conjunto de disciplinas como a antropologia e a psicologia, desvela fenômenos que são construídos pela sociedade. Nessa medida tem-se a possibilidade de compreender o processo de influência entre as pessoas, sobretudo quando difundida por veículos midiáticos.

A esse ponto, Camargo *et al.*, (2011) concluem que esse fenômeno de culto à beleza vem crescendo, aparecendo nas representações de jovens na forma de determinação de um padrão social. O corpo é considerado um produto que está relacionado com padrões estéticos inflexíveis, onde se tem como referência “o magro, o jovem e o brando”. Assim, “[...] o corpo é representado por meio de normas estéticas e práticas corporais que visam o embelezamento, em detrimento da atenção a saúde corporal” (CAMARGO *et al.*, 2011, p. 266).

Nesse direcionamento, Secchi, Camargo e Bertoldo (2009) expressam que as representações sociais possuem três sentidos: a importância da aparência e da estética corporal nas relações sociais; a beleza e a saúde do corpo estão associadas a magreza e a realização de atividades físicas; e que a aparência é entendida como potencializadora nas relações sociais e profissionais.

4. Facebook e a reação da audiência: o uso de emoticons

O Facebook é uma rede social fundada por volta de 2004 por Mark Zuckerberg, massificada em 2008, atingindo muitos perfis ativos por 2015/2016. Nessa linha temporal, em 2017, a plataforma possuía 2 bilhões de usuários (NOAWK; SPILLER, 2017). Com cerca de 2,89 bilhões de usuários ativos por mês no segundo trimestre de 2021, o Facebook é a maior rede social do mundo (NUMBER..., 2021). Tendo isso em mente, ressalta-se nesta pesquisa a importância de estudos que foquem nessa plataforma, tendo em vista a influência que essa tem na sociedade, moldando opiniões e vivência (SUMPTER, 2019).

O Facebook, como uma mídia social, trata-se de um dos mais importantes veículos mediadores das relações sociais cotidianas, servindo



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

como influência para o comportamento que reflete nas interrelações. Os indivíduos conversam, jogam e discutem sobre os mais variados temas utilizando-se das plataformas sociais ofertadas. Com isso, as personas virtuais são construídas considerando a imagem que cada pessoa quer passar para os seus espectadores e estas têm as possibilidades de criar narrativas, aparências e status que por vezes não correspondem ao que acontece na realidade, influenciando os seguidores e fazendo as pessoas agirem de acordo com o que é dito (NUNES *et al.*, 2017).

As interações entre as pessoas são um dos pilares que regem todas as mídias sociais, em especial o Facebook, pois esse fenômeno parte do princípio do engajamento, em que um conteúdo inicial é postado, compartilhado e comentado pelos usuários da plataforma considerando as diferentes formas de emissão de opinião naquele espaço. Acerca das trocas de informações, Nogueira e Arão (2015, p. 353) explica que “novos discursos são construídos por qualquer internauta em uma movimentação incessante de posicionamentos e papéis”.

Sendo assim, observa-se que os conteúdos, tais quais vídeos, fotos e textos, são postados em perfis individuais ou de marcas, e todos os usuários podem dar suas opiniões, gerando correspondências entre o emissor e os respectivos receptores, com a existência de poucos filtros. Salustiano (2016, p. 31) comenta que “O volume de mensagens que circula nesses ambientes permite observar como o público expressa opiniões eventos, produtos, serviços, opiniões políticas, estado emocional [...]”. Os espaços que são destinados para esse compartilhamento de opiniões na plataforma Facebook são em especial os comentários e as reações.

Trazendo como foco as reações, estas se configuram como uma das principais formas silenciosas de linguagem em um ambiente virtual, pois conseguem ser rápidas e intuitivas de usar. Também denominada de emoticons, trata-se de ícones e símbolos gráficos que possuem como foco replicar uma determinada emoção ou conceito semântico e que podem ser utilizados pelos usuários para demonstrar apoio ou recusa sobre uma determinada postagem. Pinheiro (2018, p. 79) descobriu que “Os respondentes deixaram claro que utilizam com alta frequência os emoticons



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

com o objetivo de expor sua emoção”. Assim, o seu uso se encontra condicionado não a linguagem verbal, mas a uma representação visual que irá evocar diferentes respostas a depender do seu observador, trazendo sentidos específicos.

No início do Facebook, a plataforma comportava somente um tipo de reação: o “curtir”. Após um tempo, em 2016, esse quantitativo foi expandido e criaram outros cinco símbolos que comportava as seguintes emoções: “amei”, “Haha”, “Uau”, “triste” e “grr” (raiva) – cada uma destas conotando certos sentidos e emoções, de modo a ampliar as possibilidades de mensuração da reação do público com cada postagem (PINHEIRO, 2018). À frente, desenvolveu-se uma nova, a “força”, compreendendo um emoticon abraçando um coração.

Tendo em mente que nem sempre essas reações serão interpretadas ou empregadas por todos os usuários de uma mesma forma, Pinheiro (2018) conduziu um survey onde investigou os níveis de sentimentos que se encontram relacionados a cada uma das reações do Facebook, exceto pela “força”, que ainda não havia sido lançada. O pesquisador concluiu que “amei” e “grr” se encontram diametralmente opostos, onde o primeiro conota apenas sentidos positivos e o segundo apenas negativos. As demais reações tenderam a passear entre as emoções. A curtida foi relacionada a sentimentos positivos e neutros, enquanto o triste se relacionou a sentimentos negativos e neutros. Com relação ao “Haha” e o “Uau”, “foram os que mostram índices menos concentrados para uma demarcação de sentimento; mesmo assim, permanecem entre o positivo e o neutro” (PINHEIRO, 2018, p. 77).

Portanto, argumenta-se que analisar a resposta do público a partir das diferentes reações fornecidas pelo Facebook, consegue-se obter uma série de interpretações que poderão auxiliar no entendimento de como aconteceu a interação dos usuários com determinadas postagens. Ao pegar esse princípio e trazer para o contexto dos vídeos/postagens sobre cirurgias plásticas, consegue-se mensurar a aprovação ou reprovação das pessoas sobre tais conteúdos, gerando insights e compreensão das dinâmicas sociais sobre tal assunto.



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

5. Métodos, técnicas e dados

Trata-se de uma pesquisa de natureza básica, à medida que busca trazer subsídios teóricos para o desenvolvimento dos conhecimentos nas áreas que intersectam a comunicação, as mídias sociais e as reações da audiência. Com relação ao seu objetivo, configura-se como exploratória-descritiva, onde visa dissertar sobre uma área pouco investigada, enquanto busca descrever a percepção das pessoas sobre determinada variável, de abordagem quantitativa-qualitativa (GIL, 2008).

Em busca de chegar aos objetivos propostos, a pesquisa foi conformada a partir de quatro etapas lógicas e sequenciais, delimitadas com base no roteiro seguido na investigação de Gomes *et al.* (2018), semelhante ao que se propõe neste trabalho, porém com um outro objeto de estudo, a ver: 1) revisão de cunho bibliográfico sobre os temas correlatos à pesquisa; 2) coleta dos dados na plataforma estudada; 3) tratamento inicial dos dados, considerando questões mais superficiais como quantitativo de reações, visualizações e comentários de cada postagem; e, por fim, 4) extração dos comentários da postagem com um maior número de reações, analisando seu conteúdo e os sentidos que são por eles evocados, definindo a reação subjetiva da audiência sobre esse conjunto de vídeos, busca-se empregar análise de similitude para correlacionar as palavras.

Para o levantamento dos dados, considerou-se como conteúdo de análise somente os vídeos publicados na página da plataforma Facebook denominada de 'Truly'⁴, que possui cerca de 1.659.292⁵ seguidores apenas na rede social supracitada. Essa página é o reflexo digital de um canal televisivo que possui em sua grade cinco séries que buscam mostrar o dia a dia de diversas pessoas que fogem dos padrões da sociedade. Os conteúdos apresentados no canal são então transformados em vídeos menores e publicados em sua página do Facebook, que possui um alto alcance e recebe diariamente muitos visitantes.

Nesta pesquisa, dá-se ênfase à coleta de vídeos derivados do show televisivo denominado de 'Hooked on The Look' (Viciado na Aparência, em tradução livre), dirigido por Marcus Hessenburg, em que, de acordo com sua página na *Internet Movie Database* (IMDb)⁶ (2018, tradução nossa) "é uma série documental que foca em pessoas que vão a medidas extremas

3

<https://www.facebook.com/TrulyShow>
(Acesso em 06 dez. 2021).

4

Informação referente ao dia 22 de
junho de 2021.

4

<https://www.imdb.com/title/tt9596620/> (Acesso em 06 dez. 2021).



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
 Glauber Soares Júnior
 Fabiano Eloy Atilio Batista

para terem uma certa aparência". Nessa série, aborda-se pessoas que passaram por procedimentos cirúrgicos de modificação corporal ou que possuem muitas tatuagens.

Embora ambos os conteúdos sejam relevantes dentro dos seus próprios contextos, neste trabalho, delimitou-se que se iria analisar somente a reação aos vídeos que fossem sobre cirurgias plásticas. Considerou-se os vídeos que foram publicados entre primeiro de janeiro e primeiro de junho do ano 2021 na página *Truly* e que possuíssem em sua legenda menções a palavras como 'Barbie', 'Ken', 'Doll', 'Plastic surgery', 'Perfection' ou 'Transition', onde o seu contexto remetesse às cirurgias plásticas.

Ao final do levantamento, identificou-se 16 vídeos que atenderam aos critérios de inclusão. Estes corresponderam a um total de 89.088.156 reações que, em sua somatória, englobaram funções básicas do Facebook como comentários e visualizações, bem como as reações às postagens tais quais as "curtida", "amei", "Uau", "Haha", "grr", "triste" e "força" – portanto, estes materiais compõem o corpus de análise deste trabalho (Tabela 1).

Tabela 01 - Vídeos analisados sobre cirurgias plásticas publicados pela página *Truly*

N	Data	Legenda	Total de interações
#1	19/02/2021	<i>I Started My Barbie Body Mod Aged 11: I'll never stop modifying my face⁷</i>	9.467.125
#2	23/02/2021	<i>I've Spent Over \$150,000 On Plastic Surgery: Barbie mom reveals latest surgery to her son⁸</i>	258.371
#3	02/03/2021	<i>Ken Doll to Barbie: How Will My Friend React?⁹</i>	10.548.219
#4	09/03/2021	<i>'Human Ken Doll' Gets World's First Multiple Leg Implants¹⁰</i>	6.580.126
#5	26/03/2021	<i>'Daddy' Ken Doll Spends \$500K On Plastic Surgery¹¹</i>	6.870.742
#6	26/03/2021	<i>From Teen Boy To \$1M Plastic Barbie¹²</i>	12.182.752
#7	01/04/2021	<i>I've Spent \$30k Becoming a Vampire Barbie¹³</i>	3.706.279
#8	02/04/2021	<i>I've Spent \$245K Pursuing Plastic Perfection¹⁴</i>	788.406
#9	13/04/2021	<i>I Got the World's First Multiple Leg Implants¹⁵</i>	17.930.596

7
<https://www.facebook.com/watch/?v=3482603528534113> (Acesso em 03 dez. 2021).

8
<https://www.facebook.com/watch/?v=469969124375181> (Acesso em 03 dez. 2021).

9
<https://www.facebook.com/watch/?v=1327768397587006> (Acesso em 03 dez. 2021).

10
<https://www.facebook.com/watch/?v=871019596775357> (Acesso em 03 dez. 2021).

11
<https://www.facebook.com/watch/?v=290482356041771> (Acesso em 03 dez. 2021).

12
<https://www.facebook.com/watch/?v=265478458544508> (Acesso em 03 dez. 2021).

13
<https://www.facebook.com/watch/?v=188270666235642> (Acesso em 03 dez. 2021).

14
<https://www.facebook.com/watch/?v=498330534669010> (Acesso em 03 dez. 2021).

15
<https://www.facebook.com/watch/?v=475623596961783> (Acesso em 03 dez. 2021).



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
 Glauber Soares Júnior
 Fabiano Eloy Atilio Batista

N	Data	Legenda	Total de interações
#10	19/04/2021	<i>We've Spent \$2M On Our Bodies</i> ¹⁶	270.351
#11	23/04/2021	<i>My £200k Transition Is Complete - But Will I Get the All-Clear</i> ¹⁷	4.024.566
#12	26/04/2021	<i>I'm Only 19 - But I've Spent \$100K On Plastic Surgery</i> ¹⁸	1.568.210
#13	11/05/2021	<i>From Barbie Loving Boy - To Living Barbie Doll</i> ¹⁹	166.422
#14	14/05/2021	<i>I've Spent \$100K On My Plastic Surgery Transformation</i> ²⁰	288.976
#15	20/05/2021	<i>\$1M Human Ken Doll Reunites with Jessica Alves After Transition</i> ²¹	10.674.649
#16	28/05/2021	<i>I'm The \$1 Million Barbie of Miami</i> ²²	3.762.366

Fonte: Truly (2021)

Para análise dos dados no macrouniverso (reações a todas as postagens no geral), considerou-se inicialmente uma análise por estatística descritiva básica, focando em identificar a frequência absoluta de cada reação com relação a cada postagem em específico, transformando, em seguida, estas informações, em gráficos de colunas e linhas. Esta primeira etapa foi medida pelo software Excel. Esta estratégia permitiu comparar visualmente e entender quais são as reações associadas aos vídeos de cirurgias plásticas publicadas na página *Truly*.

Como pôde ser visto na Tabela 1, a postagem com um maior número de reações foi o vídeo de número #9, publicado no dia 13 de abril de 2021, com um total de 17.930.596, possuindo 27.000 comentários. Para a etapa seguinte, analisou-se o microuniverso (focando somente na postagem com um maior quantitativo de reações, isto é, a postagem #9), mapeou-se todos os comentários da referida postagem que apresentasse reações (curtidas, amei...) superiores a 100, de modo a focar naqueles que foram considerados, pela própria audiência, como mais relevantes e representativas. Tendo em vista que o Facebook não possui dados abertos, coletou-se manualmente todos os comentários que atendessem aos critérios de inclusão, revisando essa etapa três vezes, no mesmo dia. Dos 27.000 comentários, mapeou-se 24 considerados mais relevantes pelo número de reações.

Após o mapeamento dos comentários, submeteu-os ao processo de análise por intermédio do software *IRAMUTEQ*. Para essa etapa,

16

<https://www.facebook.com/watch/?v=458083598800224> (Acesso em 03 dez. 2021).

17

<https://www.facebook.com/watch/?v=850040925550373> (Acesso em 03 dez. 2021).

18

<https://www.facebook.com/watch/?v=369745911004673> (Acesso em 03 dez. 2021).

19

<https://www.facebook.com/watch/?v=279001357269130> (Acesso em 03 dez. 2021).

20

<https://www.facebook.com/watch/?v=764403230925543> (Acesso em 03 dez. 2021).

21

<https://www.facebook.com/watch/?v=189132003077085> (Acesso em 03 dez. 2021).

22

<https://www.facebook.com/watch/?v=144748967645193> (Acesso em 03 dez. 2021).



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

empregou-se a estratégia de análise de similitude; essa técnica se baseia na teoria dos grafos e relaciona os termos mapeados de acordo com sua semelhança, formando uma grande teia de coocorrências, “os resultados são graficamente representados, tornando possível visualizar as relações entre as formas linguísticas de um corpus” (SOUSA *et al.*, 2020, p. 6).

O emprego dessa estratégia permite compreender os sentidos discursivos presentes nos comentários mapeados, portanto, delimitando quais são as reações semânticas encontradas para o vídeo estudado e como sua estrutura textual se organiza (CAMARGO; JUSTO, 2013; SOUSA *et al.*, 2020).

6. Discussões e resultados

Análise de macrouniverso: a reação do público para os vídeos no geral

A temática da cirurgia plástica divide opiniões na mídia desde quando o assunto começou a ganhar força entre a grande massa, costumeiramente sendo transmitido casos na televisão aberta, recebendo como resultado reações que costumam variar de desaprovação à curiosidade. No período delimitado para coleta de dados (primeiro semestre do ano de 2021), na página *Truly*, mapeou-se 16 vídeos que apresentassem casos sobre transformações baseadas em cirurgias plásticas.

Identificou-se que os 16 vídeos possuíam um total de 89.088.156 de interações, tendo como base comentários, visualizações e reações comuns do Facebook, tal qual curtida, amei, *Uau*, *Haha*, *Grr*, Triste e Força. As visualizações são, de fato, o grande representativo desse número, sendo responsável por 99,12% das interações com o conteúdo, isto é, os 16 vídeos compreenderam 88.300.800 de visualizações. As reações compreendem 0,70% das interações com os vídeos, configurando 619.373 reações. Por fim, identificou-se que os comentários correspondem a 0,19% das interações, com 167.983 de comentários.

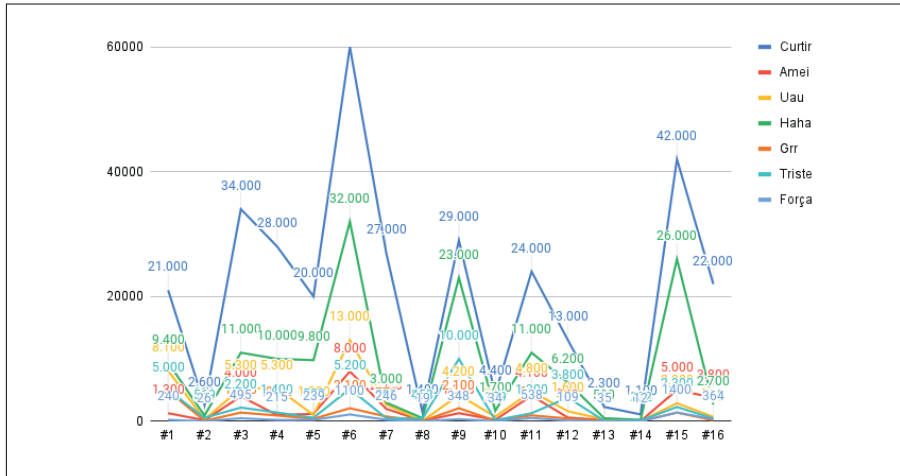
No entanto, este primeiro momento da análise enfoca somente na distribuição de reações entre os vídeos. Na Figura 1, a seguir, é possível observar a frequência das reações para cada vídeo:



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
 Glauber Soares Júnior
 Fabiano Eloy Atilio Batista

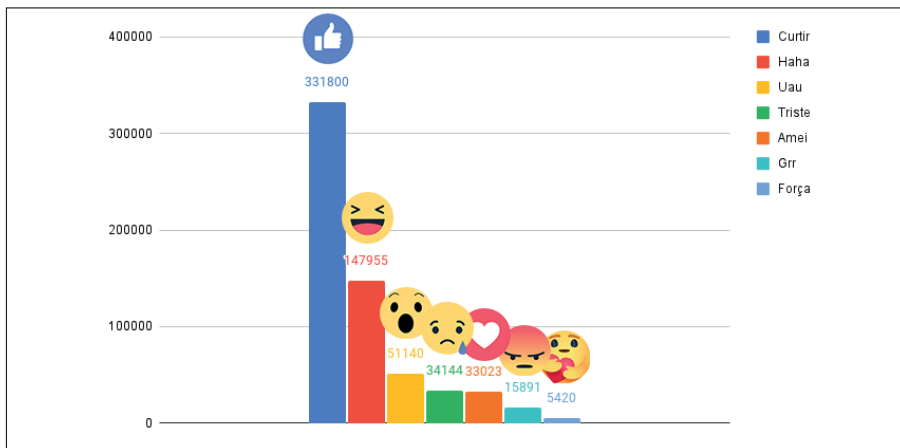
Figura 01 - Frequência de reação por vídeo



Fonte: Elaborado pelos autores de acordo com os dados da pesquisa (2021)

A curtida costuma ser a reação mais comum, antiga e intuitiva, tendo em vista que não é necessário segurar o botão de reação para usá-la, como é o caso das demais, dessa maneira, esperava-se que esta fosse, de fato, a mais usada em consequência à sua facilidade. Além da curtida, que demonstra um sentido de neutralidade, observou-se que “Haha” é a reação mais comum para todos os vídeos estudados, ficando em primeiro lugar em todos os casos (Figura 02).

Figura 02 - Frequência de reações gerais



Fonte: Elaborado pelos autores de acordo com os dados da pesquisa (2021)

A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

Falando especificamente sobre cada postagem/vídeo. O vídeo de número #1 trata sobre o caso de uma mulher que iniciou os procedimentos de modificações corporais para ter uma aparência semelhante à da boneca Barbie aos 11 anos de idade e expressa que jamais irá parar de fazer cirurgias plásticas. Este conteúdo possui cerca de 9.467.125 interações. Além da curtida, as três reações mais aparentes para esse vídeo foram "Haha" (9.400), "Uau" (8.100) e "Triste" (5.000).

Com relação ao vídeo de número #2, compreende um caso de uma mulher que gastou mais de \$150.000 dólares em cirurgias plásticas para se parecer com a boneca Barbie. A personagem do vídeo é colocada em uma situação de maternidade, sendo inclusive denominada de "Barbie Mom". A postagem possui 258.371 interações. As reações mais aparentes foram "Haha" (911), "Triste" (569) e "Uau" (304).

O vídeo de número #3 trata sobre, além da própria questão da cirurgia plástica em si, a transição de gênero da protagonista da postagem. A personagem, anteriormente em um corpo masculinizado, identificava-se como o Ken, boneco que é tido como namorado da boneca Barbie, fazendo referência ao padrão de beleza. Neste vídeo em questão, é apresentado o resultado da transformação da personagem para o gênero feminino, suas modificações estético-corporais, identificando-se agora com a própria Barbie. O vídeo explora a reação de uma amiga da personagem para com sua atual aparência. O vídeo tem 10.548.219 interações. As reações mais observadas foram "Haha" (11.000), "Uau" (5.300) e "Amei" (4.000).

Os vídeos de número #4 e #9 possuem exatamente o mesmo conteúdo, com uma pequena alteração de onze segundos na introdução, tendo sido postados pela página em diferentes datas e mantidos dessa forma. O protagonista do vídeo é denominado de Ken Humano, fazendo referência também ao boneco e ao padrão de beleza artificial estabelecido. Os vídeos apresentam o primeiro implante múltiplo de silicone na região das pernas, assim como a posterior reação de seus amigos que também fazem procedimentos estético-corporais ao resultado. Somados, os vídeos possuem 24.510.722 interações. As reações mais observadas nestas postagens foram "Haha" (33.000), "Triste" (11.400) e "Uau" (9.500).



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

Para o vídeo de número #5, o conteúdo apresenta o caso de uma pessoa denominada de boneco Ken "Daddy", por ter uma aparência mais velha que os demais personagens do universo das cirurgias plásticas, vistos anteriormente, sendo apelidado por estes, assim como pela própria página, de "papai". O vídeo narra um dos procedimentos corporais do protagonista, dando especial ênfase a este já ter gastado aproximadamente \$500.000 dólares com as transformações estéticas. A postagem tem cerca de 6.870.742 interações. As reações mais comuns foram "Haha" (9.800), "Amei" (1.200) e "Uau" (1.000).

Semelhante ao que ocorre no vídeo #3, a postagem de número #6 traz o caso de uma pessoa que passou não somente por transformações corporais estéticas, mas por uma transição de gênero. O conteúdo narra a relação com as cirurgias plásticas de uma pessoa, trazendo como debate o fato dela ter gastado cerca de 1 milhão de dólares para se parecer com a boneca Barbie. O vídeo possui cerca de 12.182.752 interações. As reações mais observadas foram "Haha" (32.000), "Uau" (13.000) e "Amei" (8.000).

No vídeo de número #7, observou-se a veiculação da história de uma pessoa que gastou cerca de \$30.000 dólares em cirurgias plásticas para ter a aparência semelhante à da boneca Barbie, porém com referências estéticas voltadas ao gótico, onde o vídeo denomina de vampiresco. Esse fato vai de contrapartida aos demais casos que tenderam a apresentar pessoas que utilizam referências comuns da Barbie, como as cores rosa e branco. A postagem tem 3.706.279 interações. As reações mais mapeadas para esta postagem foram "Haha" (3.000), "Uau" (2.700) e "Amei" (2.000).

Com relação ao vídeo de número #8, este apresenta um o caso de uma mulher que vem buscando, através dos anos, a perfeição artificial, como denominado no vídeo de "plastic perfection", ou perfeição plastificada, em tradução literal. O vídeo reforça o gasto de cerca de \$250.000 dólares da protagonista nesse processo. A postagem reúne 788.406 interações. Destas, as reações mais proeminentes foram "Haha" (506), "Triste" (453) e "Uau" (92).

Em se tratando do vídeo de número #10, este apresenta dois personagens já vistos em vídeos anteriores que também se identificam com os bonecos Barbie e Ken, discutindo sobre suas respectivas cirurgias plásticas. No vídeo é ressaltado que ambos, juntos, gastaram cerca de 2



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

milhões de dólares em procedimentos estético-corporais. A postagem possui 270.351 interações. As reações mais aparentes foram “Haha” (1.700), “Uau” (742) e “Amei” (234).

No que se refere ao vídeo de número #11, a narrativa retoma a personagem vista no vídeo de #3, explorando que a sua transição de gênero se encontra concluída por meio da efetivação de sua cirurgia de redesignação sexual e como se encontra a vida da protagonista após todos os procedimentos estético-corporais a que foi submetida. O título do vídeo ressalta que o valor da sua transição girou em torno de £200.000 libras esterlinas. O vídeo possui 4.024.566 interações. As reações mais comuns para este vídeo foram “Haha” (11.000), “Uau” (4.800) e “Amei” (4.100).

Para o vídeo de número #12, a narrativa gira em torno de uma jovem de 19 anos que já se submeteu a uma série de cirurgias plásticas, com foco em se tornar a “melhor Barbie de Beverly Hills”, como afirma a própria, no vídeo. A história contada tende a ressaltar a jovialidade do personagem em relação as escolhas de passar pelos procedimentos estéticos. Novamente, o vídeo ressalta o valor monetário gasto nas cirurgias, girando em torno de \$100.000 dólares. Esta postagem possui 1.568.210 interações. As reações mais vistas foram “Haha” (6.200), “Triste” (3.800) e “Uau” (1.600).

O vídeo de número #13 também explora a história de uma mulher transexual que busca as cirurgias plásticas como forma de se tornar próxima a beleza artificial vista nas bonecas Barbie. A mulher ressalta que tem interesse em ser modelo e que gosta de ter uma imagem que considera sexy. Na narrativa, é também apresentada uma amiga da personagem, demonstrando receio na quantidade de cirurgias plásticas já feita pela protagonista. Durante o vídeo, a personagem expressa que até o momento gastou cerca de \$30.000 dólares nos procedimentos estéticos. O conteúdo tem 166.422 interações. As reações mais observadas para este vídeo foram “Haha” (500), “Uau” (332) e “Amei” (207).

Em se tratando do vídeo de número #14, este explora uma mulher que passou por uma série de cirurgias plásticas. Na narrativa, ela explora sua história e ressalta o valor monetário de \$100.000 dólares gastos até o momento nos procedimentos. O vídeo tem 288.976 interações. As principais reações observadas foram “Haha” (238), “Triste” (132) e “Uau” (61).



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

Sobre o vídeo #15, retomou-se novamente a personagem vista nos vídeos #3 e #11, porém, desta vez, narra uma conversa sobre procedimentos e transição de gênero com um outro personagem visto nos vídeos #4, #9 e #10. Na narrativa, é ressaltado os valores de suas cirurgias plásticas, sendo cerca de 1 milhão de dólares. O conteúdo tem 10.674.649 interações. As reações mais observadas foram "Haha" (26.000), "Amei" (5.000) e "Uau" (2.900).

Por fim, sobre o vídeo de número #16, o conteúdo explora a vida luxuosa de uma mulher que passou por várias cirurgias plásticas, denominada de Barbie de Miami (cidade nos Estados Unidos). O título do vídeo expõe o valor gasto nas cirurgias, sendo cerca de 1 milhão de dólares. A postagem tem 3.762.366 interações. As reações mais comuns foram "Amei" (3.800), "Haha" (2.700), e "Uau" (709). Este foi o único vídeo que uma reação conseguiu se sobrepôr ao "Haha", especialmente sendo esta positiva, demonstrando que foi um vídeo bem aceito pelo público.

De maneira geral, desconsiderando a reação de curtida, observou-se que o "Haha" tem uma frequência relativamente superior às demais (147.955), portanto, pode-se inferir que as pessoas majoritariamente tendem a achar engraçado os vídeos de cirurgias plásticas veiculados na página *Truly*. Em seguida aparece a reação de "Uau" (51.140), denotando um sentido de choque ou surpresa. E, por fim, aparece a reação de "Triste" (34.144). Sobre esse resultado, Pinheiro (2018, p. 79) comenta que:

"Haha" e "Uau" podem ser tanto positivos quanto neutros ou negativos, e se fará necessário analisar a tendência positiva ou negativa do conteúdo postado e articular com os comentários para entender melhor seu significado, podendo mudar conforme o contexto e assumir a ideia de ironia, por exemplo (PINHEIRO, 2018, p. 79).

A princípio, pôde-se observar que quase todos os vídeos apresentam pessoas que se inspiram em bonecos para suas transformações estéticas, tal como a Barbie e o Ken, referindo-se, por vezes, como as versões humanas destes artefatos. Esse fato gira em torno de uma busca pela beleza perfeita com base na artificialidade plástica, sem imperfeições (PERFEITO NETO, 2017).



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

Observou-se ser comum explorar as diferentes histórias e cirurgias plásticas de um mesmo personagem em diversos vídeos, inclusive colocando-os frente a frente para discutirem sobre seus procedimentos estéticos. Além dos procedimentos em si, conseguiu-se notar a ênfase dada ao quantitativo monetário empregado para chegar nas tais transformações. Notou-se que 12 dos 16 vídeos ressaltam essa informação. Essa estratégia pode sugerir uma busca narrativa da página por causar choque/indignação nos espectadores.

Análise de microuniverso: comentários da postagem com mais reações

Na segunda etapa desta pesquisa, conduziu-se uma análise discursiva nos comentários do vídeo com o maior número de interações. Esse momento objetivou entender o que o público acha sobre um dos vídeos de maneira mais subjetiva, considerando suas próprias palavras, ao invés de símbolos, como a etapa anterior. Tendo em vista o que foi explicado na metodologia, esta investigação teve como foco o vídeo de número #9, publicado no dia 13 de abril de 2021, com um total de 17.930.596, possuindo 27.000 comentários.

Retomando o conteúdo do vídeo, este narra os múltiplos implantes de silicone nas pernas de Justin Jedlica, autodenominado de “Boneco Ken Humano”. O conteúdo veiculado acompanha o processo cirúrgico e como as pessoas ao redor do protagonista lida com a cirurgias. Ao final, o resultado do procedimento estético é apresentado para amigos do personagem que também são relacionados ao universo das cirurgias plásticas, inclusive tendo aparecidos algumas vezes em outros episódios da série em questão.

Sobre a análise discursiva da reação do público acerca do vídeo #9, inclui-se no mapeamento os comentários que tivessem reações acima de 100, isto é, aqueles com maior quantitativo de aprovação, considerados como mais relevantes no contexto da postagem. Com isso, mapeou-se 24 comentários. O tratamento dos dados aconteceu por análise de similitude, focando em relacionar os termos presentes nos comentários entre si, em busca de delimitar quais são os campos semânticos e discursivos presentes na postagem. Para tanto, chegou-se ao seguinte resultado (Figura 3).



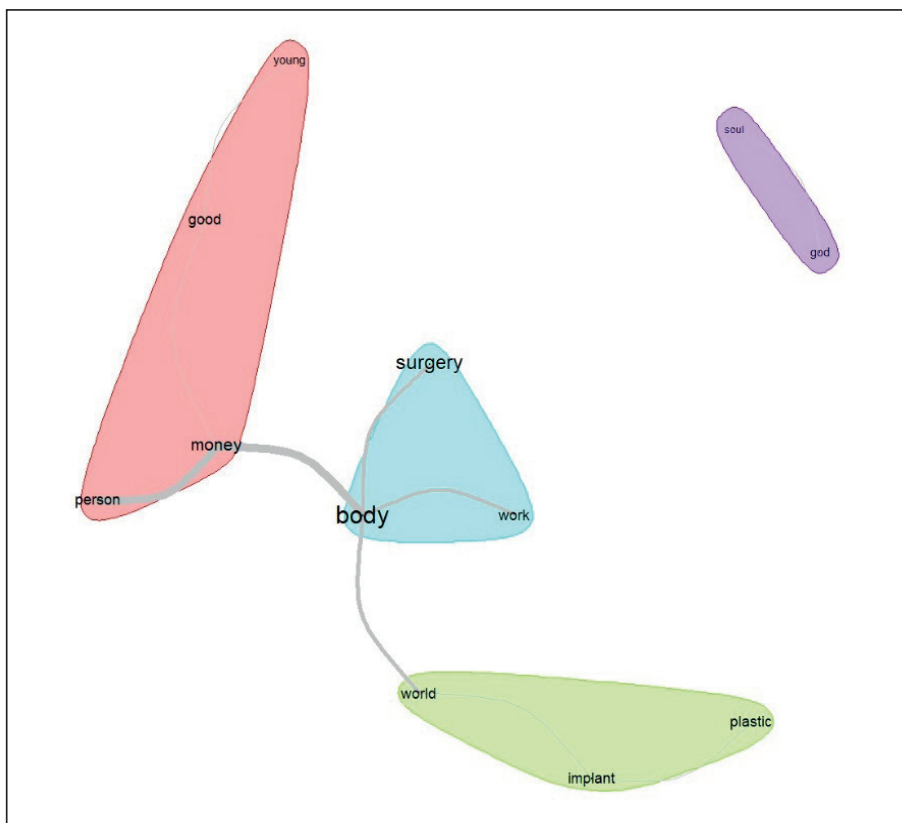
A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

A análise de similitude revela “corpo” como núcleo discursivo central da reação do público acerca do conteúdo estudado. Foram identificados ao todo quatro classes/campos semânticos nos comentários que se relacionam ao núcleo central, sendo mediados por termos como: 1. Exercícios Físicos; 2. Mundo de Ilusão; 3. Dinheiro; e, 4. Corrupção do Corpo Divino.

O primeiro campo traz o contexto em si das cirurgias, da prática voltada aos procedimentos estéticos, conectando a palavra “corpo” com “cirurgia” e “trabalho”, sendo este último no sentido de se exercitar na academia para conseguir ter um corpo padrão, porém por vias naturais. Um exemplo pode ser visto no comentário 5: *“Como alguém que malha, isso me insulta. Você nunca, NUNCA pule o dia de malhar as pernas! Estou feliz que parece ridículo”* (tradução nossa).

Figura 03 – Análise de similitude



Fonte: Elaborado pelos autores de acordo com os dados da pesquisa (2021)

A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

Com relação ao segundo campo, o contexto apresentado envolve a percepção de um mundo, um universo ilusório, voltado para um lugar onde reina a artificialidade. Tendo isso em mente, a palavra “mundo” se relaciona aos termos “implantes” e “plástico”. Um exemplo pôde ser observado no comentário 12: *“Ele era lindo antes de todo esses procedimentos. Eu só queria que houvesse mais positividade corporal no mundo”* (tradução nossa).

Em se tratando do terceiro campo semântico, o contexto ressaltado envolve a ênfase dada ao quantitativo monetário gasto pelo protagonista do vídeo nas cirurgias plásticas e como isso parece futilidade. Isso pode ser visto no comentário 14: *“Existem pessoas que realmente imploram às pessoas por dinheiro para suas cirurgias de saúde... Porque elas não querem morrer. E temos pessoas como essas gastando dinheiro colocando implantes em seus corpos ... Eu sei que a decisão dele é a vida dele, mas no longo prazo... Vai piorar...”* (tradução nossa); e, no comentário 8: *“Pessoas assim têm dinheiro, comida, luxo. E arruinar seus corpos. E na maior parte do mundo as pessoas não podem pagar por nada. Mundo doente”* (tradução nossa).

Por outro lado, ainda no terceiro campo semântico, há ainda grupo de pessoas que apontam que o protagonista do vídeo não precisa passar por esses procedimentos estéticos, pois é jovem. Isso pode ser visto no comentário 11: *“Você sabe, ele era um jovem bonito, mas tudo está exagerado agora, seu corpo parece tão deformado. Desculpe, mas parece horrível. Onde este jovem consegue todo o seu dinheiro, estou pensando! Enfim, para cada um no seu, certo?”* (tradução nossa).

Embora não tenha sido identificada uma relação com os demais campos semânticos, o quarto e último contexto discursivo, destaca-se a referência ao corpo criado por Deus e como estas modificações corporais servem para satisfazer uma vaidade que afastaria os indivíduos dessa presença sobrenatural. Essa relação é apontada no comentário 24: *“O que pode satisfazer a alma humana é apenas a presença de Deus; Caso contrário, como este amado irmão neste vídeo, a alma humana tentará encontrar qualquer outra coisa para satisfazer o seu desejo, enquanto a REAL SATISFAÇÃO DE NOSSAS ALMAS É DEUS, PORQUE SOMOS SUA PROLE E ELE É NOSSA FONTE. #Deus está esperando por você, venha para casa!”* (tradução nossa).



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

7. Considerações finais

Com a potencialização das mídias sociais e o surgimento de diversos influenciadores digitais, a imagem pessoal começou a ganhar forte importância na vida dos indivíduos contemporâneos. A preocupação em parecer fisicamente perfeito impactou no aumento da procura por cirurgias plásticas. Com isso, várias pessoas tendem a fazer inúmeros procedimentos estéticos. Nesse contexto, objetivou-se analisar neste artigo a reação das pessoas sobre 16 vídeos de indivíduos que foram submetidos à procedimentos de cirurgias plásticas publicados no Facebook. Analisou-se o quantitativo de interação com o conteúdo, as reações expressas pela audiência e os sentidos discursivos vistos nos comentários com mais relevância.

Concluiu-se que os vídeos publicados geram uma grande quantidade de interações com os usuários do Facebook, sendo estas principalmente visualizações e reações através dos *emoticons* disponíveis. Entre as reações mais empregadas, encontrou-se o "Haha" e "Uau". A presença majoritária dessas duas reações pode indicar sentidos de ironia, onde a resposta do público vai ao encontro do sentimento de deboche para com os personagens presentes no vídeo e não um possível divertimento. Dessa maneira, pode-se tratar de sentimentos negativos.

Ao analisar os discursos presentes nos comentários de um dos vídeos, conclui-se que são apontados quatro contextos entre a audiência. No primeiro, a audiência ressalta a potencialidade de se exercitar na academia para chegar ao corpo que o protagonista deseja, sem recorrer aos procedimentos estéticos. No segundo, observou-se que a audiência ressalta um mundo ilusório. No terceiro, identificou-se o choque da audiência sobre o quantitativo monetário gasto pelo protagonista do vídeo. No quarto, observou-se uma relação religiosa, apontando uma transgressão às leis de Deus pelo protagonista ao modificar seu corpo.

Para pesquisas futuras, sugere-se explorar páginas brasileiras que tragam o mesmo conteúdo em vídeo, identificando como esses campos semântico-discursivos se compartilham ao mudar a localização geográfica.



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

Referências bibliográficas

BATISTA, F.E.A. A idealização corporal contemporânea: moda, corpo, beleza e identidade em realities shows de transformação. **CES REVISTA**, Juiz de Fora, v. 32, n. 1, 2018.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRANDINI, V. Bela de morrer, chic de doer, do corpo fabricado pela moda: o corpo como comunicação, cultura e consumo na moderna urbe. Contemporânea: **Revista de Comunicação e Cultura**, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 1-28, jan. 2007.

CAMARGO, B. V.; GOETZ, E. R.; BOUSFIELD, A. N.; JUSTO, A. M. Representações sociais do corpo: estética e saúde. **Temas em Psicologia**, Ribeirão Preto, v. 19, n. 1, p. 257-268, jun. 2011.

CAMARGO, B. V.; JUSTO, A. M.; JODELET, D. Normas, Representações Sociais e Práticas Corporais. **Revista Interamericana de Psicología**, [S.l.], v. 44, n. 3, p. 449-457, 2010.

KNOPP, G. C. da. **A influência da mídia e da indústria da beleza na cultura de corpolatria e na moral da aparência na sociedade contemporânea**. In: IV ENECULT - Encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 4., 2008, Salvador. **Anais [...]**. [S.l.]: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2008. p. 1-13.

LIPOVETSKY, G. **A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo**. Lisboa: Edições 70, 2007.

LIPOVETSKY, G. **O Império do Efêmero: A moda e seus destinos nas sociedades modernas**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009 [1989].

MOSCOVICI, S. **Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. 404 p.

NOAWK, M.; SPILLER, G. **Agora sua marca pode alcançar até 2 bilhões de pessoas por mês no Facebook**. Facebook Business, Menlo Park, 27 jun. 2017.



A vida em plástico é fantástica? Análise da percepção das pessoas sobre os vídeos de cirurgias plásticas publicados no Facebook

Ítalo José de Medeiros Dantas
Glauber Soares Júnior
Fabiano Eloy Atilio Batista

NOGUEIRA, E. C. D.; ARÃO, L. A. Facebook como espaço de ação virtual: uma análise sobre as reações discursivas na fanpage de um movimento ambiental. **Calidoscópio**, v. 13, n. 3, p. 353-362, set./dez. 2015.

NUMBER of monthly active Facebook users worldwide as of 2nd quarter 2021. **Statista**, [S.l.], 1 nov. 2021. Disponível em: www.statista.com/statistics/264810/number-of-monthly-active-facebook-users-worldwide/. Acesso em 09 dez. 2021.

NUNES, R. H.; FERREIRA, J. B.; FREITAS, A. S.; RAMOS, F. L. Efeitos das recomendações de líderes de opinião em mídias sociais sobre a intenção de compra de seus seguidores. **Revista Brasileira de Gestão de Negócios**, n. 20, v. 1, p. 57-73, jan./mar. 2018.

PERFEITO NETO, J. A. **Obrigação do médico na cirurgia plástica: rumo à superação da dicotomia meio/resultado?** 2017. 73 f. Monografia (Bacharelado em Direito) - Faculdade de Direito da Universidade de Brasília. Brasília, 2017.

PINHEIRO, W. M. Emoticons do Facebook: analisando a demarcação de sentimento e engajamento do consumidor pela mídia social. **Signos do Consumo**, v. 10, n. 1, p. 70-81, jan./jun. 2018.

SALUSTIANO, S. Análise de sentimento. In: SILVA, T.; STABILE, M. (Orgs.). **Monitoramento e pesquisa em mídias sociais: metodologias, aplicações e inovações**. São Paulo: Uva Limão, 2016. p. 29-52.

SECCHI, K; CAMARGO, B. V; BERTOLDO, R. B. Percepção da Imagem Corporal e Representações Sociais do Corpo. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, [S.l.], p. 1-8, jun. 2009.

SUMPTER, D. **Dominados pelos números: do Facebook e google às fake news: os algoritmos que controlam nossa vida**. Tradução de Anna Maria Sotero, Marcello Neto. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

WOLF, N. **O Mito da Beleza**. 17. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.



Refúgios do corpo: deslocar para pertencer

To migrate in order to belong: body refuges

Monica Toledo Silva¹

Resumo

Este texto propõe um entendimento ampliado na terminologia do refúgio como um fenômeno milenar que ultrapassa o contexto trágico dos deslocamentos forçados ao promover outros encontros e entendimentos de formas de vida, assim como de nomadismo e migração. O refúgio como modalidade perene do corpo, dialógico com os fluxos de invisibilidade e gerador de uma presença sensível, vivencia novos pertencimentos distantes do tempo e lugar de origem. Atravessando autores que abordam o refúgio enquanto estratégia cartográfica e reconfiguração de uma política do corpo que ignora identidade e nacionalidade, vislumbramos desde o não lugar da tenda do campo de refugiados uma outra linguagem possível tecida por subjetividades, através da imposição da borda como espaço de reinvenção.

Palavras-chave: refúgio; corpo; deslocamento; linguagem.

Abstract

This text proposes an expanded understanding of the terminology of refuge as an ancient phenomenon that goes beyond the tragic context of forced displacements, by reterritorializing and promoting other encounters and new understandings of ways of life, as well as of nomadism and migration. The refuge as a perennial way of life, partly dialogic with the flows of invisibility but also generating a sensitive presence, which experiences new belongings far from the time and place of origin. Crossing authors who approach refuge as a cartographic strategy and reconfiguration of a policy of the body that ignores identity and nationality, we glimpse from the provisional refugee camp and the non-place of the tent a language woven by subjectivities.

Keywords: refuge; body; displacement; language.

1

Artista audiovisual e pesquisadora das narrativas do corpo nas imagens móveis. Pós doutora pela USP (Humanidades/FFLCH), UNICAMP (Instituto de Artes) e UFMG (Comunicação/ FAFICH); mestre e doutora em Semiótica pela PUC SP. Autora do selo Bloop, de produção e publicações em arte, ciência e filosofia (Performances da memória; Dramaturgias do real) e da rede Entremares, dedicada ao fomento das artes da migração pelo mundo. Pesquisa a territorialidade, deslocamento, nomadismo e refúgio em suas estéticas performativas. Docente da Pós graduação da PUC Minas (História da Arte). <http://monicatodosilva.tumblr.com>



A existência é a experiência de um espaçamento, um fora dela mesma, pluralidade no ato da exposição que é um excesso e um desvio.

Jean-Luc Nancy

A experimentação da terminologia do refúgio fora de seu cerne de urgência e imediaticidade, conforme se torna mais e mais visível em formas de vida que se reestruturam a partir de contextos em boa parte muito precários, demanda também uma postura distanciada a fim de possibilitar uma percepção ampliada de sua potência significante. Este desvio criativo do termo refúgio nos permite pensá-lo como lugar seguro para também fabular, imaginar, deslocar-se pelos territórios de si mesmo.

Pensar nas realidades do refúgio nestes deslocamentos de sentido é atentar-se às práticas enunciativas de discursos heterogêneos, no limite, ou ponto de encontro, de sua natureza corpórea e espacial. O contexto do refúgio como lugar de criação de imagens, nômade e atemporal, que expande seu contexto histórico para vagar por modos de tradução e presença sempre ativadas pelo imaginário de si e do entorno. Tal cartografia nômade de si exige um corpo criativo que se identifica num espaço sempre ao meio, entre corpo e mundo e em contínua negociação de formas de vida.

Ao mesmo tempo em que crescem e se diversificam, muitos povos, como os saarianos são de natureza nômade e configuram em si a essência do corpo cinético. O filósofo Achille Mbembe (2019, p.24) comenta que, mesmo chamado de lugar, o continente africano, no plano cultural e do imaginário, é para muitos lugar de passagem ou trânsito “em vias de se desfazer num modelo nômade, errante, transitório e de asilo”, e acrescenta que o sedentarismo é exceção.

Tal modo de ver se apropria da tradição de povos migrantes para discutir o refúgio no âmbito do corpo em seu aspecto criativo, desvinculado a um endereço, sugere o conceito do refúgio como o que se mantém e é recriado no trânsito - não em seu aspecto trágico do fenômeno de migrações em massas em busca de refúgio em outros países, como acompanhamos, no século XXI rumo à Europa e Estados Unidos, além dos êxodos intercontinentais africanos e americanos.



Este lugar individual torna-se criativo e perceptivo, heterogêneo em seu contínuo con-viver e co-mover. A heterotopia do refúgio como lugar de invenção de modos de vida, em concepções de coexistência distintas da chamada ocidental - da imaginação estética, em ritos, imagens e gestualidades que qualificam o refúgio como lugar não apenas físico, e que se configura como uma tecitura de um percurso único, um trajeto próprio, uma relação consigo, com o outro e com o lugar em contínua evolução e trocas, que continuamente produzem imagens do corpo refugiado.

No corpo o refúgio adquire muitos sentidos. Um misto de tradição e migração, singularidade e alteridade, qualificam o refúgio como uma realidade que se dá a ver em processos de visibilidade que atravessam um tempo compartilhado. Entre o político e o estético, o comum e o imaginário, o lugar do refúgio é mais do que um fim (um abrigo), ao revelar-se vivo em seu significado movente. Estudos cognitivos da natureza do sistema sensorio motor como situada e corporificada dialogam com a semiótica da cultura nesta nova abordagem do refúgio. E a arte, em suas maneiras de ver, modos de inter-agir e percepções provocadoras, amplia esta proposição.

Em seu pequeno livro "Sobre o exílio", o russo Joseph Brodsky considera que a experiência do exilado amplia a perspectiva da escrita, o olhar que isolado e ao mesmo tempo perdido, na humanidade, na multidão, na infinidade humana, torna-se o lugar de onde se pode falar. Ao mesmo tempo em que imagina refugiados vietnamitas no alto mar ou num interior australiano, mexicanos se arrastando pelas ravinas do sul californiano e turcos vagando por Berlim, Brodsky entende que o exilado apresenta uma mentalidade autônoma, um novo material qualitativo cuja experiência é dependente do processo e da linguagem - como a poética. (2016, p.21;15;38).

O grande fluxo de pessoas atravessando fronteiras e territórios nos últimos anos em busca de refúgio nos faz lembrar que o nomadismo e a migração sempre fizeram parte da história da humanidade. No entanto, seu significado hoje ultrapassa tanto as condições de acolhimento de políticas migratórias internacionais quanto nossa capacidade de categorizar, ou melhor, relacionar-se, com este fenômeno massivo tanto no âmbito teórico como nas realidades vivenciadas.



Neste fluxo inédito de deslocados (oitenta milhões em 2020), na urgência de uma cartografia apta a legitimar novas políticas de visibilidade, a compreensão do deslocamento como ação espacial e pessoal, que desmantela fronteiras oficiais ou culturalmente fictícias nas demarcações de territórios - como acompanhamos nas divisões do mundo impostas pelos colonizadores, mais tarde na reconfiguração global pós Segunda Guerra, e de forma localizada em nações que buscam legitimidades próprias na forma de guerras civis ou de confrontos étnicos e religiosos, como no Sudão e Afeganistão, Haiti e fronteiras interamericanas do México.²

Tais violências políticas também promovem, por outro lado, o apagamento do entendimento histórico de identidade, em ganhos epistemológicos, na criação de novas formas de pertencimento impulsionadas pela presença de um corpo multicultural e multimídia (no sentido em que gera imagens e se apresenta em linguagens e estéticas híbridas) e diverso que atualiza seu entorno, e participa de uma ação que se passa em níveis sensório e significante ao conjugar os termos deslocar e pertencer.

Franz Fanon (apud MBEMBE, 2019) nos lembra que a realidade é liminar, sendo processo de deslocamento e diferenciação, e demanda um olhar à alteridade distinto do esquecimento e da zona abjeta da invisibilidade e indistinção (a tenda anônima no campo de refugiados, o bote inflável que corta o mar, o manto dourado ou prateado que aquece o corpo e insiste em brilhar a despeito de sua condição de deriva, suspensa, exilada, abjeta).

O movimento de consideração (de con+siderar, conforme Marielle Macé, 2018), vem animar uma situação de vulnerabilidade ou de precariedade; Considerar as vidas efetivas, afetar o território, deslocar o pertencimento, deixando escapar figuras de totalidade e de unidade sonhadas no ocidente (o sujeito como unidade originária da esfera pública iluminista; o indivíduo moderno): o outro não pode mais “ser emoldurado como modelo de ontologia negativa”.

A hospitalidade absoluta à qual nos incita Jacques Derrida (2003) exige que eu abra minha casa, e não apenas a ofereça ao estrangeiro, mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe ceda lugar, que eu o deixe chegar e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir nem

1

Achille Mbembe (2019) apresenta o contexto de vários países africanos que, após a independência dos colonizadores, perpetuam uma mobilidade contínua entre territórios, cruzando fronteiras e países, em grandes êxodos migrantes que se legitimam na busca por necessidades básicas como água, comida, trabalho, recursos naturais, segurança, ou étnicas, e constituem uma realidade perene que desconfigura territórios formais ou demarcados politicamente e vitaliza o espaço da fronteira, da borda, como lugar de encontros e oportunidades.



reciprocidade nem mesmo seu nome. Assim, o lugar do deslocamento seria o habitar um tempo e um lugar sempre renovados.

O tempo suspenso do campo de refugiados onde cada corpo ganha uma anonimidade coerente com sua situação social e política, expelido da sociedade, é o experimentado na tenda imóvel, em oposição ao sentido de tenda como ícone nômade. Uma certa morte pela invisibilidade e impossibilidade de ação. A tenda das culturas árabes, que a cada dia se refaz em novo local e sob novas condições regidas pelo próprio nomadismo, vinculado a uma certa liberdade coerente com a do corpo - o corpo tenda, móvel e vivo - permanece como um ícone do deslocamento como direito inafiançável de liberdade. Seria preciso assim, no contexto dos deslocamentos forçados, não enclausurar o ser numa situação de extrema alteridade mas "desenclausurá-lo, reportar-se a ele como a um dos centros efetivos de nosso presente." (MACÉ, 2018, p.45).

O não-lugar exposto pela morada provisória faz lembrar que quem cria o lugar é o corpo. Esta noção não é geográfica nem histórica, mas singular: deslocar e preservar, em traçados ativos e provisórios, geram uma percepção híbrida dos diversos corpos que vivenciam e reformulam familiaridade e novidade em cartografias próprias. A dinâmica desencadeadora de paisagens está na qualidade da relação, que terá significados poéticos, políticos, artísticos. A paisagem terá sempre um tempo e um lugar, dando ainda visibilidade a memórias e imaginações, ignições cognitivas da natureza do sistema sensorio motor - situada e corporificada, lembra Roelnic (2018, p.49).

A micropolítica se apresenta no corpo histórico e cognitivo como um campo de ação gerador de novas conexões que também desestabiliza condições prévias do espaço. A borda como tecido de um lugar de várias histórias, espaço de contínuas tecituras, se oferece como campo ativo de negociações e reconfigurações, apresentando uma paisagem sempre viva de atravessamentos em movimento. Esta vivência que excede mapeamentos, gera agenciamentos e reconfigurações de territórios existenciais, promove outras coordenadas possíveis. As chamadas ecologias da experiência, no con-viver, exercem a mediação como potência neste espaço da fronteira como borda que se move em formas inéditas de territorialidade.



Mauro Maldonado (2014, p.151) apresenta a questão do limite como um exercício de perplexidade, um lugar desenraizado do próprio ser: “o eu, do qual se pretendeu por muito tempo a unidade, centro sintético da experiência, se dissolve.” Marisa Florido Cesar (2014, p.143) acrescenta que em nossa multiplicidade desestabilizamos as permanências e as representações estáveis de território em seus âmbitos geográfico e corporal. O limite seria um corte arbitrário em um todo infinitamente móvel - e todo território já contém vários níveis de desterritorialização.

O corpo, sempre atravessado por novas imagens, e o afeto como desestabilizador de continuidades, renovam formas de apresentações do sujeito desde suas subjetividades. A imaginação processa vestígios de uma realidade codificada e neutraliza exigências da linguagem. Entre muitos povos antigos e ainda hoje o mundo mítico é esfera do tempo presente e os mitos se atualizam no cotidiano.

Os focos enunciativos encarnados de Mbembe (2012) legitimam uma enunciação tomada pelo processo, como sugere Guattari (2011), uma enunciação performada desde alteridades diaspóricas de um corpo. A autoalteridade - eu e a multiplicidade de outros encarnado no cruzamento de componentes enunciativos parciais - é assim geradora de focos de alteridade que escapam à identificação: numa linguagem que ultrapassa o enunciado, eu gero exercícios de visibilidade onde experimento meus outros em minha natureza diaspórica.

Fabular como prática de resistência e de re-existência corpórea, como propõe Christine Greiner e José Azevedo (2020), torna a distinção com o documental desimportante; os povos que atravessaram o oceano Atlântico e foram escravizados nas colônias, por exemplo, precisavam imaginar para continuar vivendo, de modo que a imaginação torna-se estratégia narrativa. Assim acompanhamos, por exemplo, na literatura palestina não só produzida em Gaza e na Cisjordânia mas no mundo todo.

Narrativas fabulatórias como histórias singulares permitem ler o tempo do mundo e devolver as bibliografias politicamente e esteticamente. A fabulação é política e não uma ficção: ela explicita histórias que não foram contadas, como as afrofabulações, complementa Mbembe (2019): um ser diaspórico viveria nestas temporalidades, na fabulação, na sociedade; como



um ser ressurgente. A função fabuladora é também um estado corporal que se institui a partir de processos imaginativos mediados, nas redes sígnicas por onde transita. Bergson e Deleuze (apud GUATTARI, 2012, p.121) comentam que a fabulação acionada pelas emoções cria deslocamentos e modos distintos de ver e sentir a vida. Focos enunciativos em territórios existenciais se heterogenizam e a problemática da enunciação é contornada por sistemas diversos, “enunciando essa transferência de práticas, saberes e experiências”; em outras palavras, a enunciação é tomada pelo processo.

A complexificação da enunciação criaria uma textura infinita de “geografias imaginárias” (Edward Said, apud GUATTARI, 2012). Guattari sugere então que ressingularizar, gerar focos de alteridade ainda não identificados, complexifica as relações e tira o peso do significado. Esta autoalteridade amplia a identidade individuada e literal escapa à identidade ou a uma identificação unitária.

Tal diversidade narrativa promove, juntamente com a realidade interpessoal, a autoalteridade, que em seu aspecto fabulatório pode misturar enunciados. O agenciamento em territórios existenciais torna-se heterogêneo, assim como a enunciação é tomada pelo processo. O potencial do corpo de reativar categorias de espaço e tempo, por memórias, afetos, trazendo as modalidades temporais da dimensão afetiva, contribui para as releituras dos lugares do corpo como propomos aqui, considerando, como propõe Patricia Clough (apud CHAUVIN, 2017) a natureza das relações de poder como numa nova “ontologia relacional”. A história performada pelo corpo deixaria-se siderar, numa “emoção que não vira moção”.

Conforme Azevedo (2020) a alteridade como representatividade, que não é anulada nem neutralizada, que é soma, permite-nos evadir da lógica dual “eu e outro”, sujeito e objeto, instaurada nas linguagens e experienciar uma multiplicidade. Do mesmo modo, intermediações e indícios comunicam estados, sem mensagens uníssonas. Tal paisagem fragmentária e divergente no lugar de ancoragens fixas revela-se fértil para lidar com os desdobramentos das formas de vida onde identidade, pátria e fronteira se diluem em novas formas de comunicar e (re)compor suas próprias histórias. Partes da existência a princípio marginalizadas apontam para novas possibilidades de discursos. Esta autoalteridade de modalidades



simultâneas (eu e meus eus, encarnados no cruzamento de enunciações parciais, escapam à identificação.

A subjetividade é contemplada pela identificação em um ambiente específico - nos identificamos com uma realidade num ambiente, contribuindo para a existência de espaços heterogêneos e redes de informações - o que define a topologia. Refúgio, portanto, é um lugar muito mais que físico: ele pode ser mental, imaginado, sentido. O refúgio poderia estar no cheiro dos biscoitos da avó, no poema escolar, na música, na solidão, na multidão. Distante do sentido de fuga, o refúgio representa uma coisa pra cada um e deixa de constituir um lugar de chegada para assumir o de visita: ele evolui, re-territorializa, e é real na medida em que se constitui e se configura no corpo.

Pensar nos refúgios que o corpo é capaz de criar passando por narrativas de toda natureza, compreender a imaginação como recurso perene num corpo criativo é também visitar a noção de paisagem como um conjunto de imagens sempre vivas - em movimento e diálogo com o entorno. Ao mesmo tempo e no mesmo lugar há uma reivindicação do real de "enfrentá-lo e vê-lo tal como é, em compreendê-lo sem com isso, apreciá-lo ou justificá-lo; em outros termos, em tomar o partido do real." (Bordieu, apud MACE, 34:2018). Modos de se criar visualidades a partir do encontro com objetos e espaços, que compõem novas formas de viver a partir de nosso corpo afetado pela paisagem e pela intenção de se criar um contexto de experimentos narrativos. Os refúgios do corpo são capazes de formular existências e ocupar um campo de trocas que projeta imagens, somadas a um habitar junto, ao mesmo tempo se estando fora. Este exercício da partilha que reconhece o novo advém da própria abertura ao lugar desde um imaginário ou fabulação que une e torna comum.

Territórios subjetivos desdobram-se em coordenadas por vir. O lugar é onde o corpo está, desterritorializando, reterritorializando, deslocando seus afetos em "ecologias da experiência marcadas pela co-composição com o viver." (Erin Manning, apud GREINER, 2018). Passados presentificados e presentes fabulados abrindo fronteiras tão potentes como diversas. Marc Augé (2017, p.166) sugere que estar situado é estar deslocado; um a condição de transitoriedade de uma certa zona de



Refúgios do corpo: deslocar para pertencer
Monica Toledo Silva

passagem de infinitos deslocamentos individuais, mobilidade incessante de situações subjetivantes, gesto que abre o lugar ao outro, meu próprio lugar e o lugar de todos nós.



Imagens 1 e 2: Monica Toledo. Estudos sobre pertencimento, inédito.

Mbembe contribui com suas figuras do múltiplo, constitutivo de uma história particular capaz de reanimar possibilidades de um pensamento, uma estética, numa cultura transnacional (exemplificando a língua afropolitana, as pessoas que se expressam em mais línguas, as artes autóctones, uma população branca endógena e a língua híbrida africaner, em “mestiçagens biológicas”, na África do Sul de minorias fortes e comunidades diaspóricas).

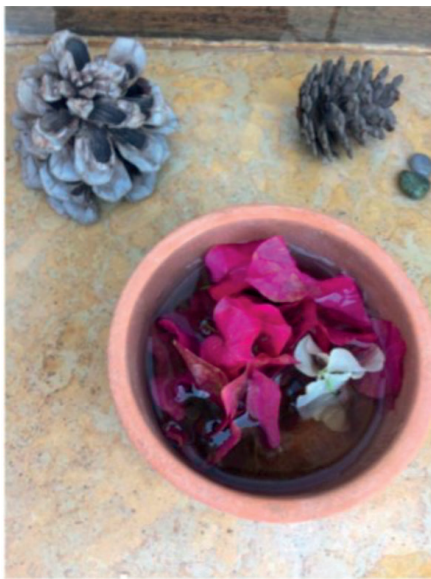
Considerando a realidade como interpessoal, criamos o tempo todo relações intersubjetivas, desse modo construindo identidades transversais potencializadas por enunciações que afetam uma realidade comum, e promovem a “matéria dos conflitos para construir novos mundos e ampliar a subjetividade das pessoas.” (MBEMBE, 2019:238;97). A enunciação de um corpo deslocado ocupa simultaneamente este terceiro espaço, de passagem, incorpóreo ou material, lembrado ou futuro, que torna o rio, o mar, a pedra, a cama, um vir a ser próprio. Esta corporeidade expandida por um território sempre a ser criado, vivência tornada real na relação com o entorno, com o vazio de afetos proporcionado por um outro espaço sensório, é criadora de novas paisagens - no corpo, no lugar, no outro - que ressignificam os modos de viver a realidade.

O modo deslocado se desconecta de uma certa realidade comum para, assim como nas experiências de povos indígenas, nômades por natureza, associar-se com toda forma de vida de modo intrincado: um conjunto orgânico de seres associados. O antropólogo James Clifford propõe a “fabulação livre como um dispositivo de conexão entre nós, juntando as complexidades e deixando as pontas soltas” para que não paremos de fabular. Histórias sem fim que se conectam umas com as outras em “transformação contínua que atravessa fronteiras étnicas”. (VILAÇA, 2020, p.48-9). No complexo aparato do corpo caminhar vem a ser a razão mesma de se reinventar.

Numa viagem recente à Finlândia e Estônia, percorrendo os entornos e parques das capitais, me atento à presença perene das típicas árvores (*birch*) que figuram metaforicamente como uma borda-limite de seus troncos (caules), cobertos por escrituras vegetais, cartografias do tempo, que delimitam, protegem e se oferecem para o entorno móvel. Ali percebo que a porosidade gera a diversidade, numa ação espaço-temporal que



não cria unidade, visto que sempre conecta um dentro (estável) com um fora em expansão e incessante “mobilidade de situações subjetivantes” - a hospitalidade de Derrida. Se o espaço do entre, da borda, é de cooperação, o entre reverte a entropia e conecta percursos nas margens da representação, assegurando dessa forma as margens da representação: de um, de outro, em suas naturezas de deslocamentos singulares que incessantemente recriam o lugar da borda-limite. Cartografias se constroem desde relações de força entre microuniversos e geram uma pertença muito viva neste espaço de existências compartilhadas. Deslocar para pertencer aos próprios refúgios que geramos.



Imagens 3 e 4: Frames da instalação Tracing mermaids
Monica Toledo. Mudhouse Art Residence, Creta, GR 2018.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não lugares. Introdução a uma antropologia da super modernidade*. Campinas: Papirus, 2017.

AZEVEDO, José Fernando Peixoto. In SEMINARIO PERSPECTIVAS ANTICOLONIAIS MIT 2020, São Paulo.

- BRODSKY, Joseph. *Sobre o exílio*. Belo Horizonte: Aynée, 2016 [1988]
- CESAR, Marisa Florido. *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*. Circuito, 2014
- CHAUVIN, Irene Depetris; TACCETTA, Natalia. *Giro afectivo y artes visuales. Una aproximación interdisciplinaria sobre América Latina*. Buenos Aires: Imagofagia, n.16, 2017.
- DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar de hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.
- GREINER, Christine. *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos*. São Paulo, n-1, 2018 GUATTARI, Félix. *Caosmose*. São Paulo: 34, 2012 [1992].
- _____. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 2011 [1989].
- MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar. Migrantes, formas de vida*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018 [2017].
- MALDONADO, Mauro. *A subversão do ser*. São Paulo, SESC, 2014 [2001].
- MASSUMI, Brian. *The autonomy of affect. The politics of systems and environments part II*. Cultural critique n.31. University of Minnesota Press, 1995 [2008].
- MBEMBE, Achile. *Sair da grande noite. Ensaios sobre a África descolonizada*. Petrópolis: Vozes, 2019
- ROELNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1, 2018.
- SILVA, Monica Toledo. *Migrant images. Aesthetic imagination in experiences of displacement*. Palacký University Omolouc, Czeck Republic: Journal of Linguistic Frontiers, 2021.
- VILAÇA, Aparecida. *Morte na floresta*. São Paulo: Todavia, 2020.

