

T e s] x O H TEXTO



 MUSEU
DE ARTE
do Rio Grande do Sul

V.1 nº 3 | janeiro - março de 2014

EXPEDIENTE

Te s]xOH

V.1 n° 3 | janeiro - março de 2014

ISSN - 23176997

Te s]xOH

O título da revista Te s]xOH é fundamentado no conceito de que a linguagem é originada na experiência e que a língua se desenvolve e transforma ao longo do tempo. Te s]xOH é uma combinação de sons, símbolos e letras que resultam da projeção híbrida da palavra *texto*, através de uma confluência de forma e conceito que resultam em um fragmento de uma outra língua, uma terceira via de acesso à linguagem, ainda não consolidada mas em contínuo progresso.

Editor

Gaudêncio Fidelis

Jornalista responsável

Cláudia Antunes

Revisão

Elisângela Rosa dos Santos

Design

Beatriz Azolin
Jaqueline Piccini
Jéssica Jank

Conselho Editorial

David Rompf
Luciano Alfonso
Márcio Tavares dos Santos
Rafael Maia Rosa
Raul Holtz



Capa

Vista da exposição *A Bela Morte: Confrontos com a Natureza-Morta no Século XXI*
Curadoria: Ana Zavadil, Curadora-Chefe do MARGS

Obras:

Iberê Camargo
Carretéis sobre fundo azul, 1960
Óleo sobre tela
61,4 x 99,6 cm
Acervo do MARGS

Ío - Laura Cattani e Munir Klamt
Miasmas IV, 2009 - 2013
Madeira, osso, porcelana fria e tecido
70 x 130 x 320 cm
Coleção dos artistas

T e s] **x** **O** **H**

T e s] x O H

V.1 nº 3 | janeiro - março de 2014

EDITORIAL

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul apresenta o terceiro número da revista *Te s |xOH*, cujo objetivo principal é a produção de conhecimento original sobre as diversas áreas de atuação do museu. Entretanto, eventualmente, incluímos textos não relacionados às artes visuais, que possam beneficiar os leitores que correspondem o público principal da revista, compreendido pelos profissionais e interessados da área de arte e museus. Neste número incluímos um texto sobre os desfiles de escolas de samba e seu potencial de desenvolvimento artístico. Tais inclusões buscam justamente ampliar a perspectiva do leitor da revista e, ao mesmo tempo, atrair o interesse de outros leitores para área de artes visuais. Pela mesma razão incluímos reflexões sobre a práxis artística, para que a revista contemple também a vida diária daquilo que dá origem à própria rotina do museu como instituição, ou seja a arte.

Outros textos sobre curadoria, aspectos da história da arte, administração museológica e aspectos da rotina museológica em projetos educativos complementam os textos deste número da revista. A plataforma da revista *Te s |xOH* já se mostra consolidada e o futuro desta publicação é destinado a crescer daqui para frente rumo a uma maior especialização e sofisticação teórica. Seu futuro é crescer em conteúdo e número de páginas, transformando-se em uma referência bibliográfica para os pesquisadores e profissionais do meio. Com esta publicação, o MARGS cumpre mais um aspecto de sua missão, que é o de produzir e disseminar conhecimento original. Complementar ao seu programa de exposições, publicações sobre exposições, conservação e restauro, projetos educativos, estratégias de colecionismo e outras inúmeras atividades, esta publicação assinala a prioridade do museu para com a produção avançada de conhecimento.

O MARGS vem realizando uma série de programas dedicados à produção de legibilidade sobre as obras de seu acervo e à contínua reflexão sobre a área de curadoria e programas museológicos. É graças a esta reflexão, que o museu vem realizando e disseminando em suas diversas publicações, que a instituição avança rapidamente para um patamar de excelência almejado para o museu que completará este ano 60 anos de sua fundação.

Te s |xOH possui um design gráfico inovador e grande abertura conceitual para abrigar uma produção teórica que está em sintonia com um museu que se encontra igualmente em consonância com a contemporaneidade da qual faz parte. Progressivamente, a publicação vai crescendo e ampliando seu raio de ação, para que cada vez mais dê sua contribuição ao meio do qual faz parte.

Gaudêncio Fidelis
Editor | Diretor do MARGS

T e s] x O H

V.1 n° 3 | janeiro- março de 2014

SUMÁRIO

PRISÃO E ALTERNATIVA: O PROCESSO COMO FATALIDADE E A DIMENSÃO BIOGRÁFICA DA NOÇÃO DE ESTILO Gaudêncio Fidelis.....	09
DE QUE (NÃO) SE FALA QUANDO SE FALA DE PINTURA? Margarida P. Prieto & Rui Macedo.....	12
DESFILE DE ESCOLAS DE SAMBA, UM GÊNERO ARTÍSTICO Jackson Raymundo.....	20
MODERNIDADE ACOCORADA: MONTEIRO LOBATO, ALMEIDA JÚNIOR E CÉSAREO BERNALDO DE QUIRÓS Raphael Fonseca.....	25
A HISTÓRIA DE UM PROJETO QUE REVOLUCIONOU O ACERVO DO MARGS Raul Holtz.....	29
O CAMPO DE BATALHA DA CURADORIA: O ACERVO COMO CENTRO GRAVITACIONAL DAS EXPOSIÇÕES Ana Zavadil.....	32
A HISTÓRIA E A CRÍTICA DE ARTE EM UM MUSEU MAIOR Bianca Knaak.....	38
O DESENVOLVIMENTO DO NÚCLEO EDUCATIVO DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL: UMA PERSPECTIVA Vera Lúcia Machado da Rosa.....	42
FAC-SÍMILE Seleção Raul Holtz.....	45
CONSELHO EDITORIAL E COLABORADORES	49

PRISÃO E ALTERNATIVA: O PROCESSO COMO FATALIDADE E A DIMENSÃO BIOGRÁFICA DA NOÇÃO DE ESTILO

Gaudêncio Fidelis

A obra *Submarino* (2013) [Fig. 1], de Ana Norogrande, consiste em uma estrutura circular vertical que sustenta a figura de um rosto aprisionado atrás de uma grade de aço inoxidável em sua extremidade superior. Um rosto com belos traços e semblante calmo aparece conformado a essa prisão, disfarçando em parte suas feições. As referências são inúmeras: de uma burca a um capacete, de um visor a um véu, de uma máscara a um anteparo visual. Essa coluna prisional é, simultaneamente, uma torre de controle e um periscópio que, uma vez posto no espaço do museu, olha a todos nós como cúmplices de um sistema que liberta e aprisiona.

A artista construiu sua produção artística em torno de complexas e elaboradas tramas de telas de metais diversos. Durante anos, a obra de Ana Norogrande foi tramada, tecida e fiada com esse material árduo e agressivo, embora o resultado de suas superfícies tenha sido, de certo modo, uma dissimulação do material, no mais das vezes, liso e escorregadio para o olhar. Deslizante e compositivo a um só tempo, mostrando que o resultado do trabalho nem sempre revela a dificuldade do processo.

Assim, podemos considerar essa escultura emblemática porque ela marca um período de transição de seu trabalho para um novo campo de atuação que sintetiza suas preocupações em torno das questões de domesticidade e feminismo, assim como outras de natureza social de origens diversas, mas fundamentalmente porque essa obra assinala um acontecimento mais marcante e até mesmo trágico: ao incorrer em um expediente quase autobiográfico, a artista então se vê às voltas com os limites de sua própria trajetória artística, resumida na simbólica construção de uma prisão que essa escultura muito bem representa.

A prisão interior, em que, de certo modo, se encontra todo artista depois de anos construindo uma trajetória artística na qual estilo, marca e assinatura tornam-se uma referência de sua trajetória diante do sistema que rege e sedimenta sua própria obra, materializa-se aqui de maneira bastante clara. Mais dia menos dia, todo artista se vê aprisionado diante de sua própria estratégia artística, preso à sua



FIG.1

Submarino (2013)
Ana Norogrande
Fragmento de manequim, cano de ferro
pintado, tela e parafusos em metal cromado.
206 x 40 x 28 cm
Coleção da artista
Fotografia: Fabio Del Re
e Carlos Stein - Vivafoto

própria construção formal, impedindo outras incursões que o conduzam a um novo e desafiador estágio de seu processo artístico. Circunscrita em uma coluna (das tantas que a arte já construiu ao longo da história), a obra *Submarino* representa essa prisão da alma do artista.

O corpo foi suprimido a um tubo circular, cujo envelhecimento pelo tempo demarca mais ainda sua emblemática posição na trajetória da obra e destaca o reconhecimento de um testemunho que serve tanto de constatação quanto de evidência: fazer arte é sobretudo fugir de si mesmo diante das circunstâncias e da fatalidade do processo e de seus efeitos colaterais, tais como o estilo e a “assinatura”, aquilo que demarca as características que a definem como um “conjunto de obra”. Essas características também assinalam o artista como indivíduo singular, capaz de produzir obras reconhecíveis diante de um universo imenso de obras de arte. Contudo, se a aparência que o estilo bem representa como forma de distinção foi, por vezes, indispensável à constituição da arte, por vezes ela representa o próprio aprisionamento do artista diante do sistema.

Muitos artistas abandonaram tal perspectiva e suas obras não apresentam qualquer similaridade formal. Outros o perseguem com afinco, enquanto um terceiro grupo foge das armadilhas das características que definem suas obras como reconhecíveis. Essa virada requer uma compreensão da profundidade da obra de Ana Norogrande e de sua estratégia de ação, levando-nos a reconhecer as possibilidades e a expansão de sua produção, que é capaz de contribuir de maneira inovadora para o campo artístico. A obra da artista produziu essa virada estratégica e promete-nos novas investidas no terreno da arte, cujas surpresas podemos aguardar com expectativa. Se, daqui em diante, enxergarmos um patamar de inovação capaz de reconsiderar a sua trajetória artística pregressa, a produção da artista conduzirá a complexas abordagens do corpo, configurando uma experiência artística mais intrincada e relevante para o mundo contemporâneo.

* * *

Uma figura feminina nos olha através desta tela de metal, aprisionada em um espaço confinado, como em um submarino, mergulhada nas profundezas do espaço. Lembrando esse periscópio desligado do corpo da máquina, o piso do museu vê-se transformado em sua própria estrutura, como se o corpo da artista vislumbrasse, de dentro desse espaço restrito, o que se passa nas galerias e no seu entorno. Esta é uma obra sobre *voyeurismo*: a constante troca de olhares entre o visitante e o olhar da artista, que nos vislumbra através desse mecanismo, enquanto nós, como “visitantes”, então

nos tornamos objetos desse mecanismo de visibilidade e nos posicionamos “descorporificados” e ausentes de uma interioridade que nos vigia. O museu é, por si só, um mecanismo de constante vigilância que nos olha através de seus quadros, transformados algumas vezes especificamente em mecanismos de olhar.

É o caso, por exemplo, da obra *Figura* (1964), de Iberê Camargo (1914-1994) [Fig. 2], em que um olho surge da massa disforme que o circunda e transforma-se em um mecanismo de vigilância que olha para dentro da galeria. Como escrevi anteriormente:

Emergindo daquela massa de pintura, podemos ver um olho que se parece com uma besta a nos observar de dentro da tela. Estrategicamente colocado em direção ao lado superior esquerdo do plano pictórico, ele se torna um mecanismo de vigilância com sua visão panóptica do espaço do museu. Através do olho dessa pintura, o próprio pintor olha continuamente para o visitante. (Fidelis, 2009, p. 34)

O aspecto de vigilância que essa pintura de Iberê engendra é um acontecimento único na arte brasileira, visto que, quando tais questões apareceram na arte, já teria sido muito depois e aquela obra teria se antecipado consideravelmente em relação a tal posição estratégica. Da mesma forma, o caráter de vigilância da obra *Submarino*, de Ana Norogrande, reinstitui o problema de outro modo. Se, por um lado, a obra de Iberê Camargo é assertiva em sua posição, por outro as duas obras mantêm uma característica comum: ambas emergem de um lugar desprivilegiado, ou seja, a primeira de uma massa escatológica, e a segunda dos limites da prisão. As duas são políticas, pois esse período da obra de Iberê

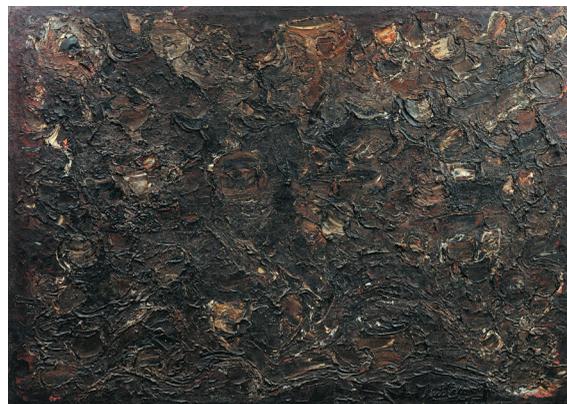


FIG.2
Figura (1964)
Iberê Camargo
Óleo sobre tela
130 x 184 cm
Coleção Gérard Loeb - São Paulo
Fotografia: Cortesia Fundação
Iberê Camargo e Rômulo Fialdini

estava impregnado da dimensão política que lhe fez “escurecer” a massa pictórica dessas obras no limite do nojo e da repulsa no ápice da ditadura militar brasileira. O *Submarino*, por sua vez, atesta uma situação de reclusão passiva (e, de certo modo, reflexiva), mais do que de visibilidade, embora ainda assim consciente de sua posição como uma presença demarcatória da observação e da vigilância no espaço de exposições.

A figura que reside por trás de o *Submarino* está em constante estado de consciência sobre o estado da arte, mesmo porque este objeto é arte e está disposto em um local de arte. A obra de Ana Norogrande não se desculpa por sua existência, enfrentando um conjunto de questões que raramente se vê na produção brasileira e, menos ainda, na produção local. Aqui, a timidez das abordagens políticas em torno das questões feministas (e também do interesse da arte) são ainda recentes e estão circunscritas a um universo doméstico da escala.

Nessas obras de 2013, a artista aventurou-se em um território mais comprometido com as questões feministas, expressas através do corpo e envolvidas com as revelações de uma economia política do modernismo e de seu flerte com a lógica do capitalismo. Por vezes, as estratégias da forma tornaram-se imprescindíveis para evidenciar determinado repertório de questões; outras vezes, porém, as manifestações do questionamento e da interrogação configuraram-se de maneira inquisitiva, impondo um universo de problemas a que nos vemos obrigados a responder.

As perguntas que são postas pela obra de Ana Norogrande acerca do papel da mulher na sociedade é essencialmente a mesma que questiona o seu papel no sistema de arte que foi construído pela hegemonia masculina, principalmente aquele das grandes narrativas. Assim, a disposição de enfrentar tais questionamentos mostra ser uma tarefa não só política, mas também programática, enfrentando-se o questionamento de uma lógica que consolidou a produção de artistas mulheres como relegadas a um segundo plano na hierarquia das obras em coleções de museus e, de modo geral, no sistema como um todo.

Observa-se certa fatalidade nesse processo, inclusive porque as artistas mulheres não conseguirão mudar a situação do dia para noite, mesmo com a ajuda de instituições mais generosas que se abram à sua produção. O processo envolverá anos de trabalho com afincamento e dedicação de todo um sistema que, por décadas, se constituiu como dominante diante da consciência de um espaço aberto a possibilidades de atuação e visibilidade. Nesse sentido, a obra *Submarino* também nos lembra que é preciso estar em constante vigilância.

REFERÊNCIA

FIDELIS, Gaudêncio. *O Lugar da Indeterminação: Para uma Abordagem Labiríntica de Dédale*. In: Pierre Coulibeuf-Dédale, catálogo da exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

DE QUE (NÃO) SE FALA QUANDO SE FALA DE PINTURA?

Margarida P. Prieto & Rui Macedo

No presente artigo, repensa-se a Pintura como questão. Colocada com frequência durante o século XX, esta questão assenta numa herança de equívocos. Há que os desfazer. E pensar a Pintura, hoje, funda um excelente exercício em direção ao esclarecimento. Primeiro é necessário explicar do que se fala quando não se fala de Pintura já que a sua prática é uma *tekhné* aparentemente distinta daquela que se praticava na sua origem. Depois, demonstrar do que se fala quando se fala de Pintura e, neste ponto, consideram-se dois exemplos concretos: as nossas instalações pictóricas que assumem a prática da Pintura, hoje.

Começamos pela pergunta na negativa para detectar e eliminar equívocos. A Pintura é (e sempre foi) uma prática artística em contínua renovação, embora os modos e os meios de passar conhecimentos se tenham modificado: da oficina, onde se privilegiava a relação mestre/discípulo baseada na observação do fazer e numa escuta por parte do aprendiz, passando pelo ensino coletivo em academias ou à aprendizagem autodidata, manifestou-se uma perda (da ordem do esquecimento) das referências autorais, dos modos de fazer, dos recursos técnicos e, igualmente, emergiu um ganho (na pintura enquanto *tekhné*) manifesto na aliança entre o raciocínio inteligente e os seus instrumentos, saberes e *modus operandi*. A análise desta perda e deste ganho mostra como a Pintura, tal como as outras artes, tem um percurso de constantes atualizações onde é possível verificar, através das obras pictóricas tomadas como testemunhos desta prática artística, a absorção e inclusão de outros media que, ora complementam, ora substituem os tradicionais, sem “matar” a pintura, no sentido de lhe anunciar um “fim”.

É o discurso próprio e caracterizador da Pintura que se tem disseminado pelos mais recentes media. Por exemplo, o olhar do cineasta ou do fotógrafo mostra-se impregnado de enquadramentos pictóricos que, por sua vez se fundaram no modelo teatral da encenação, desde a visibilidade (o jogo dos olhares) aos cenários, como acontece na obra de Eric Rohmer ou de Jeff Wall. Por outro lado, um certo imediatismo próprio do clique inesperado da fotografia veio, por sua

vez, afetar os enquadramentos pictóricos desde o séc. XX e inicia um programa de pintura baseado na rapidez de execução, de que é exemplo a prática pictórica com uma única sessão. Trata-se, então, de um jogo de permutas que abre à contaminação das artes entre si – nada de novo, portanto.

Os objetos culturais do século XX (alguns deles, artísticos) têm o mérito de documentar a extraordinária experimentação criativa produzida dentro do campo cultural. Uma tal abertura à experimentação no âmbito da criatividade nunca antes teve tão amplas consequências: aparentemente tudo é possível e aceitável, do despautério à obra-prima. Esta democrática aceitação dos resultados da criatividade humana vem, em parte, extremar uma tendência filosófica de pensamento implícita em obras inaugurais como *4' 33"* de John Cage onde se demonstra como a totalidade sonora pode ser potencialmente da ordem da música. No entanto, entre som e ruído há uma distância abissal – distância imprescindível de ser tomada de modo crítico pois permite estabelecer parâmetros de razoabilidade no contexto do “vale tudo”. Esta permissividade afeta (e infecta) os critérios de produção e apreciação dos objetos que resultam de uma atividade criativa, sejam estes fruto de uma terapia face a um diagnóstico patológico, o produto da aprendizagem dos infantes ou o trabalho experimental de estudantes de artes ou, ainda, as tentativas (es)forçadas feitas em *part-time*. Todos estes objetos são admirados pelo fato de existirem sendo que, a grande maioria das vezes, esta admiração não recai sobre o objeto produzido mas no espantoso acontecimento que é alguém (contra todas as expectativas face a competências próprias) o ter realizado. Critica-se o exercitar criativo e expressivo feito com tintas, confundindo-o com a Pintura enquanto meio artístico, deslocando os contextos da sua produção e análise.

Aliada a este equívoco está a conotação económica própria dos objetos de consumo. Embora a qualidade de uma obra artística não seja mensurável através de um valor de custo (de produção e de venda) que lhe possa estar associado, este parece conotá-la (equivocamente) numa escala qualitativa, como se houvesse uma relação direta-

te proporcional entre ambos, pois o termo “valor” assume uma significação ambígua. Que fique assente: o valor de uma obra de arte não é econômico mas qualitativo, ou seja, não está no seu custo mas na sua qualidade. Estes são alguns dos equívocos que estão associados à Pintura. Pondo-os de parte, resta (ainda) a sentença anunciada pela crítica. Pense-se, por exemplo, na expressão “*the end of painting*”. “*End*”, termo inglês que significa “fim”, pode significar “finalidade”. Mas a finalidade da Pintura é uma “finalidade sem fim” (parafra-seando António Cícero), justamente pelo modo como ela se coloca no mundo, a saber: como resultado de uma pulsão criativa (é da ordem do pulsional). Pensando na sua “finalidade sem fim”, a Pintura retira-se dos exercícios terapêuticos e da experimentação empírica: são muitos os que pintam mas nem todos são Pintores.

Precisando e excluindo equívocos fica definido o campo onde faz sentido perguntar de que se fala quando se fala de Pintura e entramos, assim, na segunda parte deste texto a duas vezes, impregnado de questões que derivam da nossa prática pictórica recente e que provêm da aprendizagem pela observação da obra daqueles que, antes de nós, pintaram. A nossa posição é a de assumir o passado como herança fundamental onde a Pintura é manifestação do pensamento criativo através dos sentidos, porque contrai/condensa a questão da representação. Não é uma abordagem historicista, mas um exercício crítico que tem, na sua gênese, a necessidade de descobrir como pintar isto ou aquilo, sendo “isto ou aquilo” coisas específicas como um rosto, uma paisagem, um objeto, um determinado efeito de brilho ou de sombra, a ilusão de profundidade, a acentuação da planura, consoante os interesses dos nossos programas de pintura. Para o pintor, falar de pintura é questionar e resolver problemas da representação bidimensional (intrínsecos à prática da Pintura) que englobam as questões que envolvem o reconhecimento (como acontece com a abstração) e o lugar onde o objeto pictórico é dado a ver.

Começemos por distinguir os conceitos de *topos* e *locus*. *Topos* determina-se por um sistema global de posicionamento onde duas coordenadas (latitude e longitude) indicam um ponto, especificam um *topos*; definido pela linguagem topográfica. *Locus* implica uma relação experiencial e social. Todo o *locus* tem um *topos* na medida em que é determinável como ponto cartesiano. Ambos são de ordem enunciativa: *topos* é o enunciado propriamente significativo cujo significado advém pelo *locus*. Toda a questão da assunção do lugar de enunciação é construída a partir destes dois conceitos. Se o objeto pictórico é portátil (de livre circulação), sem uma posição no mundo, com um lugar cartesiano relativo

e mutável, define-se dentro da ordem das atopias pois nega ou prescinde de um *topos*, uma localização imutável e fixa – o onde, a posição – estabelecida num contexto de espaço e tempo. Sempre que o objeto pictórico é deslocado para outro lugar, propondo uma interação com objetos outros, o seu contexto (o espaço físico que o rodeia) altera-se e qualquer interação – inerente ao visionamento histórico da obra – é lhe exterior pois não depende exatamente dele¹. O *topos*, tomado como ponto cartesiano, é constituído dentro do rigor de uma linguagem topográfica cuja função é descrever ou delinear esse lugar, de forma exata, minuciosa, segundo regras convencionadas e próprias. Por exemplo, *topos* define o espaço arquitetônico de uma galeria, mesmo quando esta se insere num complexo arquitetônico de maiores dimensões. Contudo, qualquer espaço deste tipo está em aberto – porque as suas condicionantes expositivas se resumem às características arquitetônicas (morfologia, circuitos de circulação) e às convenções de musealização a que está ligado – podendo ser problematizado sempre que a obra de um artista é apresentada, constituindo, com ele, um *locus*. O espaço expositivo é permanentemente transformado pela obra, sobretudo se esta origina uma exposição/instalação cujas peças, em conjunto ou individualmente, se (im)põe ao observador enquanto estranhamento. Neste caso, as convenções de montagem intervêm na literacia visual mantendo o observador preparado (dentro dos limites formulados pelas habituais lógicas museais), retirando o fator surpresa.

O conceito de *locus* vem mostrar como a Pintura pode constituir um *totus* salientando um regime de pertença na sua relação com o espaço (e vice-versa), ou seja, o lugar de exposição pode ser definido pelo seu caráter de obra, a partir do momento em que é fundamental e constituinte².

Nada é mais pedagógico do que exemplificar. Como primeiro exemplo, elegemos um conjunto de exposições pensadas como tema e variações pois cada uma procura criar experiências distintas partindo de uma relação imprescindível que é estabelecida, de imediato, entre a morfologia do espaço arquitetônico que abriga a exposição, e o objeto pictórico que é concebido para esse espaço, ou seja, tomando cada objeto pictórico como atópico e, paradoxalmente, produzindo um acontecimento da ordem do *locus*. Por ordem cronológica, apresentaremos *Paisagem* (instalação integrada em *Un cuerpo extraño*, Museu Nacional de Artes Decorativas, Madrid, 2013), *Artimanhas do escondimento* (Galeria Amarelongro, Rio de Janeiro, 2013) e *Replay* (Museu Nacional, Brasília, 2013).

Paisagem está na origem das restantes: é o tema das variações. Começaremos pela descrição do espaço, pelas de-

cisões tomadas para o tornar um *locus* “pictórico”. Uma sala no piso térreo de um antigo palácio oitocentista constituiu o lugar desta instalação que terminava um conjunto de sete intervenções no atual Museu Nacional de Artes Decorativas em Madrid. O objetivo, nesta última sala da exposição, foi fazer uma alusão à *Paisagem* remetendo para os gêneros da Pintura. Foi concebido um *Cabinet d’amateur* com 42 pinturas a óleo e tinta-de-água sobre tela, 6 cadeiras da coleção do Museu, 6 plintos pintados de verde turquesa com diversas dimensões, paredes pintadas da mesma cor e chão forrado



FIG.1

RUI MACEDO. *Paisagem ou Um olhar estético sobre a Natureza*, 2013, 42 pinturas a óleo e tinta de água sobre tela, seis cadeiras e seis plintos, dimensões variáveis. Instalação integrada na exposição individual intitulada *Un cuerpo extraño* no Museu Nacional de Artes Decorativas em Madrid. Curadoria de José María Parreño. Fotografia © artista.

com alcatifa azul. Tratava-se de potenciar a criação de imagens mentais no observador através da sugestão dada pela tabela representada em cada pintura, onde se lia o nome de um pintor conhecido pelas suas *Paisagens* e a data de uma delas. Um trabalho de citação da história da Pintura onde cada autor e data inscritos remetiam para uma obra específica. Esta tabela estava pintada mimetizando as que vulgarmente encontramos presas às molduras das obras patentes em Museus de Arte Antiga, ou seja, como se fossem placas de metal dourado e gravado, aparafusadas à moldura. Estes dois elementos pintados em *trompe l’oeil* (tabela e moldura) delimitavam a área central de cada tela, totalmente coberta com tinta de água verde turquesa, a mesma cor com que se revestiu a parede desta sala. Cerca de metade das pinturas tinha, ainda representado, um *passe-partout* que, igualmente, enquadrava um retângulo do mesmo verde. Deste modo, todas as pinturas eram vistas como se estivessem “vazias” e, para acentuar esta aridez pictórica, a representação da moldura simulava a sua presença. Um total simulacro que dependia da organização simétrica das pinturas nas paredes e, sobretudo, da capacidade das molduras e dos *passe-partout*

para iludir o observador. Por seu lado, as cadeiras que se articulavam com as pinturas, ocupando a área de chão desta sala, foram eleitas pela sua transparência total ou parcial, ou seja, a sua presença devia possibilitar ver através delas, fosse porque lhes faltava as costas ou estavam sem assento ou, ainda, pelo desenho em rede ou pela sua estrutura com aberturas. Cada uma das cadeiras foi colocada em cima de um plinto e posicionada face a uma das pinturas expostas para sugerir o olhar contemplativo que toda a paisagem convoca. Um elaborado desenho de luz iluminou diretamente seis destas quarenta e duas pinturas, deixando todas as outras obscurecidas. Em frente de cada cadeira estava uma pintura iluminada. A luz estabelecia uma relação entre um personagem ficcional que, sentado na cadeira, olhava para a tela como para uma paisagem ou como para uma janela, remetendo diretamente ao subtítulo desta instalação *Paisagem ou um olhar estético sobre a natureza*.

Pode-se resumir que, nesta instalação, a pintura como totus foi a soma de tudo isto: a parede pintada, as telas pintadas e o seu posicionamento na sala, a sua relação com as cadeiras e o jogo de luz. A articulação de todos estes elementos permitiu convocar o momento da contemplação utilizando a metáfora da pintura como janela e da pintura que substitui a janela. Num movimento, passou-se da representação da natureza visionada através da janela à da representação da paisagem imaginada, até chegar à solução final, a da possibilidade de representação da paisagem pela imaginação, quer dizer, da paisagem como potência.

Em *Artimanhas do escondimento*³, a segunda exposição da lista, retomou-se o tema da paisagem pela inclusão de uma frase de Francesco Petrarca, retirada de Subida ao Mont Ventoux, colada entre e nas pinturas expostas⁴.

Esta exposição foi pensada para um espaço que se enquadrava no modelo *white cube* no qual se fez uma variação cromática pelo repintar das paredes da galeria tornando-a um cubo verde turquesa. Embora com características arquitetônicas semelhantes às da instalação anterior, a exposição assumiu contornos distintos através de uma linha de texto colada a 150 cm do solo, altura do nível do olhar de um observador tipo e que dividiu a altura da parede em “acima da linha” e “abaixo” dela, ou seja, transformando o texto numa linha de horizonte. O *typo* gráfico *Garamond* do texto serviu de modelo para a exposição seguinte. Para além do texto, a instalação articulou treze pinturas que partilharam das mesmas intenções conceituais e que condicionaram as decisões na execução do conjunto, a saber:

1. Desestabilizar o lugar habitualmente adotado pelo observador que, assim, foi levado a questionar a sua coordenada convencional perante a pintura instalada;



FIG.2

RUI MACEDO. Vista parcial de *Artimanhas do Escondimento*, 2013, 13 pinturas a óleo e tinta de água sobre tela, dimensões variáveis. Galeria Amarelo Negro Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Curadoria de Caroline Menezes. Fotografia © Wilton Montenegro.

2. Utilizar, imprevisivelmente, o corte, a deslocação e a colocação das pinturas tanto pela representação como pela posição assumida quando fixadas à parede – numa estratégia para definir um outro lugar de visualização;
3. Colocar astuciosamente a maioria das pinturas de modo a escaparem à posição central e fixa no eixo horizontal definido pelo olhar do observador. O rigor desta colocação funcionou como marca condicionante da percepção visual e estética do visitante e operou como dispositivo condicionado e condicionante para sugerir a incompletude das pinturas expostas, não só pela sua descentralização espacial nas paredes definidoras do espaço expositivo mas, igualmente e em acordo, pela composição pictórica cuja intencional estranheza e desequilíbrio compositivos permitiu sublinhar a incompletude das mesmas e o questionamento no observador;
4. Em todas as pinturas, a moldura, representada em *trompe l'oeil*, acentuou o objetivo conceitual, estrutural e estruturante da instalação porque enunciou a obra acabada, o seu *factum est*;
5. O corte, a deslocação, a fragmentação e a dobra que definiram a representação pictórica, tanto da moldura como de outros elementos figurais destas pinturas, salientaram campos de opostos: inteiro/fragmentado, centrado/deslocado, equilíbrio/desequilíbrio.

A representação pictórica da moldura alimentou a ilusão da sua presença e, com isso, o engano do observador que acreditou que as pinturas estavam efetivamente cortadas pois só via uma parte: a outra estava como que escondida pela arquitetura, para lá do teto ou enterrada no chão. Justamente, a restante representação (delimitada pela moldura) foi deliberadamente composta de modo a alimentar o logro. Na única

pintura posicionada no lugar convencional, simulou-se o “vazio”, representando (apenas) a moldura, o *passe-partout*, o prego na parede e o fio que a suspenderia com as respectivas sombras próprias e projetadas. Também a frase que atravessou longitudinalmente toda a área expositiva foi colada sobre a parede e as áreas verde turquesa das pinturas, potenciando a ilusão de vazio. Nesta exposição, o jogo de luz acentuou o posicionamento não convencional das pinturas com os focos luminosos apontados para os lugares onde supostamente seria certa a sua colocação se se tivesse optado por uma montagem museológica.

Em resumo, além do trabalho propriamente de pincel e tintas, a experiência da pintura foi feita pela conjugação das estratégias de posicionamento das pinturas na sala de exposição, num jogo com as expectativas do observador, que pôs em questão as convenções a que nos habituaram os museus.

Em *Replay*, tal como o título indica, repetiram-se os pressupostos de *Artimanhas do escondimento* numa sala (da autoria do arquiteto Oscar Niemeyer) que se afasta do modelo *white cube*. Recorreu-se a um autor, Parménides, através da citação de 49 versos do fragmento 8 do poema intitulado *Sobre a natureza*⁵. Este fragmento de texto, colado numa linha horizontal nivelada pelo olhar, iniciou a exposição através do corredor em curva e composto por uma superfície empenada que dava passagem a uma sala de planta trapezoidal. Obediente ao movimento de leitura (da esquerda para a direita), o texto iniciava-se do lado esquerdo de modo cúmplice ao caminhar do observador/leitor, em direção à sala de exposições. Aqui percorreu o perímetro e voltou ao corredor pela parede oposta (sempre à esquerda do leitor). Fez isto duas vezes, obrigando ao movimento em *replay* pelo visitante e, não terminou à saída, devolvendo-o, com uma terceira linha de texto, à sala da exposição. Tanto no corredor como na sala, as paredes foram revestidas com tinta azul ultramarino claro. Das 15 pinturas em exposição, cinco tinham elementos enquadrados pela moldura e *passe-partout* representados em *trompe l'oeil*: três *paisagens* cortadas pelo pavimento; uma *natureza-morta* cortada pela parede perpendicular àquela onde foi colocada; e uma *vista de interior* que simulava ter caído, atravessando o chão. As restantes iludiam o “vazio” porque as molduras pintadas enquadravam o mesmo azul das paredes. O texto atravessou-as para acentuar a ausência aparente de representação. Neste jogo de simulações e simulacros, a luz era difusa, sem orientação.

Toda a experiência de *Replay* dependeu da vontade do visitante em tornar-se simultaneamente leitor e observador. Passo a passo, pela leitura do texto, avançou em direção à exposição, literal e metaforicamente. A pintura, neste caso, constituiu-se pela soma das experiências, literária e pictórica.



FIG.3

RUI MACEDO. Vista parcial de *Replay*, 2013, 15 pinturas a óleo e tinta de água sobre tela, dimensões variáveis. Museu Nacional do Complexo Cultural da República, Brasília. Curadoria de Caroline Menezes. Fotografia © artista.

Pensar a pintura enquanto *totus* é reconhecer a importância e modo de afetação do espaço onde se dá a ver e no qual é reconhecida como *factum est*, abrindo à condição de possibilidade do seu reposicionamento enquanto objeto pictórico. É no jogo entre *locus* e *topos* que se gera a possibilidade deste reposicionamento. Pintura é a exaltação do espaço que acolhe o objeto pictórico e que, inevitavelmente, se relaciona com ele porque o dá a ver, como tão bem nos explica Heidegger em *A origem da obra de Arte*. Falar de Pintura é falar do conjunto de elementos que integram a totalidade da experiência pictórica, mesmo quando o visitante/observador não é plenamente ciente da sua importância no modo como o afeta.

No segundo e último exemplo deste artigo, a Pintura é pensada como meta-pintura. Sob a mesma expressão titular, *Le devenir/deviner-fable du monde* agrega nove peças, sem tematizar diretamente. O título é sugestivo: “*Devenir*” e “*deviner*” são dois verbos franceses que significam/traduzem, respectivamente, “devir” ou “tornar-se” e “adivinhar”. Na frase, acentuam a evocação mitológica (*muthos*) do conjunto: a chegada (“*devenir*”) como fim ou destino (o que pressupõe um trânsito) e a adivinhação (“*deviner*”) como tarefa de inteligibilidade. Por seu lado, “*fábula*” define a história onde os personagens são animais que tomam as características dos homens para espelhar os seus defeitos e as suas virtudes. *Le devenir/deviner-fable du monde* enuncia, de imediato, esse imaginário onde os animais são os protagonistas num mundo inventado.

O conjunto foi instalado em maio de 2013, na Galeria Paços (Torres Vedras, Portugal) que ocupa uma casa do princípio do século XX e onde subsistem alguns objetos, nomeadamente uma versão arcaica de um piano com 1/8 de cauda

que foi integrado na peça, justamente por funcionar como suporte de partituras, substituindo o ambão.

Le devenir/deviner-fable du monde aborda a íntima relação entre a Pintura e a Linguagem em articulação com os dispositivos do museu cuja função é “mostrar”⁶ e “dar a ver” (para além deles), a saber: a tabela⁷, a moldura, a vitrina, o plinto, a prateleira, a caixa, o livro e o ambão. Cada um destes dispositivos originou uma peça, mantendo a sua função museológica: mostrar – na fórmula designativa “isto é isto” sempre em confronto com o enunciado de uma tabela tornada desenho –, e dar a ver – através da disposição das peças na Galeria onde se relacionaram entre si convocando o jogo entre esconder e revelar (sendo que, neste caso, a revelação saiu vencedora). O jogo entre esconder e revelar está implícito nos dispositivos museológicos, colocando a tônica na transparência da informação, na iluminação das peças, ou no ângulo com que se expõem e dispõem no circuito do museu, de modo a evitar obscuridades, ambiguidades, opacidades, equívocos.

Tomar, pela pintura, tais dispositivos permite uma distinta formulação plástica para cada peça do conjunto e põe em funcionamento uma agregação conceitual através do princípio básico da atribuição de um mesmo título. O título faz um triplo apelo à unificação das partes: cria um campo imagético que interfere com a representação pintada e permite que esta interferência prolifere, afetando umas e outras partes, numa contaminação feita por via da linguagem e que se afere na semelhança entre os elementos visuais da representação e na partilha do imaginário manifesto neste enleio visual.

A tinta, o limite das transposições pictóricas, desloca-se do seu suporte convencional para as faces poligonais ou

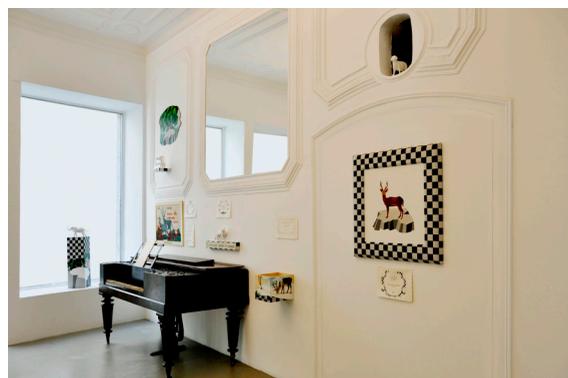


FIG.4

EMA M. *Le devenir/deviner - fable du monde*, 2013, instalação de objetos meta-pictóricos e piano, dimensões variáveis. Vista da instalação na Galeria Paços, Torres Vedras, Portugal. Curadoria de José Maria Parreño. Fotografia © artista.

ortogonais, exteriores e interiores da vitrina e da caixa, reveste o formato hexagonal ou retangular das molduras, envolve as faces do paralelepípedo que constitui o plinto e a caixa, cobre a prateleira, colora as esculturas que mimetizam figuras de animais, dá cor ao texto inscrito no vidro, camufla a madeira e o plástico. Neste movimento, equaciona-se um duplo exercício: o de independência da pintura, relativamente ao seu suporte convencional, e o da camuflagem de superfícies outras. Trânsito que, por um lado, é uma libertação (da convenção do suporte) e, por outro, é um regresso (metafórico) às estruturas arquitetônicas, um retorno às paredes da caverna⁸. Não se trata de um exercício de deriva ou de desorientação dentro do território-suporte da pintura, mas de uma conquista, ou antes, uma reconquista de outras superfícies: a recuperação – metafórica – dos suportes de origem.

Em exposição, os dispositivos relevam da sua qualidade de fazer transparecer: a performatividade da sua função põe em destaque umas peças, em detrimento de outras. Pela sua camuflagem integram a própria Pintura onde, como um *leitmotiv*, surge a grelha, multiplicando o quadrado até formar um quadriculado.

Em exposição, as peças são posicionadas segundo dois critérios: dispersão e contaminação, na medida em que interagem com outras obras da mesma artista (no caso de uma exposição individual) ou com obras de outros artistas (no caso de uma exposição coletiva). A dispersão permite a

cada uma das partes assumir uma posição em independência, afastada das restantes e, conseqüentemente, admite a excessiva proximidade presencial com obras outras (do mesmo ou de outros artistas) que não pertencem ao conjunto mas são contaminadas por ele, pela aproximação *in situ*. Sob este critério, em vez de se exhibir as suas partes em conjunto, seguindo uma norma de coesão espacial por proximidade, contraria-se esta premissa museológica para dar a ver as semelhanças formais e conceituais que permitem a percepção do todo, mas num modo disperso (por afastamento e interferência de outras pinturas), e enleá-lo por meio de reconhecimentos formais, expositivos e conceituais. Paradoxalmente, o convívio em proximidade espacial e expositiva destas com outras obras possibilita acentuar as suas diferenças constituintes. Através de uma rede de referências visuais e textuais, reforça o que lhes é distintivo e o que nelas convoca as outras dispersas, algures, no seio da exposição.

A contrariar a dispersão espacial das partes estão três estratégias unificadoras: 1) a intitulação, 2) o reconhecimento de semelhanças dos signos visuais plásticos e icônicos, 3) o resgate dos suportes museológicos pela sua camuflagem.

1. Pela intitulação problematiza-se a distância entre a pintura e o seu título que, por vezes, é uma relação complexa e aleatória que assegura a emergência da imagem sobre a palavra, embora o título permita que a linguagem se imiscua na pintura. Acentua-se a tensão poética da relação entre as figuras pintadas e a linguagem (as palavras inscritas e o título) que possibilitam uma significância, uma inteligibilidade relacional, e transportam um imaginário (poético) que se impõe sobre todas as partes, afetando-as ou mesmo infectando-as. A poesia é a *natura naturans* da linguagem e tinge (ou atinge) a pintura sob a performatividade funcional do título.

2. Recorre-se aos conceitos de *Convenientia*, *aemulatio*, analogia e simpatia que estão implicados no esquema referencial e de articulação das partes de *Le devenir/deviner-fable du monde*. Um mesmo topos permite a dispersão conveniente destas peças, sem determinar qual é a primeira (relativamente às restantes) – no sentido da sua hierarquização ou da ordenação gerativa, excetuando a que está implícita no percurso de visualização, seja arbitrário ou fixo, impondo uma sequência no visionamento das peças. Todas as partes convocam-se, num circuito fechado e a-hierárquico. O jogo de referentes plásticos e figurais abre à analogia e, neste sentido, as peças fisicamente espaçadas e interpostas por outras obras, aproximam-se simpaticamente umas das outras, pela identificação (cognitiva) das referências semelhantes e, numa lógica afim, antipatizam com as obras dissemelhantes.

3. Na sua diversidade, os dispositivos museológicos garantem uma unidade funcional na vocação meta-pictórica desta



FIG.5
EMA M. *Le devenir/deviner - fable du monde*, 2013, instalação de objetos meta-pictóricos e piano, dimensões variáveis. Vista parcial da instalação na Galeria Paços, Torres Vedras, Portugal. Curadoria de José Maria Parreño. Fotografia © artista.



FIG.6

EMA M. *Le devenir/deviner - fable du monde*, 2012, moldura poligonal (80x60.5 cm) + casa-caixa (80x60.5x21.5 cm), óleo sobre madeira, cobre gravado, vidro e plástico. Vista parcial da instalação na Galeria Paços, Torres Vedras, Portugal. Curadoria de José Maria Parreño. Fotografia © artista.

peça quando camuflados: a representação pintada evoca a fábula do *devenir-deviner du monde* e sob a égide deste título poético e convocador (da adivinhação, no tempo em que os animais falavam), potencia um imaginário. Trata-se de um duplo exercício: de resgate e libertação. A Pintura resgata outros suportes cobrindo-os de tinta, camuflando-os com a representação pictórica – como outrora resgatou as pedras do cenário natural e as paredes das grutas, como depois revestiu as paredes das igrejas. E liberta-se, ao mesmo tempo que continua um movimento, iniciado no Renascimento, com caráter de experimentação desobediente ao método científico. A experimentação artística escapa à tutela da religião ou da literatura, onde, por vezes, é condicionada a funções mágicas e pedagógicas que relevam do seu papel comunicacional⁹. É uma experimentação no sentido de um perigo:

Experiência implica perigo e risco: a experiência é, literalmente, a travessia de um perigo. Tudo o que favorece um tal projeto (a soma não mesurável dos ‘acidentes’ felizes que acontecem, o interesse recíproco, a pulsão de fazer qualquer coisa), em nada elimina este risco que é imenso¹⁰. (Lacoue-Labarthe, 2009)

Paradoxalmente, estas meta-pinturas constituem um exercício em direção ao limite das convenções mas escapam à convencionalidade do suporte e marcam uma continuidade, um rasto que é um resto¹¹. Quando a pintura preenche

o *interior* da caixa ou da vitrina evoca, metaforicamente, o interior da gruta e do templo.

Por outro lado, a representação retoma um exercício mimético recuperando a observação como método para a inteligibilidade do real, tão fundamental para a arte como para a ciência, responsável pela invenção de dispositivos e tecnologias que ajudam a ver a várias escalas, em perspectiva e em movimento. Com estes mecanismos, que auxiliam (ou confundem) a percepção visual é manipulada em direção à vertigem ou ao estilhaçamento permitindo compreender as duas famílias que separam os signos visuais no jogo na pintura: 1) a que permite nomear (esquema de reconhecimentos) é constituída pelos signos icônicos ou figurativos (o cenário paisagístico, os personagens animais pintados ou esculpidos, a retícula em xadrez, o *typo* de letra); 2) a que permite o reconhecimento dos componentes da pintura, constituída pelos signos plásticos ou picturais (o brilho do pigmento, o corpo da tinta, a textura deixada pelo pincel, os veios da madeira sob a camada fina de tinta, os reflexos do esmalte sobre o vidro, a translucidez espessa deste sobre a representação). A representação descritiva pela observação do real releva dos primeiros em detrimento dos segundos e pressupõe um observador a uma distância específica onde a sua qualidade/acuidade visual é suficiente; mas a representação não descritiva – ou abstrata – inverte a lógica dos reconhecimentos e acentua a percepção dos segundos em vez dos primeiros. A riqueza visual da Pintura revém destes dois grupos de signos visuais e da capacidade de os reconhecermos na sua combinação. Em *Le devenir/deviner-fable du monde* eles aliam-se à força da camuflagem dos dispositivos museológicos que se atualizam como meta-pinturas e, simultaneamente, à força imagética de um título que propõe um imaginário fabular, ou melhor que propõe “tornar o mundo numa fábula”, adivinhando-o.

A experiência estética deste conjunto põe em contato com “qualquer coisa de antiquíssimo que revém lentamente do fundo”¹² (um resgate à arqui-pintura e, com ela, da arqui-tetura?), põe em contato com uma origem sagrada, ou antes, com um sagrado originário perdido (perdido ou por encontrar?).

Como conclusão, sobre o que se fala, então, quando se fala de Pintura? Uma resposta possível é a que provém dos artistas que assumem a prática da pintura no seu trabalho, de modo sistemático e consistente, com a convicção de que, hoje, pintar é usar a pintura como *tekhné*, no sentido dado pelos gregos, ou seja, envolve saber pintar efetivamente (dominar as técnicas da pintura) e articular esse saber com pertinência pondo-o ao serviço das intenções conceituais que sustentam cada programa de pintura, isto é, envolve um domínio

técnico sem constrangimentos e um pensamento que não deve ser condicionado pela falta de competências. Propomos então a seguinte questão (implícita na pergunta E a Pintura?): Como se pinta quando se faz Pintura?, e em resposta, mais uma vez, retomam-se os exemplos da Grécia antiga com a história que Plínio nos conta sobre Zeuxis e Parrásio – história subjacente às instalações referidas, no modo como um *trompe l'oeil* permite criar um logro e pôr em questão o observador.

¹¹ “Tentamos definir a arte contemporânea naquilo que nela encontramos hoje e se pode denominar resto – quer dizer, uma certa coisa [réel, do latim, coisa] que resiste, uma certa maneira de resistir [subsistir] à totalização”. PONTÉVIA, Jean-Marie, *Tout a peut-être commencé par la beauté: écrits sur l'art et pensées détachées II*, prefácio de Gérard Granel, Périquex, William Blake & Co. Edit., 1995 (2ª ed), p. 218 (tradução livre dos autores).

¹² Expressão de Lacoue-Labarthe citada por BAILLY, Jean-Christophe, *L'étrange émotion*, prefácio a LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Écrits sur l'art*, Genève, Les presses du réel, Collection Mamco, 2009, p. 25. A obra modernista – é atesta porque se liberta de vínculos religiosos (“ateísmo” é usado, aqui, de forma prudente para se demarcar de uma ideologia do humanismo progressista e beato que conserva o sentido trágico de “athéos”, termo grego que significa o que está privado de Deus, na falta de Deus) –, permite a possibilidade da experiência do sagrado como experiência estética (na tensão ou éxtase desta experiência).

¹ Na verdade o acesso à obra, no sentido da sua exposição ao público, é sempre condicionado pelo lugar onde se exhibe (espaço) e pela duração dessa mesma apresentação pública (o tempo). Se este espaço/tempo é determinante no acesso público à exposição e conseqüentemente às obras expostas (o onde e quando da exposição), o espaço/tempo que é determinado pela pintura *in situ* é de outra ordem, a saber: a do lugar e a do tempo de fruição.

² “(...) a escultura de uma cariátide não tem sentido quando é destituída do seu templo, da sua coluna. Ao ser retirada do seu lugar de origem, perde parte de si. Incompleta e deslocada torna-se outra coisa. O lugar original onde a obra se instala é mais do que um cenário. Ele é uma extensão da cariátide, ou antes a cariátide é parte integrante desse cenário que, em si mesmo, é obra de arte”. PRIETO, Margarida P., *(A)TOPOS para uma(a)topografia da instalação pictórica*, (folha de sala), Lisboa, 21 Maio, 2009. A propósito da exposição individual de Rui Macedo na Galeria Gomes Alves 1, patente ao público de 22 de Maio a 1 de Julho de 2009.

³ O título da exposição alude ao do livro da autora Maria Cristina Ferraz: *Platão: as artimanhas do fingimento* (Lisboa, Vega, col Passagens, 2010).

⁴ “Em silêncio, pus-me a considerar a insensatez dos homens que, descuidando a parte mais nobre de si mesmos, se dispersam em vão espetáculos e especulações inúteis, buscando no exterior o que poderiam encontrar dentro de si mesmos. Pensava quão grande seria a nobreza da nossa alma se esta, em vez de degenerar voluntariamente afastando-se da sua origem, não convertesse em desonra o que Deus lhe deu para sua honra”. PETRARCA, Francesco, *Subida ao Mont Ventoux*, Palma, Coleção Centellas, 2011, p. 57 (tradução livre dos autores a partir da versão espanhola de Plácido de Prada).

⁵ PARMÉNIDES, *Sobre a natureza*, tradução do original grego por António Monteiro, Lisboa, Lisboa Editora, 1999, p. 41-43 (49 versos do fragmento 8).

⁶ “Mostrar implica sempre um espaço, um enquadramento, um quadrante, uma montra, uma vitrina, uma frontaria, para aí dispor o que é dado a ver”. PONTÉVIA, Jean-Marie, *La peinture, masque et miroir – Écrits sur l'art et pensées détachées*, vol. I, Périquex, William Blake and Co., 1993 (2ª ed.), p.135. (tradução livre dos autores).

⁷ Tabela é a denominação técnica da museologia e da museografia para todo o suporte que sustenta, junto de cada peça do museu, o seu paratexto, ou seja, a sua informação identificativa.

⁸ A pintura tem esta vocação de camuflar o seu suporte e, no limite do exercício *trompe-l'oeil*, camuflase, levando ao simulacro onde o excesso de presença da representação engana não só a percepção como a consciência, o que faz tomar o representado como apresentado.

⁹ Conforme BAILLY, Jean-Christophe, *L'étrange émotion*, prefácio a LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Écrits sur l'art*, Genève, Les presses du réel, Collection Mamco, 2009, p. 19.

¹⁰ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Écrits sur l'art*, Genève, Les presses du réel, Collection Mamco, 2009, p. 111. No prefácio a este livro (p.19 e seguintes), Jean-Christophe Bailly, defende que a importância da arte é o que transporta e transmite, é o que altera (e o que nos altera). Se não nos altera em direção ao sagrado que foi sempre o seu domínio e, num sentido quase biológico, o seu *medium* e a sua dimensão, em que direção se pode alterar? Em que direção nos pode alterar? A veracidade da experiência estética pertence à capacidade que a arte tem de se orientar dentro da verdade, e o que torna isto difícil, com a chegada do moderno, é o que nela não pode ser caracterizado e experienciado dentro de um tempo de desorientação. O tempo de desorientação é aquele onde há uma deslocação nas estruturas e campos de referência, tempo que se encontra na articulação do motivo hegeliano do “fim da arte” e a questão do abandono do sagrado.

DESFILE DE ESCOLAS DE SAMBA, UM GÊNERO ARTÍSTICO

Jackson Raymundo

INTRODUÇÃO

O carnaval brasileiro, em suas múltiplas modalidades, guarda uma manifestação que não deve ser estudada apenas sob a ótica da “folia” que caracteriza o evento mesmo. Diferentemente de trios elétricos, blocos de rua e outras expressões carnavalescas em que a finalidade é propriamente a diversão e o espírito festivo, os desfiles de escolas de samba têm outro objetivo: proporcionar um espetáculo, num contexto de competição entre agremiações. Neles, estão presentes distintas linguagens estéticas e mídias, constituindo um novo gênero artístico.

Um dos primeiros autores a tratar o desfile de escolas de samba como gênero artístico, “capaz de rivalizar com as outras grandes manifestações estéticas”, foi Luiz Paulo de Pilla Vares (2000, p. 90). Em artigo publicado em 1988 no jornal Zero Hora, o intelectual gaúcho defende que as escolas de samba representam um modelo de “arte nova [...] em que se podem perceber nitidamente todos os estilos da arte contemporânea em estado bruto, em que o primitivismo coabita com a mais cativante e revolucionária modernidade”. Haveria, nos desfiles de escolas de samba, uma linguagem específica resultante da centrifugação de diferentes gêneros artísticos. Para o autor, é um caso de “arte total”.

[...] o espetáculo da escola de samba já possui as suas próprias estruturas, em sua conjugação notável do canto e da dança (que é a matéria-prima fundamental, “a infra-estrutura” da escola de samba como forma de arte), com as artes plásticas (as alegorias vêm ocupando um lugar cada vez maior nos desfiles) e com a ópera (o enredo ainda possui uma importância decisiva). Nessa medida, o samba das escolas aproxima-se aceleradamente da sonhada **arte total** [grifo do autor] (PILLA VARES, 2000, p. 93)

Mais de vinte anos após o artigo de Pilla Vares, é possível não só complementar como ampliar o escopo de linguagens artísticas presentes no gênero. O desfile de escolas de samba é o “maior complexo de exposições artísticas do mundo moderno”, sintetizam bem Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas (2010, p. 9-10). Dele, fazem parte a música, a literatura, o teatro, a dança, o circo, a pintura, a escultura, a gravura, a moda/figurino, a maquiagem, a fotografia, o vídeo etc. Recentemente, outras mídias também ganharam força nos desfiles, como, por exemplo, a internet e a robótica.

Com tamanha gama de expressões artísticas e possibilidades estéticas, a análise do desfile de escolas de samba, gênero artístico, deve considerar a transversalidade de linguagens. Para isso, os Estudos Interartes e de Intermidialidade são de grande valia, por motivos que enumero a seguir.

O DESFILE DE ESCOLAS DE SAMBA NA PERSPECTIVA DOS ESTUDOS INTERARTES E DE INTERMIDIALIDADE

O gênero artístico *desfile de escolas de samba* tem na intertextualidade uma característica essencial, a partir da exibição simultânea e dos cruzamentos entre as diferentes linguagens citadas. Para Claus Clüver (2006, p. 14), a intertextualidade sempre significa também intermidialidade: “quando se trata de obras que, seja lá em que forma [...], representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário”.

Os desfiles de escolas de samba devem ser compreendidos como espetáculo pluriperformativo, onde todos os elementos convergem para um objetivo: fazer com que a escola tenha um bom desempenho na disputa pelo título do carnaval. Nessa relação de espetáculo, performance e desempenho, surgem formas mistas de representações simbólicas. Com a incapacidade de uma área isoladamente dar conta dessas novas formas criadas, tem-se a necessidade de adotar uma perspectiva teórica intertextual - ou intermediária:

[...] elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, as disciplinas dedicadas às artes tradicionais, frequentemente, têm dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizessem justiça - até que elas se tornaram um objeto de estudo importante para os Estudos Interartes. O fenômeno dessas formas mistas também é denominado, no uso corrente alemão, “intermedialidade” (CLÜVER, 2006, p. 19)

Apesar da exuberância plástica, da riqueza musical, da diversidade estilística e da capacidade mobilizatória (nenhuma outra manifestação artística reúne de forma sincronizada dois, três ou até cinco mil participantes em um espetáculo de pouco mais de uma hora), há poucos estudos considerando o desfile de escolas de samba enquanto arte. Se, na última década evoluíram consideravelmente as pesquisas acerca da importância econômica da cadeia produtiva do carnaval, os estudos referentes aos aspectos artísticos das escolas de samba ainda não tiveram a mesma atenção. Pode-se refletir, a partir disso, sobre as próprias concepções de arte vigentes no pensamento intelectual contemporâneo.

A concepção tradicional de arte, atrelada a critérios qualitativos e estéticos e à noção do belo, passou a ser bastante questionada no último século. Para Solange Ribeiro de Oliveira (2012), a “arte contemporânea habita um universo de profundo pluralismo e total tolerância, avesso a qualquer critério pré-estabelecido”. O poeta e crítico brasileiro Haroldo de Campos (1975, apud OLIVEIRA, 2012) destaca o “relativo” e o “transitório” como aspectos relevantes da arte contemporânea, questionadora de “seus próprios princípios”.

Poucas manifestações artísticas são tão contemporâneas e “em constante e vertiginosa transformação”, utilizando as palavras de Campos, do que os desfiles de escolas de samba. Se, nos primórdios, os desfiles restringiam-se à exibição dos pequenos corsos alegóricos e ao cortejo processional de foliões, hoje as alegorias agigantaram-se, incluindo os mais diversos elementos artísticos e midiáticos, e o cortejo, ao mesmo tempo que deixou de lado a espontaneidade dos componentes, passou a representar de forma mais ou menos sincronizada as coreografias e os papéis que simbolizam a narrativa do enredo em seus diferentes momentos.

Não pretendo, neste artigo, aprofundar a discussão acerca dos conceitos de “arte”, “estética” e “belo”. Analisar expressões culturais periféricas à luz das “belas artes” e das “belas letras”, questionando, a partir disso, as estruturas dos cânones, é um desafio interessante para a sua afirmação enquanto objeto artístico. Porém, para o caso dos desfiles de

escolas de samba, dada a intertextualidade que apresenta e o papel importante exercido por mídias não consideradas “artísticas”, o caminho dos Estudos Interartes e de Intermedialidade me parece ser o mais apropriado.

Nesse cenário de interrogação e pluralização da noção do que é arte, alguns pesquisadores, como Clüver, promovem a substituição do termo “Estudos Interartes” por “Estudos de Intermedialidade” ou “Estudos Intermediários”, ou, ainda, “Estudos Intermediáticos” – conforme justifica Oliveira (2012), entre outras vantagens, esta nomenclatura “permite que a pesquisa no campo de relações intersemióticas possa abranger um sem número de objetos, sem dúvida representativos da produção de nosso tempo, mas que muitos hesitariam em situar na categoria de arte”.

É interessante observar a discussão acerca das noções de “arte” e de “visual” dentro dos próprios barracões das escolas de samba. A antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2006, p. 68), que acompanhou no decorrer de um ano os preparativos de uma escola de samba – a Mocidade Independente de Padre Miguel, durante o ano de 1991, para o carnaval de 1992 –, explica que dentro das agremiações a noção de visual “liga-se intimamente àquela de espetáculo, que faz distinção entre ator e espectador por oposição à ideia de festa, que une os participantes numa mesma ordem, e menos àquela de ‘samba’ ou ‘samba no pé”.

Já o conceito de arte variava bastante entre os trabalhadores da escola de samba: enquanto o escultor defendia que a escultura, a ferragem, a marcenaria e a costura eram arte, pois eram setores chamados a fazer “coisas incomuns”, a moldagem não seria arte, “porque não criava nada de novo” (CAVALCANTI, 2006, p. 159). Por outro lado, o moldador alegava que arte era o que a sua categoria produzia: “artistas eram eles [os moldadores] que faziam dez peças, enquanto o escultor fazia apenas uma” (idem, p. 166).

Uma concepção idealista de arte é constatada por Maria. L. V. C. Cavalcanti (2006) nos barracões das escolas de sambas, orientada para o “aqui e agora”, onde o tempo “está preenchido por um fazer permanente”. Nesse processo centralizado e complexo de criação artística, surge o lugar “mais individualizado” do desfile – o do carnavalesco. A ele é creditada a atribuição de “mediador”, já que foram eles, os carnavalescos, que “trouxeram para as escolas de samba concepções estéticas e dramáticas desenvolvidas em outros meios culturais” (CAVALCANTI, 2006, p. 72).

O desenvolvimento dos desfiles das escolas de samba gerou a formação de estéticas bastante atreladas à identidade do carnavalesco. Interseccionando os diferentes estilos, estava uma prevalência dos traços barrocos – nas fantasias opulentas, nas esculturas adornando os carros alegóricos etc.



FIG.1
ACADÊMICOS DE GRAVATAÍ
Carnavalescos misturam-se a
esculturas na alegoria da
Acadêmicos de Gravataí.
Carnaval de Porto Alegre, 2013.
Fotografia © autor.

O domínio do barroco foi posto em xeque na última década, com o surgimento de carnavalescos que revolucionaram a estética plástico-visual dos desfiles, como Renato Lage e Paulo Barros. Nos anos 1990, Lage anteciparia grandes inovações nos desfiles de escolas de samba, com a inclusão da linguagem e dos efeitos dos games, por exemplo. Barros, seguido por outros contemporâneos, radicalizou com a incorporação de elementos do cinema e com a performance de alas coreografadas em cima dos carros alegóricos, em substituição às esculturas. Abandona, de certa forma, elementos inerentes ao padrão barroco, como a profusão de esculturas e cores fortes, por exemplo, em prol de uma estética mais cinematográfica e teatral, um retrato menos idealizado do tema representado.

OS QUESITOS DOS DESFILES DE ESCOLAS DE SAMBA: A PADRONIZAÇÃO DO GÊNERO

Os quesitos de julgamento são características inerentes aos desfiles de escolas de samba, formatando um padrão para o gênero artístico. Com a meta sendo sempre um resultado positivo no carnaval, os desfiles são organizados em torno dos critérios exigidos pelo regulamento e avaliados por jurados. Os itens julgados nos desfiles de escolas do Rio de Janeiro – e que norteiam os demais desfiles, com nuances¹ – são: Bateria, Samba-Enredo, Harmonia, Evolução, Enredo, Conjunto, Alegorias e Adereços, Fantasias, Comissão de Frente e Mestre Sala e Porta Bandeira (LIESA, 2014, p. 12).

O quesito Conjunto é o “todo” do desfile, ou seja, “a forma geral e integrada como a Escola se apresenta” (LIESA, 2014, p. 46). O Manual do Julgador recomenda aos jurados apenas a observância da “uniformidade com que a Escola se apresenta em todas as suas formas de expressão (musical, dramática, visual etc)” e o “equilíbrio artístico do conjunto” (idem).

“Evolução” é um dos quesitos mais técnicos, já que considera a “fluência” e a “coesão” do desfile da escola de samba. Assim, a abertura de “buracos” na pista, as “correrias” e a “embolação” de alas são os itens observados, penalizando-se a escola caso ocorram. Na definição do Manual do Julgador (LIESA, 2014, p. 44), a essência do quesito Evolução está na “progressão da dança de acordo com o ritmo do Samba que está sendo executado e com a cadência da Bateria”.

O casal de Mestre Sala e Porta Bandeira destoa do restante da escola de samba, já que realizam uma dança com coreografia própria. A indumentária também é peculiar, com a mulher usando um vestido “repolhudo” e o homem, calça e camisa longa; ambos devem usar chapéu, ou outro adereço de cabeça. Segundo o Manual do Julgador (LIESA, 2014, p. 50), a indumentária deve primar pela “beleza e bom gosto” e a dança não é propriamente o samba, mas um “um bailado no ritmo do samba, com passos e características próprias, com meneios, medidas, giros, meias-voltas e torneados”.

A Bateria, outro quesito, é quem dá o ritmo à dança e ao samba-enredo da escola. Pode ser considerada uma verdadeira orquestra de percussão, onde dezenas de instrumentos são utilizados. Estes, são tanto de origem militar/europeia, como a caixa, quanto africana, como o agogô, e indígena, como a maraca. Outros instrumentos foram criados pelos próprios sambistas cariocas nos primórdios das escolas de samba: o caso mais conhecido é o do surdo, inventado por Alcebiades Barcelos (o Bide) para a Deixa Falar no carnaval de 1928.

Nas baterias do carnaval do Rio Grande do Sul, um caso peculiar é o sopapo. É um tambor de grandes dimensões, tocado apenas com a força das mãos, tendo a sua origem nas charqueadas do interior do Estado e uma confluência com a musicalidade dos negros uruguaios. A sua presença no carnaval se daria a partir das cidades de Rio Grande e Pelotas, e chegaria a Porto Alegre com a fundação da Academia de Samba Praiana (por pelotenses) em 1960. No decorrer dos anos, a própria fabricação do sopapo deixaria de ocorrer. Além disso, as escolas de samba de Porto Alegre, diante da hegemonia do carnaval do Rio de Janeiro, buscariam através dos instrumentos sintéticos imitar o modelo carioca de fazer o samba, conforme Richard Serraria (2013):

Quando se analisa o quesito Harmonia da escola de samba, mais do que nunca deve-se pensar no samba-enredo enquanto performance. Quem lidera o traço performático do samba-enredo é o vocalista da canção, o “puxador”. Como o Manual do Julgador indica, é na consonância do canto dos componentes com a interpretação do puxador que está a harmonia da escola. Para isso acontecer, é claro que precisa, em primeiro lugar, de um bom samba. Ao mesmo tempo, o desempenho do puxador ao longo do desfile - ele vem sempre acompanhando de um pequeno coro e de uma harmonia musical - e sua capacidade de mobilizar centenas ou milhares de pessoas simultaneamente são aspectos decisivos para que o samba cumpra a sua função. (SERRARIA, 2013)

A exigência do canto do samba-enredo pela “totalidade” dos integrantes de uma escola de samba, conforme ordena o regulamento, faz com que a escolha do samba-enredo seja muito bem pensada – e disputada. São comuns os festivais de escolha de samba-enredo nas escolas de samba.

A Comissão de Frente é a primeira ala da escola de samba, que tem a função de saudar o público, mas de forma impactante. Segundo o Manual do Julgador, deve ter um papel dentro da proposta do enredo. Mesmo não sendo obrigatório, geralmente a comissão de frente apresenta uma coreografia diferenciada em relação ao conjunto da escola. Desde os seus primórdios, quando se limitavam à saudação, se destacam pela riqueza e criatividade das fantasias. Nas últimas décadas, as escolas de samba têm investido fortemente nesse quesito, constituindo praticamente um espetáculo à parte.

O Enredo (em Porto Alegre chamado Tema-Enredo) é o texto em forma de prosa que embasa o argumento de todo o desfile da escola de samba. O samba-enredo, as alegorias e adereços, as fantasias, a ordem das alas, a comissão de frente, e até mesmo o ritmo e a dança, enfim, praticamente todos os elementos se originam a partir do enredo e estão previstos em seu documento preliminar – em forma de narrativa prosaica –, a sinopse do enredo.

“Alegorias e adereços” é o quesito que, talvez, dispute a condição de aspecto mais observado dos desfiles de escola de samba, junto com o samba-enredo. Avalia todo e qualquer elemento cenográfico, com rodas, como os carros alegóricos e os tripés, ou sem rodas. É subdividido em “Concepção” e “Realização”: o primeiro critério exigindo a existência de significado das alegorias e adereços dentro do enredo; o segundo, “a impressão causada pelas formas e pelo entrosamento”, “os acabamentos e cuidados na confecção e na decoração” e o julgamento dos destaques como “partes integrantes e complementares das Alegorias” (LIESA, 2014, p. 47).

Assim como Alegorias e Adereços, o quesito Fantasias é subdividido em “Concepção” e “Realização”, com as mesmas exigências – acrescidas da determinação de uniformidade dos detalhes dentro das alas. São avaliadas as fantasias de todas as alas, com exceção daquelas dos destaques das alegorias, dos casais de Mestre Sala e Porta Bandeira e da Comissão de Frente.

Por fim, o quesito Samba-enredo, o canto das escolas de samba. O julgamento é dividido em “letra” e “melodia”. No primeiro item, é avaliada a “adequação da letra ao enredo”, a “riqueza poética, beleza e bom gosto” e a “adaptação à melodia”; no segundo, “as características rítmicas”, a “riqueza poética, beleza e bom gosto dos desenhos musicais” e a capacidade de “facilitar o canto e a dança dos desfilantes”.

O samba-enredo surgiu já nos primórdios da fundação das escolas de samba, nos anos 1930. Até a década de 1990, vigorou no Rio de Janeiro a obrigatoriedade de apresentação de “temas pátrios”, o que fez do samba-enredo uma das mais nacionalistas experiências literárias. Transpondo para o plano do verso cantado um enredo escrito em prosa, preserva algumas características formais recorrentes: a proximidade com a história, a mitificação de fatos e heróis (o que faz com que diversos autores o vejam como um gênero épico), a repetição de dados inerentes ao mundo da escola de samba – a comunidade, as cores, os símbolos, além do próprio nome da agremiação.



FIG.2
IMPÉRIO DO SOL
O ambiente de uma caravela,
simbolizando a chegada dos
europeus, é reconstituído neste
carro alegórico da Império do Sol.
Carnaval de Porto Alegre, 2013.
Fotografia © autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise do desfile de escolas de samba enquanto gênero artístico, o estudo de cada linguagem artística seria deficiente se fosse feito de maneira isolada. Incurrir aos Estudos de Intermedialidade me pareceu a solução para melhor compreender o conjunto de um gênero artístico peculiar, radicalmente intertextual.

Claus Clüver chama de transposição intersemiótica o cruzamento entre duas ou mais linguagens artísticas, produzindo um novo elemento sógnico. Em diferentes camadas, isso ocorre muito no desfile de escolas de samba, tendo como ponto fulcral o enredo. A partir desse texto narrativo (ou descritivo), é criado todo o múltiplo sistema de exposições artísticas e midiáticas simultâneas: do texto escrito para a canção, a pintura, a escultura, a dança, o ritmo, a cenografia, a fantasia, a robótica etc.

As escolas de samba, uma instigante criação das comunidades periféricas do Rio de Janeiro (instigante, dado o contexto de baixa escolarização formal e, ao mesmo tempo, de originalidade da estética concebida), fundaram tradições e se renovam a cada ano. Nessa confluência de tradição e modernidade, reinventam-se a cada carnaval e consolidam o mais brasileiro dos gêneros artísticos. Tal qual a arte contemporânea, os rumos que tomará são absolutamente imprevisíveis. Mas um fato é certo: nenhum carnaval será igual àquele que passou.

PILLA VARES, Luis. *Samba: a arte total*. In: FISCHER, Luís Augusto; SEDREZ, Mariângela (org.). *Conversas entre confetes*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2000. p. 87-97.

SERRARIA, Richard. *Por uma pedagogia do sopapo*. Catarse - Coletivo de Comunicação. Postado em 08 fev. 2013. Disponível em: <http://coletivocatarse.com.br/home/por-uma-pedagogia-do-sopapo/>. Acesso em: 4 mar. 2014.

¹ Nos desfiles de escolas de samba de Porto Alegre, não há os quesitos Comissão de Frente e Conjunto. A Comissão de Frente, no entanto, é item obrigatório pelo regimento.

REFERÊNCIAS

CAVALCANTI, Maria L. V. *Carnaval carioca: dos bastidores aos desfiles*. 3. ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. (Col. História, Cultura e Ideias, v. 6) 268 p.

CLÜVER, Claus. *Da transposição intersemiótica*. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. FALE/UFMG, 2006, p. 107-166.

LIESA. *Regulamento específico dos desfiles de escolas de samba do Grupo Especial da LIESA - Carnaval 2014*. LIESA - Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro - Site Oficial. Disponível em: <http://liesa.globo.com/2014/por/03-carnaval14/regulamento/Regulamento%20Carnaval%202014%20-%20LIVRO%20-%20miolo.pdf>. Acesso em: Março 2014.

LIESPA. *Regulamento Geral do Carnaval (Grupo Especial) de Porto Alegre 2014/2015*. Liga Independente das Escolas de Samba de Porto Alegre. Disponível em: <http://www.youblisher.com/p/827197-Regulamento-do-Carnaval-2014/>. Acesso em: Março 2014.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz A. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 238 p.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Perdida entre signos: literatura, artes e mídias, hoje*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

MODERNIDADE ACOCORADA: MONTEIRO LOBATO, ALMEIDA JÚNIOR E CÉSAREO BERNALDO DE QUIRÓS

Raphael Fonseca

Nascido em 1882, no interior do estado de São Paulo, Monteiro Lobato era filho de fazendeiros e escrevia contos desde a sua infância. Após se formar em Direito, em 1904, deu prosseguimento à abertura de pequenos negócios no interior do estado. Enquanto isso, já era colaborador de uma série de jornais e revistas publicados na região. Em 1912, com o falecimento de seu avô, Lobato herda uma fazenda de grandes extensões. Nunca havia administrado algo desse porte, se entrega à experiência e se impressiona com questões como o desmatamento desenfreado e a ignorância e ausência de formação escolar dos trabalhadores agrícolas.

No final do ano de 1914, portanto, dois anos após o início desse processo de inserção e observação deste ambiente, publica um texto intitulado *Velha praga* no jornal Estado de São Paulo. O que era para ser um texto dentro da seção de *cartas dos leitores* se transforma, pela vontade da direção do jornal, em um artigo merecedor de espaço próprio. Através de uma escrita agressiva e com linguagem fora dos padrões jornalísticos, permeada por expressões populares, Lobato critica a ausência de preocupação ambiental nas fazendas do interior. A repercussão é imediata e torna o escritor mais conhecido, o que o incentiva a escrever um segundo texto, publicado em dezembro de 1914, chamado *Urupês*. Nessa segunda publicação, o autor descreve um personagem arquetípico do interior de São Paulo, a saber, a figura do “caipira”, ou seja, o homem do campo que trabalhava na lavoura com agricultura. Batizando-o por Jeca Tatu, Lobato faz um texto em que realiza uma descrição ácida da indolente figura do trabalhador de certa região do Brasil, fruto da miscigenação entre o homem branco e o índio, e destinado ao fracasso, à miséria e à preguiça. Como exemplo, dentre os diversos trechos dignos de nota, escolho um que justifica as palavras do título deste artigo:

Porque a verdade nua manda dizer que entre as raças de variado matiz, formadoras da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborígine de tabuinha no beço, uma existe a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé. (LOBATO, *in* *Urupês*, 2007, p.169)

De modo paralelo a uma escrita que via a sociedade contemporânea de modo ácido e com uma pitada de crônica, Lobato desenvolvia um percurso como crítico de arte desde 1915. Escrevia sistematicamente sobre os artistas que vinham recebendo destaque em São Paulo, além de refletir sobre o urbanismo e a arquitetura. Em 1917, publica um texto de interesse para a construção de sua ideia de modernidade, intitulado *Almeida Junior*, onde realiza uma revisão da obra do célebre pintor paulista José Ferraz de Almeida Junior, nascido em 1850 e falecido em 1899. No texto, após criticar a produção pictórica de Pedro Américo, ex-aluno e professor da Academia Imperial de Belas-Artes, expoente da assim rotulada “pintura acadêmica brasileira”, o autor explica o diferencial de Almeida Junior que, assim como Américo, também foi aluno da mesma escola artística:

A madrugada do dia seguinte raia com Almeida Júnior, que conduz pelas mãos uma coisa nova e verdadeira – o naturalismo. Exerce entre nós a missão de Courbet na França. Pinta, não o homem, mas um homem – o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional em contraposição à internacional dominante. (LOBATO, *in* *Idéias de Jeca Tatu*, 2007, p.88)

Tal qual em seus textos sobre as reformas urbanísticas em São Paulo, Monteiro Lobato se opõe aos, como ele própria definia, “francesismos” da arte no Brasil e se coloca favorável à representação imagética do “povo brasileiro”. Esse povo, por sua vez, é representado por aquela mesma figura que ele criticara em seus artigos, o caipira, o homem acocorado. Almeida Junior era a figura ideal para esta sua construção estética. Nascido também no interior de São Paulo, realiza uma muito bem sucedida temporada de estudos na Europa. Diferente, porém, da maior parte dos alunos bolsistas da academia brasileira, decide não residir no Rio de Janeiro, então capital do Brasil, e nem trabalhar como professor. Em uma atitude peculiar, volta para São Paulo, onde vive entre a capital e sua cidade natal, Itu.

Desde sua estadia europeia, Almeida Junior possui um vocabulário visual em que consegue realizar imagens já

institucionalizadas da pintura histórica, como cenas religiosas, assim como cenas da chamada “vida moderna”, onde mostra, por exemplo, a relação entre pintor e modelo. O que chama a atenção na sua produção é, justamente, seu claro interesse, desde o início de sua carreira, pela figura do trabalhador do campo. *O derrubador brasileiro*, pintado em 1879 e exibido no Salão de Paris de 1880, é um bom exemplo disto. Se por um lado lidamos com a representação do corpo nu na esteira da tradição clássica, por outro é inegável a vontade de uma imagem do Brasil – seja pelo título, seja pelas feições do rosto e emulação de uma ambiência do trabalho rural. Esses dados não passam despercebidos ao olhar de Lobato que sobre esta fase do pintor, diz que:

A crítica consagrou-o *incontinenti*. E Almeida Júnior deu início à sua obra personalíssima. Em contato permanente com o homem rude dos campos, único que o interessava, porque único representativo, hauriu sempre no estudo deles o tema de suas telas. Compreendia-os e amava-os, porque a eles se ligava por uma profunda afinidade racial. (LOBATO, *in* Ideias de Jeca Tatu, 2007, p.90)

Almeida Júnior não apenas pintava os caipiras, mas também era um deles, segundo Lobato. Com isso, seu elogio ao “naturalismo” do pintor era coerente à sua própria biografia. Através de seus pincéis, portanto, o artista plasmava uma imagem identitária do estado de São Paulo e, em plano maior, do Brasil. Como Lobato também afirma, “não há obra mais una que a sua. Nunca foi senão Almeida Júnior no indivíduo; paulista na espécie; brasileiro no gênero” (LOBATO, *in* Ideias de Jeca Tatu, 2007, p.89). Em novembro de 1921, o crítico publica um texto sobre o artista argentino César Bernaldo de Quirós, na Revista do Brasil, a qual já era proprietário desde 1918. Inicialmente, compara o artista ao pintor espanhol Ignacio Zuloaga que, segundo ele, “... jamais cursou academias, nem sequer copiou antigos. Fez-se pelo estudo direto, ininterrupto e honestíssimo da natureza” (LOBATO, *in* Ideias de Jeca Tatu, 2007, p.203). Mesmo tendo estado por um longo tempo na Europa, Quirós se aproximaria de Zuloaga no que diz respeito ao aprendizado que a relação com o ambiente, com a “natureza” e seus produtos humanos, teria lhe proporcionado.

O artista, nascido em 1879, era filho de imigrantes espanhóis que chegaram na Argentina em meados do século XIX. Nascido na pequena cidade de Gualeguay, no estado de Entre Ríos, Quirós chegará a se referir a suas origens, em carta de 1899, como “... era apenas un poco menos que el hombre de la selva, de la pampa” (ZALDIVAR, p26). Assim como Almeida Júnior, portanto, o artista argentino é visto e se vê como um homem do interior de seu país, “da pampa”.

No lugar do caipira brasileiro, o Jeca Tatu, entra uma outra figura, a do arquétipo do gaúcho, trabalhador da pecuária, cujas referências já são feitas nas literaturas de viagens desde o século XVII, até o aparecimento da palavra “gaucho” no decorrer do século XVIII.

Após sua segunda temporada na Europa, entre 1910 e 1916, retorna para sua cidade natal, onde permanece por largo período de tempo. Realiza, então, duas exposições no Brasil, em 1921, no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde tem contato com Lobato. E quais quadros este tem o prazer de comentar? Não à toa, creio, sua crítica muito positiva analisa exemplos comuns à trajetória de Quirós, ou seja, a representação de humanos típicos de sua origem, dos “pampas”, além da paisagem e natureza-morta local. Isso é perceptível nos títulos dados pelo artista argentino: *O louco*, *O morajú*, *Gaúcho* e *O curral*. O olhar de Lobato não passa despercebido a isso e faz questão de explorar em alguns momentos de seus textos a relação entre forma e identidade cultural. Quando comenta uma de suas obras, *Coquinhos*, escreve um texto longo onde relaciona a representação autorreferencial do artista argentino com a suposta ausência do mesmo pertencimento temático no que diz respeito à arte no Brasil:

Vede *Coquinhos*. É o nosso humilde jerivá, nunca lembrado pelos nossos pintores. Pois nas mãos de Quirós desdobram a riqueza da gama do amarelo, realçada por metais e estofos afins, de modo a resultar formosíssimo quadro. Diante dele impossível não lamentar a miopia dos nossos pintores que não “acham” o que pintar. Quantas flores silvestres, quanta fruta do mato – o crugatá por exemplo – vivem deslembados dos pincéis indígenas, tão amigos de maçãs, cerejas e mais frutas da Califórnia! Fosse possível inventar um Quirós para orientador da nossa arte... (LOBATO, *in* Ideias de Jeca Tatu, 2007, p.206-207)

Ao final de seu texto, comentando outra pintura, *O curral*, diz que “... na paisagem de Quirós o *genius loci* é constituído por esta característica. Grande paisagista, portanto; paisagista como a nossa paisagem vive a reclamar um” (LOBATO, *in* Ideias de Jeca Tatu, 2007, p.207-208). Esta frase faz com que possamos chamar a atenção para um dado interessante ao se comparar este texto com o relativo a Almeida Júnior. Quirós é um artista vivo e, portanto, contemporâneo a Lobato, ao passo que o outro é um pintor que teve uma carreira desenvolvida no final do século XIX. Trata-se, portanto, interessante constatar como Lobato, para desenvolver sua reflexão sobre a modernidade artística no Brasil, recorre a um exemplo vinculado, literalmente, ao século XIX. O conceito de “moderno” para o crítico, portanto, não está relacionado a uma ideia vanguardista de um artista “à frente de seu tempo”,

mas sim de alguém cujas imagens podem ser lidas por uma chave do “contemporâneo”, tal qual a primeira concepção da palavra. Mais do que isso, para Lobato os conceitos de modernidade e brasilidade estão atrelados de modo irremediável ao lugar e representação do local, do específico, do que seria a imagem das classes não abastadas, ou seja, do “povo”. Trata-se de um mecanismo crítico que serve justamente para repudiar a produção do mesmo século XIX de onde veio Almeida Júnior, mas que no discurso do escritor era tachado por “acadêmico” e “europeizado”. Não à toa, a formação do pintor paulista é um tópico sobre o qual Lobato quase não dedica linhas, preferindo dar destaque às suas anedotas biográficas e às imagens dos caipiras que fez.

O contato entre Lobato e Quirós também se faz justificável, visto que o segundo era amigo de Manuel Galvéz, famoso escritor e editor argentino¹. Ambos trocam cartas desde 1919 e na leitura destas, é clara a vontade de um intercâmbio intelectual e editorial entre a Monteiro Lobato & Cia Editores e a Cooperativa Editorial Buenos Aires. Os livros de Lobato e de seu círculo de amigos foram todos traduzidos para o espanhol e publicados graças a Galvéz, e vice-versa. Somando a isto, críticas positivas eram publicadas na Revista do Brasil e, sob direção do argentino, na revista Plus Ultra. Tecer comentários positivos e também sob uma chave do elogio à cultura local no que diz respeito à pintura de Quirós não era, portanto, uma atitude ingênua de Lobato, podendo ser interpretada como a ampliação de sua rede de contatos pela América Latina.

De todo modo, o que se pode constatar é que desse encontro surge uma amizade entre pintor e escritor, havendo troca de cartas entre ambos após o retorno de Quirós à Argentina. Os dois amigos irão se encontrar pessoalmente apenas em 1946, quando Lobato tenta firmar residência em Buenos Aires. Nesses mais de vinte anos entre as exposições de Quirós no Brasil e este reencontro, suas carreiras passam por diversas modificações. Grosso modo, o escritor se especializa em literatura infantil e alcança o estatuto de grande importância intelectual no Brasil. Se este tende a escrever menos sobre as artes plásticas após meados da década de 1920, por outro lado segue preocupado com os rumos da política no Brasil. O Jeca Tatu, um dia visto de modo irreversível pelo escritor, se torna, no decorrer dos anos de seus discursos, reflexo de uma administração pública pouco preocupada com a educação e o sanitarismo das regiões mais distantes dos centros financeiros. Neste posicionamento crítico sobre o governo brasileiro, chega a lançar um livro sobre a ausência de exploração de petróleo, intitulado *O escândalo do petróleo*, em 1936, e chega a ser preso por três meses em 1941. Sempre polêmico, mas não mais portador de apreço pelo governo, o escritor

resolve passar uma temporada na Argentina. Enquanto isso, em 1928, Quirós realizou sua série de pinturas mais famosa, chamada *Los gauchos*, composta por trinta e oito telas que foram produzidas a partir da interação e observação dos habitantes de sua cidade natal. Como o próprio artista afirmou,

... volví a mi tierra y me sentí por primera vez capacitado para entrar en el secreto de sua beleza y de sua tradición. Recorrí mi provincia, la de Entre Ríos, donde repentinamente me sentí conducido hacia el deseo de fijar la vida pasada, la vida guerrera y romántica de esa provincia cuya historia había sido agitada por tantos y tan grandes pasiones. El gaucho se me presentaba a cada vuelta del camino, en cada pulpería surgían recuerdos de una airosa época que llenó los campos de ecos sentimentales y de rojas banderolas. (ZALDIVAR, P.171)

Estes quadros viajaram pelos Estados Unidos e por toda a Europa, consagrando Quirós como uma espécie de imagem palatável da cultura argentina. Em carta de agosto de 1946 para seu amigo, o pintor Jurandir Ubirajara Campos, Lobato é só elogios a Quirós, sua personalidade e, claro, sua obra que, vinte anos depois da exposição em São Paulo, era mais do que consagrada e conscientemente atrelada à cultura gaúcha. Finalmente, o brasileiro pode ver de perto esses quadros e afirma que “... passei um dia em Santa Fé e maravilhei-me com os quadros de Quirós. É positivamente um *Gran Señor* da pintura – não argentina, mas mundial”². Nada mais justo que em novembro de 1946 – momento em que Quirós prepara uma grande exposição individual na célebre Galeria Witcomb, em Buenos Aires, uma espécie de retorno à pintura, visto que se encontrava há cerca de cinco anos sem produzir novas telas – Lobato fizesse um novo texto crítico. O título deste chama a atenção: *Un nuevo Stalingrado: Quirós*. Com sua habitual escrita cortante, o crítico brasileiro compara as imagens de Quirós a Stalingrado, cidade soviética onde os nazistas sofreram uma grande queda. Por outro lado, compara a arte moderna ao nazismo. Ele diz:

La exposición de Bernaldo de Quirós en la Galeria Witcomb tiene una alta significación en la historia de la pintura. Significa la primera gran derrota del modernismo – y tal vez su Stalingrado. Esta palabra no está aquí al azar, ya que el fenómeno artístico denominado “modernismo”, consistente en el repudio de todas las normas estéticas del pasado, parece ser un simple reflejo, o trasplante en otro plano, del fenómeno político nazismo, consistente en el repudio de todas las normas morales. El nazismo disponía de la Gestapo para imponer sus dogmas por la violencia, y el modernismo se enseñoreó de la crítica de arte del mundo entero para imponer sus teorías. (LOBATO, 1946, p.4)

Curioso o momento do texto em que, numa espécie de ânsia por aniquilar as vanguardas históricas que ele mesmo cita, a saber, o cubismo e o surrealismo, o crítico aproxima as imagens de Quirós a Velázquez e Leonardo da Vinci, aqueles mesmos que décadas atrás eram os responsáveis pelo caráter europeu da “arte brasileira”. Nessa construção estética, portanto, modernismo é um sinônimo para vanguardismo, dogmatismo e imposição. Com isso, apenas resta a Lobato recorrer à tradição clássica a fim de “salvar” Quirós de sua própria linguagem literal e panfletária que tentava representar a Argentina contemporânea por uma chave primitivista e baseada numa imagem romântica do gaúcho. Faz todo sentido, portanto, ler de Lobato que:

Todos quieren certificar con sus propios ojos lo que todo Buenos Aires sabe ya: que Quirós no se traicionó a sí mismo, ni traicionó los eternos cánones de la belleza. Y van allí, y con euforia se certifican que el gran pintor es el mismo de siempre – y siempre mayor. El más moderno de todos los pintores, el más libre – pero sin el mínimo resquicio de concesión a cualquier contorsionismo sectario. (LOBATO, 1946, p.14)

Três décadas depois de seu texto sobre Almeida Júnior, a arte moderna sob os olhos de Lobato segue a ser aquela capaz de representar ou talvez ilustrar a imagem de uma nação através das camadas mais populares; o moderno ainda está “acolorado”. Por outro lado, no que diz respeito à análise formal e mesmo histórico-artística que ele realiza dessas mesmas imagens, o “moderno” se transforma em um conceito maleável e capaz de tanto ser algo discursivamente próximo ao realismo de Courbet, quanto algo associado ao Renascimento italiano. Creio, por fim, que essa articulação entre a crítica de arte no início do século XX através de Monteiro Lobato e sua apreciação de Almeida Júnior e Quirós, seja uma forma de se problematizar o conceito de “modernidade” sob uma perspectiva mais movediça e do campo da dubiedade. “Ser moderno” não se trata de uma categoria estética e crítica inerte, mas algo que é transportado de acordo, para usar as próprias palavras de Lobato, com o crítico de arte e sua “vontade de impor suas teorias”. Com isso, é possível ler Almeida Júnior para além de sua relação com a produção artística em São Paulo, algo muito comum na historiografia da arte no Brasil, além de se reativar a atualmente esquecida figura de Quirós, tachado historiograficamente como um conservador em meio à proliferação das vanguardas artísticas em Buenos Aires a partir da década de 1920. Retira-se, então, cada artista de seu lugar acolorado e se coloca Brasil e Argentina em um diálogo próximo e transhistórico, tal qual

um dia se concretizou uma amizade entre as letras de um crítico caipira e as cores de um pincel gaúcho.

Mais do que isso, essa aproximação crítica e iconográfica entre o “caipira brasileiro” e o “gaúcho argentino” talvez contribuam com um arco maior de exemplos no que diz respeito à representação dos tipos “sertanejos” na América Latina. Com isso, poderíamos também convidar para o diálogo as obras produzidas pelo pintor norueguês Alfredo Andersen durante sua estadia em Curitiba e que diziam respeito a uma paisagem semelhante à da pampa argentina e aos trabalhadores do campo³. Ampliando o arco temporal, seria possível também citar a série recente de pinturas feitas por Fábio Baroli que dizem respeito a uma investigação acerca da figura (também mítica) do matuto, tão citada no território de Minas Gerais, estado de origem do artista, e em outros interiores do Brasil⁴. Lembremos, por fim, das palavras de Monteiro Lobato em carta para Manuel Galvéz, em 1921, “Como nos desconhecemos, nós vizinhos sul-americanos! Como nos tiraniza e unilateraliza a fascinação europeia – ou francesa... Creia que a Argentina está sendo para mim uma revelação esplêndida”. Fascinem-nos, portanto, com esses cruzamentos e façamos uma história da arte para além de nossas fictícias e nacionalistas fronteiras geográficas.

¹ Para mais informações sobre o círculo de amizades de Monteiro Lobato entre o Brasil e a Argentina, é essencial a consulta a duas teses de doutorados relativamente recentes. Refiro-me à pesquisa de Maria Paula Gurgel Ribeiro, “Monteiro Lobato e a Argentina: mediações culturais” (defendida em 2008 na FFLCH-USP), e a tese de Thais de Mattos Albieri, “São Paulo-Buenos Aires: a trajetória de Monteiro Lobato na Argentina” (defendida em 2009 no IEL-UNICAMP).

² Carta de Monteiro Lobato para Jurandir Campos datada de 03 de agosto de 1946 e enviada de Buenos Aires. Para consulta, ALBIERI, Thais de Mattos. São Paulo-Buenos Aires: a trajetória de Monteiro Lobato na Argentina, pág. 146. Tese de doutorado defendida no IEL-UNICAMP, 2009.

³ Importante pesquisar a tese de doutorado de Amélia Siegel Correa, “Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo”, defendida em 2012 na FFLCH-USP.

⁴ Destaque para a exposição recente em que reúne os trabalhos aqui lembrados e que foi realizada no Centro Cultural Banco do Nordeste, entre março e abril de 2014. Intitulada “Muito pelo ao contrário”, teve curadoria de Renato Silva.

REFERÊNCIAS

ALBIERI, Thais de Mattos. *São Paulo-Buenos Aires: a trajetória de Monteiro Lobato na Argentina*. Tese de doutorado defendida no IEL-UNICAMP, 2009.

LOBATO, Monteiro. *“Almeida Júnior” in Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Globo, 2007.

LOBATO, Monteiro. *“Un nuevo Stalingrado: Quirós”*. El mundo. Buenos Aires, 01 de novembro de 1946.

LOBATO, Monteiro. *“Urupês” in Urupês*. São Paulo: Globo, 2007.

ZALDIVAR, Ignacio Gutierrez. *Quirós*. Buenos Aires: Zurbaran Ediciones.

A HISTÓRIA DE UM PROJETO QUE REVOLUCIONOU O ACERVO DO MARGS

Raul Holtz

Uma instituição museológica que não observa a organização e a manutenção da documentação de seu acervo não está cumprindo com seu principal objetivo que é o de preservar o patrimônio cultural de uma sociedade. Um museu de arte não pode ser apenas um imenso aglomerado de obras que se encontram dissociadas de sua documentação, ou mais grave ainda, quando identificamos a inexistência de registros que contam a sua história.

O MARGS, uma instituição que completará, este ano, 60 anos de atividade e com uma coleção de mais de 3200 obras, relegou, durante um longo período de sua existência, a organização de seu acervo a um segundo plano. Com equivocados sistemas de organização de seu acervo, um trabalho negligenciado de registro, catalogação e identificação de suas obras levou a uma situação calamitosa. Uma simples pesquisa e localização de uma obra no seu acervo, se não fosse feita pela pessoa que estava diariamente em contato com a coleção, tornava-se um trabalho extenso e incerto no seu resultado, uma legítima situação que poderíamos chamar de “o acervo pessoal do Coordenador”, ou seja, sem a presença da pessoa responsável pelo acervo, a busca por uma determinada obra era impraticável.

No final de 2011 foi assinado com a Caixa Econômica Federal, através do *Programa de Preservação do Patrimônio Brasileiro*, tendo como proponente a Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, o contrato de patrocínio de digitalização do acervo do MARGS. Vale ressaltar, que o título do patrocínio não faz justiça ao que foi proposto e readequado na execução do projeto, pois a chamada digitalização foi uma pequena parte de um trabalho muito mais extenso de pesquisa, atualização, catalogação, identificação e organização das obras e de sua documentação. No decorrer da execução do projeto, que durou praticamente dois anos, culminando com a publicação do *Catálogo Geral* de Obras, podemos dividir o trabalho em algumas fases para melhor compreender a sua complexidade.

AQUISIÇÃO DE EQUIPAMENTOS E SERVIÇOS PARA A EXECUÇÃO DO PROJETO

Naquele momento o Núcleo de Acervos e Pesquisa, responsável pela administração e execução do projeto, encontrava-se despreparado tecnologicamente para levar a cabo um projeto desta envergadura, apesar dos esforços da nova direção do MARGS em melhorar o parque de máquinas do museu, pois tal trabalho necessitaria de equipamentos de informática de alta performance. Ciente da impossibilidade de executar o trabalho nestas condições, sugerimos à Caixa Econômica uma readequação no projeto, possibilitando o aparelhamento do Núcleo com os mais modernos equipamentos de informática.

Foi adquirido pelo projeto um servidor de dados e imagens de alta performance, que não ficou restrito as tarefas do projeto, mas beneficiou todos os setores do museu nas suas atividades diárias. Cinco computadores, um *scanner* de alto rendimento, doze arquivos de aço, três impressoras, uma máquina fotográfica profissional e mais de três mil pastas suspensas completam as aquisições de material e equipamento possibilitadas pelo Projeto e necessários para sua execução.



FIG.1

Estúdio montado nas dependências do MARGS para fotografar as obras do acervo. Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

CONTRATAÇÃO DE PROFISSIONAIS PARA A EXECUÇÃO DO PROJETO

Em um projeto desta envergadura, dificilmente uma instituição teria todos os profissionais necessários para a execução de todas as tarefas propostas, e o MARGS não foge desta regra. Desde o início do Projeto, tínhamos tomado a decisão de que, diferentemente do que se tinha proposto no projeto inicial, a coordenação dos trabalhos ficaria a cargo dos servidores do museu e contratar-se-iam profissionais que executassem as diversas tarefas do projeto. Para isso, foi contratada uma equipe de cinco pesquisadores, uma equipe de fotógrafos, uma empresa de tratamento de imagem, uma equipe de design gráfico e um consultor de informática.

PLANEJAMENTO E EXECUÇÃO DO PROJETO

Tendo como base um diagnóstico do acervo, elaborado pelo Núcleo de Acervos e Pesquisa, nos meses anteriores ao início dos trabalhos, desenvolveu-se um cronograma de um ano de atividades a serem executadas para a conclusão do projeto. Tínhamos a clara percepção de que todas as obras teriam que ser movimentadas. Desta forma, elaboramos um fluxo de trabalho que checava e completava as informações da obra (título, autor, medidas, técnica, etc.) quando esta era deslocada para ser fotografada, construindo um banco de dados que seria aprofundado com pesquisas complementares que, mais tarde, seria a base para a publicação do *Catálogo Geral* de Obras do MARGS.

Foram 10 meses de intenso trabalho em que mais de 3.000 obras foram movimentadas, fotografadas, medidas, catalogadas, identificadas e guardadas na Reserva Técnica através de um sistema confiável de pesquisa e localização. Cabe ressaltar que os mais de 800 artistas que compõem o acervo do MARGS tiveram os seus dados biográficos conferidos e atualizados. Um exemplo da magnitude deste projeto foi a implantação de um estúdio fotográfico nas dependências do museu por um período de aproximadamente 6 meses [Fig. 01], facilitando a movimentação das obras e o controle de luz e espaço necessário para a captura de imagens em alta definição.

IMPLANTAÇÃO DE UM SISTEMA DE ORGANIZAÇÃO DOCUMENTAL E CONTROLE DAS OBRAS

Um dos grandes desafios deste projeto foi resolver um problema que aflige muitos museus e que conhecemos como “dissociação”, ou seja, os documentos de registro e controle das obras encontravam-se em diferentes lugares sem uma associação entre eles, com dados perdidos ou faltantes. Para isso, criou-se um sistema de arquivamento com mais de

3.000 pastas suspensas [Fig. 02], contendo toda a documentação produzida e recebida de cada uma das obras do acervo.



FIG.2

Detalhe dos arquivos com pastas suspensas contendo a documentação das obras do acervo. Fotografia: Núcleo de Acervos do MARGS

Juntamente com a organização documental, definiram-se normas e implantaram-se procedimentos de entrada e saída de obras e sua movimentação pelos outros Núcleos do museu (Conservação e Restauro e Montagem), assim como sua movimentação externa (empréstimos, emolduramento, etc.).

A DIVISÃO DO ACERVO EM COLEÇÕES

Com o objetivo de gerenciar melhor o acervo, ter uma ideia mais clara de seu perfil e implantar uma política de aquisições que suprisse as lacunas existentes, desenvolveu-se um profundo estudo junto à Direção do museu para definir uma divisão formal de sua coleção, na qual as obras foram catalogadas conforme o seu enquadramento histórico e conceitual a partir do que se concebeu como uma divisão factível ao perfil do acervo e em sintonia com os avanços teóricos e historiográficos da periodização.

O ACERVO INFORMATIZADO

Ter um acervo totalmente gerenciado por um sistema informatizado é hoje uma realidade no MARGS. Com a implantação do Software de Gerenciamento de Acervo Donato, utilizado pelos principais museus brasileiros, o MARGS torna-se um exemplo de instituição museológica que procura estar em consonância com o seu tempo e projeta-se para um futuro em que as instituições terão uma relação mais estreita e instantânea com a sua comunidade na disseminação de conhecimento e na preservação de seu patrimônio cultural.

Atualmente as informações das mais de 3.300 obras do Acervo Artístico encontram-se na base de dados do Software Donato. Contando a trajetória de cada obra, descrevendo as suas peculiaridades e procedências e trazendo as

informações de seus autores, o Donato consolida-se como uma importante ferramenta de pesquisa e estudo das coleções, qualifica o gerenciamento das obras e facilita o acesso às obras na Reserva Técnica. O MARGS, com a implantação de uma política de exposições que tem como ponto de partida o seu acervo, encontra no Software Donato um importante instrumento de pesquisa para a formatação e escolhas das obras que participarão das exposições realizadas pelo seu Núcleo de Curadoria, assim como outros programas, empréstimo de obras, produção de publicações, etc. Através do cruzamento dos inúmeros descritores que compõem o Donato, a pesquisa nas obras do acervo ficou imensamente facilitada.

A REESTRUTURAÇÃO DO ESPAÇO DA RESERVA TÉCNICA

Um dos maiores problemas da Reserva Técnica (RT) do MARGS é a limitação de seu espaço. No final de 2011, através de um diagnóstico realizado, chegou-se à conclusão de que essa limitação tornava-se potencialmente maior em função do uso inadequado dos seus espaços. No transcorrer do projeto, foi feita uma análise para o melhor aproveitamento dos espaços disponíveis na RT, procurando novas formas de armazenamento e uma disposição mais racional das obras. Foi possível, assim, aperfeiçoar os locais de guarda e abrir novos espaços para as novas aquisições que entraram no acervo.

Para isso, foi necessária a movimentação de praticamente todas as obras do acervo, uma extenuante organização dos locais de guarda e a implantação de uma nova sistemática de identificação das obras e dos seus locais na reserva. As prateleiras, os telheiros [Fig. 03], as mapotecas e as reservas auxiliares foram totalmente reestruturadas, identificadas e aproveitadas de uma forma que otimizasse ao máximo a sua capacidade de guarda. Hoje é possível encontrar uma obra, através do software Donato em questões de minutos em qualquer dependência do museu.



FIG.3

Vista dos telheiros da Reserva Técnica após a reestruturação.
Fotografia: Núcleo de Acervos do MARGS



FIG.4

Catálogo Geral das Obras do Acervo do MARGS.
Fotografia: Núcleo de Acervos do MARGS

CATÁLOGO GERAL DE OBRAS DO MARGS.

O *Catálogo Geral* de Obras do MARGS [Fig. 04] é fruto de todo um trabalho desenvolvido nos dois anos do Projeto de Digitalização do Acervo do MARGS.

O *Catálogo Geral* possui um excepcional projeto gráfico, fotos e dados de três mil obras e de mais de oitocentos artistas, textos institucionais de política administrativa e expositiva, textos sobre acervo e as especificações técnicas. Nos tempos de difusão de informação, o catálogo vem compartilhar com o público o que até hoje ficava restrito à escuridão da Reserva Técnica, trazendo à luz toda a exuberância e a diversidade contida nesse impressionante acervo que está entre as principais coleções do país.

Nas suas mais de 470 páginas, é possível deliciar-se com as obras dos mais importantes artistas brasileiros e de um seleto grupo de artistas estrangeiros e fazer uma viagem sobre a produção artística desde meados do século XIX até a contemporaneidade. O *Catálogo Geral* de Obras do MARGS é um marco na história da instituição e deixa um legado de disseminação de conhecimento e de preservação do patrimônio cultural brasileiro.

O CAMPO DE BATALHA DA CURADORIA: O ACERVO COMO CENTRO GRAVITACIONAL DAS EXPOSIÇÕES

Ana Zavadil

Ao museu do século XXI cabe a criação de políticas culturais inovadoras e estimulantes e isso implica em uma revisão nas suas funções e nos seus propósitos, pois ele deve ser um centro difusor de conhecimentos, além de sua atribuição já conhecida de guardião da arte do passado. Nos dias de hoje, estabelecer um diálogo com o público é fundamental para despertar novas interpretações e não se firmar em verdades absolutas.

Um novo modelo museológico e museográfico foi concebido concomitantemente às mudanças que foram ocorrendo desde o Minimalismo dos anos de 1960, em que o museu deixa de ser passivo e passa a absorver as novas tendências da arte. A história do museu foi reformulada não cabendo mais só o papel de colecionar obras, mas o de tomar para si uma nova diretriz que abarque o pensamento crítico, a coleção de obras contemporâneas para preservar o presente, um espaço de experimentação, criação e debate crítico, e absorver as demandas da contemporaneidade.

Perceber de que modo a história da arte e a historiografia influenciam os modos como os museus mostram as suas obras e também como põe em prática, exercita e experimenta as diversas leituras que as imagens podem ter foram as questões que inicialmente a direção e curador-chefe do MARGS questionaram para dar rumo à nova plataforma curatorial desta gestão (2011-2014).

Estas mudanças que as obras de arte podem suscitar e permitir diferentes leituras nos levam ao anacronismo, conceito que foi discutido por Didi-Huberman (2000), pois para ele o anacronismo expressa a complexidade das imagens e os diversos tempos que nela atuam. O significado da obra de arte é modificado através do modo como ele é exposto no museu.

No Museu de Arte do Rio Grande do Sul, as obras canônicas da coleção exibidas em confronto com obras contemporâneas causam atrito, pois entra em cena um jogo de trocas e influências e também de tensões e conflitos e este modelo nos remete ao anacronismo de Didi-Huberman.

Ao curador cabe selecionar e instalar a obra de arte na exposição a partir de uma janela, ou seja, o conceito por trás da mostra. Ele deve determinar a melhor forma de expor uma obra ou conjunto de obras que traga uma instigante e diferenciada formulação conceitual e estética, proporcionando diversas leituras e interpretações possíveis. O triângulo artista-curador-público vai agir a partir de como estas obras são mostradas.

Não é o caso das exposições que acontecem no MARGS, de isolar territórios simbólicos distintos, mas o contrário, criar espaços de troca, contaminações e permeabilidades entre as obras de períodos, escolas e estilos diferentes.

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul, nesta gestão 2011-2014, optou por desempenhar o papel histórico de um museu que é o de colecionar, cuidar, conservar, estudar, documentar e mostrar o seu acervo para fruição do público. Este papel foi muitas vezes negligenciado em gestões anteriores, mas desde 2011 o MARGS passou por muitas mudanças e ações muito significativas e que se mostraram eficazes para dar-lhe visibilidade fora do circuito estadual. A consolidação de núcleos específicos como o Administrativo, Educativo, Acervos e Pesquisa, Conservação e Restauro, Comunicação, Design e a criação do Núcleo de Curadoria trouxeram nova dinâmica às atividades cotidianas.

O novo *Núcleo de Curadoria* e também a criação da função de Curador-chefe acabaram com o provincianismo em que o MARGS estava imerso, assim como profissionalizou e qualificou as atividades do museu. Esta mudança gerou novas demandas para todo o corpo funcional do museu, pois a partir deste núcleo estabeleceram-se as articulações necessárias com os outros núcleos, que passaram a interagir entre si em benefício das exposições, que começaram a ser pensadas e produzidas integralmente dentro da instituição.

O *Núcleo de Curadoria*, através de seu curador-chefe, passou a definir a política de exposições desde a sua execução até a supervisão, evidenciando um programa ambicioso nunca antes realizado na instituição. Para entendermos isso

na prática alguns passos devem ser seguidos, sendo que o primeiro deles parte do curador(a)-chefe¹, que escolhe um tema ou conceito para desenvolvimento e o apresenta à direção, que antes não possuía um papel definido e que agora contribui em relação ao perfil curatorial a ser seguido, baseado em uma política de qualificação e não mais de gosto ou trocas de favores pessoais. O segundo passo é dado junto com o *Núcleo de Acervos e Pesquisa*, pois dele parte a lista de obras solicitadas, as obras que precisam ser emolduradas, encaminhadas para restauro e assim por diante. É importante lembrar que foi este núcleo que organizou um trabalho de excepcional dedicação que foi a organização do *Catálogo Geral* e digitalização do acervo, em que constam todas as obras até 2012 e que muito contribui para a visualização das obras no momento das escolhas para cada exposição, o que facilita muito o planejamento. O *Núcleo de Conservação e Restauro* entra em cena para que se possam mostrar as obras em condições ideais, caso seja preciso algum restauro, troca de moldura ou outro reparo. O *Núcleo Administrativo* dá suporte à curadoria para que todas as tarefas sejam realizadas. Aos *Núcleos de Comunicação e Educativo* cabe a responsabilidade por dar visibilidade à exposição na esfera pública. Hoje existe no MARGS um *Núcleo de Design Gráfico* que cria o material gráfico e o desenho específico para cada exposição, além dos folders e catálogos. A curadoria também trabalha na criação do material pedagógico junto com o Educativo.

O entrelaçamento das atividades dos núcleos transformou as atividades do museu, trazendo uma saudável rotina diária, que já dura pelo quarto ano deste período administrativo. O programa de exposições de grande envergadura fez o MARGS dar um salto ao futuro, pois, além de tirá-lo da estagnação em que vivia, investiu na visibilidade de seu acervo, além de produzir exposições geradoras de conhecimento original. As exposições abordam temáticas singulares em que o conceito é expandido e que tem como objetivo mostrar obras canônicas da coleção, obras ainda não trazidas à visibilidade pública e obras de artistas contemporâneos.

Outro dado importante é em relação ao modelo curatorial escolhido, é mais inclusivo, pois apresenta as obras em uma disposição não cronológica que propicia o diálogo entre elas, potencializando a sua estética, colocando-as em nível de igualdade. A justaposição de obras em uma disposição labiríntica, como se consagrou chamar através desse modelo de exposições, permite a expansão conceitual das obras e vai ocasionar o desvio dos pressupostos canônicos, além de criar novas possibilidades de observação dentro do espaço museológico. A inserção desse modelo de curadoria foi posta em prática desde as primeiras exposições desta gestão, em 2011, e tem como meta a exibição do acervo de forma sistemática,

mas de maneira a expandir sua especificidade tanto artística quanto cultural, bem como formal e conceitual.

Em relação ao modelo labiríntico de curadoria, Gaudêncio Fidelis, diretor do museu, escreveu que este: “(...) teria então a incumbência de satisfazer um conjunto de necessidades, combinando política, conceito, significado e produtividade curatorial na medida em que possibilitaria construir outros meios de negociação do espaço com a obra, levando em consideração não somente analogias formais, mas também vários outros fatores em um contexto de justaposição” (FIDELIS, 2013, p.52). É preciso um considerável número de obras do acervo, algumas das quais serão expostas ao público pela primeira vez, e um bom número de obras de artistas convidados para discutir exatamente questões já abordadas anteriormente, ou seja, a exposição “centrada em obras e não em individualidades, salientando-se a importância de cada uma delas em um campo institucional de geração de conhecimento por meio da produção artística que o museu deseja privilegiar” (FIDELIS, 2012).

As mudanças adotadas há quatro anos e a excelência das exposições realizadas neste período indicam que estas não se limitam só a apresentação de objetos e obras, o seu objetivo é mais abrangente e a sua irradiação é geradora de conhecimento e embasada em questões conceituais e filosóficas. Temos que ter em mente que uma obra de arte nunca está sozinha, pois ela faz parte de um grupo de obras que perfazem uma narrativa, em que temas e conceitos são abordados e expandidos e as relações entre as obras são construídas a partir do modo como são trazidas à visibilidade, pois produzir significado em contexto museológico é o objetivo das exposições do MARGS, como já foi dito.

Podemos resumir a importância dos novos rumos tomados pelo museu basicamente salientando que muitos marcos históricos foram instaurados nesta gestão: a criação do cargo de curador(a)-chefe e do *Núcleo de Curadoria* pela primeira vez na história do MARGS, uma política de acervos, uma nova plataforma curatorial e nas palavras de José Francisco Alves (primeiro curador-chefe) (...) “não mais ser o museu um simples receptor de projetos de várias procedências, mas uma instituição produtora, gestora e executora de suas exposições, com base na excelência do seu acervo. Mais precisamente o MARGS passou a ter como protagonista a própria instituição” (ALVES, 2013, p.84).

O *Núcleo de Curadoria* passa a ser o centro gravitacional do museu e o acervo o centro gravitacional das exposições, esse encadeamento de fatos trouxe para o MARGS uma política de exposições que privilegia o seu acervo, que cobre um arco histórico que vai de meados do século XIX até a contemporaneidade, coincidente com o arco histórico

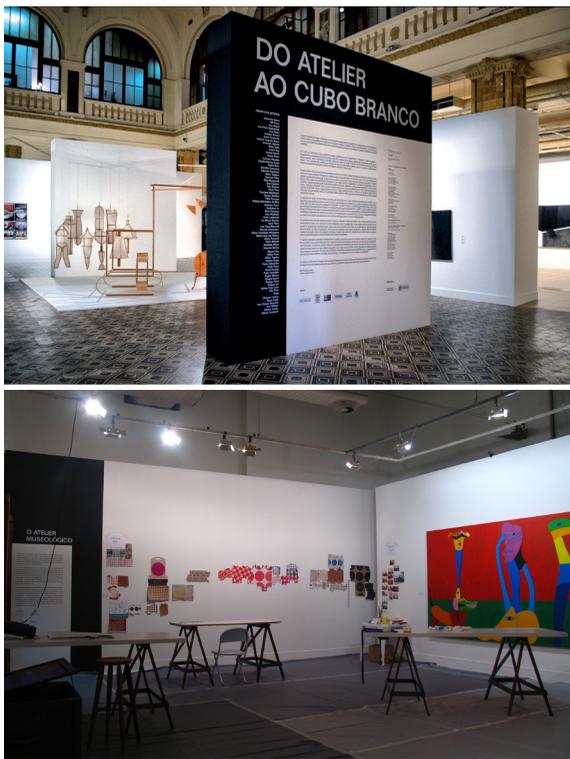


FIG. 1 e 2

Vistas da exposição *Do Atelier ao Cubo Branco*
 Curadoria José Francisco Alves
 De 13 de abril a 29 de maio de 2011
 Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

do museu. As estratégias para a sua visibilidade fazem parte de modelos curatoriais capazes de articular apresentações singulares com mecanismos de exibição que valorizem as obras, instituindo novos conceitos dentro do campo museológico, gerando conhecimento para o campo da arte, da história, da teoria e da crítica de arte, bem como da educação.

Uma série de grandes exposições, realizadas pelo museu até o presente momento, mostram uma programação intensa, pautada a partir do acervo e evidenciando um novo modelo de curadoria, que agora começa a despertar o interesse de críticos e historiadores, bem como o de outras instituições brasileiras. Não seria possível falar de todas neste texto, mas sim salientar algumas exposições desta gestão.

A primeira exposição do MARGS que utilizou a estratégia de justaposição foi *Do Atelier ao Cubo Branco* [Figuras 1 e 2], com curadoria de José Francisco Alves, na qual foi explorada a trajetória conceitual das obras produzidas no ateliê e trazidas para o cubo branco, ou seja o espaço museológico. Os conceitos de beleza, originalidade, inovação, qualidade e norma estética foram substituídos por significado contextual, contribuição local, diferença e prioridade histórica (FIDELIS, 2011).

Para ilustrar a questão do atelier x cubo branco, foram convidados quatro artistas para trazerem seus ateliês para o espaço do museu e realizarem obras em tempo real durante a exposição, pois “(...) O *Atelier Museológico* propõe enfatizar o contexto da produção, pois é através dele que a especificidade cultural da obra pode ser revelada.(...) Nesse contexto o espectador torna-se mais um visitante do atelier e menos um visitante do museu” (ALVES, 2011).

Esta exposição foi o marco inicial das transformações no MARGS, em que foram reveladas a nova plataforma curatorial e o começo do que seria uma mostra recorrente das obras do acervo. O retorno ao espaço imaculado do cubo branco teve uma trégua com a exposição *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico* [Figuras 3 e 4], pois nesta exposição a cor se expandiu por todas as galerias do museu.

A segunda grande exposição e uma das mais ousadas foi *Labirintos da Iconografia* [Figuras 5 e 6] ao usar mecanismos de justaposição onde cada obra tinha uma relação estrita com as demais por meio de uma rigorosa precisão conceitual. Foram criadas plataformas de MDF com características de um labirinto para a disposição das obras que serviu para

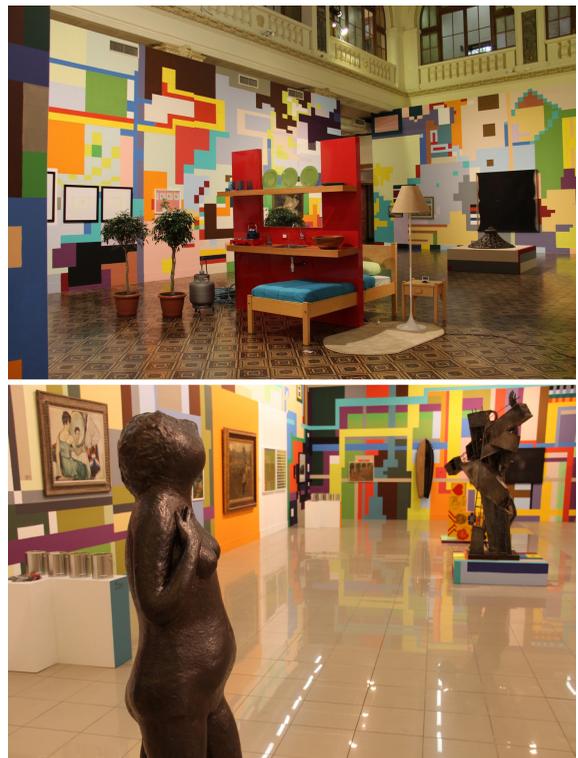


FIG. 3 e 4

Vistas da exposição *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico*
 Curadoria Gaudêncio Fidelis
 De 6 de dezembro de 2012 a 31 de março de 2013
 Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS



FIG. 5 e 6
Vistas da exposição *Labirintos da Iconografia*
Curadoria de José Francisco Alves
De 28 de junho a 14 de agosto de 2011
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

multiplicar seu significado e problematizar o deslocamento do visitante entre elas.

O conceito da exposição foi construído em torno da mitologia do arquiteto Dédalo e do labirinto que ele fez para abrigar o Minotauro, as obras foram escolhidas para recompor conceitualmente o mito através de uma lógica museográfica coerente.

Outra grande exposição foi *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* [Figuras 7 e 8], com curadoria de Gaudêncio Fidelis, considerada a primeira exposição feminista da história do museu. A museografia, inspirada no aparelho reprodutor feminino, explorou as teorias feministas do final da década de 1960. Foi uma exposição crítica em relação ao próprio acervo, em sua intenção de atualizar o direcionamento de sua coleção para uma visão de seu papel que é o de incluir produções historicamente marginalizadas. Nesta exposição foram usadas somente obras de artistas mulheres pertencentes ao acervo.

A última exposição com curadoria de José Francisco Alves, até então curador-chefe do MARGS, foi *De Humani Corporis Fabrica: Anatomia das Relações entre Arte e Medicina* [Figuras 9 e 10], que apresentou as relações entre arte

e medicina através de conceitos ampliados e revendo o cruzamento entre os dois saberes ao longo da história da arte.

As conexões feitas entre as obras de arte que abordam o tema e objetos que pertencem à história da medicina fizeram do espaço museológico um instigante passeio através das obras e da museografia e de uma articulação conceitual inovadora a partir de um tema recorrente.

De junho de 2013 até o presente momento, com nova curadoria, o MARGS se mantém fiel ao compromisso de produzir exposições de grande envergadura estética e conceitual e, por meio dos mecanismos de justaposição com uma disposição não cronológica das obras, é capaz de gerar conhecimento inovador e original e, sobretudo, mostrar o acervo como centro de referência em cada exposição.

A *Bela Morte: Confrontos com a Natureza-Morta no Século XXI* [Figura 11 e 12], foi uma exposição que "(...) contribuiu para criar um atrito conceitual e instalar uma multiplicidade de questões, sejam elas conceituais, formais ou históricas" (ZAVADIL, 2013).



FIG. 7 e 8
Vistas da exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*
Curadoria de Gaudêncio Fidelis
De 19 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS



FIG. 9 e 10

Vistas da exposição *De Humani Corporis Fabrica: Anatomia das Relações entre Arte e Medicina*
Curadoria de José Francisco Alves
De 6 de junho a 4 de agosto de 2013
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

As obras expostas, na maioria pertencentes ao acervo, discutem o tema natureza-morta em sua abrangência e diversidade, desde as “clássicas” pinturas com arranjos de frutas, objetos e garrafas, bem como objetos, fotografias, instalações, gravuras em outros patamares de representação do assunto, com outros tipos de arranjos formais e conotações, ou seja, evocando novas ideias associativas para discutir o tema proposto.

Uma grande mesa de 9 x 3m ocupou o centro da pinacoteca e abrigou uma série de obras como garrafas, maçãs, potes, vasos, etc. em um intenso diálogo com as obras colocadas nas paredes de seu entorno. Nestas paredes as obras foram colocadas um pouco abaixo do padrão e em confronto direto com suas vizinhas e com um diálogo afinado com aquelas sobre a mesa propiciando assim o efeito excepcional de fazer o visitante sentir-se dentro de uma obra, ou seja, uma natureza-morta dentro de outra; uma verdadeira natureza-morta criada pelo projeto curatorial e que teve como objetivo problematizar um gênero artístico conhecido de tantos séculos. A exposição ampliou conceitos a partir de três eixos explorados: natureza-morta, vanitas e morte em um modelo labiríntico que transformou a relação das obras

no espaço e permitiu que o visitante fizesse as suas próprias escolhas interpretativas.

A exposição *O Cânone Pobre: Uma Arqueologia da Precariedade na Arte* [Figuras 13 e 14], a segunda realizada por esta curadoria, trouxe como questão a precariedade como manifestação poética, em que esta poderia não estar necessariamente expressa no material, mas nos procedimentos artísticos ou mesmo em sua abordagem mais discreta ou na simplicidade de sua aparência. Na verdade a “pobreza” não era o assunto prioritário, o precário na arte não foi evidenciado a partir de sintomas negativos, mas pretendeu pontuar a dimensão política, poética e ideológica da produção artística. O objetivo da exposição foi o de pesquisar os aspectos da produção artística negligenciado pela historiografia. Na história da arte, a *Arte Povera*, foi um movimento dos anos de 1960, em que pela primeira vez, os artistas usaram materiais pobres como: cordas, jornais, vegetais, tecidos, arames, etc. As obras eram de caráter delicado, frágil e mesmo efêmero e depois deste período muito se fez na arte pautado na precariedade.

A estratégia curatorial buscou apresentar um conjunto de obras que gerassem reflexões em relação aos processos plásticos mais tradicionais em confronto com obras de caráter experimental e/ou lúdico e que fugissem à regra canônica. O conjunto de obras do acervo e de artistas



FIG. 11 e 12

Vistas da exposição *A Bela Morte: Confrontos com a Natureza-Morta no Século XXI*
Curadoria de Ana Zavadil
De 12 de dezembro de 2013 a 16 de março de 2014
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS



FIG. 13 e 14

Vistas da exposição *O Cãnone Pobre: Uma Arqueologia da Precariedade na Arte*
 Curadoria Ana Zavadil
 De 27 de março de 2014 a 4 de maio de 2014
 Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

convidados foi escolhido, portanto, livre de regras e passível de ser interpretado para dar ao público uma experiência plural no espaço museológico.

O MARGS se transforma em um centro de disseminação de conhecimento com foco na exibição constante de seu acervo em justaposição às obras oriundas de outras coleções, o que o coloca em uma plataforma inovadora de atuação que o distingue de outros museus brasileiros. Sabemos que as proposições inovadoras instauradas pelo MARGS, quer sejam em sua estrutura administrativa, ou na plataforma curatorial adotada, o colocam em um patamar de distinção e o lançam rumo ao futuro.

A curadoria em seu campo de batalha colocou seu foco na realização de grandes exposições temáticas ou conceituais que explorem novos modos de instigar a reflexão e gerar conhecimento, através do acervo do MARGS em diálogo com obras de outras coleções, insuflando um novo modo de ver e rever a sua coleção e apontando um novo caminho para a curadoria no contexto museológico.

REFERÊNCIAS

ALVES, José Francisco. *O Acervo como Protagonista do MARGS*, in *Catálogo Geral*, Raul Holtz (org.). Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013.

ALVES, José Francisco. *O Atelier Museológico*, texto de parede, exposição *Do Atelier ao Cubo Branco: Um manual de Trabalho*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2011. não paginado.

DIDI-HUBERMAN. *Devant lês temps: Histoire de l'art et anachonisme des images*. Paris: Édition de Minuit, 2000.

FIDELIS, Gaudêncio. *Justaposição no Labirinto: Observações Preliminares para uma Teoria de Design, Montagem e Diagramação Conceitual em Exposições Museológicas*, in *Catálogo Geral*, Raul Holtz (org.). Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013.

FIDELIS, Gaudêncio. *Um Museu Feminista*, brochura da exposição. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, de 20 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012. não paginada.

FIDELIS, Gaudêncio. *Um Novo Paradigma Institucional para o Campo Museológico in Do Atelier ao Cubo Branco: Um Manual de Trabalho*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2011. não paginado.

ZAVADIL, Ana. *A Natureza-Morta como Assunto da Arte*, in *A Bela Morte: Confrontos com a Natureza-Morta no Século XXI - Caderno de Experiência*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2013.

¹ O primeiro curador-chefe do MARGS foi o historiador José Francisco Alves, que exerceu o cargo de janeiro de 2011 a junho de 2013.

A HISTÓRIA E A CRÍTICA DE ARTE EM UM MUSEU MAIOR

Bianca Knaak

A Estética, a História e a Crítica da arte, entendidas como ciências, costumam encontrar nos museus inúmeros motivos para continuar suas pesquisas e ponderações. Instituições museológicas podem ser, portanto, bons laboratórios, quando suas exposições fustigam a naturalidade com que concebemos o ato de ver, sentir, considerar e colecionar arte. Tanto que ao longo da história algumas exposições são ainda emblemáticas para as diferentes compreensões da arte, para a renovação de cânones e para o sistema da arte como um todo, por assim dizer. A começar pelo galpão construído por Courbet em 1855 para exposição de suas obras rejeitadas pela Exposição Universal de Paris. Depois, a exposição organizada por Monet, em 1874, reunindo 165 quadros daqueles que seriam, mais adiante, taxados de Impressionistas e, já no século XX, pela homenagem ao *naif* Henri Rousseau organizada por Picasso e seu grupo do *Bateau Lavoir*, em 1908 e a exposição de Roger Fry, em Londres, Manet e os pós-impressionistas, inaugurando uma nova categoria, em 1911.

De meados do século 19 até a primeira década do século 21 a listagem é extensa e com certeza a relação varia conforme o relator, mas são ainda memoráveis para esse tema as contribuições de Harald Szeemann com *When Attitudes become Form*, em Berna, 1969 e, no Brasil, as exposições promovidas por Walter Zanni, desde o início dos anos 1960, a partir do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

Podemos citar também *Le Immatériaux* – exposição pós-moderna de Jean François Lyotard no Centro Georges Pompidou, em 1985 e, em 1989, *Magiciens de la Terre*, também no Centro Georges Pompidou e no Grande halle de la Villette, curada por Jean-Hubert Martin e, mais recentemente, em 1998, a XXIV Bienal de São Paulo: *Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, com curadoria de Paulo Herkenhoff.

Todas essas exposições, em maior ou menor grau, afrontaram o lugar comum e confortável que disciplinava, em cada tempo e espaço, o olhar e o desejo de ver a partir de um modo já estabilizado (e estabilizador) dos sentidos. Questionaram a tradição expositiva enquanto modelo

encadeado de imagens normativas, lineares e sucessivas cronologicamente. Trouxeram a tona novos parâmetros artísticos. Confrontaram o gosto e seus juízes. Estética, artística e socialmente ampliaram horizontes e ajudaram a multiplicar seus intérpretes. Todo esse legado deixou marcas profundas na história da arte, mudou rumos e fez eco em todo o mundo ocidental, aproximando a arte das suas e de outras ciências.

VER, REVER, DESCOBRIR

Desde 2011, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli - MARGS se assume, cada vez mais, como espaço vitalizante das ciências da arte. Programaticamente vem investindo na renovação de seu perfil, distanciando-se, com suas exposições, dos modelos europeus tradicionais consagrados de trajetórias individuais e consagrados por obras mestras. No MARGS, a tônica passou a ser a relação sincrônica da arte com a sociedade, e seus grandes temas, por assim dizer, priorizando para esse repertório o que seu acervo tem a dizer. Um acervo até então modesto, de formação mais espontânea e informal do que conceitual, e com muitas lacunas inexplicáveis para o principal museu de arte do estado, agora prestes a completar 60 anos. No entanto, neste museu público, sexagenário, apenas em 2011 se instituiu o cargo de curador-chefe. Desde então impera a decisão de revisar, resgatar e restaurar seu acervo, hoje com mais de 3.200 obras e, com isso, realizar prioritariamente exposições autorais. Assim, assinadas por José Francisco Alves, primeiro curador-chefe do MARGS, Gaudêncio Fidelis, diretor ou Ana Zavadil, atual curadora-chefe, as exposições investem e emergem da reserva técnica.

Na alternância entre esses três curadores, nas oito salas, distribuídas em dois pavimentos, já foram realizadas quatorze exposições do acervo. Quando não exclusivamente com obras do MARGS, pelo menos sempre com a grande maioria e, principalmente, agregando a cada montagem, novas peças às coleções do museu. Tentando ser politicamente redentora de atávicos deslizos colonialistas, a atual gestão atua para transformar o acervo em protagonista do museu,

investindo em sua recuperação, ampliação e exibição contínua. Afinal, como nos lembra a professora Maria Amélia Bulhões, “significação se constrói coletivamente, em um processo árduo e lento, de criatividade e reflexão” (2008, p.133). E, consciente de seu papel fundamental para a auto-estima de sua comunidade, ao dedicar-se à exposição de seu acervo, o museu também cumpre sua função social mostrando-se comprometido com valores locais e ao mesmo tempo buscando “uma participação efetiva na construção de uma História da Arte” (BULHÕES, 2008, p.133), que também nos diga respeito.

Assim, e reverberando a sedimentação da Bienal de Artes Visuais do Mercosul em Porto Alegre, apesar da importância dos espaços alternativos para a renovação/revelação de artistas, acervos e mercados, as exposições do MARGS e da Fundação Iberê Camargo estão entre as exposições mais comentadas da cidade.

No MARGS, atualmente, são as exposições de acervo que o justificam, política e criticamente, numa seara pública de aparições artísticas sem lastro sistêmico ou memória institucional. No circuito artístico local, as curadorias propositivas e performativas, com temáticas de exploração inclusiva, ora sincrônica, ora diacrônica, encontram repercussão diferente junto à imprensa, à chamada crítica especializada, à academia e ao grande público. Sobretudo porque imersões no acervo são mediadas por definições midiáticas de arte que submetem a história da arte a certa visualidade atemporal e destacam a própria legitimidade do campo artístico como um artifício de dominação simbólica.

Nas exposições do MARGS, por exemplo, os próprios temas, títulos e declarações institucionais atacam certos questionamentos sobre posturas e imposturas para o tratamento e exibição das obras. Assim, conforme o meio em que circulam, as definições midiáticas parecem se alternar entre a contestação e a consagração daquilo que prezam artisticamente como autonomia da fruição e da construção de sentidos não hierárquica.

Mas para o diretor do museu não há “mais sentido em realizar exposições que não tomem uma postura crítica em relação ao contexto de produção e circulação da obra de arte” (BOPPRÉ, 2012). Para Fidelis, sua gestão inaugurou um programa institucional que rompe com “diversas hierarquias taxonômicas que estão na raiz da constituição produtiva do cânone e que museus têm historicamente preservado” (2011:6). Ainda segundo ele,

Conceitos de beleza, originalidade, inovação, qualidade e norma estética precisam ser substituídos por significado contextual, contribuição local, diferença, e prioridade

histórica. Não é mais possível sustentar proposições hierárquicas que não levem em consideração a importância da contribuição artística dentro de um arco de obras significativamente mais amplo e mais inclusivo (FIDELIS, 2011:6).

Por isso, o MARGS segue um modelo “labiríntico” de exibição e produção de sentido que os curadores buscam tornar mais explícito a cada exposição, retirando daí seu potencial comunicativo e ativador de um circuito de visualidades e visibilidades.

MODELO LABIRÍNTICO

Labirintos da Iconografia foi a primeira grande exposição exclusivamente do acervo do MARGS. Nela as obras foram distribuídas no espaço promovendo contrastes entre períodos, escolas, gêneros, materiais e técnicas. Para isso, segundo o curador-chefe, “as escolhas foram realizadas como forma de quebrar pressupostos canônicos que fundamentam as hierarquias entre obras” (ALVES, 2011), e, dessa forma, obras de artistas consagrados e de artistas ainda sem o reconhecimento que as exposições em um museu podem legar, chegaram juntas ao salão principal. Algumas destas obras, emergindo inéditas do sintomático silêncio de uma reserva técnica, surpreenderam no contexto expositivo.

Ao longo da mostra eram muitas as interrogações e interpretações transversais. Além disso, se a subjetividade dispõe de seus próprios labirintos, vimos como os museus ainda podem transformá-los ao revisitar alguns clichês expográficos. *Labirintos da Iconografia* variou a altura dos trabalhos distribuídos nas paredes, obrigando o espectador a olhar para cima, para baixo, de longe e até bem de perto. Reuniu trabalhos por conteúdos, temas e técnicas, em justaposições narrativas e, por vezes, criou cenografias invasivas, como no caso da pintura de Di Cavalcanti (*Composição/Cristo morto*, 1941), apresentado sobre um fundo de madeira que lembrava os bastidores de teatro, ladeado por um Cristo crucificado (Girolamo Pilloto, s/d), um vaso de cerâmica esmaltada (Luiza Prado, 1956), uma bacia de cerâmica esmaltada em branco com lentilhas de cerâmica imersas n’água (Marlies Ritter, 1984. *Constança, estas laranjinhas a mãe cortou para ti*) e, perpendicularmente, uma madona de gesso customizada com fones de ouvidos de plástico (Sandro Ka, 2008. *Nossa Senhora do Relax*), todas integrantes do acervo do MARGS. E, como na concepção curatorial labiríntica a cronologia e a linearidade não interessam, é o visitante quem deveria elaborar “suas próprias vias interpretativas, estabelecendo novas relações históricas e artísticas”.



FIG. 1

Vista da exposição *Labirintos da Iconografia*
Curadoria de Gaudêncio Fidelis
De 29 de junho a 14 de agosto de 2011
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

A curadoria ajuda neste processo ao apresentar “justaposições, confrontos e paralelos entre períodos, escolas e gêneros diferenciados, onde uma obra estará sempre ligada à outra e/ou a um conjunto de obras”¹. E, naquela ocasião, para cotejar a iconografia convocada no título da mostra, através da história da arte, era preciso atentar ao conteúdo e ao tema das obras, porém libertos das abordagens interpretativas, próprias de contextos históricos de significado, construção e sentido da imagem.

A iconografia no MARGS era (e de certa forma continua sendo) uma memória rarefeita, a nuvem que alimenta nossa cultura visual sem efetivamente precipitar-se em conhecimento estável. Isso, de alguma forma, converge com as afirmações de Roland Barthes (1970), sobre a atividade crítica. Para ele, a revisão de objetos do passado não é nem homenagem à verdade do passado nem à verdade do outro, mas, enquanto crítica, formas de construção de uma inteligência com eles em nosso tempo.

Ou seja, podemos dizer, então, que exposições de acervo são formas de construção de visibilidade e inteligibilidade para trazer ao público, com toda a legitimidade que dispõem os museus, a experiência reflexiva, e por que não avaliativa, sobre esse “fragmento de passado” e o que se pode fazer com ele. Não se trata de abdicar da história da arte, mas sim, de assumi-la como escrita passível de crítica e reinterpretação. Mesmo porque “sempre se inventa um pouco aquilo de que necessita para tornar a interpretação convincente” (BELTING, 2006, p. 216).

Nas exposições propostas pelo MARGS, a história, as ideologias e a crítica de arte são contíguas e são inevitáveis. A opção de organizar exposições apenas com o acervo para protagonizar sua própria avaliação/validação institucional

é transparente. Mas a inteligibilidade das exposições de sua coleção está mais próxima da experiência artística pós-moderna, afeita às citações, pastiches e apropriações subjetivas, profícua em nossa cultura de consumo conspícuo. Mas, se o amálgama visual labiríntico supostamente despista qualquer contexto cronológico, estilístico ou judicativo, a própria história da arte, literalmente rechaçada enquanto disciplina normativa, hierárquica e hegemônica, lá não se apaga. Pelo contrário: é coadjuvante permanente, embora, por vezes, pareça, a alguns, discreta demais frente aos atuais propósitos curatoriais, includentes, polissêmicos e polifônicos.

AO CUBO

Já ao exhibir seu acervo na mostra *Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico* o MARGS reuniu 223 obras de 147 artistas distribuídas em segmentos que ocuparam todas as suas galerias com paredes multicoloridas. Essa *cromoexperiência museológica*² empreendia, primeiramente, na repercussão da cor das paredes na recepção das obras no museu. Declarava nessa prática o fim, temporário, do cubo branco para que o visitante, segundo Fidelis, pudesse fazer suas “escolhas interpretativas baseadas na confluência da luz e do olhar, de onde em última instância origina-se a cor” (2012:1). Assim, as demais questões conceituais, as quais o curador pretendia destacar com obras produzidas do século XIX ao XXI, valendo-se da justaposição e sob o peso da cor das paredes, são apontadas pelos títulos dos oito segmentos da mostra: *Cromoteca: a experiência; Cromofobia: a cultura; Cromocor: a política; Cromocubo: a ideologia; Cromoforma: o espaço; Cromodrama: a expressão; Cromofagia: a absorção e Cromonomia: a ausência*.

Mas antes desta exposição, além das já citadas *Do Atelier ao Cubo Branco*³ e *Labirintos da Iconografia*, o MARGS ainda organizou e apresentou *O Museu Sensível: uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS; Mecanismos / Dispositivos: Articulações Contemporâneas do Sentido em Curadoria; A Invenção da Escala; ALIEN: Manifestações do Disforme; Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos; Trânsitos da Iconografia Sul-Rio-Grandense*. Exposições estas que traziam já no título a súplica de suas pretensões visuais. E com as recentes exposições do Museu de Arte do Rio Grande do Sul também podemos observar alguns modos de apresentação da produção artística problematizando suas circunstâncias expositivas a partir de dentro, a partir do aparato institucional e museológico.

EXPOSIÇÃO É CRÍTICA

Dentre os muitos especialistas que acreditam na validade e na necessidade de uma retomada da atividade crítica fora dos

limites acadêmicos, alguns (dentre os quais eu me incluo) apontam a curadoria assinada como um novo lugar para a crítica de arte. Seja em museus, galerias, bienais e até mesmo nos interstícios interinstitucionais, seja através das iniciativas particulares e independentes de atuação crescente, as curadorias, assumidas como estratégias para construção de sentidos, através de expografias provocativas e articulações teóricas, seriam mesmo os espaços contemporâneos para o exercício da crítica? Ambas são atividades autorais que, engendradas à visibilidade da produção artística a que se dedicam, propõem reflexões diferentes em métodos e meios. Em que pese aí o papel de avalista, de ambas, junto ao mercado de arte e às demandas de consumo periférico (mesmo negando-se à função judicativa), como se realizaria institucionalmente a atividade crítica somada aos encargos da curadoria?

Aos curadores do MARGS, por exemplo, o que importa é que, ao exibir obras consideradas canônicas do acervo, se possa explorar uma nova maneira de perceber e valorizar as obras, e com isso, a própria instituição. E isso significa que com suas curadorias podemos revisar as afirmações categóricas da história da arte. Também nas suas exposições, as versões especializadas dos curadores não estão apenas em seus textos escritos, mas principalmente em suas afirmações perceptíveis no espaço. Textos que numa exposição se encaixam em imagens, montagens, agenciamentos, tanto quanto em títulos e apresentações discursivas. Afinal, contemporaneamente é através dos discursos visuais que mais tacitamente se encaminham os modos convergentes de ver e pensar o mundo e a arte, de fazer história(s) e gerir memórias. Pois, em tempos de institucionalização e ampliação das demandas de mediação cultural, estética e política⁴, os discursos verbais e seus equivalentes expositivos podem ser compreendidos



FIG. 2
Vista da exposição exposição
Do Atelier ao Cubo Branco
Curadoria de José Francisco Alves
De 13 de abril a 29 de maio de 2011
Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

como modos de atuação didático-pedagógica. Como já descreveu Buren (1971), museus e galerias não são espaços neutros de difusão da obra de arte, eles a situam, sobrepondo-lhe novos significados. Politicamente isso é tão importante que precisa ser sempre considerado, quando se revisam as práticas expositivas institucionais. Por fim, as exposições sempre foram e continuam sendo espaços potenciais para que se estabeleça ou reinvente a crítica e, com ela, o cânone possível/passível de seu tempo e, contemporaneamente, os museus de arte são seus espaços maiores.

¹ Disponível em < http://www.margs.rs.gov.br/acontece_expo_aberta.php?par_id=197 > acesso em 17 de fevereiro de 2013.

² Título do texto de apresentação da mostra, assinado por Gaudêncio Fidelis, como curador e diretor do MARGS.

³ A mostra *Do Atelier ao Cubo Branco*, em cartaz no MARGS, de 13 de abril a 21 de maio de 2011, reunia obras do acervo e de artistas professores do Atelier Livre de Porto Alegre. Pretendia, nessa montagem que reunia 64 artistas, ao mesmo tempo comemorar os 50 anos do Atelier Livre de Porto Alegre, apontar a nova política de atuação do museu e promover uma reflexão sobre a passagem da obra de arte do atelier do artista, espaço de concepção, para a sala de exposição, espaço de aparição social e de mercado.

⁴ Este texto deriva da pesquisa desenvolvida junto à Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob o título "Narrativas e estratégias de institucionalização da arte no Rio Grande do Sul: Bienais, exposições e outros eventos". Percorre e amplia reflexões que resultam da observação e análise de um momento recente na história do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), às quais venho publicando em diferentes contextos acadêmicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, José Francisco (Org). *Do Atelier Ao Cubo Branco: Um manual de trabalho*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2011. Catálogo. 32 p.ii.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOPPRÉ, Fernando. *Cromomuseu e a Política de Acervo*. Entrevista com Gaudêncio Fidelis. Disponível em < <http://interartive.org/2012/12/entrevista-gaudencio/> > acesso em 10 de fevereiro de 2013.

BULHÕES, Maria Amélia. *As instituições museológicas e constituição de valores no circuito mundializado da arte*. IN: BERTOL, M. e STIGGER, V. (Orgs). *Arte, Crítica e Mundialização*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008. P. 125-133.

BUREN, Daniel. *Fonction de l'atelier, 1971*, IN: *Ecrits* vol. 1, Bordeaux, CAPC – Musée d'art contemporain, 1991, pp. 195-205 (extraits).

COSTA, Luís Edegar de O. *A partir do ateliê para pensar o cubo branco*. *Jornal Zero Hora, Cultura*, Porto Alegre - RS, p. 6 - 6, 07 maio 2011.

FIDELIS, Gaudêncio. *Um novo paradigma institucional para o campo museológico*. IN: ALVES, José Francisco (Org). *Do Atelier Ao Cubo Branco: Um manual de trabalho*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2011. Catálogo.

KNAAK, Bianca. *Estratégias de curadoria: Labirintos - MARGS expõe minotauros, exus e outras morfologias*. *Jornal Zero Hora, Cultura*, Porto Alegre, p. 07 - 07, 16 ago. 2011.

ROLIM, Michele. *MARGS: Museu como protagonista*. IN: *Jornal do Comércio*. Porto Alegre, 07 de fevereiro de 2011, p. 26. Disponível em < <http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=53866> > Acesso em 18 de março de 2013.

O DESENVOLVIMENTO DO NÚCLEO EDUCATIVO DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL: UMA PERSPECTIVA

Vera Lúcia Machado

Antes de vir para a Secretaria de Cultura, trabalhei por 19 anos na Secretaria da Educação, todos estes anos em sala de aula e, sempre que possível, visitando o Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Foi, portanto um movimento natural que, ao chegar à SEDAC em 1996, eu procurasse trabalhar no MARGS. Contribuí para isso o fato de a diretora do MARGS na época, Romanita Disconzi, ter sido minha professora e paraninfa da minha turma de faculdade. Além disso, paralelamente à minha atividade docente eu trabalhara como marchand e havia incluído Romanita em algumas das minhas exposições coletivas; o que fez com que ela conhecesse minha experiência em montagens de exposições. Quando caminhávamos pelo corredor rumo ao então Núcleo de Exposições, hoje Núcleo de Curadoria, passamos pela frente do Núcleo de Extensão Cultural, hoje Núcleo Educativo. As funcionárias do Núcleo de Extensão saíram à porta e perguntaram o que “ela” (eu) estava fazendo ali. Ao serem informadas que eu iria trabalhar no Núcleo de Exposições, protestaram, o meu lugar deveria ser no Núcleo de Extensão, para por em prática tudo que eu reivindicava quando vinha ao museu com meus alunos. Foi assim, desta maneira “democrática”, que passei a me envolver e trabalhar com a ação educativa da instituição, paixão que me move até hoje.

O Núcleo de Extensão Cultural possuía uma agenda bem variada, oficinas de arte nos torreões, tendo como professores artistas atuantes na cena cultural do estado, entre eles inclusive Plínio Bernhardt (1927-2004), que fora diretor do MARGS e responsável pela mudança do museu do Teatro São Pedro para Avenida Salgado Filho.

Todas as palestras, seminários, mesas redondas e encontros passavam pela organização da extensão, que também era responsável pela guarda e conservação dos equipamentos necessários às atividades realizadas nos torreões, auditórios e outras dependências do museu. Algumas destas atividades eram gestadas no próprio núcleo, outras propostas vinham através da direção, de curadores convidados ou ainda projetos culturais ofere-

cidos ao museu por produtores culturais da área de artes visuais e suas interfaces, como o projeto *Happy Hour Cultural*, que durou vários meses e envolvia discussões sobre arte e psicanálise.

Uma das propostas do Núcleo mais interessante de acompanhar foi um projeto que começou em 8 de março de 2004 (dia internacional da mulher) e concluiu dia 30 de abril, dia nacional da mulher. Cada encontro semanal reunia um homem e uma mulher, juntos, debatendo questões de gênero. Muitos mestrandos e doutorandos em educação e arte pesquisaram nas atividades de mediação do MARGS.

Por fim, mas não menos importante, cabia ao Núcleo de Extensão, como cabe até hoje ao Educativo, o agendamento de visitas de grupos ao museu. Estas visitas obedeciam a um calendário estruturado pela instituição, as escolas mencionavam os dias e os horários em que era desejada a visita, sendo a mesma confiada pelo Núcleo ao mediador voluntário que dispusesse do tempo e data desejados, sem alteração do horário do museu. Logo, nós, integrantes do núcleo, mais os voluntários oferecidos pela AAMARGS, percebemos que se tivéssemos horários pré-estabelecidos e voluntários em dias fixos, poderíamos atender mais e melhor a demanda que já era crescente.

Sabíamos que a atuação do nosso Núcleo era a mesma do que os europeus chamavam de “Departamento de Público” e os americanos chamavam de “Setor Educativo”. Já tínhamos também plena consciência que nossa ação educativa não poderia se restringir a visitas guiadas, mas também a ações que envolvessem a formação de professores e mediadores para esta tarefa essencial que é a formação dos diversos públicos para o museu. Sim, sabíamos desde sempre que formar público para museu era nossa vocação e nosso maior desafio. Começamos por perceber que os aportes teóricos usados para a educação formal em escolas, embora semelhantes, não eram as mesmas nem davam conta da educação não formal em espaços expositivos.

Neste momento foi muito importante contar com o conhecimento da obra de Ana Mae Barbosa, que reunia a experiência da sala de aula com a gestão de um museu e seus desafios pedagógicos diferenciados. Como a composição dos funcionários do museu e do próprio Núcleo era bem diversa, com pessoas advindas dos mais diversos setores do serviço público, ainda se encontrava quem acreditasse que o museu era um espaço sacralizado de adoração da Arte, um templo da cultura e do saber ao qual poucos tinham condições de acessar. Tanto trabalhar no museu como frequentá-lo, não era para qualquer um.

No entanto, não havia pessoal suficiente nem com formação específica para suprir todas nossas necessidades técnicas. Era comum, por exemplo, os membros do Núcleo de Acervo “protegerem suas obras” dos colegas do Núcleo de Exposições, gerando impasses que a direção tinha que mediar. Nesta época não havia ainda Núcleo de Conservação e Restauro. A primeira, mais profunda e talvez mais trabalhosa ação educativa foi unificar os discursos e procedimentos da equipe. Mostrar que o museu não é apenas um espaço para ser visitado, observado, reverenciado, mas um local que guarda, preserva e divulga arte para criação de opiniões, sugestões, questionamentos, um lugar de construções do conhecimento, um lugar de mudanças, dinâmico e evolutivo, um lugar onde a comunidade se reconhece.

Uma exposição deve ser uma ocasião de propor divertimento, aprendizado e reflexão a todos: equipe, expositores e público. Um museu deve ser um espaço dinâmico e aberto, onde todos possam, a partir de seus próprios repertórios, atuar de forma dinâmica, criativa e reflexiva. O museu é, portanto, um agente de cidadania. Progredimos muito ao longo destes anos, algumas vezes de forma rápida, outras mais lentamente. Tivemos oportunidade de discutir com Paulo Portela Filho, arte-educador do Museu de Arte de São Paulo-MASP, onde o serviço educativo foi fundado junto com a instituição na década de 50 do século XX. Discutimos com o Educativo da então recém criada Fundação Iberê Camargo e com o Educativo do Santander Cultural. Participamos da formação de mediadores da exposição *Arqueologia Contemporânea* da 3ª Bienal do Mercosul, em 2003. Sendo assim, depois de muita leitura e discussão, chegamos ao termo mediador, adotado por todas as instituições envolvidas no processo. Uma pessoa que introduz e facilita o diálogo entre obra e espectador não é um monitor de atitudes e resultados ou guia iluminado do saber artístico, é um facilitador de fruição e entendimento, que cada sujeito vai construir de forma única de acordo com sua bagagem pessoal e leitura de mundo.

Apesar da grande quantidade de vitórias, passei por alguns reveses. Nessas horas, para não ver o que eu julgava rumos equivocados ou falta de ação educativa do museu, eu me ausentava do MARGS. Foi assim que tive a oportunidade de trabalhar no Instituto Estadual de Artes Visuais – IEAVI, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MAC, no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa e, no meu mais longo exílio do MARGS, de 2007 a 2010, no museu Júlio de Castilhos. Aprendi que todas as instituições têm dificuldades, cada uma a sua maneira e que é muito bom poder superá-las em conjunto. No Júlio de Castilhos, apesar de fazer parte oficialmente do Núcleo Administrativo, ajudei a formatar projetos educativos e até fiz visitas mediadas, o que me manteve em forma para regressar.

De volta ao MARGS, em 2011, a transformação do Núcleo de Extensão Cultural em Núcleo Educativo, a reabilitação da palavra (e função) mediador, a criação do Núcleo de Curadoria e a indicação de um curador-chefe, deixavam bem claro qual seria a política cultural praticada a partir deste período no museu.

Como todo mundo que pretendia embarcar no projeto, tive de mexer-me, abandonar o óbvio, esquecer do previsível e aprender a ver as obras canônicas do museu como nunca se vira antes, oxigenadas, diferentes e envolvidas em novas e improváveis relações. Confesso que no começo tive medo e receio, será que seríamos capazes de criar e ampliar público para um museu tão desafiador, tão diverso?

As respostas nós obtivemos nas mediações e nos projetos para professores que executávamos com o auxílio do Coletivo E, um grupo de pesquisadores e produtores na área de arte-educação, no projeto *Labirintos da Memória* para exposição *Labirintos da Iconografia*¹ e *Curadorias Educativas*, projeto realizado em parceria com Adriana Ganzer, para as exposições *A Invenção da Escala*² e *Mecanismos e Dispositivos: articulações contemporâneas do sentido em curadoria*³. Tivemos surpresas, estranhamentos, curiosidades, até certa sensação de empoderamento frente às questões estéticas, nenhuma rejeição. Foi mais difícil lidar com a dúvida e a angústia, hoje superadas, dos mediadores. Recebemos a exposição itinerante *Obras Escolhidas* da 29ª Bienal de São Paulo, e junto com ela o apoio do Educativo da Bienal, que nos proporcionou oficinas para mediadores e professores e nos presenteou com um magnífico recurso pedagógico em formato box para trabalhar com arte contemporânea, que pudemos distribuir a muitas escolas. Ficamos imaginando: Quando vamos ter algo assim?



FIG. 1

Alunos visitam a exposição *Labirintos da Iconografia*
 Curadoria de José Francisco Alves
 De 29 de junho a 14 de agosto 2011
 Fotografia: Núcleo de Curadoria do MARGS

Então, em 2012, fomos procurados pelos professores do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul-UERGS com a seguinte pergunta: como somos duas instituições estaduais de cultura, que lidam com o mesmo assunto, artes visuais, e não trabalhamos juntos até agora? Foi então assinada uma parceria de 5 anos entre UERGS e MARGS e surgiu o *Projeto Educativo UERGS/MARGS*, que pretende dar andamento a formação de público, mediadores e professores e já resultou na primeira publicação: o livro *Fazer Museu*.

Da discussão entre Núcleo Educativo, professores de Artes Visuais, Núcleo de Curadoria e Direção, surgiu o recurso pedagógico impresso “Caderno de Experiência”, que acompanha as exposições pensadas e produzidas pela curadoria e pretende ser um apoio, uma porta, uma provocação ao visitante para fazer suas próprias curadorias, percursos e relações. É preparado de tal forma que não se destina especificamente a escolares, professores, público espontâneo, iniciados ou turistas, mas cada um deles vai encontrar sua própria forma de experimentação. Estes cadernos foram projetados para as exposições *Cromomuseu: pós-pictoralismo no contexto museológico*⁴, *De Humani Corporis Fabrica: anatomia das relações entre Arte e Medicina*⁵, *A Bela Morte: confrontos com a natureza morta no século XXI*⁶, e *O Cânone Pobre: uma arqueologia da precariedade na arte*⁷. No segundo semestre desse ano, além dos encontros com a curadoria destinados ao público em geral, realizaremos ainda um curso para formação de um banco de mediadores qualificados para o MARGS, com a equipe do Núcleo Educativo e a coordenação da

professora Mariane Rotter; um curso para a formação de professores, sob a orientação da professora Carmen Capra; além de encontros mensais com o professor Igor Simões, para conhecimento e discussão de Arte Contemporânea.

Acredito que o museu nunca evoluiu tão rapidamente como nos últimos anos, além de sugerir bem delineado o trajeto a seguir. Estamos dando passos importantes, democráticos e irreversíveis, que podemos considerar o melhor legado que se pode deixar a quem nos suceder nesta apaixonante tarefa.

¹ Exposição realizada entre 28 de junho e 14 de agosto de 2011, com curadoria de José Francisco Alves.

² Exposição realizada entre 26 de abril e 08 de julho de 2012, com curadoria de Gaudêncio Fidelis.

³ Exposição realizada entre 14 de abril e 24 de junho de 2012, com curadoria de Gaudêncio Fidelis.

⁴ Exposição realizada entre 06 de dezembro de 2012 e 31 de março de 2013, com curadoria de Gaudêncio Fidelis.

⁵ Exposição realizada entre 06 de junho e 11 de agosto de 2013, com curadoria de José Francisco Alves.

⁶ Exposição realizada entre 12 de dezembro de 2013 e 16 de março de 2014, com curadoria de Ana Zavadil.

⁷ Exposição aberta em 27 de março de 2014, com curadoria de Ana Zavadil.



INAUGURAÇÃO DO MARGS – 1957

Cerimônia de inauguração da sede do MARGS no Foyer do Teatro São Pedro com a presença do Governador Ildo Meneghetti, do Diretor do museu na época, Ado Malagoli e do Diretor da Divisão de Cultura da SEC (Secretaria de Educação e Cultura), Natho Hehn.



PALESTRA DE ANGELO GUIDO – 1957

Palestra do professor Angelo Guido sobre a obra de Pedro Weingärtner no Foyer do Teatro São Pedro.



EXPOSIÇÃO DE OBRAS DO ACERVO – 1977

Exposição de obras do acervo do MARGS em sua sede provisória na Avenida Salgado Filho.



EXPOSIÇÃO TRAJETÓRIAS E ENCONTROS DE IBERÊ CAMARGO – 1985

No ano em que se comemora o centenário do nascimento de Ibêre Camargo, lembramos da primeira grande exposição de sua obra sediada pelo MARGS.

Na fotografia, juntamente com Iberê, a Diretora do MARGS na época, Evelyn Berg e Paulo Herkenhoff, hoje atual Diretor Cultural do Museu de Arte do Rio – MAR.

AAMARGS

ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL

Fundada em 1982, a Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – AAMARGS é uma instituição sem fins lucrativos com sede em Porto Alegre, localizada no próprio museu, e contribui com a sustentabilidade do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e seus programas voltados à coleção, conservação e exibição de obras de arte através de programas avançados. Desde sua fundação, a história da AAMARGS coincide com a história do museu em muitos aspectos.

O trabalho voluntário de sua diretoria constitui um dos maiores exemplos de vocação filantrópica conhecido em uma instituição do Rio Grande do Sul. Participar da AAMARGS é fazer parte direta de um dos mais importantes museus do Estado e contribuir de maneira inestimável para sua qualificação e crescimento.

Museus são instituições de excelência e produção de conhecimento sobre a produção artística. Contribuir com museus é uma das mais importantes ações de afirmação para a cidadania. Junte-se a esta comunidade e seja você também agente desta mudança.

A AAMARGS é uma organização da sociedade civil com o objetivo exclusivo de colaborar para o crescimento institucional do MARGS e sua contabilidade é submetida mensalmente ao Governo do Estado do Rio Grande do Sul para avaliação e está sujeita ao controle do Tribunal de Contas do Estado.

COLABORE!

SÓCIO REGULAR:

Anuidade: R\$ 140,00
Estudante: R\$ 70,00
(com comprovação de matrícula)

CATEGORIAS DE DOAÇÃO:

Doador Diamante: R\$ 10.000,00
Doador Ouro: R\$ 5.000,00
Doador Prata: R\$ 2.500,00
Doador Bronze: R\$ 1.500,00

Contate a AAMARGS para doações em outros valores.

VANTAGEM DE SER SÓCIO OU CONTRIBUINTE

A principal razão para contribuir com a AAMARGS é a certeza de estar colaborando para a qualificação e o crescimento do mais importante museu do Estado e um dos mais importantes museus brasileiros. Sua contribuição ficará registrada na história da instituição. Sócios da AAMARGS possuem 10% de desconto na Loja do MARGS e em diversos estabelecimentos conveniados, além de receber convites especiais para atividades do museu, assim como exemplares gratuitos de determinadas publicações da instituição.

PARTICIPE MAIS DA VIDA DO MUSEU

Sua contribuição para AAMARGS será aplicada em uma das seguintes linhas de desenvolvimento do museu:

AQUISIÇÃO DE OBRAS

Sua contribuição pode ser destinada à compra de obras para o acervo.

Caso deseje, procure a AAMARGS e sua contribuição pode ser destinada exclusivamente para a compra de obras de arte, que serão propostas pela Comissão de Acervo do museu, de acordo com o valor a ser doado. Neste caso, o nome do doador constará na etiqueta da obra, da seguinte forma: Doação por compra de (nome do doador), sempre que a obra for exposta ou aparecer em uma publicação.

EQUIPAMENTOS

Investimento em equipamentos para qualificar a área administrativa e de atendimento ao público.

INFRAESTRUTURA

Investimento em infraestrutura diária, tais como: consertos emergenciais, iluminação especial, manutenção de equipamentos.

CONTRATAÇÃO DE PESSOAL

Contratação de pessoal especializado, tais como: técnico de informática, técnico de equipamentos de vigilância, marcenaria, carpintaria, museógrafos, entre outros.

PROGRAMA EDUCATIVO

Investimento em programas educativos do museu.

PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES

Investimentos no extenso programa de exposições do museu, tais como museografia, iluminação de exposições, designers, montagem, molduras, embalagem, pintura de espaços, transporte de obras, sinalização (banners, cartazes e outros), projetos especiais, etc.

QUALIFICAÇÃO DE PESSOAL

Investimentos em treinamento de pessoal do quadro fixo do museu.

RESTAURAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE OBRAS

Compra de materiais e equipamentos de conservação e restauro e contratação de pessoal temporário para restauro.

AQUISIÇÃO DE PUBLICAÇÕES

Aquisição de publicações especializadas para a biblioteca do museu e assinatura de jornais para a hemeroteca.

PUBLICAÇÕES

Investimento em publicações realizadas pelo museu, tais como: convites, catálogos, folders, e outros

ASSOCIE-SE !

CONSELHO EDITORIAL E COLABORADORES

ANA ZAVADIL

É mestre em Arte Contemporânea pelo programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria/RS. Lecionou curadoria no Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade de Caxias do Sul/RS. Integrou o Comitê de Acervo e Curadoria do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - MAC/RS e foi membro do Conselho Estadual de Cultura do RS. Vem realizando diversas curadorias e possui extenso volume de textos críticos na área de arte contemporânea. É curadora-chefe do MARGS.

BIANCA KNAAK

Doutora em História com tese sobre as Bienais do Mercosul (IFCH-UFRGS/2008) e Mestre em Artes Visuais com dissertação sobre as referências populares na arte brasileira contemporânea (IA-UFRGS/1997). Entre 1999 e 2002 dirigiu o Instituto Estadual de Artes Visuais (IEAV) e o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS). Pesquisadora e professora da área de História, Teoria e Crítica de arte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), eventualmente atua como curadora. Artista plástica. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA

JACKSON RAYMUNDO

Desenvolve estudos ligados à cultura popular brasileira. Formado em Letras e mestrando em Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), é autor de *Samba-enredo, a canção de uma arte moderna* (Bestiário, 2012), além de artigos publicados na imprensa e revistas acadêmicas sobre o universo do carnaval e das escolas de samba.

LUCIANO ALFONSO

Jornalista e doutorando em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2013). Mestre em Comunicação e Informação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação pela mesma universidade. Graduado em Comunicação Social também pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é coordenador de Produção da Fundação Cultural Piratini - Rádio e Televisão. Nesta mesma função atua como parecerista Ad hoc da Revista Estudos em Jornalismo e Mídia, da Universidade de Santa Catarina (UFSC). Como assessor na área cultural coordenou a comunicação de instituições como a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, o Santander Cultural e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do RS.

MARGARIDA P. PRIETO

Natural de Torres Vedras (Portugal), 1976. Pseudônimo artístico: Ema M. Doutora em Pintura na FBAUL em 2013. Bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) 2009-2012. Bolsa pontual atribuída pela Fundação Calouste Gulbenkian para a exposição *Lapsus Memoriae* no Museu do Trabalho (Porto Alegre, RS) em 2013. Destacam-se, em 2013, as exposições individuais: *Ut Pictura Poesis* no Oi Futuro: Ipanema (Rio de Janeiro); *A Pintura que retém a Palavra*, Reitoria da Universidade de Lisboa e *Animus Ludendi* na Galeria Amarelo Negro (Rio de Janeiro).

RAPHAEL FONSECA

Crítico, curador e historiador da arte. Atualmente cursa o doutorado em Crítica e História da Arte (UERJ), tendo mestrado e bacharelado na mesma área. Professor do Colégio Pedro II. Escreve com frequência para as revistas ArtNexus e DasArtes. Dentre suas curadorias recentes, destaque para *Água mole, pedra dura* (I Bienal do Barro do Brasil, Caruaru, PE, 2014); *Deslize <surfe skate>* (Museu de Arte do Rio, RJ, 2014); *A lua no bolso* (Largo das Artes, RJ, 2013) e *City as a process* (II Industrial Biennial of Ekaterinburg, Rússia, 2012). Organizador e autor do livro *Do tirar pelo natural* (Editora da Unicamp, 2013).

RAUL HOLTZ

Arquivista formado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2003. Coordenou o Projeto de Digitalização do Acervo do MARGS e organizou a publicação do Catálogo Geral das Obras do Museu. Atualmente é coordenador do Núcleo de Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS.

RUI MACEDO

Natural de Évora (Portugal), 1975. Atualmente é doutorando em Pintura na FBAUL. Bolsas pontuais atribuídas por: Fundação Calouste Gulbenkian para a instalação *Caleidoscópio* no Museu de Grão Vasco (Viseu) em 2012 e *Mnemosyne* no Museu da República (Rio de Janeiro) em 2013 e Promoción del Arte para a instalação *Un cuerpo extraño* no Museu Nacional de Artes Decorativas (Madrid) em 2013. Para além destas exposições/instalações destacam-se: *La totalidad imposible* no IVAM (Espanha); *Artimanhas do escondimento* na Galeria Amarelo Negro (Brasil); *Replay* no Museu Nacional (Brasil) e *Playtime* na Capilla de La Trinidad do Museu Barjola (Espanha).

VERA LÚCIA MACHADO DA ROSA

Licenciada em Desenho e Plástica pela Feevale em 1974. Coordenadora do Núcleo Educativo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Magaloli - MARGS.

REALIZAÇÃO

Governo do Estado do Rio Grande do Sul

GOVERNADOR

Tarso Genro

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA

Assis Brasil

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI

DIRETOR

Gaudêncio Fidelis

CURADORA-CHEFE

Ana Zavadil

NÚCLEO ADMINISTRATIVO

Maria Tereza Heringer – Coord.
Eneida Michel da Silva

NÚCLEO DE CURADORIA

Ana Zavadil – Curadora-chefe
Bianca Ferreira dos Santos
Célia Moura Donassolo
Franciele Amaral da Cunha
Henrique dos Santos Garcia
Lidiane dos Reis Fernandes
Wagner Roberto Viana Patta

NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO

Claudia Dornelles Antunes

NÚCLEO DE DESIGN GRÁFICO

Gaudêncio Fidelis – Coord.
Beatriz Ribeiro Azolin
Victória Francisca de Oliveira Santos

NÚCLEO DE ACERVO E PESQUISA

Raul César Holtz Silva – Coord.
Ana Maria Hein
Gustavo Sá de Oliveira
Maria Tereza de Medeiros
Nataliê dos Santos Silveira

NÚCLEO EDUCATIVO

Vera Lúcia Machado da Rosa – Coord.
Camila Barreto Ruskowski
Carla Adriana Batista da Silva

NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Naida Maria Vieira Corrêa – Coord.
Loreni Pereira de Paula

CONSELHO CONSULTIVO

Gaudêncio Fidelis – Presidente
Beatriz Bier Johannpeter
Carlos Fajardo
José Luiz de Pellegrin
Marilene Pieta
Renato Malcon
Romanita Disconzi
Túlio Milman

COMISSÃO DE ACERVO

Ana Zavadil
Blanca Brites
Gaudêncio Fidelis
José Francisco Alves
José Luiz de Pellegrin

EQUIPE DE SEGURANÇAS

Adriana Regina Ribeiro
Anderson Luis Martins Kreis
Anderson Silveira da Silva
Antonio Lino Rodrigues
Bruno Cavalcanti Fernandes
Bruno Fernando Ribeiro
Carlos Mendes Pinheiro
Claudio Mariano da Silva
Edison Santos da Silva
Ernesto Saul Heinermer
Gilda Teresina Oliveira Teixeira
Gilnei da Cunha Santos
Jean Carlos Dias Paim
João Anilton Machado Cardoso
Joaquim Urubatan dos Santos
Jorge B. Pacheco Junior
Jorge Luis Paim da Silva
Jorge Rosa da Silva
Lauro Fabricio de Oliveira
Manuel José A. Ferreira
Marco Aurélio da Costa Alves
Monique da Rosa Santos
Rita de Cássia Conceição Figueira
Rodrigo Pova
Solo de Cassia Barbosa da Luz

SERVIÇOS GERAIS

Luciane Freitas Dias
Nelci Anschau
Rogerio Soares Botelho
Sara dos Santos Lima de Souza
Shirlei C. Barbosa

ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO MARGS – AAMARGS

Beatriz Kessler Fleck – Presidente
Ilita da Rocha Patrício – Vice-Presidente
Dirce Zalewsky – Secretária
Dione Marques Campello Costa – Tesoureira
Evanice Lenuzze Pauletti – Conselho Fiscal
Maria Glória Miranda Corbetta – Conselho Fiscal

MEDIADORES VOLUNTÁRIOS

Iara Nunnenkamp
Iná Ilse de Lara
Ledir Carvalho Krieger
Lenir Maria Perondi
Mairis Cavalheiro
Maria Regina Marques Teixeira
Renato Dias de Mello
Tânia Valeria Meurer Tipa

ISSN: 23176997



Apoio



Realização

