

Tes]xOH



EXPEDIENTE

Te s]xOH

V.2 n° 5 | agosto - dezembro 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

Jaqueline Piccini

Jéssica Jank

Victória Santos

Conselho Editorial

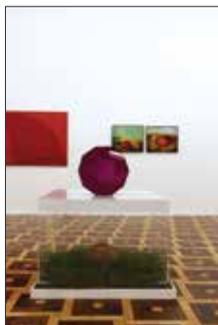
David Rompf

Luciano Alfonso

Márcio Tavares dos Santos

Rafael Maia Rosa

Raul Holtz



Capa

Vista da exposição *Ilsa Monteiro: Obras 1957-2003*.

Temporalidade (1972)

Ilsa Monteiro

Acrílico, pedra, alpiste e terra

117,2 x 110 x 110,5 cm

Fotografia: Raul Holtz - Núcleo de Acervo do MARGS

Pedra: 44,5 x 44,5 x 27,2 cm

Mesa: 65,5 x 100 x 100 cm

Base (mdf e acrílica branca fosca): 7,2 x 110 x 110,5 cm

Obra reconstruída em 2014.

Fotografia: Raul Holtz - Núcleo de Acervo do MARGS

T e s] **x** **OH**

T e s] x O H

V.2 n° 5 | agosto - dezembro de 2014

EDITORIAL

Ao chegarmos ao quinto número da revista Tes | xOH, observamos claramente que a revista vem propiciando um conjunto significativo de textos que constituem contribuições originais para a crítica de exposições, curadoria, história da arte e outras disciplinas relacionadas, assim como para algumas questões que dizem respeito à produção cultural. Ao longo desse período de cinco edições, a revista do MARGS incorporou uma ampla gama de perspectivas relevantes para a geração de conhecimento inovador.

O abandono de um formato tradicional de revista que o museu adotava e que por alguns anos cumpriu seu papel vem seguido agora de uma publicação mais contemporânea, em sintonia com o seu tempo e com as demandas de pensamento mais relevantes para o teor necessário a que uma revista de um museu precisa responder. É fundamental que os museus reafirmem a produção de conhecimento original como uma de suas missões e considerem que essa tarefa deva fazer parte de sua rotina. Seria inconcebível que uma instituição museológica da envergadura do MARGS não ofereça uma contribuição significativa à produção de conhecimento no âmbito museológico.

Neste número, diversos textos reafirmam essa vocação da revista do museu, não só pela ousadia de suas investidas teóricas, como também pela estrutura programática da publicação, que já define com clareza a sua relevância para o meio. Em suas páginas, vem sendo publicado um conjunto de textos importantes para estabelecer o museu como um centro gerador de conhecimento. É justamente esse conjunto de textos publicados que assinala uma virada, a qual reflete o pensamento da instituição como catalisadora de um novo pensamento, voltado para a inovação e para o avanço de programas museológicos, com vistas a construir sentido. À medida que o MARGS avança em direção ao futuro e ao seu crescimento, esse corpo concatenado de conhecimento fará cada vez mais sentido.

Assim, a importância da revista Tes | xOH reside sobretudo no fato de apontar para o abandono de determinadas concepções de museu que se mostram atrasadas e anacrônicas. O MARGS é um museu extraordinário, tanto pelo seu acervo quanto pela estima que conquistou junto à comunidade brasileira. Assim, o conhecimento que ele gera deve ser condizente com esse patamar de relevância que adquiriu ao longo de seus 60 anos e que se deve refletir em seus programas, projetos, atividades e publicações, tal como esta que aqui mais uma vez apresentamos.

Gaudêncio Fidelis
Editor | Diretor do MARGS

SUMÁRIO

ATUALIZANDO A HISTÓRIA DA ARTE: A REFEITURA DA OBRA <i>TEMPORALIDADE</i> , DE ILSA MONTEIRO Gaudêncio Fidelis.....	09
O RESTAURO DE QUATRO DOCUMENTOS DA HISTÓRIA DO RIO GRANDE DO SUL PERTENCENTES AO ACERVO DO MUSEU HISTÓRICO FARROUPILHA DE PIRATINI REALIZADO PELO NÚCLEO DE RESTAURO DO MARGS Naida Corrêa.....	15
ARTE POBRE NO MUSEU: O PRECÁRIO COMO CONSTITUIÇÃO, CONCEITO OU METÁFORA NA ARTE Ana Zavadil.....	20
DESENVOLVIMENTO DE UMA PLATAFORMA DE ATUAÇÃO PARA O NÚCLEO EDUCATIVO DO MARGS NO PERÍODO 2012-2014 Mariane Rotter.....	25
DA CAPACIDADE DE INOVAÇÃO DA JUVENTUDE: A EXPOSIÇÃO <i>FUTURAMA - INOVAÇÕES DA JUVENTUDE</i> NO MUSEU DOS DIREITOS HUMANOS DO MERCOSUL Márcio Tavares.....	28
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ROTINA ADMINISTRATIVA DO MARGS Maria Tereza Heringer, Carla Adriana Batista da Silva e Eneida Michel da Silva.....	31
ARTE E GÊNERO: UMA ABORDAGEM FEMINISTA Nilza Colombo.....	33
O BARROCO COLONIAL E A OBRA DE FREI RICARDO DO PILAR: UM BREVE PERCURSO PELA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA Karine Perez.....	37
CONSELHO EDITORIAL E COLABORADORES.....	45

ATUALIZANDO A HISTÓRIA DA ARTE: A REFEITURA DA OBRA *TEMPORALIDADE*, DE ILSA MONTEIRO

Gaudêncio Fidelis

Ainda em 2011, quando iniciamos um trabalho de recuperação da produção artística da artista Ilsa Monteiro (Porto Alegre/RS, 1925) para a visibilidade pública, ocorreu-nos que seria necessário refazer (e, portanto, recuperar igualmente) a obra *Temporalidade* (1972), que participou da *Bienal Nacional* em 1972. A importância dessa obra em sua trajetória e, mais do que isso, para uma história da arte brasileira ainda por ser construída, é certamente relevante. Sobretudo se considerarmos a importância dessa obra para o contexto de uma ainda incipiente história da arte do Rio Grande do Sul e de sua contribuição para um universo mais amplo da historiografia no Brasil.



FIG.1
Homagem à Arquitetura Moderna (1979-2012)
Almandrade
MDF pintada
65 x 60 x 74 cm
Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Aquisição por doação do artista, 2012
Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

A obra da artista – e, em especial, essa obra – não recebeu consideração na historiografia local que se mostrasse significativa. Parecia-nos claro que era papel do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) colaborar para essa re-



Temporalidade (1972)
Ilsa Monteiro
Acrílico, pedra, alpiste e terra
117,2 x 110 x 110,5 cm
Fotografia: Raul Holtz - Núcleo de Acervo do MARGS
Pedra: 44,5 x 44,5 x 27,2 cm
Mesa: 65,5 x 100 x 100 cm
Base (mdf e acrílica branca fosca): 7,2 x 110 x 110,5 cm
Obra reconstruída em 2014.

cuperação, já que a academia nada havia feito para dar ênfase à obra da artista, menos ainda para um estado de coerência, tendo em vista a recorrente fragmentação que a obra de tantos artistas é acometida ao longo de sua trajetória. Tornou-se quase uma norma que, na ausência de um sistema institucional forte, a obra de artistas de diversas gerações venha a passar por um processo de fragmentação da qual raramente se recupera, com a participação aqui e ali de exposições nas quais se vê uma obra ou outra, mas raramente um conjunto significativo de obras. Vale destacar que a falta de publicações de vulto e de exposições monográficas ou retrospectivas de grande densidade também contribuiu para esse estado lamentável de ruptura de qualquer senso da trajetória de um artista.

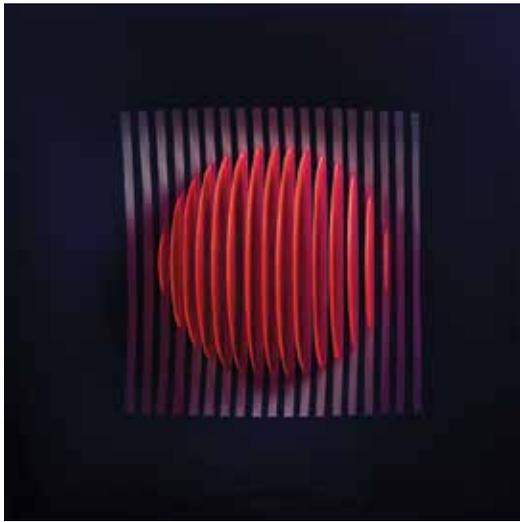


FIG. 2

Ocaso (1974)
Ilsa Monteiro
Acrílico
68,9 x 69 x 20 cm
Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Aquisição por doação de Osvaldo Goidanich, 1974
Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



FIG. 3

Leitura do Óbvio I (1976)
Ilsa Monteiro
Óleo sobre tela
90 x 72 cm
Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Aquisição por doação da artista, 1977
Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

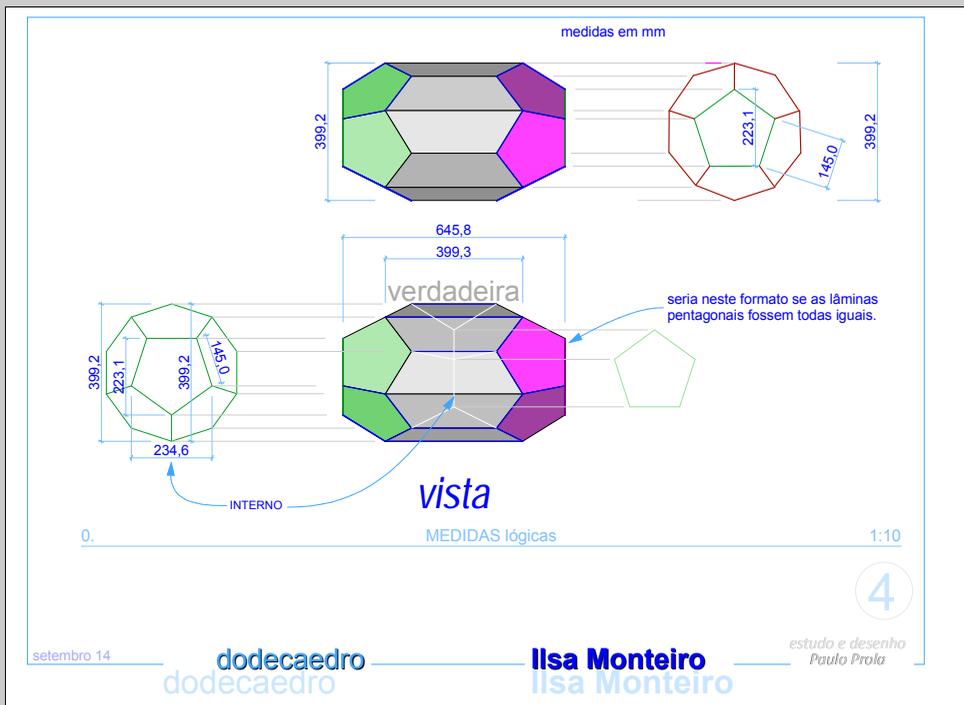
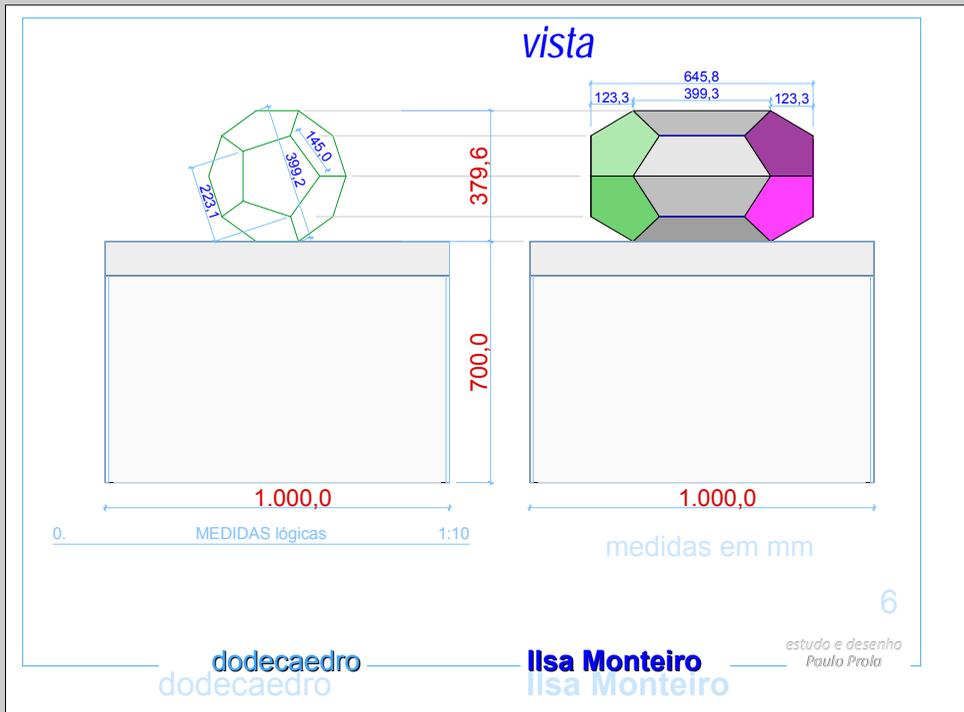
O MARGS, durante a gestão 2011-2014, vem recuperando um considerável grupo de obras históricas, algumas das quais nunca antes construídas pelos seus autores, tais como *Homenagem à Arquitetura Moderna* (1979-2012) [Fig. 1], obra de Almandrade construída pela primeira vez para a exposição *Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos*,¹ realizada em 2012. Na época, o museu possuía em seu acervo apenas duas obras da artista Ilsa Monteiro: uma obra em acrílico (*Ocaso*, 1974) [Fig. 2] e uma pintura (*Leitura do Óbvio I*, 1976) [Fig. 3]. Além disso, a pintura, que se encontrava em razoável estado de conservação, foi restaurada já naquele ano para a sua inclusão na exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*,² [Fig. 4 e 5]. Ilsa Monteiro adiantou-se a muitas questões relevantes para desprovincianizar o meio, em especial na década de 1970, e continuou a trabalhar silenciosamente a despeito da falta de apoio de qualquer espécie; deveria, portanto, estar bem representada no acervo do museu. Sendo assim, seis esculturas em acrílico, dois desenhos e uma pintura foram adicionadas ao acervo do MARGS desde 2011.

A obra *Temporalidade* (1972) [Fig. 6] consiste em um dodecaedro na cor lilás, colocado sobre uma estrutura que lembra uma mesa de acrílico sobre a qual repousa uma pedra sobre um gramado de alpiste. O maior desafio de reconstruir a obra residia no fato de esta ter sido destruída e seu projeto original, perdido. Sem as medidas e sem uma noção clara tanto de escala quanto das especificidades do trabalho, a possibilidade de refazer a obra remontava a um conjunto de fotos



FIG. 4 e 5

Vistas da exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*.
Curadoria de Gaudêncio Fidelis
De 20 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012
Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



Estudos detalhados da peça do dodecaedro, parte integrante da obra *Temporalidade*, realizado pelo arquiteto Paulo Prola, para recuperar com precisão a configuração original da obra. Arquivo: Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS

24 unidades
pentágono Base
modelo padrão

medidas padrão
que se repetirão
em todo o trabalho

5 unidades
triângulo padrão

10 unidades
trapézio padrão

calota externa posterior
calota externa anterior

Sequência: para melhor entendimento da montagem 1:35

setembro 2014 dodecaedro Ilsa Monteiro Ilsa Monteiro desenvolvimento do estudo Paulo Prola

medidas em mm

319,6
223,1
399,2
234,6
76,2
145,0

INTERNO

MEDIDAS 1:10

3

dodecaedro Ilsa Monteiro Ilsa Monteiro estudo e desenho Paulo Prola

Estudos detalhados da peça do dodecaedro, parte integrante da obra *Temporalidade*, realizado pelo arquiteto Paulo Prola, para recuperar com precisão a configuração original da obra. Arquivo: Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS



diversas de época que nos possibilitou reconstruir o projeto original e recuperar a exata medida das peças, sobretudo da peça de acrílico mais complexa que se encontra sobre a estrutura principal de acrílico, o dodecaedro na cor lilás, com suas diversas e intrincadas facetas internas e externas.

O primeiro passo foi contratar um técnico para reconstruir o projeto de execução do trabalho a partir das fotografias que tínhamos. Foi preciso que o profissional fizesse um estudo detalhado para determinar as medidas precisas da obra a partir de imagens. A parte mais difícil foi determinar a forma e a medida correta da peça do dodecaedro, devido à complexidade de suas facetas internas. As fotografias, por outro lado, apresentavam alguns desafios pela falta de clareza, tendo em vista o período em que foram feitas, ou seja, quando os recursos fotográficos ainda eram muito limitados.

Depois de um estudo detalhado, realizado pelo arquiteto Paulo Prola, foi possível recuperar com precisão a configuração original da obra e reconstruí-la tal como na forma original. A obra, que será incluída na exposição retrospectiva da artista realizada pelo MARGS, intitulada *Ilsa Monteiro: Obras 1957-2003*,³ transformou-se no centro gravitacional da exposição, projetando para o seu entorno uma série de questões que ultrapassam a totalidade da obra da artista, ou seja, desde suas obras construtivas da década de 1970 até as

pinturas figurativas com pedras e formas orgânicas da natureza durante a década de 1980.

Elementos da construção que vemos na obra *Temporalidade* constam igualmente nas pinturas pós-cubistas do final da década de 1980, enquanto outros elementos remanescentes ressurtem nas paisagens abstratas em que vemos a cidade transformada pelas diversas facetas da imagem, desdobrando-se em uma transfiguração do espaço arquitetônico e paisagístico do ambiente social. *Temporalidade* transforma-se, assim, em uma obra emblemática na produção da artista, visto que sintetiza as diversas inclinações pelas quais sua obra vem passando desde o seu início. Depois da refeitura a obra passou a integrar o acervo do MARGS.



FIG.6

Temporalidade (1972)

Ilsa Monteiro
Acrílico, pedra, alpiste e terra
117,2 x 110 x 110,5 cm
Fotografia de época

Pedra: 44,5 x 44,5 x 27,2 cm

Mesa: 65,5 x 100 x 100 cm

Base (mdf e acrílica branca fosca): 7,2 x 110 x 110,5 cm



Ilsa Monteiro e a obra *Temporalidade*
Fotografia: Arquivo da artista

¹ Exposição com curadoria de José Francisco Alves, curador-chefe do MARGS na época.

² Exposição com curadoria do autor, realizada de 19 de dezembro de 2011 a 18 de março de 2012. Ver, por exemplo, meu artigo "A História da Arte Contada Através de Ausências: Uma Visão Crítica do Coletorismo da Obra de Artistas Mulheres no Acervo do MARGS", in *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, Gaudêncio Fidelis (org.), catálogo da exposição, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2014.

³ A exposição foi realizada com curadoria do autor.

O RESTAURO DE QUATRO DOCUMENTOS DA HISTÓRIA DO RIO GRANDE DO SUL PERTENCENTES AO ACERVO DO MUSEU HISTÓRICO FARROUPILHA DE PIRATINI REALIZADO PELO NÚCLEO DE RESTAURO DO MARGS

Naida Corrêa

Os documentos relacionados abaixo foram trazidos para o *Núcleo de Conservação e Restauro* do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) para serem restaurados:

- Autos de Criação da Cidade de Pinheiro Machado (antiga Cacimbinhas), contendo três páginas;
- Autos de Criação da Cidade de Canguçu, contendo seis páginas, sendo que três delas estão em branco;
- Autos de Criação da Vila de Piratini (Villa de Piratinim), contendo 16 páginas, sendo duas em branco;
- Ata contendo o Termo de Posse e Juramento de Bento Gonçalves da Silva à Presidência da República Rio-Grandense, contendo capa e 43 páginas.

Os documentos chegaram ao *Núcleo de Restauro* do MARGS em pastas inadequadas à conservação de importantes documentos históricos. Primeiramente, foram fotografados com detalhamento para a produção da documentação fotográfica e preenchidas as fichas técnicas, com anotações precisas a respeito do estado de conservação das peças. Durante e após a restauração, houve exaustivos registros fotográficos dos procedimentos, os quais foram anotados em suas fichas técnicas. As anotações técnicas científicas dos procedimentos do restauro estão nos arquivos do *Núcleo de Restauro* e estão à disposição dos profissionais que desejarem informações técnicas acerca dos documentos. Estes foram entregues individualmente em acondicionamento adequado à sua conservação, tendo sido fornecido um par de luvas de algodão para o correto manuseio. Todas as técnicas aplicadas na restauração desses documentos são removíveis e não causam nenhum dano à sua originalidade.



Obra em processo de restauro.
Fotografia: Naida Corrêa

RECOMENDAÇÕES TÉCNICAS

Os documentos devem ser guardados em mapotecas de aço e expostos em tempo muito curto (de um mês no máximo) em vitrines horizontais de vidro com filtro para raios ultravioleta, com apenas 50 lux de luminosidade. É aconselhável que sejam feitas fotocópias uma única vez, com muito cuidado para não romper as fibras fragilizadas dos documentos antigos, e que as cópias sejam expostas por tempo indeterminado.

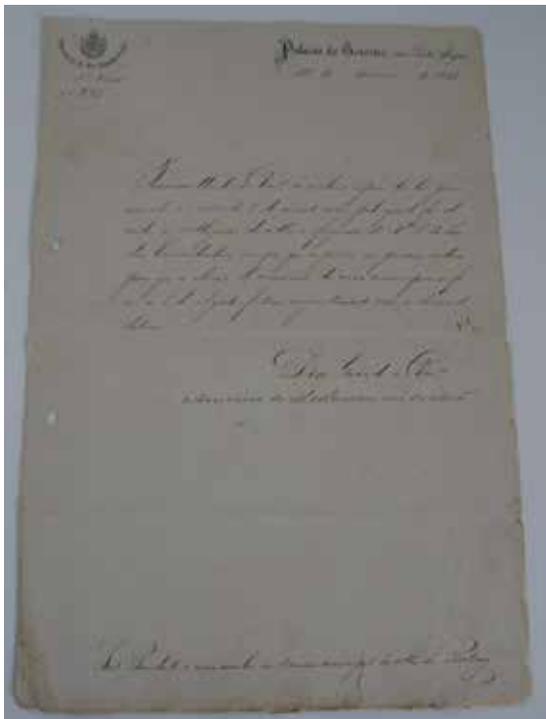
OBRA I

Obra: Autos de Criação da Cidade de Pinheiro Machado (antiga Cacimbinhas)

Data: 1857

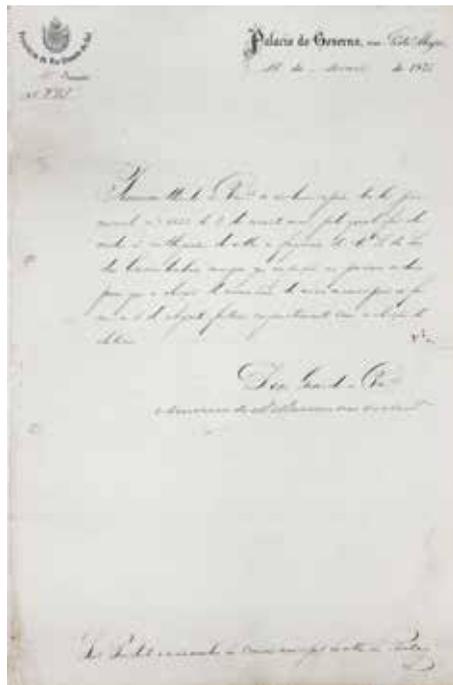
Técnica: tinta ferrogálica sobre papel de fibra longa industrial
Dimensões: ± 32,3 x 21,5 cm

Estado de conservação: o documento é composto de três (03) folhas com gravação tipográfica em algumas das folhas, escritas à mão com tinta ferrogálica e pena fina sobre papel de fibra longa industrial. As folhas apresentavam sujidades superficiais e profundas, principalmente de manuseio; rasgos nas bordas; dobras no suporte de papel; oxidações na tinta ferrogálica; perdas do suporte de papel nas bordas; fungos superficiais; manchas de acidez (\pm pH 4) do suporte, manuseio e sujidades.



Obra antes do restauro.
Fotografia: Naida Corrêa

Procedimentos do restauro: todas as partes foram desinfetadas e desinfectadas; procedeu-se à higienização total das folhas com *wishab* pó macio; as peças foram desacidificadas com solução de hidróxido de cálcio aplicado com pincel japonês de cerdas macias para restabelecer o pH do suporte de papel (pH 7); os rasgos foram reparados na velinação do suporte com papel “japonês restauração” e cola neutra para papel removível a fim de proporcionar maior estrutura ao suporte do papel original; foram feitas pequenas próteses com papel japonês encorpado para o preenchimento das lacunas das perdas do suporte original; realizou-se a planificação dos documentos em prensa manual e o acondicionamento em fôlder duplo, primeiramente em de papel de pH neutro de gramatura fina e após em papel encorpado também neutro para prover maior segurança ao documento e guarda adequada.



Obra após o restauro.
Fotografia: Raul Holtz - Núcleo de Acervo do MARGS

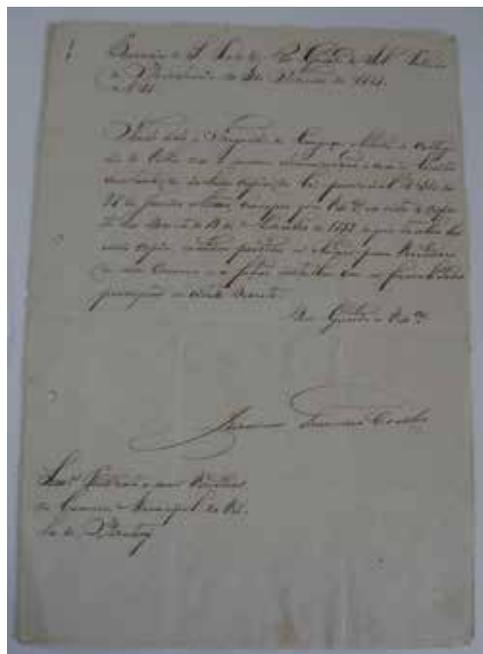
OBRA II

Obra: Autos de Criação da Cidade de Canguçu

Data: 1878

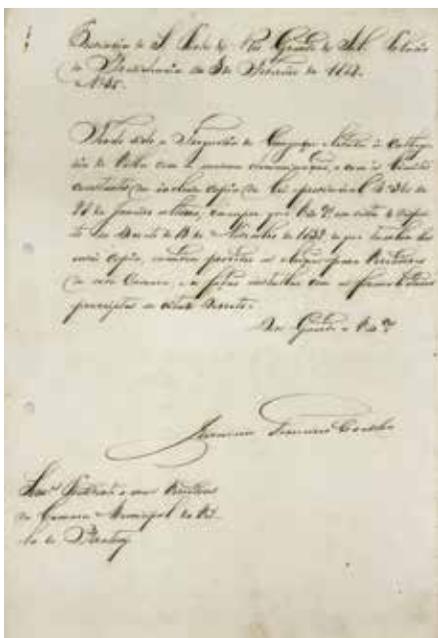
Técnica: Tinta ferrogálica sobre papel de fibra longa industrial.

Dimensões: \pm 31,9 x 44,2 cm.



Obra antes do restauro.
Fotografia: Naida Corrêa

Estado de conservação: o documento é composto de seis (06) folhas, mas somente três (03) estão escritas à mão com tinta ferrogálica e pena média sobre papel de fibra longa industrial. As folhas apresentavam sujidades superficiais e profundas, principalmente de manuseio; rasgos nas bordas; dobras no suporte de papel; oxidações na tinta ferrogálica; oxidação de ferrugem na marca do grampo no canto superior esquerdo da primeira folha; perdas do suporte de papel nas bordas; fungos superficiais; manchas de acidez (\pm pH 4) do suporte, manuseio e sujidades.



Obra após o restauro.
Fotografia: Raul Holtz - Núcleo de Acervo do MARGS

Procedimentos do restauro: todas as partes foram desinfestadas e desinfetadas; procedeu-se à higienização total das folhas com *wishab* pó macio; as peças foram desacidificadas com solução de hidróxido de cálcio aplicado com pincel japonês de cerdas macias para restabelecer o pH do suporte de papel (pH 7); os rasgos foram reparados na velinação, total em algumas folhas e parcial em outras, do suporte com papel “japonês restauração” e cola neutra para papel removível a fim de proporcionar maior estrutura ao suporte do papel original; foram feitas pequenas próteses com papel japonês encorpado para o preenchimento das lacunas das perdas do suporte original; realizou-se a planificação dos documentos em prensa manual e o acondicionamento em fôlder duplo, primeiramente em de papel de pH neutro de gramatura fina e após em papel encorpado também neutro para prover maior segurança ao documento e guarda adequada.

OBRA III

Obra: Autos de Criação da Vila de Piratini (Villa Piratinim)

Data: 1832

Técnica: tinta ferrogálica sobre papel de fibra longa artesanal

Dimensões: \pm 32,1 x 22,2 cm



Obra antes do restauro.
Fotografia: Naida Corrêa

Estado de conservação: o documento é composto de dezesseis (16) folhas, escritas à mão com tinta ferrogálica e pena média sobre papel de fibra longa artesanal. As folhas apresentavam sujidades superficiais e profundas, principalmente de manuseio; rasgos nas bordas e na área central inferior em diversas folhas; dobras no suporte de papel; oxidações na tinta ferrogálica; perdas do suporte de papel nas bordas e na área central inferior em diversas folhas; fungos superficiais; manchas de acidez (\pm pH 4) do suporte, manuseio e sujidades.

Procedimentos do restauro: todas as partes foram desinfestadas e desinfetadas; procedeu-se à higienização total das folhas com *wishab* pó macio; as peças foram desacidificadas com solução de hidróxido de cálcio aplicado com pincel japonês de cerdas macias para restabelecer o pH do suporte de papel (pH 7); os rasgos foram reparados na velinação, total em algumas folhas e parcial em outras; em alguns casos, os reparos foram pontuados; nas folhas duplas escritas nos dois lados, as velinações foram feitas sempre no verso das folhas com papel “japonês restauração” e cola neutra para papel removível a fim de proporcionar maior estrutura ao suporte do

papel original; foram feitas pequenas e grandes próteses com papel japonês encorpado para o preenchimento das lacunas das perdas do suporte original tanto nas bordas quanto na área central; realizou-se a planificação dos documentos em prensa manual e o acondicionamento em fôlder duplo, primeiramente em de papel de pH neutro de gramatura fina, e após em papel encorpado também neutro para prover maior segurança ao documento e guarda adequada.



Obra após o restauro.
Fotografia: Raul Holtz - Núcleo de Acervo do MARGS

OBRA IV

Obra: Ata contendo o Termo de Posse e Juramento de Bento Gonçalves da Silva à Presidência Rio-Grandense

Data: 1832

Técnica: encadernação em tecido de seda azulão, escritas à mão com tinta ferrogálica sobre papel de fibra longa artesanal

Dimensões:

Capa: ± 31,7 x 43,8 cm

Folhas: ± 31,4 x 21,5 cm

Estado de conservação: o documento é composto de capa em tecido de seda azulão, contendo quarenta e três (43) folhas, escritas à mão com tinta ferrogálica e pena média sobre papel de fibra longa artesanal. A capa apresentava sujidades e manchas profundas de manuseio e exposição à luz por longo tempo de forma inadequada; muitas perdas nas fibras do tecido, principalmente nas bordas e na lombada, a qual apresentava um reforço de papel muito ácido e deformações na

colagem; o papelão da encadernação estava deformado por diversas colagens, inclusive das folhas de rosto; notavam-se manchas da colagem do papel original sobre o tecido, o que levou a desprender a pigmentação, que migrou para o papel. As folhas apresentavam sujidades superficiais e profundas, principalmente de manuseio; rasgos nas bordas e junto à lombada; dobras no suporte de papel; oxidações na tinta ferrogálica; perdas do suporte de papel nas bordas e junto à lombada; como a encadernação foi feita em cadernos com costura simples, alguns deles estavam soltos na costura superior; fungos superficiais; manchas de acidez (\pm pH 4) do suporte, manuseio e sujidades.



Obra antes do restauro.
Fotografia: Naida Corrêa

Procedimentos do restauro: todas as partes foram desinfestadas e desinfectadas; procedeu-se à higienização total da capa e das folhas com *wishab* pó macio; as peças foram desacidificadas com solução de hidróxido de cálcio aplicado com pincel japonês de cerdas macias para restabelecer o pH do suporte de papel (pH 7); durante a desacidificação, foi feita a descolagem e a desmontagem da encadernação; foram retiradas todas as colagens adicionais e desmontada a capa; os cadernos foram preservados tal como o original; a capa de tecido foi velinada com papel "japonês restauração" e cola neutra para papel removível; nas partes faltantes do tecido, foram feitas próteses de papel japonês encorpado e reintegrados com aquarela; o papelão da encadernação foi substituído por "papelão conservação" e



Obra após o restauro.
Fotografia: Raul Holtz - Núcleo de Acervo do MARGS



Obra após o restauro.
Fotografia: Raul Holtz - Núcleo de Acervo do MARGS

colado com cola neutra para papel; os rasgos das folhas foram reparados pontualmente com papel “japonês restauração” e cola neutra para papel removível; foram feitas pequenas próteses com papel japonês encorpado para o preenchimento das lacunas das perdas do suporte original tanto nas bordas quanto na área lombar das folhas; foram reforçadas as costuras dos cadernos que haviam rompido; realizou-se a planificação do documento em prensa manual; foram feitas próteses com papel japonês encorpado nas partes faltantes da etiqueta existente na capa da frente; foi feita a fixação dos cadernos na capa conforme os seguintes passos: 1) reforço na lombada com gaze de algodão; 2) colagem das tiras existentes na lombada dos cadernos nas capas; 3) colagem das folhas de rosto, a primeira e a última, nas capas; afixou-se uma fita adesiva de tecido preto especial para encadernação de acervos a fim de garantir maior estrutura e segurança ao manuseio do documento; realizou-se o acondicionamento em fôlder duplo, primeiramente em papel de pH neutro de gramatura fina e após em papel encorpado também neutro para prover maior segurança ao documento e guarda adequada.

ARTE POBRE NO MUSEU: O PRECÁRIO COMO CONSTITUIÇÃO, CONCEITO OU METÁFORA NA ARTE

Ana Zavadil

Este texto objetiva problematizar dois assuntos prioritariamente, ou seja, discutir o conceito de precariedade na arte, a partir da exposição *O Cânone Pobre: Uma Arqueologia da Precariedade na Arte*, e abordar o modelo curatorial empregado pelo Museu de Arte do Rio Grande do SUL (MARGS) na gestão 2011-2014. A primeira vez em que se falou claramente de pobreza na arte foi na década de 1960, na Itália, quando o crítico e historiador Germano Celant (1940) deu visibilidade pública a obras criadas com materiais pobres, como madeiras, jornais, terra, trapos, cordas, metais e inclusive vegetais. A crítica realizada por essa vertente – a Arte Povera – foi contra uma sociedade de consumo para a qual a memória ou o passado perderam a importância, tendo sido também uma reação aos movimentos do período como a Pop Art (imagens e técnicas massificadas) e o Minimalismo (racionalismo científico). A Arte Povera pretendia quebrar a dicotomia entre arte e vida para aproximar pessoas comuns ao universo da arte, tornando-a, assim, inclusiva.¹

Os materiais de baixo valor utilizados ou mesmo reaproveitados e sem utilidade serviram como metáfora de oposição às convenções. Essa produção voltava-se mais ao processo do que ao resultado final, em que o artista instigava o observador a refletir sobre a sua obra sensibilizando-o. Hoje ela pode ser entendida como uma arte criativa, reflexiva e inovadora, para a qual a estética e o belo não eram o objetivo principal. Podemos pensar ainda em uma experiência precursora para a Arte Povera, que foi a do artista Lúcio Fontana (1899-1968), que trouxe um novo enquadramento para a pintura italiana quando inovou as dimensões da pintura e da escultura: ao cortar uma tela monocromática com uma lâmina, alterou a definição tradicional de espaço de arte e desafiou a história da pintura de cavalete. O conceito mais dinâmico torna a pintura um novo campo de batalha e novos caminhos abrem-se em relação ao espaço arquitetônico, a cor, a luz, a forma e o gesto em sua construção.

O termo “precário” significa pobre, frágil, de pouca duração ou estabilidade, provisório ou delicado. Então, podemos entender que uma estética da precariedade refere-se à obra de arte elaborada por materiais de compleição frágil e até mesmo efêmera. A exposição *O Cânone Pobre: Uma Arqueologia da Precariedade na Arte* apresenta obras que tratam da precariedade como manifestação poética, a qual pode estar no conceito, nos materiais ou no tema. Cabe salientar que a precariedade pode não estar diretamente relacionada aos materiais. Segundo Fidelis, ela pode estar “nos procedimentos artísticos, na abordagem discreta ou em um rebaixamento das aparências”.²

O referencial teórico da exposição serviu como pano de fundo para trazer à luz discussões sobre o uso de materiais precários na construção de uma obra de arte em um arco temporal extenso que coincide com o do acervo do MARGS, ou seja, de meados do século XIX até a contemporaneidade. A quebra dos pressupostos canônicos tem sido o objetivo das exposições realizadas no museu desde o início desta gestão, uma vez que obras de períodos distintos são colocadas lado a lado, permitindo a sua expansão conceitual. O cânone faz referência às obras, aos artistas e aos procedimentos que se enquadram às noções tradicionais da arte. A tradição diz respeito à produção artística de matriz eurocêntrica que exclui outras produções, isto é, aquelas que fogem à sua regra. Desse modo, *O Cânone Pobre* tinha como intenção prioritária apresentar obras que fogem à norma canônica.

O subtítulo da exposição – “uma arqueologia da precariedade na arte” – visa abordar conceitos capazes de apontar proposições e reflexões que só a experiência no espaço museológico pode suscitar. A arqueologia é a ciência que estuda o passado através dos vestígios materiais podendo restituir aspectos socioculturais e ambientais de civilizações antigas. Também a arqueologia foucaultiana,³ como ferramenta de investigação e análise das relações espaço-temporais, no caso da arte e mais especificamente da pintura, refere-se à mate-

rialidade discursiva sobre os seus elementos formais (espaço, distância, profundidade, cor, luz, proporções, volumes, contornos, etc.), que são objetos de uma análise arqueológica enquanto prática discursiva.

A arqueologia, portanto, revela verticalmente as camadas descontínuas dos discursos para evidenciar o que historicamente constitui tanto os sujeitos e objetos quanto a sua relação com a historiografia, não pretendendo iluminar o passado com verdades, pois o seu horizonte não é o da racionalidade. A arqueologia da precariedade é o desvelar das camadas que constituem a obra e no conjunto de obras utilizado para esta exposição: a intensidade poética e visual permite um trânsito livre entre elas. Por meio do “modelo curatorial labiríntico”⁴, que vem sendo adotado pelo museu, o confronto é inevitável e bem-vindo, propiciando ao observador sentir-se em um grande núcleo de energia criado pelo potencial estético das obras em uma ousada distribuição espacial.

Nesse novo empreendimento do MARGS, o núcleo majoritário de obras foi integrado por seu acervo e tais obras foram apresentadas através de um mecanismo de justaposição, ora em situação de diálogo, ora de confronto, visto que são obras de artistas do passado recente ou do presente, e muitas ainda não trazidas a público, mas todas serão exibidas em um paralelismo não cronológico, criando novos modos de percepção ao conjunto. Os mecanismos de exibição das obras criam de forma original, no espaço museológico, novas articulações conceituais em torno do tema proposto. A exibição de um grande número de obras sobre o assunto visa ampliar essa abordagem temática e propiciar o desejo do museu em exibir o seu acervo de uma maneira que demonstre a sua qualidade e a sua capacidade de transformação exatamente quando colocadas em confronto com as obras que possam questionar os princípios de canonicidade.

O grande número de obras da exposição suscitou uma diversidade de aspectos não comumente explorados pela crítica e pela historiografia da arte, além da experiência curatorial no sentido de investigar a produção artística a partir do acervo do museu. Para melhor explicitar a plataforma curatorial, podemos observar as obras colocadas na exposição que travaram um diálogo original entre obras do acervo e de artistas convidados (que depois da exposição passaram a fazer parte do acervo doado pelos artistas), com foi o caso dos retratos, em que aparecem as obras *Cabeça de Velha*, de José de Souza Pinto, e *Menina*, de Henrique Cavaleiro, e os retratos, por assim dizer, mais contemporâneos, como *Yoko*, de Ricardo Giuliani, *Porca Noiva* (2013), de Evenir Comerlato, e *A La Furnilla* (2011), de Wischral.



Cabeça de Velha (sem data)
José de Souza Pinto
Óleo sobre tela
40,1 x 32 cm
Aquisição por compra, 1955
Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



Menina (1952)
Henrique Cavaleiro
Óleo sobre madeira
46 x 38,5 cm
Aquisição por compra
Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



Porca Noiva (2013)
Evenir Comerlato
Fotografia
95 x 70 cm
Doação da artista



A La Furnilla (2011)
Wischral
Grafite e aquarela sem papel
100 x 35 cm
Doação do artista
Fotografia: F. Zago/ Studio Z



Yoko (2014)
Ricardo Giuliani
Acrilica e jornal
90 x 20 cm
Doação do artista
Fotografia: Raul Holtz- Núcleo de Acervo do MARGS



Busto (1952)
Cristina Balbão
Gesso
43 x 18 x 25 cm
Aquisição por transferência da Biblioteca Pública do Estado
Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

Essa relação entre as obras de pontuar contrapontos interessantes e deflagradores de reflexões foi trabalhada em vários segmentos da exposição. Como mais um exemplo, podemos citar algumas esculturas, como no caso de *Busto* (1952), da artista Cristina Balbão, com *Turbilhão de Emoções* (2013), obra do artista Tridente que retrata o personagem Mickey feito a partir de sucatas de brinquedos, e as cabeças em cerâmica, *Sem título da Série Cabeças* (2005-2006), do artista Antônio Augusto Bueno.



Turbilhão de Emoções (2013)
Tridente
Sucata de brinquedos, madeira e spray
39 x 19cm
Doação do artista, 2014
Fotografia: Raul Holtz- Núcleo de Acervo do MARGS



Sem título da série *Cabeças* (2013)
Antônio Augusto Bueno
Esculturas cerâmicas queimadas a 1200°
Dimensões variadas
Obra doada pelo artista
Fotografia: Raul Holtz- Núcleo de Acervo do MARGS

As duas pinturas de Pedro Weingärtner – *Escombros* (s.d.) e *Ruínas* (s.d.) – formam um interessante embate com as 27 fotografias da obra *Documentos Poéticos* (2014), de Didonet Thomaz. Estes são apenas alguns exemplos de oposições ou encontros antagônicos na exposição que foram pensados para causar atrito conceitual e discutir a canonicidade das obras em um modelo de justaposição. Esses encontros suscitam novas leituras para as obras, tanto as do acervo quanto as de fora vindas de coleções de artistas, já que elas são de épocas distintas e de estilos diferentes. Porém, o foco está no presente, pois é nele que estão sendo experienciadas. O paralelismo das obras propõe exatamente que o visitante as interprete e estabeleça as articulações que desejar, tendo em vista que a sensibilidade estética a partir da percepção sofre mudanças e confere às obras outra realidade, na qual os estímulos do mundo de hoje interferem na visão.

O MARGS, a partir de uma plataforma curatorial inovadora implantada desde 2011, teve por meta apresentar um grande número de obras de seu acervo, muitas delas desconhecidas do público, as quais forneceram aportes preciosos para expandir os temas propostos para as exposições realizadas, além de mostrar, com qualidade e ousadia, o acervo de mais de 3.000 obras. A análise das estratégias para esta exposição foi apropriada para discutir, uma vez mais, o papel do museu na atualidade, em que o MARGS se reorganiza e se redesenha graças a uma política cultural inovadora e estimulante, que opta pela realização de exposições totalmente produzidas pelo museu, tomando por base o seu acervo. O MARGS transforma-se, assim, em um centro de disseminação de conhecimento com foco na exibição constante de seu acervo em justaposição às obras oriundas de outras coleções, situando-se em uma plataforma inovadora de atuação que o distingue no panorama dos melhores museus brasileiros.

¹ CELANT, Germano. *Arte Povera: Conceptual, Actual ou Impossible Art*. London: Studio Vista, 1969.

² FIDELIS, Gaudêncio. O Cânone Pobre e a Experiência da Precariedade. In: ZAVADIL, Ana (org.). *O Cânone Pobre: Uma Arqueologia da Precariedade na Arte - Caderno de Experiência*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

³ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

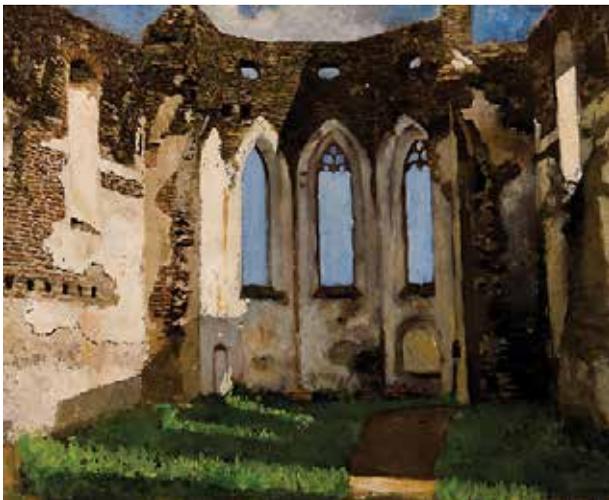
⁴ O modelo foi concebido a partir de uma sugestão da direção do MARGS ao curador-chefe José Francisco Alves no início de 2011. A partir da proposta de um "modelo labiríntico" de curadoria, surgia a exposição *Labirintos da Iconografia*, realizada de 28 de junho a 14 de agosto de 2011. O modelo já havia sido ensaiado na exposição *Do Atelier ao Cubo Branco*, que ocorreu de 13 de abril a 29 de maio de 2011. A curadoria das duas exposições ficou a cargo de José Francisco Alves.



Documentos Poéticos – Série de 27 fotografias (divididas em três conjuntos por data: 3, 10 e 18 de outubro de 2007) (2007-2014)
 Didonet Thomaz
 Fotografia impressa em 2014 com pigmento mineral sobre papel 100% algodão
 42 x 29,7 cm (cada foto)
 Edição única
 Doação da artista, 2014



Escumbros (sem data)
 Pedro Weingärtner
 Óleo sobre papelão
 34 x 54 cm
 Aquisição por compra
 Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



Ruínas (sem data)
 Pedro Weingärtner
 Óleo sobre madeira
 35 x 42,5 cm
 Aquisição por compra
 Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

DESENVOLVIMENTO DE UMA PLATAFORMA DE ATUAÇÃO PARA O NÚCLEO EDUCATIVO DO MARGS NO PERÍODO 2012-2014

Mariane Rotter

Este texto pretende ser um relato das ações que estamos desenvolvendo junto ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) desde 2012, em parceria com o seu Núcleo Educativo. A cada ano, tem-se intensificado e ampliado essas ações com mais envolvimento, um maior número de atividades e de público participante.

Quando fazemos menção ao convênio firmado entre a Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), através do curso de Graduação em Artes Visuais, e o MARGS, é impossível não mencionar o nosso querido colega Leonardo Beroldt, que na época ocupava o cargo de coordenador da Área de Humanas e que, em seguida, assumiu o cargo de pró-reitor de ensino. Leonardo partilhou conosco o seu desejo de ver as duas instituições estaduais como parceiras. Aceitamos o desafio e fomos em frente. O diretor do MARGS, Gaudêncio Fidelis, prontamente nos recebeu e confirmou a parceria.

Os quatro professores do curso de graduação em Artes Visuais recém-empossados¹ tinham em sua trajetória experiência em arte e em ensino de artes visuais, assim como já haviam atuado em museus, bienais e inúmeras ações educativas. Vislumbramos nessa parceria uma possibilidade de fortalecer o elo entre a universidade e a sociedade por meio de ações de arte e educação.

Para celebrar o convênio e dar início às atividades, em 15 de setembro de 2012 foi realizado no MARGS o seminário Diálogos sobre Museu, Arte e Educação, com mediação da prof^a Carmen Lúcia Capra. A mesa contou ainda com a presença de Camila Monteiro Schenkel (coordenadora do Programa Educativo da Fundação Iberê Camargo), Maria Helena Gaidzinsky (coordenadora do Programa Educativo do Santander Cultural na época), Paola Zordan (professora adjunta da Faculdade de Educação da UFRGS na época) e

Vera Lúcia Machado (coordenadora do Núcleo Educativo do MARGS), além de Igor Simões e Carmen Capra (professores e membros do Núcleo Educativo).

A partir desse encontro, iniciamos o Projeto de Extensão Ação Educativa para o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), coordenado pela prof^a Carmen Lúcia Capra, o qual foi a partida para a primeira grande ação desse projeto com o Curso de Formação de Professores. O curso teve duração de quatro meses, de setembro a dezembro daquele ano, com quatro encontros mensais e um público participante não apenas de professores, como se havia planejado inicialmente como foco dessa ação.

Entre os participantes do curso, havia professores da rede pública de ensino, assim como integrantes da equipe do Museu do Sport Club Internacional, do Museu do Carvão, alunos de licenciatura de cursos diversos, artistas, ex-mediadores das últimas edições da Bienal do Mercosul, enfim, um público diverso que estava em busca de conhecimento sobre arte, mediação, educação e museu. A partir dessa percepção, constatamos que o projeto inicial para o curso sofreria alguma adequação para incluir esse grupo diverso que veio ao nosso encontro.

O Curso de Formação de Professores pretendia abordar tópicos contemporâneos sobre metodologias, planejamento e currículo no ensino de artes visuais, curadoria, obras e artistas, conhecimento de questões relacionadas às exposições do museu, às práticas artísticas e à criação coletiva de propostas pedagógicas. Nesses encontros, que dia a dia se tornaram muito enriquecedores, debatemos questões teórico-práticas sobre ensino de arte e mediação, realizamos diálogos com artistas participantes das mostras e curadores,² promovemos inúmeras práticas artísticas e criações coletivas de propostas pedagógicas.

Após o primeiro ano de atividades desse projeto de extensão junto ao MARGS, percebemos a riqueza de discussões, conexões e materiais gerados e vislumbramos o que ainda seria possível criar. O Núcleo Educativo do MARGS, mais uma vez sob a coordenação da prof^a Carmen Capra, editou e publicou um livro com os textos de alguns dos participantes desse primeiro ano de atividades. O livro *Fazer museu: arte e mediação no Núcleo Educativo UERGS/MARGS*³ foi financiado pelo Edital Interno de Financiamento de Projetos de Extensão 03/2012 da Pró-Reitoria de Extensão da UERGS. Contou com a organização das professoras Carmen Lúcia Capra e Mariane Rotter e foi composto por textos da equipe do MARGS: Gaudêncio Fidelis (diretor), José Francisco Alves (Curador-chefe no período 2012-2013) e Vera Lúcia Machado (coordenadora do Núcleo Educativo), além de Igor Moraes Simões e Mariana Silva da Silva (professores da UERGS) e das artistas Elaine Tedesco e Helene Sacco.

O livro teve seu lançamento durante a 59ª edição da Feira do Livro de Porto Alegre e, para tanto, foi organizado um encontro com os autores para uma rodada de leitura dos textos do livro. A partir do lançamento em Porto Alegre, realizou-se uma série de lançamentos pelo interior do estado em instituições parceiras, como na própria sede da UERGS/Fundarte em Montenegro, na Universidade de Caxias do Sul (UCS), no Campus 8 em Pelotas, no Museu de Arte Leopoldo Gotuzo e na Universidade Federal de Pelotas (UfPel). O livro foi distribuído gratuitamente; a edição teve 500 exemplares e já está esgotada.

Além do curso e dos encontros para professores, o grupo iniciou, a convite do diretor do museu, a produção de exercícios e materiais para um caderno educativo das diversas exposições que seriam apresentadas na Pinacoteca do MARGS. A publicação recebeu o nome de *Caderno de Experiência*, e uma publicação semelhante já havia sido concebida por José Francisco Alves, curador da exposição *Do Atelier ao Cubo Branco*. Esse primeiro material tinha um caráter mais de catálogo de exposição do que de caderno educativo. Muito bem-ilustrado, continha informações sobre as obras, os artistas e os textos curatoriais. Não era, porém, um proponente de exercícios e ideias, tal como se propõe um material educativo e como viria a ser o *Caderno de Experiência*.

Sob a organização ora de Gaudêncio Fidelis, ora de Ana Zavadil,⁴ o Núcleo Educativo UERGS/MARGS elaborou um rico material educativo para as exposições que vieram a seguir.⁵ Os cadernos foram impressos com edição de 500 exemplares e distribuídos para professores, alunos e público espontâneo que visitaram as exposições. Quando percebemos que os cadernos começaram a ficar escassos, solicitamos que o museu os disponibilizasse virtualmente em PDF

no site Issuu.⁶ Para a exposição em exibição, *Manifesto: Poder, Desejo, Intervenção*, com curadoria de Márcio Tavares, o caderno de experiência passou a ser virtual e também estará disponível no mesmo site já mencionado.

A cada caderno, o Núcleo Educativo mais se entrosava com as propostas, elaborando um material que vinha a contribuir para a visita e a fruição do público nas exposições, deixando esse material como “guia para a visita”, assim como para registro das exposições. Aos poucos, fomos convidando alguns artistas que participavam das mostras em cartaz no museu e que tivessem interesse em contribuir com as propostas do núcleo com proposições referentes à sua pesquisa e às suas obras, criando exercícios e proposições acerca do tema. Os artistas proponentes, que aceitaram prontamente o convite, foram Camila Schenkel e Ernani Chaves (para o caderno da exposição *O Cânone Pobre*) e as artistas Laura Castilhos, Michele Martines e Alexandra Eckert (para o caderno da exposição *Útero, Museu e Domesticidade*). Alexandra Eckert contribuiu com uma proposição de arte-postal feita a partir de uma serigrafia sua que convidava o leitor a participar de seu projeto, enviando o postal anexo ao caderno por meio postal a alguém de sua escolha.

Em 2013, o Núcleo Educativo deu continuidade à produção dos cadernos de experiência das exposições em exibição, às atividades de formação para professores e público em geral a cada nova exposição, realizando atividades de conversa com a curadoria, artistas e apresentação dos cadernos, além de realizar o lançamento do *Fazer museu* em algumas das principais cidades do estado.

Em 2014, submetemos novamente um projeto ao Edital da Pró-Reitoria de Extensão e fomos contemplados. Recebemos duas bolsas para alunos, que desde março fazem parte do Núcleo Educativo UERGS/MARGS atuando como mediadores nas exposições do museu junto à equipe de mediadores voluntários que já existe, como também participando da elaboração de materiais educativos, auxiliando nos eventos e palestras, entre outras atividades. As bolsistas Ana Paula Goulart Velho e Rafaela Inácio Jaques apresentaram o Projeto de Extensão Arte e Educação no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) no 4º Salão de Ensino, Pesquisa e Extensão da UerGS (SIEPEX), que este ano foi sediado na cidade de Vacaria, dando maior visibilidade a este tão importante projeto para a universidade e a comunidade em geral.

O projeto Arte e Educação no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), que é a continuidade do projeto iniciado em 2012, este ano é coordenado por mim e tem os professores Carmen Lúcia Capra e Igor Moraes Simões como colaboradores, além da parceria da equipe do Núcleo Educativo e dos bolsistas.

Para este ano, revisamos e ampliamos a proposta. Verificamos a necessidade de reforçar as ações que já temos realizado junto ao Núcleo Educativo e propusemos uma ação para formação de mediadores, um encontro específico para professores de artes visuais em atividade e um encontro sobre questões referentes à teoria e à crítica da arte. Além disso, mantivemos as atividades frequentes, como a produção dos cadernos de experiência, os encontros com curadoria e artistas a cada nova exposição, a mediação nas exposições e o auxílio ao Núcleo Educativo.

A prof^a Carmen Lúcia Capra foi a proponente e coordenadora de uma série de encontros para os professores de artes visuais em atividades do *Projeto Vincular: pesquisa e docência, arte e educação*. Esse projeto foi concebido para os professores de arte na escola, ou demais professores de educação básica com interesse nessa área ou, ainda, estudantes de licenciatura em arte. O objetivo é promover vínculo entre pesquisadores (e suas pesquisas) em arte e educação. Foram planejados quatro encontros no segundo semestre de 2014, aos sábados pela manhã, um por mês, no MARGS.

Com uma média de 36 participantes por encontro, a programação do *Projeto Vincular* foi proposta da seguinte maneira: em 13 de setembro, o encontro foi com Cristian Mossi e teve como tema *Filosofia da diferença, pesquisa e docência: contribuições para um pensamento da multiplicidade na arte e na educação*; em 1º de novembro, a convidada foi Deborah Fischer, que abordou o tema *Encontros entre arte contemporânea e educação: estranhamentos e aproximações*; em 29 de novembro, Patrícia Born apresentou a pesquisa *Professoras artistas: sobre formação, atuação e relações possíveis entre a docência em arte na educação básica e o fazer artístico*; em seis de dezembro, encerrando os encontros, Betina Guedes tratou da temática *Bienal do Mercosul: educação para a arte | arte para a educação*.

Já os *Encontros sobre História, Teoria e Crítica da Arte*, coordenados e mediados pelo prof. Igor Simões, abrangem as áreas de história, teoria e crítica da arte e suas diversas abordagens contemporâneas. A cada encontro, um convidado tem debatido questões que perpassam essa área tão cara ao território artístico. A programação dos encontros foi assim estabelecida: em 18 de outubro, o convidado foi Felipe Caldas, que abordou o tema *O artista enquanto empreendedor de si*; em 8 de novembro, a convidada foi Rosa Blanca, que falou sobre *Fraturas da arte contemporânea: o (des)encanto do real*; em 22 de novembro, o convidado foi Francisco Dalcol, que abordou o tema *Geopolítica das instituições artísticas: considerações sobre as articulações entre um circuito periférico e o sistema artístico global*; em 22 de dezembro, o convidado foi Sandro Ka, que abordou o tema *Processos de pesquisa em arte:*

percepções acerca da elaboração de repertório e dos procedimentos de ação.

Encerrando a programação deste ano, ocorreu de setembro a novembro o Curso de Formação para Mediadores do MARGS. Visando principalmente formar novos mediadores que atuarão no museu como mediadores voluntários e que somarão ao grupo já atuante de mediadores parceiros da Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (AAMARGS), tivemos uma grata surpresa ao ver no primeiro encontro um numeroso e diversificado grupo de pessoas interessadas em atuar junto ao museu. Compostos especialmente por estudantes dos cursos de artes visuais, história e design, também recebemos grupos de participantes da área do turismo, artistas e professores. Com uma média de 32 participantes por encontro, chegamos ao fim do curso com mais de 20 interessados em continuar no grupo mediando exposições no MARGS a partir de 2015.

A formação do grupo centrou-se em questões de arte, educação, mediação, encontros com artistas, curadoria e educadores. Também tivemos a oportunidade de visitar o acervo do MARGS acompanhados por Raul Holtz, coordenador do Núcleo de Acervo e Pesquisa, e um dos ateliês de restauro, onde a restauradora Naida Correa gentilmente nos recebeu. Sem dúvida, esta foi uma rica troca e uma excelente formação para um curso de extensão proposto pela UERGS e oferecido gratuitamente com certificação de 32 h/aula.

Para o novo ano que inicia, temos a certeza de que o museu terá um núcleo educativo ainda mais rico, mais ativo, com uma equipe maior e um expressivo grupo de novos mediadores atuando voluntariamente, agregando mais força à arte e ao MARGS.

¹ Os professores do Curso de Graduação em Artes Visuais: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, na unidade em Montenegro aos quais me refiro neste momento são: Professora Me. Carmen Lúcia Capra, Professor Me. Igor Moraes Simões, Professora Me. Mariana Silva da Silva e Professora Me. Mariane Rotter.

² Participaram dos encontros Gaudêncio Fidelis (diretor do MARGS), José Francisco Alves (curador-chefe à época), Elaine Tedesco e Helene Sacco (artistas que participaram de mostras no MARGS no decorrer do programa), entre outros convidados.

³ CAPRA, Carmen Lúcia; ROTTER, Mariane (orgs.). *Fazer museu: arte e mediação no Núcleo Educativo UERGS/MARGS*. Porto Alegre: UERGS, 2012.

⁴ Curadora-chefe que ocupou a vaga deixada por José Francisco Alves.

⁵ Cromomuseu: *Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico; De humani corporis fabrica: Anatomia das relações entre Arte e Medicina; A Bela Morte: Confrontos com a Natureza-Morta no Século XXI; O Cânone Pobre: Uma Arqueologia da Precariedade na Arte e Útero, Museu e Domesticidade: Gerações do Feminino na Arte.*

⁶ Disponível em: <<http://issuu.com/margsmuseum>>.

DA CAPACIDADE DE INOVAÇÃO DA JUVENTUDE: A EXPOSIÇÃO *FUTURAMA - INOVAÇÕES DA JUVENTUDE* NO MUSEU DOS DIREITOS HUMANOS DO MERCOSUL

Márcio Tavares

A juventude é propriamente uma invenção da modernidade. Até o século XIX, ou se era criança ou adulto. A transição entre a infância e a idade adulta era realizada por meio de um ritual, fosse a crisma, a confirmação ou o *bar-mitzvá*, por exemplo. Foi após a Segunda Guerra Mundial que a juventude transformou-se em uma categoria sociológica tal como a conhecemos, ou seja, como um período, cada vez mais extenso, de moratória social entre a infância e a maturidade.

Foi nos anos 1960 que os jovens ocidentais, inspirados tanto na leitura de *O apanhador no campo de centeio* quanto na filosofia de Sartre ou nos discursos de Marcuse, apresentaram-se ao mundo reivindicando um *status* existencial próprio e uma visão de mundo oposta à da geração de seus pais e avós. Essa condição expressava-se na conduta, na moda, na música, nos valores, etc. Assim sendo, pode-se dizer que a ideia da juventude converteu-se em uma profecia que se autorrealizou.



Vista da exposição *Futurama: Inovações da Juventude*.
Museu dos Direitos Humanos do Mercosul (MDHM)
Curadoria de Ana Zavadil
De 23 de julho a 6 de setembro de 2014
Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto



Vistas da exposição *Futurama: Inovações da Juventude*.
Museu dos Direitos Humanos do Mercosul (MDHM)
Curadoria de Ana Zavadil
De 23 de julho a 6 de setembro de 2014
Fotografia: Fabio Del Re e Carlos Stein - VivaFoto

Entretanto, do comportamento transgressor e da construção de novas identidades que marcaram o período de criação da juventude passamos, no começo do século XXI, a uma obsessão pela permanência indefinida do ser jovem. De certo modo, a sociedade moderna transformou a juventude em uma categoria de consumidores. Assim, ao mesmo tempo em que se alarga o período do “ser jovem”, também se aprofundam as incertezas sobre as suas possibilidades de futuro. Houve um estreitamento do horizonte de expectativa dos jovens em nosso tempo.

Contudo, em vez de apresentarmos um cenário exclusivamente pessimista, resolvemos explorar, através da arte, as possibilidades de que dispõem os jovens de nosso tempo para inovar em seu campo de atuação. Por isso, o Museu dos Direitos Humanos do Mercosul convidou Ana Zavadil, curadora-chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), para desenvolver um projeto curatorial que colocasse a produção dos jovens artistas no centro gravitacional das preocupações do museu e, com isso, discutir os dilemas contemporâneos da juventude como um tema de preocupação da instituição.

Nessa exposição, a curadoria de Ana Zavadil explorou a dimensão artística da inovação nos trabalhos dos jovens,

seja pela incorporação de novos suportes, seja pela insistência em proclamar uma visão alternativa de futuro a fim de expandir os limites da reflexão sobre as relações entre a arte e a juventude na contemporaneidade. Zavadil colocou em cena um grupo de artistas emergentes que produziram trabalhos de grande densidade estética. A exposição abriu espaço, desse modo, para um grupo de artistas em vias de formação na graduação ou mesmo recém-formados, assim como outros autodidatas. Há desafio maior em nosso tempo, que perpassa os jovens das mais diferentes origens sociais, do que a sua inserção no mundo do trabalho?

Nossa intenção foi a de subverter a suposta “ordem natural das coisas”, em que aos jovens está destinado um caminho longo para que galguem, após muitos anos de trabalho, uma posição de destaque no trabalho. Todavia, a dinâmica das relações de trabalho no mundo alterou-se, propiciando oportunidades de crescimento rápido e também tornando o desemprego, particularmente entre os mais jovens, um drama estrutural. Nesse sentido, também queremos colocar à prova essa questão da solidez das “escolhas de vida” em um tempo em que se instiga a busca rápida do reconhecimento – se possível, com o mínimo esforço. A exposição, com um conjunto obras de 23 artistas, promoveu a discussão de todos esses temas e possibilitou, ainda, uma ampla discussão acerca do caminho que a produção artística do Rio Grande do Sul pode tomar nos próximos anos.

Outro elemento provocativo da exposição foi o de trazer à tona a noção de “risco”. Em primeiro lugar, essa visão de risco, em se tratando de tal empreendimento curatorial, está associada ao preconceito etário. Para a curadoria, a maturidade da produção artística não pode ser entendida como derivada do tempo de atividade ou de vida, pois, se assim o fosse, não haveria como explicarmos o fato de que Mozart, Orson Welles e tantos outros grandes artistas atingiram o auge de sua produção ainda durante a juventude. Conforme defende Pierre Bourdieu em seu texto *A ilusão biográfica*, a construção de sentido para as histórias de vida é sempre um constructo *a posteriori* e, em função disso, a busca por dar coerência às trajetórias biográficas é, quase sempre, um processo seletivo que exclui as incoerências a fim de dar sentido completo às escolhas individuais. Desse modo, pareceu-nos que era arriscado organizar uma exposição de artistas jovens tanto quanto seria organizar uma exposição apenas com “artistas adultos”, porque a ideia de que a maturidade advém de algum rito de passagem tratasse, antes de tudo, de uma construção cultural.

Para a curadoria, a evolução na arte é um feito cumulativo, já que os processos criativos desatados no presente sempre remontam a conceitos e concepções desenvolvidas

no passado. Contudo, tal diálogo entre temporalidades e vivências, longe de ser um elemento cerceador da criatividade, na verdade possibilita sempre novos saltos nos modos de apresentação das obras de arte. Por isso é que a arte não perde a capacidade de nos maravilhar, pois ela se reveste de novas características, transformando-se através da tecnologia disponível e fazendo emprego de materiais inesperados. Assim, a cada dia, os artistas avançam no domínio da estética, alargando cotidianamente o que concebemos como obra de arte. E nessa vanguarda estética, os jovens, em geral mais familiarizados com a linguagem material de seu tempo, são os principais desenvolvedores de surpresas criativas na arte.

A curadora Ana Zavadil assim definiu esse processo de alargamento do campo artístico com o qual ela dialogou na exposição *Futurama*:

Há anos atrás, as categorias artísticas eram definidas pelo conjunto de suas materialidades entendidas como prioritárias para designar uma escultura, uma pintura, um desenho, etc. Esses parâmetros foram deixados de lado pouco a pouco no início do século XX e as obras mudaram seus conteúdos formais e conceituais, com maior ênfase no final daquele século. As experimentações nos processos criativos, aliadas à tecnologia, trouxeram novas maneiras de fazer, sentir e pensar a arte no século XXI, o vídeo e a fotografia tornaram-se os meios mais fortes de expressão. A tendência à redefinição constante do que pode ser arte nos mostra um caminho multidisciplinar.

E segue ao abordar a escolha das obras:

As obras escolhidas, dentro da diversidade contemporânea, contemplam diversas linguagens, como o vídeo e a fotografia, o desenho e a pintura, o objeto e a instalação. É traço marcante dos trabalhos desta mostra o caráter experiencial devido à busca de amadurecimento das propostas, pois precisa tempo de maturação para que elas adquiram a força necessária para delinear um caminho ou para que seja o marco simbólico das trajetórias. Os processos de construção desses trabalhos vão desvelar entrecruzamentos de linguagens, técnicas e materiais, oriundos das mais diversas fontes. Contaminações do cotidiano que geram visões do futuro.

Futurama propôs uma arqueologia do presente de nossa juventude. E, por meio dessa escavação rumo ao âmago da condição juvenil, tanto na arte quanto na vida,

apresentou uma nova geração de artistas que estão produzindo trabalhos de excelente qualidade e densidade artística e conceitual. Além disso, propiciou um frutífero debate sobre a juventude e, ainda, ensejou um debate acerca dos elementos que conferem *status* à produção artística e à maneira como certas concepções culturais (como as “fases da vida”) perpassam a elaboração da narrativa da história da arte. Com essa exposição, portanto, o Museu dos Direitos Humanos do Mercosul cumpriu seu propósito de aliar as dimensões estéticas e éticas da arte como ferramenta para a discussão dos temas mais relevantes para a defesa dos direitos humanos em nosso tempo.

FUTURAMA: INOVAÇÕES DA JUVENTUDE

Curadoria de Ana Zavadil
De 23 de julho a 6 de setembro de 2014.
Museu dos Direitos Humanos do Mercosul
(MDHM)

Obras de:

ALAN COURT (Porto Alegre - RS, 1988)
ALEXANDRE COPÊS (São Gabriel - RS, 1988)
ALINE DAKA (Viamão - RS, 1979)
BRUNO SALVATERRA (Porto Alegre - RS, 1982)
CARMEM SALAZAR (Porto Alegre - RS, 1962)
CAROLINA MAROSTICA (Porto Alegre - RS, 1981)
CHANA DE MOURA (Estância Velha - RS, 1989)
CRISTINA MORASSUTTI (Guaporé - RS, 1975)
DECO COSTA (Cachoeira do Sul - RS, 1980)
DIANE SBARDELOTTO (Tapejara - RS, 1988)
EDUARDO MONTELLI (Porto Alegre - RS, 1989)
ELCIO IBERÊ BOLZAN (Carazinho - RS, 1985)
FABIANO MENDES (Novo Hamburgo - RS, 1976)
FRANCE AMARAL (Porto Alegre - RS, 1993)
HELOISA BASTOS MARQUES (Porto Alegre - RS, 1983)
LIDIANE FERNANDES (Porto Alegre - RS, 1989)
LÍVIA DOS SANTOS (Vacaria - RS, 1987)
MARCELO CHARDOSIM (Porto Alegre - RS, 1989)
PAULA RUSZKOWSKI (Camaquã - RS, 1994)
SHEISA BITTENCOURT (Porto Alegre - RS, 1984)
SU KURT WINCHESTER (Campo Bom - RS, 1989)
TIGO WEILER (Canoas - RS, 1978)
TOM FERRERO (Campo Bom - RS, 1989)

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ROTINA ADMINISTRATIVA DO MARGS

Maria Tereza Heringer
Carla Adriana Batista da Silva
Eneida Michel da Silva

O Núcleo Administrativo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS tem como objetivo desempenhar as tarefas administrativas indispensáveis ao pleno funcionamento da instituição e de sua rotina museológica. Para tanto, os funcionários que trabalham nesse Núcleo precisam ter sempre nítida qual a principal missão do museu – que é a de colecionar, catalogar, conservar, restaurar e exibir seu acervo – para, a partir de então, desenvolverem suas atividades em consonância com esse objetivo maior, seja na assistência à Direção ou fornecendo o suporte logístico necessário às atividades dos demais núcleos do museu (Curadoria, Acervo, Documentação e Pesquisa, Conservação e Restauro, Educativo, Design Gráfico, Comunicação).

Outro aspecto que merece destaque quando nos referimos às atividades do Núcleo Administrativo diz respeito aos cuidados necessários à própria edificação, que, por se tratar de uma construção existente desde 1913 – ou seja, tratar-se de um prédio centenário – requer atenção especial. E, em que pese o prédio ter passado por uma ampla reforma entre os anos de 1996 e 1998, a qual realizou uma série de adaptações e melhorias¹, a manutenção, tanto preventiva quanto corretiva, precisa ser constante. Isso exige dos funcionários que atuam nesse Núcleo conhecimento acerca das ações que podem ser feitas no prédio e aquelas que precisam passar pelo crivo dos órgãos competentes, uma vez que se trata de um patrimônio tombado, tanto pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Estadual - IPHAE, quanto pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Assim como os outros núcleos do museu, o Administrativo precisa estar atento e agir de acordo com o *Plano de Gerenciamento de Riscos: Prevenção, Salvaguarda e Emergência*, um plano do museu que busca detectar e bloquear possíveis riscos à instituição, assim como responder e recupe-

rar o patrimônio (acervo artístico, documental, patrimônio digital e material) em caso de danos.² Para tanto, é preciso identificar os riscos – cujos agentes podem ser divididos em forças físicas; furto, roubo e vandalismo; fogo; água; pragas; poluentes; luz e radiação ultravioleta (UV) e infravermelha; temperatura incorreta; umidade incorreta; dissociação – e reagir a eles, fazendo, caso necessário, contato com outras instituições e/ou prestadores de serviço, como IPHAE, IPHAN, Corpo de bombeiros, Polícia Militar, Polícia Civil, Departamento Municipal de Água e Esgotos – DMAE, Departamento Municipal de Esgotos Pluviais – DEP, Companhia Riograndense de Saneamento – CORSAN, Companhia Estadual de Energia Elétrica – CEEE.

Além disso, cabe ao Núcleo Administrativo uma série de outras tarefas, como aquelas relacionadas ao quadro funcional. O Núcleo Administrativo realiza o controle funcional do quadro de pessoal do MARGS, através do controle do livro-ponto e da elaboração do quadro de efetividade dos mesmos – encaminhando-o mensalmente, juntamente com os atestados e demais formulários, à Divisão de Recursos Humanos - DRH da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul - SEDAC. O Administrativo também organiza e mantém atualizada a documentação relativa à vida funcional dos servidores, assim como organiza, quando necessário, a escala de plantões de finais de semana e feriados; divulga aos funcionários e estagiários toda e qualquer legislação: atos, decretos, pareceres e ordens de serviço relativas ao quadro funcional; providencia junto à SEDAC o pagamento de diárias, a requisição de passagens e de hospedagem aos servidores do museu quando em viagens a serviço.

Ao Núcleo Administrativo também cabe a supervisão e a orientação dos serviços de limpeza e de vigilância do museu e que também efetua o controle da frequência dos

funcionários da empresa prestadora de serviços, informando faltas e solicitando substituições, quando necessário, assim como supervisiona a limpeza dos espaços, solicita e controla o material de limpeza. Já em relação ao serviço terceirizado de segurança, cabe ao Administrativo supervisionar, em contato estreito com a empresa prestadora de serviço, o trabalho das equipes, para que as normas de segurança do museu sejam observadas. Também controla a frequência desses vigilantes, verificando o número exigido em cada equipe, informando à empresa prestadora de serviços, as possíveis faltas, para que seja providenciada a substituição imediata. Ainda no que se refere à segurança, o MARGS conta com um Circuito Interno de TV, composto de quarenta câmeras, e compete ao Núcleo Administrativo, identificar eventuais problemas nas câmeras e/ou no sistema, providenciando seu conserto ou substituição.

Ao Núcleo Administrativo também cabe o contato com outros prestadores de serviços do museu, como, por exemplo, as empresas que realizam a manutenção do elevador, do sistema de ar condicionado, dos equipamentos de informática. No caso da manutenção do elevador, cabe ao Núcleo informar à empresa prestadora de serviços qualquer problema que ocorra no mesmo e também supervisionar a realização dos serviços de manutenção preventiva e corretiva. Em relação ao ar condicionado, além de informar a empresa sobre qualquer problema apresentado pelo sistema e supervisionar a realização dos serviços de manutenção preventiva e corretiva, cabe ao Administrativo solicitar ao Núcleo de Conservação e Restauro relatórios a respeito de temperatura e umidade nas salas de exposições, a fim de acompanhar o correto funcionamento do sistema de ar condicionado. No que diz respeito aos equipamentos de informática ou a rede interna de computadores, compete ao Administrativo contatar o técnico de informática sempre que algum problema for detectado ou que algum ajuste precise ser feito. Dar suporte logístico aos outros Núcleos também está na lista de competências do Núcleo Administrativo. Este verifica, providencia, distribui e controla os materiais de expediente necessário a cada núcleo do museu, solicitando-os periodicamente à SEDAC, assim como providencia a aquisição de materiais extras junto à AAMARGS - Associação dos Amigos do MARGS, efetuando o controle quantitativo e qualitativo dos mesmos.

Uma atenção especial é dada pelo Núcleo Administrativo aos procedimentos relativos à proteção e prevenção contra incêndios. Compete ao Núcleo revisar normas e procedimentos de segurança que garantam a prevenção de incêndios e acidentes, bem como a proteção do público, dos funcionários e do patrimônio do museu. Para tanto, precisa estar atento ao Plano de Proteção e Prevenção Contra Incêndios –

PPCI, que foi aprovado pelo Corpo de Bombeiros neste ano e em função do qual serão feitas adequações na edificação; zelar pelo bom funcionamento do sistema de alarme de incêndio e solicitar a manutenção e reposição de peças sempre que necessário, assim como solicitar à Secretaria de Estado da Cultura, periodicamente, que providencie a recarga e o reteste dos extintores.

Cabe também ao Núcleo Administrativo manter o cadastro dos bens patrimoniais do MARGS, controlar, registrar e verificar o tombamento e a incorporação ao patrimônio de bens permanentes adquiridos pela AAMARGS. Solicitar a aquisição de móveis e equipamentos, quando necessário, à Secretaria de Estado da Cultura, bem como requerer a devolução dos mesmos, quando não se fizerem mais necessários. Solicitar a aquisição de móveis e equipamentos extras, quando necessário, à AAMARGS, efetuando o controle quantitativo, qualitativo e de custos dos mesmos.

Por fim, mas não menos importante, cabe ao Núcleo Administrativo executar atividades relacionadas aos serviços de protocolo, redação, arquivo, digitação e expediente de toda a correspondência do museu; receber, acompanhar e dar encaminhamento aos processos atinentes ao MARGS; organizar reuniões gerais do museu, providenciando a elaboração de atas; elaborar correspondências administrativas: memorandos, ofícios, cartas, providenciando seu envio; providenciar a expedição de correspondência encaminhada pela Direção, com o devido protocolo; e fazer o controle do número de visitantes do museu semanalmente através de planilha, informando à Direção.

Como explicitado acima, ao Núcleo Administrativo do MARGS cabe a organização, o controle e a manutenção dos serviços administrativos da instituição, devendo servir esse como apoio a todos os outros núcleos, a fim de cooperar para o bom andamento das atividades desenvolvidas pelo MARGS. Além disso, deve zelar pelas instalações e patrimônio do museu, de forma afinada à normatização interna e à legislação vigente.

¹ Desde que o museu passou a funcionar nesse prédio, em 1978, foram feitas adaptações para que este se adequasse as necessidades inerentes a um museu de arte, pois a edificação, originalmente, foi projetada para ser a Delegacia Fiscal da Receita Federal no estado do Rio Grande do Sul.

² MARGS. *Plano de Gerenciamento de Riscos: Prevenção, Salvaguarda e Emergência*. Porto Alegre, 2013.

ARTE E GÊNERO: UMA ABORDAGEM FEMINISTA

Nilza Colombo

O GÊNERO FEMININO E A ARTE NO BRASIL

Na história da arte no Brasil, o modernismo foi o primeiro movimento que deu visibilidade à produção de artistas mulheres no Brasil. O questionamento que se faz é se de fato não existiram mulheres no século XIX que se interessaram pela área, ou o que impediu o florescimento dessa produção artística. É sabido que os acontecimentos históricos não são isolados; portanto, as artistas modernistas não despontaram do nada. Todavia, a falta de fontes com informações sobre essas artistas, comparando-se aquela dos homens, mostra indícios de uma sociedade em que os gêneros são tratados de modo desigual.

Em um primeiro momento, cabe a análise sobre o termo “gênero”. Para Simioni (2008, p. 22), “o gênero é constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenciações percebidas entre os sexos e emerge como uma forma primária de significar as relações de poder. Falar sobre as mulheres em termos de gênero significa abandonar qualquer visão assistencialista ou de autonomia de esferas, implica mostrar que só existem mulheres em relação a homens, adotando, portanto, uma perspectiva relacional”. Essas diferenciações percebidas entre os sexos serviram de pretexto para que as mulheres do século XIX fossem socialmente afastadas das artes.

Durante o século XIX, o meio para entrar em contato com as artes era a formação pela Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Frequentada predominantemente por homens, as poucas mulheres que ingressaram nesse meio acadêmico eram chamadas de “amadores”. Por ocasião do Salão de 1884, a citação de participantes dava-se da seguinte maneira: “objetos expostos por seis *amadores*, onze *alunos* e trinta *artistas*” (SIMIONI, 2008, p. 39). Independentemente do número de participações em salões e exposições, essa condição de amador não era afastada das mulheres.

Difícilmente elas conseguiam espaço para a exposição de suas obras. Para Bulhões (2008, p. 125): “É frequente colecionadores buscarem exibir suas coleções em instituições, visando conferir a elas uma legitimação no âmbito dos discursos e do pensamento artístico vigentes, e comumente artistas consagrados institucionalmente buscam inserção nos circuitos mercado-

lógicos”. Quando se busca a legitimação através de exposições em espaços consagrados, afastá-las desse meio configura-se em uma espécie de exclusão.

As poucas mulheres que ingressavam nesse sistema eram oriundas das classes mais abastadas, pois os deveres domésticos eram compartilhados com empregados, possibilitando horas de folga que dedicavam às artes. A arte era considerada um *passatempo* para essas mulheres, o que reforçava a ideia de falta de profissionalismo. Unido a esse fato, estava o estigma de que “mãos delicadas” não tinham a virilidade e a força necessárias para produções dignas de serem chamadas de obras de arte. Por outro lado, aquelas que insistiam na profissionalização de seu trabalho, eram apontadas por sua falta de feminilidade. “A artista que com afincos buscava afirmar-se era, portanto, rotulada como uma *excrecência social*; era a mulher perdida, solitária, abandonada, competitiva e, finalmente, que perdera os atributos atrativos do próprio sexo” (BULHÕES, 2008, p. 63).

Os temas utilizados pelas mulheres também seguiam os ditames sociais, ou seja, as mulheres tinham outras atribuições e a pintura cabia aos homens. As obras femininas do século XIX refletem “aspectos do cotidiano da vida que era destinada ao sexo feminino: a casa – espaço privado ou, ainda, os espaços de lazer tipicamente burgueses, como o teatro e a ópera” (PINHEIRO, 2006, p. 136). Eram igualmente comuns temas como natureza morta, espaços domésticos e paisagens. O aprendizado do *nu artístico* era proibido às mulheres em função de preceitos morais. Mulheres dificilmente pintavam eventos históricos, visto que não se considerava que tivessem aptidões intelectuais para tanto.

Os críticos de arte deixavam clara a distinção entre homens e mulheres em suas colocações. Adjetivos como *delicada*, *graciosa* e *bonita*, direcionados às obras das amadoras, contrastavam com os adjetivos atribuídos aos artistas, como *viril*, *forte* e *potente*. Athos Damasceno (1971, p. 190) comenta sobre a Exposição de 1881 na cidade de Porto Alegre: “A essa altura, porém, já nos encontramos na companhia de amadores e, pois, devemos consignar o nome de D. Maria do Carmo do Canto e Mello, que expõe nada menos que seis *bonitos* quadros”.

Com o movimento Modernista no início do século XX, o despontar de mulheres vinculadas às ideias de mudança começa um processo de alteração no posicionamento feminino: “O movimento modernista promoveu uma alteração nos costumes sociais e culturais. A produção artística feminina sente o impacto de sua força com a obra de Anita Malfatti (1896-1964)” (PINHEIRO, 2006, p. 137).

Contudo, o movimento feminista ampliou as questões de igualdade entre os gêneros. “Buscando dissolver as relações hierárquicas entre mulheres e homens, o feminismo levantou a bandeira da luta pela igualdade social, política, cultural e econômica entre os sexos” (idem, p. 139). Não mais o fator biológico deveria ditar comportamentos e atitudes. “Las teorías feministas han contribuido decisivamente al análisis de la función social e ideológica de las representaciones, demostrando como la representación es producto de la organización patriarcal e imperialista” (NAVARRETE, 2007, p. 3). A consciência acerca da desigualdade fez com que a mulher se posicionasse sobre o seu papel e a relação dele com a sociedade e a profissão. Assim, entra-se em outro questionamento: “Não caberia, assim, falar da relação da arte com a dominação de classe, de raça e de sexo, mas da arte em um circuito de opressões conectadas, mas disfarçadas” (GERALDO, 2010, p. 2).

No Brasil, a arte realizada no início do século XXI busca o questionamento sobre arte e gênero. Um exemplo a ser citado é o da artista Lídia Leal em seu trabalho intitulado *Ratiotechnicu*. “A mulher aparece como um ser despossuído de sexualidade ou de atributos femininos, uma vez que a razão técnica a todos afeta e promove uma pretensa despersonalização de sujeitos, sendo apenas mais uma engrenagem da máquina racional e universalizante. A performance, com duração aproximada de dez minutos, conduz o participante a um tempo dilatado onde o tempo real parece ser muito maior, estendendo-se ao limite do desconcerto. Enfiar pregos na cabeça de um manequim parece absurdo, mas o trabalho busca discutir o absurdo mesmo, e como muitas vezes entregamo-nos a ele sem questioná-los” (2008, p. 4).

ABIGAIL DE ANDRADE – O DESPONTAR NO IMPÉRIO

Carioca da cidade de Vassouras, Abigail Andrade nasceu em 1864. Recebeu medalha de ouro ainda no período monárquico na Exposição Geral de 1884, havendo poucas referências ao período anterior a esse. A obra em destaque é de 1881, sem título, considerada seu autorretrato.

As características que devem ser ressaltadas nessa obra relacionam-se às questões de gênero. Abigail é retratada produzindo, e a expressão de autoconfiança ao realizar tal atividade é expressa pela concentração facial. Outro ponto importante é a presença de um cesto de lixo cheio de estudos, outro indício de

que a artista buscava o profissionalismo através de sua pintura. “Essas características da tela indicam um orgulho pelo ofício da artista, aparentando tratar-se de uma opção séria, baseado em um trabalho disciplinado, o qual exigiria as virtudes da concentração e da aplicação de seu (sua) autor (a)” (SIMIONI, 2008, p. 201).

Na obra, as roupas refinadas da artista reforçam suas intenções de autoafirmação, um forte desejo de afastar-se do estigma de amadora e continuar com suas características femininas. A tendência de masculinizar as mulheres que levavam a sério seus trabalhos foi, de certa forma, combatida nessa obra por Abigail de Andrade. Há outra forma de combate a essa rejeição de feminilidade da artista brasileira adotada pela artista francesa Rosa Bonheur: “Sua estratégia foi em vida, e em imagem, a de negar qualquer tipo de feminização possível sobre si; para tanto, portava roupas e um corte de cabelo que a masculinizavam” (SIMIONI, 2008, p. 203).

Em um momento de maior maturidade em sua vida profissional, Abigail de Andrade pinta *Um canto do meu ateliê* em 1884. Trata-se também de um autorretrato, mas com a artista de costas. O fato de não mostrar o seu rosto deixa pressupor que a sua personalidade não deveria ser decifrada por suas feições, e sim pelos detalhes presentes em seu ambiente de trabalho. A obra é repleta de símbolos relacionados ao gênero feminino da autora.

Na obra, praticamente todos os temas permitidos ao gênero feminino estavam presentes: flores, natureza morta, ambiente de trabalho, religiosidade e relação entre mãe e filho. No entanto, esses temas foram colocados como consequência de sua atividade primeira, a pintura. A relação com as esculturas também instiga essa contraposição de gêneros. “Com astuta ironia, promoveu um contraste entre, por um lado, a pintura de flores – associada aos atributos característicos de uma suposta feminilidade por sua graça, leveza e delicadeza – e, por outro, a escultura, arte que pela exigência da força física e contato com a matéria estava comumente associada ao reino das atividades essencialmente masculinas” (SIMIONI, 2008, p. 211).

Abigail de Andrade teve por mestre Angelo Agostini, que acabou tornando-se seu amante. Dessa união, nasceu Angelina Agostini, e o escândalo da relação fez com que o casal se mudasse para Paris no ano de 1888. A artista engravidada pela segunda vez e, durante esse período, produz *Mulher sentada diante da escrivania* – seu autorretrato de 1890. Infelizmente o filho faleceu vítima de tuberculose, e poucos meses depois falece também Abigail de Andrade. Após sua morte, seu nome pouco foi mencionado. A filha Angelina também se tornou pintora; porém, “descrevendo a biografia de Angelina Agostini, sugestivamente os dicionários excluem a identidade de sua mãe, referindo-se apenas ao pai Angelo” (SIMIONI, 2008, p. 229).

FRIDA KAHLO – SONHO NÃO, REALIDADE SIM

Frida Kahlo nasceu em Coyoacán, subúrbio da Cidade do México, em 1907. A escolha dessa artista como parte do presente artigo recai sobre o modo como manifestou os próprios sentimentos em suas obras enquanto mulher, revolucionária, seu problema de infertilidade e esposa. De personalidade forte, não deixou que as limitações da época agissem sobre a sua vida: “Desde jovem, revelou-se uma mulher independente do comportamento feminino conservador de sua época, agindo de acordo com suas convicções. Mesmo durante seu casamento com o famoso pintor Diego Rivera, manteve sua autonomia como mulher e como artista” (PROENÇA, 2011, p. 306).

Com apenas seis anos sofre de poliomielite, o que acaba deixando a sua perna direita magra e o seu pé esquerdo atrofiado. Esse fato influenciou a maneira como se vestia Frida Kahlo: em um primeiro momento com calças e, posteriormente, longas saias mexicanas. Foi a maneira de esconder sua deficiência. Essas vestimentas coloridas são marcantes em seus autorretratos.

Em 17 de setembro de 1925, um trágico incidente alterou irremediavelmente a vida de Frida: o ônibus em que estava a menina chocou-se com um bonde. Uma barra de aço atravessou sua pélvis, e a coluna foi fraturada em várias partes. O acidente em si foi retratado apenas em *Retábulo*, de 1943, embora as suas consequências tenham sido sentidas em várias obras da artista.

Duas obras expressam fortemente as angústias de Frida Kahlo. A primeira, *A cama voadora*, também chamada *O Hospital Henry Ford*, data de 1932. Em função do acidente ocorrido, Frida Kahlo ficou impossibilitada de ter filhos. Após uma tentativa que resultou em aborto, a artista retratou esse momento carregado de simbologia. “O quadro mostra-nos a artista toda nua, deitada numa cama de hospital, que é demasiada grande em relação ao corpo dela. O lençol branco por debaixo do seu baixo-ventre está ensopado de sangue” (KETTENMANN, 2007, p. 33).

As fitas vermelhas que Frida segura são como artérias que a ligam às suas angústias. Aparece um feto masculino – provavelmente seu filho que morreu – a quem chamava Dieguito. O caracol, símbolo da vitalidade e da sexualidade, aqui se apresenta como símbolo da interrupção da gravidez: “A sua casca protetora já levava as culturas índias a ver o caracol como um símbolo da concepção, da gravidez e do nascimento” (KETTENMANN, 2007, p. 34). O modelo anatômico, acima da cama, e o modelo de osso, abaixo dela, representam os motivos que a impediram de ter um filho. A máquina abaixo está relacionada aos vários tratamentos a que foi submetida no hospital. A orquídea violeta foi presente de Diego Rivera, que representava para Frida “símbolo de sexualidade e de emoções” (Idem).

A maneira como a artista retrata seu universo feminino foi, em muitos casos, confundida com o movimento Surrealista-

ta. No entanto, Frida diz que suas obras retratam a sua realidade: “Pensaram que eu era uma surrealista, mas eu não era. Nunca pintei sonhos. Pintava minha própria realidade” (KETTENMANN, 2007, p. 48).

A segunda referida neste artigo é *Autorretrato com cabelo cortado*, de 1932, em que Frida retrata-se com roupas masculinas e com o cabelo curto, uma clara reação ao divórcio com Diego Rivera. Como o marido apreciava seus “atributos femininos”, a negação deles é um sinal de protesto. A trança e os cabelos no chão parecem ter vida própria e independente.

Frida Kahlo sempre esteve em meio aos artistas da época em função de ser casada com Diego Rivera. Sua obra teve relevância entre seus contemporâneos em grande parte devido a isso.

Frida Kahlo morreu aos 47 anos em consequência dos problemas advindos do acidente de 1925. Após a amputação de sua perna, a artista parece ter perdido o gosto pela vida; nem mesmo assim, porém, sua produção foi abandonada.

ZAHA HADID – ARQUITETANDO O FUTURO

Zaha Hadid nasceu em Bagdá no ano de 1950. Em 1971, forma-se em Matemática na Universidade Americana de Beirute e, em 1977, gradua-se em Arquitetura na cidade de Londres. Ela foi a primeira mulher a ganhar em 2004 o Prêmio Pritzker¹ – considerado o Nobel da Arquitetura. Desde 1979, esse prêmio é concedido ao arquiteto vivo, como uma homenagem à sua produção.

A obra escolhida para ser discutida neste artigo foi o Museu Nacional de Arte do Século XXI na cidade de Roma – Itália. Fruto de um concurso público, a edificação compreende “um museu de artes do século XXI, um museu de arquitetura, espaço para atividades experimentais, biblioteca, auditório, recepção, café e restaurante, lojas, escritórios, áreas de serviço e amplos espaços públicos ao ar livre” (GUCCIONE, 2011, p. 60). Trata-se de um projeto emblemático: o primeiro museu europeu projetado por uma mulher.

Com esse projeto, a arquiteta ganhou em 2010 o Prêmio Stirling, que premia anualmente o melhor arquiteto em Londres. Em entrevista concedida em função desse projeto, foi questionada: “¿Por qué tanta gente pensaba que era imposible que *Hadid* concretara sus sueños arquitectónicos?”² A resposta de Hadid reflete que sentiu certa insegurança por parte da sociedade, que não crê no fantástico: “La gente no cree en lo fantástico. En los 70, la gente había perdido la fe, y aun más en los 80, con todo el posmodernismo y la idea de que la ciudad tenía que seguir siendo como siempre. En cierta medida, Londres todavía padece eso.”³

O entrevistador acrescenta: “Sin embargo, talvez el mayor problema fuera la propia Hadid. A mucha gente no le gustaba,

pensava que era demasiado ambiciosa, una extraña, una intrusa en un territorio masculino. Los tiempos cambiaron, dice, y en la actualidad se acepta a las arquitectas mucho más que en aquellos días”.⁴ Em outra entrevista, concedida à Revista Archimagazine, a arquiteta desabafa: “Certo, se fossi stata un uomo avrei avuto vita più facile”⁵

A Figura 1 mostra a fachada frontal da edificação. A Figura 2 mostra a o interior com seus acessos verticais.



FIG.1
Museu Nacional de Arte do Século XXI, Zaha Hadid (2009).

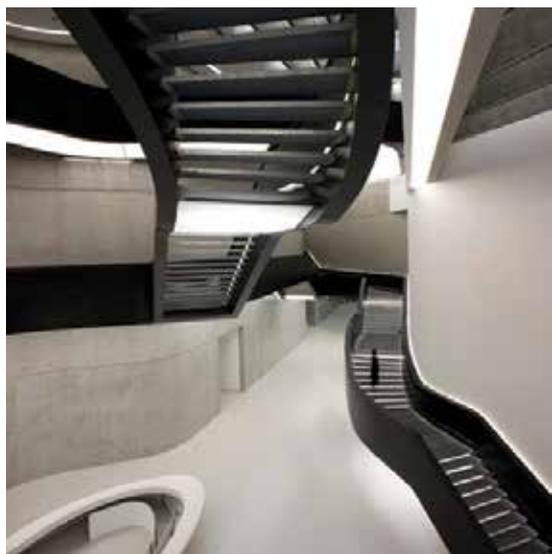


FIG.2
Museu Nacional de Arte do Século XXI, Zaha Hadid (2009).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espaço conquistado pelas mulheres no campo artístico avançou muito em relação ao vivido por Abigail de Andrade. As atitudes dessa artista, em muito limitada pelos condicionamentos sociais e culturais do século XIX, podem ser analisadas a fim de uma maior compreensão sobre esse avanço comportamental. A contribuição da artista Frida Kahlo reside no fato de ter tido liberdade para expressar em suas obras a condição de mulher. Mesmo sendo casada com o renomado artista Diego Rivera, ela nunca deixou de representar seus ideais, suas

reivindicações políticas e seus ressentimentos. No campo da arquitetura, Zaha Hadid vence barreiras ao levar adiante projetos de grande envergadura, predominantemente gerenciados por homens. Em obras arquitetônicas ela atua como pioneira, incentivando outras mulheres a seguirem o mesmo caminho. Essas três mulheres, cada uma em seu tempo, colocaram – e colocam – o seu trabalho acima de preceitos culturais. O êxito de suas obras acaba fazendo com que o papel da mulher no contexto artístico seja constantemente reavaliado e, por consequência, alterado rumo a uma maior participação a inclusão da produção de artistas mulheres na história da arte.

¹ Disponível em: <<http://www.pritzkerprize.com/laureates/2004>>. Acesso em: 02 jan. 2013.

² Disponível em: <<http://www.bufoetecnico.es/arquitectura/noticias/2010/11/entrevista-zaha-hadid.html>>. Acesso em: 02jan. 2013.

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ “Com certeza, se fosse um homem, teria uma vida muito mais fácil”. Disponível em: <<http://www.archimagazine.com/hadid.htm>>. Acesso em: 02 jan. 2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BULHÕES, Maria Amélia. As instituições museológicas e a constituição de valores no circuito mundializado da arte. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (orgs.). *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA, 2008, p. 125-133.

DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

GERALDO, Sheila Cabo. *Arte e gênero: o debate da produção transversal de diferenças*. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_ArteGenero.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2012.

GUCCIONE, Margherita. *Zaha Hadid*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2011.

JODIDIO, Philip. *Architecture Now! Museums*. Colônia: Taschen, 2010.

KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo*. Köln: Taschen, 2007.

LEAL, Lídia. *Gênero e arte: silenciamentos e resistências na performance*. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14513.pdf>>. Acesso em: 28 dez. 2012.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Gênero, artes visuais e docência*. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/L/Luciana_Gruppelli_Loponte_33.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2012.

NAVARRETE, Carmen. *Todo arte es político. Representaciones de lo político y políticas de la representación. Notas sobre feminismo y globalización*. Disponível em: <<http://www.buenastareas.com/ensayos/Todo-Arte-Es-Poli%CC%81tico-Representaciones-De/3072423.html>>. Acesso em: 28 dez. 2012.

PINHEIRO, Ana Valeska Maia de Aguiar. A teia relacional: entrelaçamentos entre arte contemporânea e questões de gênero. *O Público e o Privado*, n. 8, p. 131-148, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/Ana-ValeskaMaiadeAguiarPinheiro.pdf>>. Acesso em: 28 dez. 2012.

PROENÇA, Graça. *História das artes*. São Paulo: Aquarius Gráfica e Editora, 2011.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2008.

O BARROCO COLONIAL E A OBRA DE FREI RICARDO DO PILAR: UM BREVE PERCURSO PELA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA

Karine Perez

A REFLEXÃO DE UM PORQUÊ...

A motivação para a elaboração do presente artigo é uma grande curiosidade que nos leva a tentar entender o significado e as características das manifestações artísticas barrocas no Brasil colonial, em razão desse estilo estético fazer parte de nosso patrimônio cultural e representar a nacionalidade nascente em nosso país. O Barroco reflete parte de nossa identidade cultural, sendo feito por mãos de indígenas, europeus e africanos. Esse amálgama é o que identifica a população de nosso país e permite o crescente surgimento de uma cultura autêntica brasileira, a qual carrega em seu cerne a miscigenação, que apenas começou com os povos citados, agregando, posteriormente, variadas culturas.

Por isso, no presente artigo, nosso principal objetivo é analisar o cenário artístico barroco, no Brasil Colonial, bem como abordar a obra do artista Frei Ricardo do Pilar. Desse modo, partimos das seguintes indagações: Como o Barroco surge em solo brasileiro? Que razões conduzem o homem do período colonial a criar construções arquitetônicas monumentais ornamentadas com pinturas, esculturas e talhas, ricas em detalhes e produzidas em materiais nobres? Para quem e por que esse trabalho que exige paciência e demanda tempo em sua execução é feito? Existem diferenças no Barroco de acordo com a região em que é produzido, por quê? De que forma o Barroco colabora na construção de uma cultura autêntica brasileira? Existem heranças do Barroco presentes na arte contemporânea atual? Quem é o artista barroco Frei Ricardo do Pilar? Quais são as características de sua obra e qual é seu principal trabalho?

Em busca de respostas às questões citadas, nesse artigo fazemos uma síntese do contexto artístico brasileiro, desde o descobrimento, até a época em que o referido estilo estético se expande pelo País. Mais tarde, abordamos a vida e a obra

de Frei Ricardo do Pilar enquanto viveu no Brasil, tratando-o dentro do cenário barroco. Nesse sentido, o enfoque da pesquisa, de tipo bibliográfica, se caracteriza dentro da abordagem qualitativa. Nela é utilizado o método histórico, que consiste na narrativa do encadeamento de fatos, usando a seqüência temporal, e também o método comparativo, o qual permite que façamos uma relação entre os autores pesquisados. Assim, a técnica empregada é a da documentação indireta, envolvendo o estudo da bibliografia encontrada sobre o assunto.

A ARTE INDÍGENA E A OCUPAÇÃO DA TERRA PELOS EUROPEUS

Voltando ao momento em que as primeiras embarcações portuguesas chegam ao Brasil, sabemos que aqui já existem manifestações plásticas do povo habitante. Os indígenas brasileiros praticam a pintura ritual do próprio corpo, têm sua própria música e dança, usando em seus rituais vestes de palha trançada, máscaras, cocares de penas e adereços de contas, pedras, sementes, cascas, ossos, dentes e conchas. O artesanato desse povo inclui objetos em cerâmica, usados para fins utilitários, bem como em suas cerimônias. Além disso, os indígenas trabalham com madeira, plumas e fibras vegetais, tendo uma arquitetura simples, adaptada ao clima das regiões habitadas.

Na opinião de Garcez e Oliveira¹, o índio ao produzir objetos utilitários procura adorná-los e embelezá-los, para mostrar sua habilidade na expressão de algo, já que isso é mais importante no momento de criação do que a simples necessidade de uso. Para essas autoras, a arte indígena reflete a busca do prazer estético e de comunicação através de uma linguagem visual, orientada por símbolos que podem ser “lidos” pela comunidade. Nesse sentido, “a arte indígena é mais representativa das tradições da comunidade em que está in-

serida do que da personalidade do indivíduo que a faz”.² Portanto, os estilos e símbolos da arte indígena variam de uma tribo para a outra. Precisamos considerar, ainda, o fato de que os objetos produzidos pelos índios, ao serem conhecidos pelos europeus, são apreciados mais pelo exotismo e raridade dos materiais empregados, do que pelo valor estético ou cultural, os quais são possuidores, uma vez que essas produções não obedecem aos padrões impostos pela arte européia.

De acordo com a história, nos primeiros trinta anos após o descobrimento, o Brasil é deixado de lado, pois os portugueses estão ocupados com o vantajoso comércio oriental. Suas expedições se resumem a patrulhar a costa marítima e recolher próximo às praias carregamentos de pau-brasil, afinal essa é uma madeira valiosa, largamente utilizada como corante. Apenas em 1532, D. João III envia uma expedição colonizadora ao Brasil. Em 1534 surgem as Capitânicas Hereditárias. Mais tarde, com os donatários e governadores, chegam ao Brasil os povoadores europeus, que entre voluntários também estão presentes criminosos e degredados, que vêm cumprir pena no Brasil.

Segundo Garcez e Oliveira, “no período da colonização, o Brasil revelava ainda a tentativa de transposição de modos de viver, valores, formas de expressão de Portugal”.³ Contudo, essas autoras constatam que o branco desenvolve certa tolerância aos costumes indígenas, permitindo que alguns de seus traços culturais perdurem. A mão-de-obra nativa não é suficiente para a exploração, por isso, os afrodescendentes são escravizados. Assim, apesar de no Brasil, ser introduzida uma cultura “europeizada”, os europeus ambicionam ensinar tudo aos indígenas, a fim de mudar seus costumes, para impor os seus próprios. Mas, a miscigenação das culturas que aqui convivem (indígenas, negros, europeus) aos poucos resulta numa cultura “autêntica brasileira”.

A PRESENÇA HOLANDESA, A ARQUITETURA MILITAR E RELIGIOSA

Em 1630, o príncipe Nassau (holandês) vem ao Brasil, trazendo em sua equipe diversos pintores, entre eles: Albert Eckhout, Georg Marcgraff e o mais considerável: Frans Post. Todos eles se fixam no nordeste brasileiro. O objetivo desses pintores é registrar a natureza, os animais, a vegetação e os seres humanos que aqui habitam, através da pintura. Porém, esses artistas não são os primeiros pintores a trabalhar no Brasil, pois, anteriormente, aqui já haviam passado viajantes europeus com desenhistas e pintores à sua disposição. Mas os pintores de Nassau foram os primeiros com uma formação profissional sólida a trabalharem no Brasil e a abordarem temas profanos. Entretanto, apesar de retratar temas tropicais, seus trabalhos não refletem uma arte brasileira, mas a arte européia produzida no país.

A primeira arte a ser construída no Brasil é a arquitetura, a qual se divide em edificações militares (fortalezas) e edificações religiosas (igrejas). Isso se explica pela tradição católica de Portugal e pela necessidade de defender as terras recém descobertas, almeçadas por outras nações européias. A arquitetura religiosa, o entalhe, a pintura e a música do período de 1549 (início do governo geral) até 1640 permanecem totalmente portuguesas. As igrejas são enviadas, pedra por pedra, de Portugal para serem montadas por arquitetos do Brasil.⁴ Nesse momento, os artesãos locais têm as obras européias como modelo.

Os jesuítas cobrem o país com uma rede de igrejas, seminários, escolas de catequese e de artes e ofícios. Seus edifícios caracterizam-se pelo luxo, pela abundância de riquezas e pela amplitude de seus templos, que mais parecem monumentos. Isso indica que a intenção da igreja é propagar seu poder e glória.

Na Europa, esse fato corresponde à contra-reforma que busca combater os protestantes. Logo, para a Companhia de Jesus, a arte deve servir à fé, transformando as cerimônias religiosas num espetáculo fascinante, capaz de atrair o povo às igrejas, apelando para o sentimento e à emoção das pessoas.

BARROCO: A ARTE A SERVIÇO DE RELIGIÃO E O NACIONALISMO NASCENTE

Quando os portugueses se estabelecem em definitivo no Brasil, por volta de 1600, na Europa floresce um estilo estético chamado Barroco.⁵ O Barroco se desenvolve após o processo de Reformas Religiosas, que ocorre no século XVI, no qual a Igreja Católica perde espaço e poder. Apesar disso, os católicos continuam a influenciar o cenário político, econômico e religioso na Europa. Conseqüentemente, a arte barroca surge neste contexto e expressa o contraste deste período: a espiritualidade e teocentrismo da Idade Média em oposição ao racionalismo e antropocentrismo do Renascimento.

Por isso, esse estilo prioriza obras com composições ornamentadas e movimentadas, em que os elementos das pinturas formam composições em diagonal, além de representarem emoções contraditórias. Nesse momento, a sociedade se divide entre o discurso místico e o discurso científico, onde fantasia e realidade se misturam, até mesmo em questões básicas do cotidiano. De tal modo, esse imaginário dualista, é representado pela luta entre bem e mal, onde a superstição tem sua função para a sociedade da época.

Na Europa, o Barroco nasce em oposição à arte renascentista, a qual se inspira na arte greco-romana, obedecendo a princípios de equilíbrio e simplicidade. Em seguida, as imagens não são tão centralizadas quanto as renascentistas e aparecem de forma dinâmica, valorizando o movimento. De

acordo com Proença, “a arte barroca originou-se na Itália, mas não tardou a irradiar-se por outros países da Europa e a chegar também ao continente americano, trazida pelos colonizadores portugueses e espanhóis”.⁶ Ela (a arte barroca) não se desenvolve de forma homogênea, adquirindo aspectos diferentes, conforme os artistas e os países produtores.

É necessário relevar que, no período colonial, Portugal apresenta certo atraso em relação aos estilos artísticos em voga no restante da Europa. Então, quando o barroco é introduzido no Brasil, o atraso é ainda maior. Enquanto o Barroco se silencia na Europa, dando espaço ao Rococó e, posteriormente, ao Neoclássico, no Brasil o Barroco alcança o seu apogeu.⁷ Através da forma barroca se introduziu um otimismo entre a população da Colônia com a vitória contra os holandeses em 1649 e retorno da dinastia portuguesa em Lisboa.⁸ Essa nova linguagem espacial substitui a sobriedade maneirista e as rígidas normas dos artistas. A respeito desse assunto, Manguel afirma: “... para os (...) brasileiros o ‘novo barroco’ não era novo, porque não havia estilos mais antigos com que pudesse ser comparado...”⁹ Dessa forma, o fato de a colônia desconhecer os acontecimentos artísticos ocorridos na Europa, é uma explicação plausível para o sucesso e a sobrevivência do barroco em solo brasileiro.

A denominação “barroco” se origina em decorrência de pérolas naturais, de mesmo nome, de formato irregular e aspecto estranho, distintas das pérolas esféricas. A designação barroco é incorreta na primeira fase colonial, para se referir ao estilo das primeiras igrejas, já que as fachadas das mais antigas aproximam-se do maneirismo, no entanto, em seguida seus interiores tornam-se barrocos. “O Barroco brasileiro é claramente associado à religião católica. Por todo o país, são inúmeras as igrejas construídas segundo os princípios desse estilo”.¹⁰ Assim, durante o século XVII a Igreja teve um importante papel como mecenas na arte colonial.

Os artistas do período costumavam ser autodidatas ou, então, eram orientados por religiosos, nos moldes da tradição ibérica. Por esse motivo, como expressão religiosa, podemos interpretar o Barroco como uma aspiração ao infinito, pois cada parte de uma obra aponta para uma continuidade infinita e absoluta.

No Brasil,

...a primeira manifestação de traços barrocos, se bem que misturado ao estilo gótico e românico, pode ser encontrada na arte missionária dos Sete Povos das Missões na região da Bacia do Prata. Ali se desenvolveu, durante um século e meio, um processo de síntese artística pelas mãos dos índios guaranis com base em modelos europeus ensinados pelos padres missionários. As constru-

ções desses povos foram quase totalmente destruídas. As ruínas mais importantes são as da missão de São Miguel, no Estado do Rio Grande do Sul.¹¹

Ou seja, esses padres missionários, os jesuítas, organizam comunidades que se tornam auto-suficientes e prósperas, as chamadas Missões. Seu desenvolvimento harmonioso e a prosperidade entram em conflito com os interesses da Coroa portuguesa, que se ocupa da exploração e administração das riquezas das colônias, fundadas com base no latifúndio e na escravidão. É dessa maneira que em 1759 se dá a expulsão definitiva dos jesuítas por Marquês de Pombal e o fim das Missões. Por conseguinte, na arte religiosa produzida, permanecem as marcas da fusão de estilos provenientes de culturas européias e indígenas.

As primeiras manifestações do espírito barroco no restante do país estão presentes em fachadas e frontões, mas, principalmente na decoração das igrejas, em meados do século XVII. O Barroco apresentou variações regionais, sendo algumas igrejas mais simples, dependendo da localidade e da ordem que pertencem.

Na concepção de Proença¹², existem duas linhas que caracterizam o Barroco brasileiro: nas regiões ricas, devido ao comércio de açúcar e pela mineração, as igrejas possuem trabalhos em relevo feitos em madeira, recobertas com camadas de ouro e esculturas. Assim, começa a ser introduzida a madeira entalhada e dourada. A mesma autora comenta que a “talha” consiste em ornamentos esculpidos através de entalhe numa superfície que pode ser madeira, mármore, marfim ou pedra, revestindo a arquitetura e recobrando o interior das igrejas barrocas. Nesse tipo de trabalho escultórico, muitas vezes, a talha é combinada à pintura. De tal forma, as talhas feitas em madeira que recebem cores ou revestimento de fina camada de ouro são conhecidas como “talha policromada”.

O Barroco, muitas vezes, apresenta essa suntuosidade, porque assim exalta a glória de Deus. Esse é o caso de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia, e Pernambuco. O Barroco da Bahia se apresenta mais pesado e fantástico. O de Recife se aproxima do Baiano, proporcionando um ar festivo à decoração. O de Minas Gerais se mostra mais limpo, com retábulos de madeira clara em tons pastéis.

Já nas regiões menos favorecidas economicamente, as igrejas possuem talhas modestas e trabalhos de artistas menos experientes e famosos. Portanto, se o luxo personifica o Barroco em seu momento de plenitude, o modesto também o revela, manifestando os dois polos do Barroco no Brasil. Conseqüentemente, essa oscilação, conforme a região geográfica, indica que os acontecimentos sócio-econômicos tiveram influência sobre o desenvolvimento do barroco em

solo brasileiro, visto que algumas cidades possuem maior poder econômico do que as outras.

Nas primeiras manifestações do Barroco brasileiro e em algumas regiões, havia uma imitação do Barroco europeu, por causa da vigilância dos portugueses. Então, as evidências de uma corrente autenticamente brasileira dentro da cultura e das artes, em um primeiro momento, fica condenada ao nível popular e folclórico. Todavia, com o decorrer do tempo é possível perceber o início de um certo localismo, bastando que os artesãos locais se ocupem da produção artística para que o resultado final seja diferente do projetado. A instituição Abril S/A Cultural e Industrial acredita que o localismo se manifestava como uma variação, não como uma diferença profunda.¹³

Contudo, apesar da influência do Barroco europeu, há uma recriação nacional, principalmente nos centros urbanos longe do litoral como Minas Gerais, onde o Barroco assume manifestações plásticas com características próprias. O que também diferencia o Barroco mineiro é a utilização da “Pedra Sabão” nas esculturas. Já em São Paulo essa recriação nacional, ocorre pelo fato da cidade não ter um contato tão estreito com a metrópole. Em tal grau, as produções paulistas consistem em modestas igrejas barrocas, com imagens muito simples, rústicas e primitivas, as quais trazem a marca do artista popular.

A propósito do Barroco, Manguel ressalta que

...traduzido para as colônias, o barroco criou raízes quase sem história: adquiriu suas próprias proporções, desenvolveu-se em todas as direções, refletiu cores e adotou texturas que os artistas europeus não podiam ter previsto. A madeira brasileira, o ouro brasileiro e a pedra sabão brasileira ditam os seus próprios termos, e os artistas locais, que pensavam estarem aprendendo técnicas de uma terra tão remota que o próprio rei parecia mítico, estavam na verdade refinando essas técnicas de acordo com as artes antiqüíssimas da terra onde trabalhavam.¹⁴

Sob esse prisma, o estilo barroco começa a adquirir suas próprias características, no uso de novos materiais e técnicas já aprendidas anteriormente pelos índios e negros, em suas respectivas comunidades, utilizadas em conjunto com as “novas” técnicas impostas por europeus. Contudo, no litoral, o Barroco está mais ligado ao modelo português, em razão da estreita vigilância da corte. O material utilizado em esculturas e talhas é a madeira e o barro cozido e policromado.

De forma geral, pode-se afirmar que as imagens, em certos momentos, são pintadas com uma espécie de tinta à base de óleo que causa um aspecto brilhante. Outras vezes, com têmpera, que produz uma aparência fosca.

No que confere à temática, as igrejas barrocas se utilizam de imagens de santos, anjos e Cristo com forte dramaticidade, manchados de sangue e virgens flutuando sobre nuvens. O olhar dessas imagens está quase sempre voltado para o espectador ou para o céu, com uma expressão comovente, que desperta piedade ou tristeza, fazendo um apelo ao observador. As vestimentas dessas figuras, freqüentemente, aparecem agitadas por ventos tempestuosos. Segundo Garcez e Oliveira¹⁵, as imagens barrocas revelam profunda emoção, ilusão de movimento, temas religiosos, excesso de ornamentos, contrastes fortes entre luz e sombra, apresentando muitas curvas e dobras.

Nas esculturas barrocas, são colocadas pedras preciosas nos olhos, coroa de espinhos, prata ou ouro, vestes e cabelos naturais. Algumas esculturas possuem ainda, um cofre no corpo que serve, conforme Garcez e Oliveira, para o contrabando de ouro, sendo chamadas “santos do pau oco”.¹⁶ De acordo com as autoras citadas, existem, também, esculturas que se chamam “Santos-de-roca”, que são imagens construídas para serem carregadas nas procissões. Essas possuem somente rosto, pescoço e mãos, pois são montadas sobre uma armação de madeira. Dessa forma, a ilusão do corpo se dá por meio de roupas.

Quanto à produção de pinturas, como muitos artistas não possuem recursos para importar suas tintas, fazem-nas com pigmentos e solventes naturais, próprios da terra. Para isso usam terra queimada, leite, óleo de baleia, clara de ovo, além de extratos de plantas e flores. Esses artistas criam suas próprias cores e receitas que se mantêm em segredo. Talvez por esse motivo o colorido das cidades mineiras, fruto das pinturas barrocas seja tão peculiar.

Ademais, nessas pinturas é utilizada a perspectiva, havendo um grande contraste de claro-escuro, para causar maior impacto no observador. A respeito das composições barrocas, Ostrower destaca a predominância da dialogicidade, devido aos movimentos formais muito acelerados, que ocasionam uma perda de peso visual, a qual leva à desmaterialização e à crescente dinamização do espaço. Para ela, as imagens barrocas revelam grandes tensões, tanto estruturais quanto emocionais, em razão dos contrastes formais que predominam na estrutura espacial.¹⁷ Sobre esse aspecto a autora verifica que a perspectiva barroca se caracteriza por pontos de fuga laterais e eixos diagonais, indicando a direção oblíqua da profundidade espacial.

A arte barroca expressa uma visão de mundo mais em termos de mutabilidade do que estados de permanência, passando por um processo de dinamização e desestabilização.¹⁸ Ao mesmo tempo, por ser dramático, o barroco se insere na corrente estilística do Expressionismo. Paralelo a essa pintura barroca de cunho erudito, também é praticada no Brasil uma pintura de caráter mais popular, como os ex-votos, que serviam para cumprir promessas feitas em momentos de di-

ficuldades pessoais ou comunitárias, os quais eram doados a entidades religiosas.

A decoração das igrejas tem tendência para o alusivo, o exuberante e o fantástico, resultando numa ornamentação excessiva e pesada, a qual ocasiona a saturação formal. Comumente, são utilizadas linhas espirais e formas que sugerem movimento, em oposição às linhas retas que geometrizam o espaço. Sobre esse aspecto Ostrower declara: “nas fachadas barrocas, (...) a dramaticidade sobrecarrega a ornamentação (por vezes rica demais) de vãos e saliências, sombras e luzes, cuja movimentação é tamanha que praticamente anula a existência das paredes”.¹⁹ Isso indica que no interior das igrejas faltam espaços “limpos” entre as imagens, o que pode atrapalhar na leitura das formas, mas, por outro lado, a “não-existência” das paredes pode dar ao observador a impressão de que as imagens romperam com o espaço físico do templo, remetendo-o a outra dimensão espacial.

Na arquitetura, em regiões onde não existem muitas pedras, utiliza-se a técnica construtiva da “Taipa de Pilão”, em que a parede é constituída de blocos de barro comprimido dentro de uma fôrma de madeira. Para a construção através dessa técnica são abertas valas no chão onde é socado o barro e armadas essas fôrmas. Duas pranchas de madeira que seguram lateralmente a terra são colocadas de forma paralela uma à outra e presas a peças verticais, para que não se inclinem para fora. Nas extremidades são colocadas tábuas perpendiculares aos lados, para evitar a inclinação para dentro. Assim, era formado um caixão para a compressão do barro, onde são colocados transversalmente paus para deixar orifícios na parede para introduzir as agulhas com a finalidade de segurar a fôrma do bloco superior.²⁰ Logo, essas construções em taipa contrariam o hábito português de construir sobre ladeiras de cerros, pois devem ser erguidas em planos, onde os desníveis fossem mínimos.

As colunas mais usadas nas construções barrocas são as torcidas (lembram a coluna salomônica), com estrutura helicoidal representando o infinito. Essa coluna parece estar em constante movimento, e ao observá-la o espectador tem a nítida impressão que ela é infinita, que chegaria até o céu. Ainda mais, porque ao olhar para o teto das igrejas, o céu se encontra retratado, através da técnica de pintura ilusionística. Esse tipo de pintura consiste na imitação de detalhes de madeira, de profundidade, de relevo, de movimento. Também permite a imitação dos azulejos portugueses, geralmente em tons de azul. Enfim, a pintura ilusionística, prolonga a arquitetura do edifício (principalmente as colunas), parecendo dar-lhe continuidade até o céu. Tudo isso devido à visão em perspectiva, a qual simula um espaço arquitetônico. Portanto, aos fiéis não existem limites, pois o forro é rompido, abrindo caminho ao paraíso.

Nessa direção, Manguel assegura: “... o *trompe-l'oeil* e os relevos tridimensionais, a pintura e os entalhes se alternam

numa tentativa explícita de desnortear o olhar, forçando-nos a perder a confiança tanto no mundo tangível dos sentidos como no mundo intangível das intuições”. O autor continua seu pensamento alegando que “...o barroco oferecia aos artistas a possibilidade mágica de revelar por meio da ocultação, de tomar um conceito ou uma forma e rodeá-lo com outras formas ou conceitos, de modo que, através de muitas camadas de lustre, movimento, imagem e contorção, poderíamos intuir, mas nunca inteiramente compreender, a idéia central em toda a sua complexidade”.²¹ Peixoto complementa esse pensamento, afirmando que o Barroco não pára de fazer dobras e curvas até o infinito. “...é como um tecido que se divide em pregas, que se decompõe em movimentos curvos. Que acrescenta sempre mais matéria, mais massa. (...) apagando todo o contorno, toda a fronteira”.²² Esclarece o autor que no barroco uma coisa exprime e reflete outra coisa diversa, colocando-o em total correspondência e em permanente interação com o diferente, devido à acumulação infinita e turbilhante, que o leva à saturação.

Assim, parafraseando-se Peixoto, o Barroco apresenta o máximo de matéria num mínimo de extensão, através de incrustações e sobreposições espessas, que englobam todas as coisas e todas as artes.²³ Portanto, constatamos que o Barroco se torna auto-referente, à medida que remete a si mesmo, com infinitas camadas de significado. Além disso, integra variados materiais e diversas artes, alcançando seu apogeu entre os anos de 1763 e 1822.

Observando imagens dos interiores das igrejas, notamos a presença de figuras que lembram os rituais afro-brasileiros ou indígenas, flores e frutas tropicais brasileiras, as quais refletem a nacionalidade nascente. Sabe-se que a maioria dessas obras são anônimas, pelo fato de muitas delas serem feitas por escravos negros, que possuem conhecimento artístico, sendo obrigados a fazê-las. Além do mais, segundo Garcez e Oliveira, não havia ainda a noção de autoria.²⁴

Talvez, pelo fato de muitas obras serem produzidas pelos escravos, algumas talhas possuem figuras de anjos com uma expressão forte, às vezes até de raiva ou fúria, representando, quem sabe, o sentimento que o negro tinha no momento de criação.

Como se não bastasse, em certos momentos são utilizados modelos negros e mulatos, o que dá uma feição tropical às figuras. Algumas vezes, imagens de santos e anjos passam a ser apresentadas com roupas típicas da época da produção da obra. Além disso, a pintura dos rostos também é feita com mais liberdade, lembrando o biótipo dos habitantes do Brasil. Em função do anonimato de muitas dessas produções, restam poucos nomes de artistas desse período, dentre os quais se dedica atenção especial a Frei Ricardo de Pilar.

FREI RICARDO DO PILAR: A ARTE EM FUNÇÃO DA FÉ RELIGIOSA

Frei Ricardo do Pilar é o autor das pinturas do Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro, consideradas o melhor conjunto

pictórico da cidade no final do Seiscentos. Este artista é um dos primeiros pintores sacros a atuar no Brasil, após os pintores de Nassau, e o mais antigo a produzir no Rio de Janeiro. Nascido na cidade de Colônia (Alemanha) por volta de 1630 e 1640 chega ao Brasil em meados de 1660 possivelmente com sua formação artística finalizada em algum ateliê alemão ou flamengo, uma vez que, é possível encontrar em sua obra influências da Escola Fluminense de pintura.

Nesse sentido: “as influências mais notáveis que sua obra revela são, na verdade, as da antiga escola de Colônia e de seu grande conterrâneo Rembrandt. Isso explica a presença contraditória de alguns evidentes arcaísmos na escolha dos temas, ao lado de uma inegável audácia técnica”.²⁵ Dessa forma, pode-se destacar que a semelhança da obra de Frei Ricardo do Pilar com a obra do pintor Holandês citado, se dá em razão de certa audácia técnica e devido ao uso do claro-escuro, luz e sombra. Ademais, Frei Ricardo utiliza-se da combinação de amarelo e vermelho, o elemento harmônico preferido por Rembrandt.

Em suas pinturas, Frei Ricardo cria um clima místico compatível com a cena retratada. Esse clima se evidencia através do contraste cromático e da crença religiosa unida à prática da pintura, o que resulta numa harmonia incomparável. Todos os temas presentes na obra de Frei Ricardo do Pilar estão ligados à representação de imagens beneditinas, sendo poucas de sua própria invenção. Por isso, nem todas as suas obras possuem a mesma dramaticidade e mesmo domínio expressivo, sendo, em alguns momentos, certas formas um tanto estereotipadas.

Frei Ricardo do Pilar permanece no Brasil até sua morte em 1702, vivendo no Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro, onde pinta imagens no altar da sacristia, teto da capela-mor, suas paredes e painel da portaria, a convite de Frei Manuel do Rosário. Lá, produz aproximadamente quatorze painéis, alguns baseados em outros já conhecidos e também em gravuras existentes anteriormente. Às vezes usa temas com tendências arcaizantes, reproduzindo estampas antigas (influência da velha escola de Colônia). Esse artista costuma utilizar-se em suas pinturas da composição típica do Barroco, muito sobrecarregada de formas e perspectiva frontal, exaltando a figura de Cristo e dos santos de seu cortejo celestial.

De acordo com a instituição Itaú Cultural²⁶, sua obra mais importante é “Senhor dos Martírios”, que ocupa a parte central do retábulo barroco da sacristia do Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro. Esta obra data dos últimos anos de atividade do artista. Existe também uma réplica dessa mesma obra, porém de meio-corpo, no mosteiro de São Bento na Bahia. Essa obra se trata de uma pintura a óleo sobre tela,

medindo 288 x 183 cm, pintada por volta de 1690, últimos anos em que atuou como artista. É visível o parentesco estilístico de Senhor dos Martírios com algumas pinturas portuguesas dos séculos XV e XVI.²⁷ A obra iconográfica que possivelmente serve de referência para a realização de Senhor dos Martírios é uma outra obra de mesmo nome, realizada por autor desconhecido, que se encontra no convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro.

A obra “Senhor dos Martírios” retrata Jesus Cristo, de corpo inteiro, com uma coroa de espinhos, exibindo nas mãos e pés as chagas de crucificação. Conforme autores, ela possui um nível superior frente às suas demais pinturas, pois se caracteriza por grande plasticidade, expressivo colorido e forte dramaticidade, principalmente pelo uso do vermelho, utilizado na representação do sangue, o olhar sofrido, além do jogo de luz e sombra. Nessa perspectiva, “Senhor dos Martírios” é uma obra forte, que provoca um grande impacto no observador.

Nessa obra Frei Ricardo do Pilar faz um retrato fiel da própria alma, pintando com toda a sua devoção e dedicando sua vida ao mosteiro. Frei Ricardo coloca sua obra pictórica a serviço da religiosidade. Assim, para analisar sua obra é necessário considerar, não apenas as características técnicas de suas pinturas, mas a profunda fé religiosa e a tendência ao misticismo, valorizados em seu contexto e na época em que viveu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o desenvolvimento do presente artigo, podemos constatar que o significado da arte barroca está relacionado à religiosidade, a uma aspiração ao infinito e, também, a uma tentativa da igreja católica de manter seu poder, num momento de reforma religiosa. Isso ocorre, devido ao fato de as imagens se aproximarem de textos, prontos para serem lidos. Em vista disso, pode-se afirmar que no período colonial, a imagem e a arte têm uma função pedagógica, à medida que fazem com que as pessoas analfabetas leiam através de um código visual, que ao ser decodificado, pode educar o povo em direção à fé cristã.

Isso, ao mesmo tempo, mexe com o caráter de veracidade da imagem, remetendo o observador a uma realidade transcendental, a qual permite aos humanos uma relação com o divino. Dessa forma, a imagem barroca comunica algo. Porém, essa arte reflete um misto de sensações, já que, ao mesmo tempo em que se encontra atrelada a Deus e à religião católica, ela ainda reflete um nacionalismo nascente e uma relação com o homem, na medida em que deuses, santos e anjos adquirem feições humanas e refletem traços miscigenados, próprios do homem

brasileiro. Por conseguinte, a manipulação de elementos da cultura europeia, dentro do contexto da sociedade colonial, faz surgir obras singulares.

É plausível verificar que o Barroco trouxe suas contribuições ao Brasil, uma vez que com ele se inicia a busca contínua de técnicas, materiais e referenciais para uma criação artística com características nacionais. Esse estilo estético faz parte de nosso patrimônio cultural e representa a nacionalidade nascente no país, refletindo parte de nossa identidade cultural, já que é feito por mãos de indígenas, europeus e africanos. Esse amálgama cultural é o que identifica a população brasileira e permite o crescente surgimento de uma “cultura autêntica brasileira”, que carrega em seu cerne características dessa miscigenação. As contribuições das variadas etnias, a mistura de raízes e as influências de outras culturas vêm a constituir formas peculiares de manifestações visuais.

A produção artística brasileira, nas mais diversas linguagens, constitui uma parte do que é o brasileiro, refletindo a “identidade brasileira” caracterizada pela miscigenação. O Barroco deu início a uma arte que procura afirmar seus próprios valores, sendo ele um momento singular da história da arte no Brasil. Esse estilo estético colabora na construção de uma “cultura autêntica brasileira”, à proporção que vai incorporando materiais próprios da terra, técnicas de construção e artísticas advindas das diversas culturas que aqui co-habitam e, ao passo que as feições desse povo miscigenado é incorporada às figuras religiosas. Portanto, esse amálgama cultural é o que difere o povo brasileiro.

Quando a Missão artística francesa chega ao Rio de Janeiro, traz consigo influências neoclássicas, declarando sem valor a arte barroca e desconsiderando toda a produção artística existente no país antes de sua chegada. As obras e artistas Barrocos somente voltam a ser valorizados e estudados no século XX com o movimento modernista. Ao investigar o Barroco percebe-se que nele existem diferenças, de acordo com a região em que é produzido, dependendo do poder econômico de cada localidade.

Por serem as formas barrocas possuidoras de grande peso visual, saturação formal e movimentação compositiva, refletem muito bem o espírito turbulento da época. Os artistas barrocos criam construções arquitetônicas monumentais, caracterizadas por grandes templos religiosos, com pinturas, esculturas e talhas ricas em detalhes e materiais nobres, para reafirmar o poder divino e, conseqüentemente, apelar para o sentido visual do povo habitante. Esse trabalho é feito para manter e adquirir novos fiéis à religião católica.

O Barroco ficou muito marcado na cultura brasileira, já que é o estilo artístico de duzentos anos de atividades

construtivas. De tal maneira, é possível reconhecer vestígios dessa atração pela curva e pelo movimento até mesmo em obras contemporâneas. Evidentemente, que a arte atual é diferente do Barroco, já que hoje se vive em busca do imediatismo, sendo impensável a construção de uma obra barroca, até mesmo porque o contexto e os interesses são outros.

No momento barroco as obras são feitas de forma coletiva, mesmo assim, restam nomes de artistas barrocos brasileiros que se destacam, dentre os quais se escolhe abordar Frei Ricardo do Pilar, que foi um dos primeiros pintores a atuar no Brasil. Mesmo que sua formação artística não tenha se dado no país, grande parte de sua vida se passou em solo brasileiro. Apesar de sua obra ter grandes influências estrangeiras como a de Rembrandt, tem grande importância para o Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, visto que é nesse lugar que se encontra a maioria de sua produção artística e sua obra mais importante “Senhor dos Martírios”. Essa obra é típica do cenário artístico barroco colonial, uma vez que reflete o contexto e o pensamento da época.

Assim, abordar o barroco é relevante, haja vista sua importância como patrimônio cultural, refletindo as raízes da arte brasileira e destacando sua herança para a arte contemporânea atual. Revalorizar o patrimônio cultural dos três primeiros séculos após a descoberta é um tema que atrai em direção a um passado que ainda não está esgotado, permitindo que seja explorado por outros ângulos e estudado sob os mais variados aspectos. Isso possibilita que a obra barroca perca seu caráter persuasivo a favor da fé cristã e ganhe, ao longo da História, novos significados, devido às mudanças que ocorrem na sociedade, na cultura e na época em que se encontra inserido seu público.

¹ GARCEZ, Lúcia; OLIVEIRA, Jô. *Explicando a Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. p. 18-21.

² PROENÇA, Graça. *História da Arte*. 16. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002. p.191.

³ GARCEZ, Lúcia; OLIVEIRA, Jô. *op. cit.*, p. 7.

⁴ ABRIL S/A CULTURAL E INDUSTRIAL. *Arte Brasileira*. São Paulo, 1976. p.2.

⁵ GARCEZ, Lúcia; OLIVEIRA, Jô. *op. cit.*, p. 42.

⁶ PROENÇA, Graça. *op. cit.*, p. 103.

⁷ ABRIL S/A CULTURAL E INDUSTRIAL. *op. cit.*, p. 5.

⁸ COMISSÃO DE ARTES PLÁSTICAS DA SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Arte no Brasil*. São Paulo: Nova Cultural, 1986. 53 p. (Coleção Arte no Brasil, fascículo 1). p.38.

⁹ MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das letras, 2001. p. 236.

¹⁰ PROENÇA, Graça. *op. cit.*, p. 196.

¹¹ ITAÚ CULTURAL. *Barroco Brasileiro*. In: ENCICLOPÉDIA de Artes Visuais. São Paulo: [s.n.], 2005. Não paginado. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbeta=63&cd_idioma=28555&cd_item=8>. Acesso em: 8 jun. 2007.

¹² PROENÇA, Graça. *op. cit.*, p. 196.

¹³ ABRIL S/A CULTURAL E INDUSTRIAL. *op. cit.*, p. 5.

¹⁴ MANGUEL, Alberto. *op. cit.*, p. 237.

- ¹⁵ GARCEZ, Lúcia; OLIVEIRA, Jô. *op. cit.*, p.43.
- ¹⁶ Ibid., p. 43.
- ¹⁷ OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. 5 .ed. Rio de Janeiro: Campus,1998. p. 39-40.
- ¹⁸ Ibid., p. 40.
- ¹⁹ Ibid., p. 40.
- ²⁰ PROENÇA, Graça. *op. cit.*, p.209.
- ²¹ MANGUEL, Alberto. *op. cit.*, p. 244.
- ²² PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34 Ltda., 1993. p. 239.
- ²³ Ibid., p. 239.
- ²⁴ GARCEZ, Lúcia; OLIVEIRA, Jô. *op. cit.*, p.45.
- ²⁵ COMISSÃO DE ARTES PLÁSTICAS DA SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *op. cit.*, p. 50.
- ²⁶ ITAU CULTURAL. *Frei Ricardo do Pilar*. In: ENCICLOPÉDIA de Artes Visuais. São Paulo: [s.n.], 2002. Disponível em:<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/artesvisuais/index.cfm?fuseaction...>>. Não paginado. Acesso em: 24 de fev. de 2002.
- ²⁷ COMISSÃO DE ARTES PLÁSTICAS DA SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *op. cit.*, p.51.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL S/A CULTURAL E INDUSTRIAL *Arte Brasileira*. São Paulo, 1976.

ABRIL S/A CULTURAL E INDUSTRIAL. *Artes no Brasil*. São Paulo, 1979. vol.I.

ABRIL S/A CULTURAL E INDUSTRIAL. *Mestres da Pintura: Rembrandt*. São Paulo, 1977.

COMISSÃO DE ARTES PLÁSTICAS DA SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Arte no Brasil*. São Paulo: Nova Cultural, 1986. 53 p. (Coleção Arte no Brasil, fascículo 1).

GARCEZ, Lúcia; OLIVEIRA, Jô. *Explicando a Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ITAU CULTURAL. *Frei Ricardo do Pilar*. In: Enciclopédia de Artes Visuais. São Paulo: [s.n.], 2002. Disponível em:<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/artesvisuais/index.cfm?fuseaction...>>. Não paginado. Acesso em: 24 de fev. de 2002.

ITAÚ CULTURAL. *Barroco Brasileiro*. In: Enciclopédia de Artes Visuais. São Paulo: [s.n.], 2005. Não paginado. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=63&cd_idioma=28555&cd_item=8. Acesso em: 8 jun. 2007.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. 5.ed. Rio de Janeiro: Campus,1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (org.). *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34 Ltda., 1993. p. 239.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. 16.ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Salles, 1983. Vol. I.

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.

CARLA ADRIANA BATISTA DA SILVA

Técnica em Assuntos Culturais, exercendo suas atividades no MARGS, Graduada em História e Mestra em Educação pela Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC.

ENEIDA MICHEL DA SILVA

Técnica em Assuntos Culturais, exercendo suas atividades no MARGS, Graduada em História e Especialista em História Contemporânea pela Faculdade de Porto-Alegrense - FAPA.

KARINE PEREZ

Artista e mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria UFSM. Doutoranda em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, desde 2012. Graduada em Desenho e Plástica - Bacharelado em Pintura (2005) e Desenho e Plástica - Licenciatura Plena (2007) pela UFSM. Realizou estudos na *Escuela Nacional de Bellas Artes*, IENBA - UDELAR, mediante Programa ESCALA Estudantil da AUGM (2004). Participa do Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPQ, na UFSM, e do Grupo de Pesquisa Processos Híbridos na Arte Contemporânea/CNPQ, na UFRGS. Associada na Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, Comitê Poéticas Artísticas - CPA.

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.

MÁRCIO TAVARES

Historiador, mestrando em História pela UFRGS, pesquisador das áreas de história e memória e história política das transições democráticas na América Latina; atualmente é Coordenador de Memória, História e Patrimônio da Secretaria de Estado da Cultura RS, Diretor do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, Diretor do Memorial do Rio Grande do Sul e Diretor do Museu dos Direitos Humanos do Mercosul.

MARIA TEREZA HERINGER

Escriturária, exercendo suas atividades no MARGS, Técnica em Contabilidade e Coordenadora do Núcleo Administrativo.

MARIANE ROTTER

Artista visual e professora assistente da UERGS. Coordenadora do curso de Artes Visuais: Licenciatura. Membro do Núcleo Educativo UERGS/MARGS. Coordenadora do Projeto de Extensão Arte e Educação no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS).

NAIDA CORRÊA

Coordenadora-chefe do *Núcleo de Conservação e Restauro* do MARGS desde 1997. Responsável pela criação dos laboratórios de restauro do MARGS. Graduada em Artes pela FEEVALE e especialista em conservação/restauração pela UFRJ- Rio de Janeiro. Sócia fundadora da ACOR-RS, Associação dos Conservadores e Restauradores do Rio Grande do Sul e presidente nas duas primeiras gestões. Foi *Coordenadora Geral do XIII Congresso da ABRA-COR* - Associação Nacional dos Conservadores e Restauradores em 2009 e atualmente membro da diretoria. Participante representante da ACOR-RS na montagem do Código de Ética da profissão dos conservadores/restauradores em 2005.

NILZA COLOMBO

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Especialista em Arquitetura Comercial pela Unisinos. Mestre em Memória Social e Bens Culturais pela Unilasalle. Professora titular dos cursos de Arquitetura e Urbanismo e Design de Interiores na instituição FEEVALE. Membro do ICOMOS RS. Conselheira da Cultura do Estado no biênio 2010/2012 com reeleição 2012/2014. Integrante da Comissão Julgadora da FAC - RS gestão 2011 e 2012.

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.

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.
Bárbara Tejada
Beatriz Azolin
Victória Francisca de Oliveira Santos

NÚCLEO DE ACERVO E PESQUISA

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

NÚCLEO EDUCATIVO

Carla Adriana Batista da Silva
Kellem Francini Santos
Vera Lúcia Machado da Rosa – Coord.

NÚCLEO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Loreni Pereira de Paula
Naida Maria Vieira Corrêa – Coord.

CONSELHO CONSULTIVO

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

COMISSÃO DE ACERVO

Ana Zavadil
Bianca Knaak
Blanca Brites
Gaudêncio Fidelis
José Francisco Alves
José Luiz de Pellegrin
Márcio Tavares

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

Bryan Jordan Araújo
Luciane Freitas Dias
Nelci Anschau
Sara dos Santos Lima de Souza
Shirlei C. Barbosa

ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO MARGS – AAMARGS

Ilita da Rocha Patrício – Presidente
Dirce Zalewsky – Vice- Presidente
Dione Marques Campello Costa – 1ª Tesoureira
Reny Elisabeth de Araújo Ramacciotti- 2ª Tesoureira
Janáisa Cardoso- Secretária
Beatriz Kessler Fleck– Conselho Fiscal
Carlos Carrion de Brito velho– Conselho Fiscal
Carlos Alberto Carpena – 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

Apoio



Realização

