

DOMINGOS TADEU CHIARELLI
MEMORIAL
volume 1

Memorial apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Professor Titular junto ao Departamento de Artes Plásticas.

Área: História, Crítica e Teoria da Arte

São Paulo

Ano de Inscrição: 2009

Ano de Defesa: 2010

Para Ophelia, minha irmã.

Sumário

| | |
|--|----|
| Introdução | 7 |
| Ribeirão Preto e a ECA-USP | 8 |
| O Departamento de Artes Plásticas, os Professores, a Bolsa de Iniciação Científica | 10 |
| O Primeiro Projeto para o Mestrado | 14 |
| O Trabalho na Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo e a Primeira Curadoria | 15 |
| O Arquivo Wanda Svevo, as Bienais de 1981 e 1983 e a Apropriação de Imagens | 19 |
| Responsável pelo Curso para Monitores das 18ª e 19ª Bienais de São Paulo | 23 |
| Paulo Pasta, Ana Maria Tavares e Rosângela Rennó | 25 |
| Paulo Pasta e a Pintura | 25 |
| Ana Maria Tavares e o Tridimensional na Arte | 29 |
| Rosângela Rennó e a Fotografia | 33 |
| O Trânsito entre o Passado e o Presente Histórico da Arte | 37 |
| Identidade, Identidade Nacional, Monteiro Lobato, a Formação Autodidata | 38 |
| Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil | 45 |
| Um Texto de Benjamin H. D. Buchloh e o Retorno à Ordem no Brasil | 47 |
| Um Texto de Benjamin H. D. Buchloh e a Volta à Pintura no Brasil | 50 |
| Entre o Novecento Italiano e a Crítica de Mário de Andrade | 54 |
| Mário de Andrade e Monteiro Lobato | 57 |
| As Contribuições da Tese de Doutorado Dedicada à Crítica de Mário de Andrade | 59 |
| Realismo, Naturalismo e o "naturalismo realista" no Caso Brasileiro | 62 |
| Fim do Doutorado, o MAM | 67 |
| Minha Equipe Inesquecível | 67 |
| Diretor Técnico, Curador-chefe | 70 |
| MAM de São Paulo, o Principal Museu de Arte no Brasil | 72 |
| A "Síndrome do Acervo Perdido" e a Ampliação da Coleção | 73 |

| | |
|---|-----|
| O MAM e o Circuito de Exposições | 94 |
| MAM: Arte Internacional e Arte no Brasil | 96 |
| O Curador-chefe e as Exposições Temporárias | 100 |
| Exposições do e para o Acervo - I | 102 |
| O MAM e os Shoppings | 106 |
| Exposições do e para o Acervo - II | 108 |
| O Grupo de Estudos em Curadoria do MAM | 112 |
| Fora do MAM, no MAM | 115 |
| Nelson Leirner, a Corda, a Arte Internacional Brasileira e Leda Catunda | 117 |
| O Processo de Emersão | 122 |
| <i>Novecento Sudamericano</i> | 126 |
| Portinari, Abramo e a Conciliação dos Contrários | 128 |
| Mick Carnicelli | 129 |
| A Fotografia e o Início da Reorientação das Abordagens Críticas | 132 |
| Ester Grinspum | 134 |
| Claudio Mubarak | 136 |
| Paulo Pasta | 138 |
| Fúlvio Pennacchi | 141 |
| <i>Desidentidad</i> | 145 |
| O MAM NA OCA | 149 |
| Território de Sombras | 153 |
| O MAM no MAM | 156 |
| O Caso Mexicano | 156 |
| Segall Realista | 159 |
| O Grupo de Estudos Arte&Fotografia | 165 |
| Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de Investigação | 168 |
| O Boletim, o Método e os Objetos de Estudo | 170 |
| O Grupo de Estudos em Crítica e Curadoria | 171 |
| Sobre a experiência com os Grupos e os reflexos nas aulas da Graduação | 174 |
| O Grupo de Estudo Arte&Fotografia e a constituição de uma linha de pesquisa | 175 |
| Pesquisas Produzidas pelos Integrantes do Grupo | 177 |
| Pesquisas em Processo | 181 |
| Arte Nacional, 1850/1980: um Desejo de Longa Duração no Brasil | 183 |
| Félix Ferreira e Almeida Jr. | 184 |
| "Belas artes: estudos e apreciações", de Félix Ferreira | 185 |
| Bibliografia Comentada Sobre Almeida Jr. | 187 |
| Continuidade | 189 |

Introdução

Quando em 2005, vi-me obrigado a escrever meu memorial para o Exame de Livre-Docência, uma espécie de pudor levou-me a evitar qualquer menção à minha vida pessoal, concentrando-me em discutir minha formação, minha atividade docente junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, desde 1982, e minhas atividades como Curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP), entre 1996 e 2000.

Mesmo restringindo o escopo do memorial às atividades profissionais que realizei e que julgo mais significativas, aquele mesmo pudor levou-me a inserir as considerações sobre minha formação e minhas atividades docentes no âmbito da Introdução da coletânea de textos que organizei para o Exame, mesclando-as a uma longa análise sobre a necessidade de revisão da historiografia existente sobre a arte brasileira.¹ Julguei naquela ocasião que o interesse sobre esses aspectos do meu caminho profissional apenas se justificariam naquele contexto.

Para o memorial propriamente dito, reservei o relato sobre minha experiência como Curador-chefe do MAM.² Por acreditar que aquela experiência havia ocorrido em paralelo à minha atividade docente e de pesquisador dentro da USP (e por ter contado com o respaldo dessa instituição) não vi motivo para juntar minha experiência no MAM às minhas atividades como pesquisador e docente na Universidade. Resultado: dois textos forçosamente desconectados, em que não se percebe as

1. Tese de livre-docência: *Conciliando contrários. Um modernismo que veio depois*. São Paulo: ECA-USP: tese de livre-docência, 2005.
2. Memorial: *Apontamentos para uma memória sobre minha experiência como Curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 1996 e 2000*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2005.

relações entre as minhas atividades como docente-pesquisador e curador. Talvez pelo fato de não ter tido tempo, naquela época, para uma decantação maior dessas duas atividades que, de fato, estiveram bastante entrelaçadas, em nenhum dos textos enfatizei a fértil relação que estabeleci entre essas minhas duas atividades e minha prática como crítico e curador de arte independente, ações que sempre alimentaram meu trabalho como docente e que foram resultado de pesquisas no campo da história e da crítica de arte desenvolvidas dentro da Universidade.

Para este novo Memorial, optei então por conectar aquelas que julgo minhas experiências profissionais mais significativas até o momento – a pesquisa e docência junto ao Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP e minha experiência como curador-chefe do MAM –, assim como minhas atividades como crítico e curador de arte. No último segmento do texto, aponto para o estágio atual de minhas atividades profissionais e para o devir das mesmas.

Como introdução ao relato mais extenso, considerei oportuno produzir alguns parágrafos sobre etapas importantes da minha formação: a graduação junto ao Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, onde me licenci em Educação Artística, com habilitação em Artes Plásticas, em 1979, e os anos que passei na pós-graduação da mesma Escola, visando a conclusão do meu mestrado (1982-1989) e do meu doutoramento (1991-1996). Também julguei significativo sublinhar minhas experiências junto à Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, durante os anos 1980, assim como as atividades profissionais que mantive junto à Fundação Bienal de São Paulo, quer como pesquisador de documentos para os catálogos da 16ª e 17ª edições daquela mostra, quer como responsável pela formação dos monitores para as 18ª e 19ª edições.

Também considerei oportuno relatar algumas das experiências que mantive como crítico e curador, antes e depois de minha passagem pelo Museu de Arte Moderna, como curador-chefe.

Ribeirão Preto e a ECA-USP

Não me lembro da primeira vez em que ouvi falar da ECA, mas para mim ainda é cristalino o momento em que decidi que ela seria a escola onde eu estudaria quando viesse morar em São Paulo. Isto ocorreu quando soube que na ECA havia um curso de publicidade e propaganda. Foi alguém do jornal *O Diário*, de Ribeirão Preto quem falou algo sobre o assunto numa tarde na sala “de arte” do jornal. Eu estava ali porque

fazia um estágio no setor de artes gráficas, a convite do meu amigo Vagner Dante Veloni, em 1973 ou 1974.

Vagner era o artista da turma. Sempre desenhou muito bem e pretendia abrir uma agência de Publicidade. Eu, que também desenhava (mas não com a mesma habilidade), resolvi que meu futuro igualmente estava na Publicidade e Propaganda e que, estudando na ECA, minha formação estaria garantida.³

Alguns meses, talvez um ano depois, decidi que prestaria a ECA sim, mas não Publicidade e Propaganda. A meta naquele momento era o curso de Teatro. Ou melhor, o foco preciso era estudar teatro com Grotowsky na Polônia. Assim, como seria bom que eu lá chegasse com alguma formação, a ECA poderia ser uma ótima alternativa.

Essa indecisão ocorria porque naquele período eu oscilava entre desenvolver alguma atividade relacionada ao meu interesse pela prática do desenho e a possibilidade de aprofundar meu envolvimento com a direção teatral, atividade que havia se esboçado de forma tênue nos meus últimos anos de Colegial, período em que dirigi (!) um grupo de alunos mais novos, interessados em teatro, no Ginásio Santos Dumont, onde eu também estudava em Ribeirão Preto.

Só sei que quando prestei o exame da Escola eu já sabia que queria mesmo era estudar história da arte visando uma pós-graduação em Museologia em Leicester, na Inglaterra.

O surgimento dessa nova idéia, que imaginava definitiva (e de certa maneira o foi, não por Leicester e pela Museologia, mas pela História da Arte), não foi gratuita (como, aliás, não haviam sido os desejos de estudar Publicidade e Propaganda e Teatro). Eu tinha um histórico no campo das artes visuais que vinha não apenas das minhas poucas habilidades manuais e do curso infantil que realizei na antiga Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto (EAPRP), mas também das noites em que acompanhava minha irmã Marlene em seu trabalho como secretária dos cursos noturnos daquela Escola.⁴

3. Vagner, no final, não seguiu a carreira de publicitário e se tornaria, de fato, o artista da turma (quando menciono a “turma”, me refiro a ele, ao Vande – Vanderlei Rotta Gomide, que se tornaria arquiteto e editor em Campinas – e a mim). Vagner estudou em São Paulo, na Escola de Belas Artes, e hoje, além de continuar produzindo, é professor universitário em Ribeirão Preto.

4. Na segunda metade dos anos 1960, minha irmã mais velha, Ophelia Chiarelli Minelli, trabalhou como Secretária da Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto. Foi por seu intermédio que comecei a freqüentar o curso infantil de arte daquela instituição. Marlene Chiarelli Mauro, minha outra irmã, trabalhou pouco tempo na Escola, cobrindo o período noturno da secretaria da Escola.

Lembro das vezes em que ia até lá e das conversas que, na cantina, eu ouvia dos alunos, todos adultos. Isso sem contar as aulas que assistia no curso noturno da Escola (quando me lembro de mim, com pouco mais de 10 anos, anotando os dados que conseguia apreender das aulas de História da Arte ministradas por Pedro Manoel Caminada Gismondi, nem eu acredito...).

Poder frequentar aquelas aulas e ouvir, de um canto, as conversas daqueles então aspirantes a artistas, me deixou fascinado com a possibilidade de continuar ouvindo falar sobre arte, ver arte, etc.

Como é possível perceber, em meio a toda essa oscilação entre Publicidade, Teatro e História da Arte, havia apenas uma certeza: o desejo de sair de Ribeirão Preto e a escolha de São Paulo para continuar meus estudos. Apesar de não ser uma cidade tão pequena, Ribeirão me parecia, desde o Colegial, exígua demais para o que eu queria. São Paulo, pelo contrário, surgia como o foco primordial dos meus interesses. Vibrava com a possibilidade de vivenciar suas ruas, a intensidade de suas noites, os vários cinemas, teatros, exposições de arte. Vista de Ribeirão Preto, São Paulo parecia ainda maior do que de fato ela é, ou no que a transformei para mim.

*O Departamento de Artes Plásticas, os Professores,
a Bolsa de Iniciação Científica*

Logo nos primeiros dias de aula na ECA, resolvi que prestaria vestibular para a Faculdade de História. Isso porque descobri que não havia um curso de História da Arte na ECA. E também descobrindo que não havia um bacharelado em História da Arte na USP, considerei deixar a ECA e ir para a História em busca de uma formação mais completa. Foi nesse momento que alguém me aconselhou a pensar melhor: afinal, o historiador da arte mais destacado da USP, Walter Zanini, havia deixado fazia alguns anos a Faculdade de História e agora era o Chefe do Departamento de Artes Plásticas. Estudando ali, além de ter contato direto com Zanini, eu ganharia intimidade com várias modalidades artísticas que me ajudariam, no futuro, nas minhas atividades como historiador e crítico de arte.

O Departamento de Artes Plásticas, na segunda metade dos anos 1970, vivia sob as marcas da ditadura militar. Um Departamento mais ou menos silencioso onde, no entanto, vivia-se uma guerra surda: de um lado, os partidários da “arte conceitual”: alguns professores e alunos que, com intervenções pontuais, sobretudo por meio da arte postal, buscavam manter acesa a centelha crítica que deveria caracterizar os artistas mais conscientes naqueles anos obscuros; do outro, alguns professores e

alunos que, embora não menos críticos, acreditavam ser um marco de resistência privilegiar o fazer, o exercício da manualidade – sem esquecer a questão ideativa da arte, sem dúvida.

Dividido entre os dois grupos, muitas vezes optei pelo primeiro e foi por meio dele que me embrenhei pela produção em arte postal, experiência que deixei depois de não muito tempo, ao perceber o quanto muitos usavam essa atividade alternativa, questionadora da arte estabelecida, para, numa atitude conservadora, “engrossar o currículo”⁵

Se tivesse que resumir as aulas que mais me mobilizavam, teria que me lembrar primeiro daquelas ministradas por Regina Silveira. Era fascinado pela sua força e personalidade e posso afirmar que foi ela quem me ajudou a criar uma concepção menos sacralizada da obra de arte, devido à sua visão arguta sobre os trabalhos dos alunos e dos outros artistas. Nunca me esquecerei de uma visita que fizemos certa tarde ao acervo do MAC-USP. Ali, analisando as diferenças entre duas aquarelas, uma de Paul Klee e outra de Ubirajara Ribeiro, Regina abriu meus olhos.

Mas outros professores da “área prática” também ajudaram a manter meus olhos abertos. Lembro-me das falas de Evandro Carlos Jardim em sala de aula e de sua capacidade de nos tornar atentos para certos elementos da percepção que nos auxiliava a enxergar sob outros pontos de vista não apenas os encaminhamentos de nossos exercícios gráficos, mas também as peculiaridades dos trabalhos dos outros (e entre os “outros” estavam alguns artistas consagrados). Jardim da mesma forma mostrava aos seus alunos alguns dados da realidade que, até então, haviam passado completamente despercebidos. Lembro que depois das aulas de Evandro, jamais a sombra de uma nuvem passou ilesa diante de meus olhos.

Outro professor fundamental daqueles anos foi José Resende, que ficou pouco no Departamento. Seu método de ensino, que partia da própria produção de cada um dos alunos, e o respeito com que tratava cada uma das individualidades ali nascentes, serviu para que, no futuro, eu buscasse pautar tanto minhas atividades como professor e como crítico de arte dentro dessa mesma atitude. Sua postura me ensinou a exercitar uma atitude simpática em relação às peculiaridades das proposições do outro; a saber respeitá-las e delas apreender o que de singular elas podem trazer para ampliar a nossa própria compreensão da arte.

5. Essa atitude de usar a participação em exposições alternativas no Brasil e no exterior para demonstrar um grau de inserção alto no circuito artístico, com a finalidade de, no futuro, poder participar de salões e outras mostras oficiais, demonstra que o pragmatismo mais tarde característico da cena artística brasileira durante as décadas seguintes, já era uma realidade naqueles anos.

Além desses três artistas – determinantes nesse momento – dois outros professores marcaram aqueles meus primeiros tempos de Departamento: Walter Zanini e Annateresa Fabris.

A importância de ter convivido com Zanini não se restringiu ao fato de poder ter contado com ele como meu professor de História da Arte e como meu orientador, tanto no estágio que fiz junto ao Setor de Documentação do MAC-USP⁶ quanto como bolsista de Iniciação Científica junto à FAPESP.

Da mesma maneira foi marcante para mim ter percebido em Zanini uma conduta profissional irrepreensível como Chefe do Departamento, conduta essa que hoje procuro ter como parâmetro para minha prática naquele mesmo cargo.⁷

Durante a graduação, cheguei a ser representante de alunos junto ao Conselho do Departamento e não podia deixar de perceber o quanto Zanini era correto na condução daquelas reuniões (sempre um tanto tumultuadas) e o quanto ele, de forma democrática, tomava cuidado para que suas opiniões a respeito dos assuntos discutidos ali não interferissem na decisão dos colegas.⁸

De todas as disciplinas em que fui aluno de Zanini, a mais marcante foi aquela dedicada à iniciação às questões museológicas. Nela, além do programa, o que interessava era quando Zanini relatava suas diversas experiências como diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP.

A riqueza de sua trajetória naquele cargo, o compromisso em sublinhar seu interesse em fazer emergir a produção mais recente e, ao mesmo tempo, contribuir na consolidação dos principais nomes do modernismo local (as retrospectivas que ele realizava no MAC eram fabulosas para os meus olhos de estudante), deixavam-me fascinado porque me aproximavam de uma atividade pela qual, desde antes de entrar no Departamento, me interessava.⁹

Entre 1978 e 1980, orientado por Zanini, realizei o estudo, com bolsa de Iniciação Científica concedida pela FAPESP, “Artes Plásticas em Ribeirão Preto: uma interpretação de arte e sociedade num município do interior paulista”. A pesquisa analisava a implantação, desenvolvimento e posterior dissolução da Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto, a mesma em que realizei o curso infantil de arte e onde assistia às aulas noturnas de história da arte, citadas acima.

A experiência de desenvolver um estudo específico, ainda na graduação, foi determinante para mim e, posso afirmar, marcou inclusive meu compromisso, no futuro – e já como professor do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP –, de engajar alunos de graduação, sempre que possível, em pesquisas de Iniciação Científica.¹⁰

Aquela prática me levou a ordenar um primeiro trabalho sistemático de coleta de informações junto aos professores, artistas-professores, alunos e funcionários da antiga Escola (por meio de entrevistas), além de obrigar-me ao estudo de fontes jornalísticas nos arquivos dos jornais de Ribeirão Preto. Lembro-me que durante aqueles anos, deslocava-me praticamente todas as sextas-feiras para Ribeirão e, aos sábados, desenvolvia os levantamentos necessários de coleta das fontes.

Durante a semana, em São Paulo, dirigi meus estudos para a arte no Brasil dos anos 1950/60, assim como para a história da cidade de Ribeirão Preto e do estado de São Paulo. Uma série de leituras sobre a história econômica do Brasil e sobre arte internacional também me ajudou a compor e entender a situação da arte em Ribeirão Preto no período enfocado, além de enquadrá-la no contexto mais amplo do circuito brasileiro.

A ida constante para Ribeirão Preto e o contato estimulante com o editor do antigo *Diário da Manhã* daquela cidade – refiro-me ao intelectual Julio Chiavenato, que me franqueou o acesso aos arquivos do jornal – me levaram a uma maior intimidade com a história artístico-cultural da cidade. A convite de Julio, durante o ano de 1978 colaborei com o *Diário da Manhã*, por meio de quatro artigos sobre o ambiente artístico de Ribeirão Preto, sobre os contatos e diferenças entre aquele ambiente e o meio paulistano e, ainda, um estudo sobre Mário de Andrade.

6. Fiz estágio de seis meses (1º Semestre de 1977) no Setor de Documentação do MAC-USP, quando auxiliei na organização da hemeroteca do Museu, relativa aos anos 1960. Apesar de minha imaturidade, essa experiência possibilitou-me entrar em contato com fontes importantes sobre a arte no Brasil daquele período.
7. Fui eleito Chefe do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP em 2007. Em 2009, por meio de uma nova eleição, fui reconduzido ao cargo por mais dois anos.
8. Mais tarde, já no início dos anos 1980, quando trabalhei na preparação dos documentos para os catálogos das 17ª e 18ª Bienais Internacionais de São Paulo, tive de novo a oportunidade de participar de reuniões com Zanini, então curador daquelas edições da Bienal. Ali, mais uma vez pude testemunhar a mesma elegância de trato e a mesma probidade profissional. Na sequência, escreverei sobre minhas atividades junto à Bienal.
9. Pela importância que os depoimentos de Zanini sobre suas atividades como curador e Diretor do MAC-USP tiveram para mim, em minhas aulas na graduação e na pós nunca furtei meus alunos

de comentar com eles minhas experiências como Curador-chefe do MAM de São Paulo, e como curador e exposições isoladas.

10. Até o presente, orientei os trabalhos de Iniciação Científica dos alunos do Departamento: Francisco Togni; Alcimar Mendes Frazão; Flora Romanelli Assumpção; Laura Cury, Thiago Gil de Oliveira Virava e Marcio Garcia Spadoro de Souza. Atualmente (segundo semestre de 2009) oriento os seguintes alunos bolsistas de Iniciação Científica: Marianne Arnone, Eliane Pinheiro, Andrea Cortez e Ivanise Risério de Oliveira.

Refletir sobre o passado artístico daquela cidade, no contexto das grandes transformações que a arte no Brasil passou entre os anos 1950/60 e, ao mesmo tempo, poder discutir, por meio dos artigos, a cena artística atual de Ribeirão Preto, foi uma alavanca importante no meu processo de formação como pesquisador na área.¹¹

O Primeiro Projeto para o Mestrado

Minha amizade com Annateresa Fabris data desses anos de graduação. Como professora do Departamento, foi ela quem me introduziu nas grandes questões ligadas ao modernismo de 1922 e à História da Fotografia, assuntos que me mobilizam até os dias de hoje.¹²

Mestra rigorosa (alguns diriam rigorosíssima), Anna sempre foi magnânima com os alunos que dela se aproximavam. Lembro que no período de minha bolsa de Iniciação Científica, quando ela viajou para a Itália para completar seus estudos, iniciamos uma longa correspondência em que dividia com ela minhas inquietações quanto à pesquisa sobre a EAP de Ribeirão Preto. Enviava anotações, relatórios, e ela se incumbia de me responder com cartas minuciosas em que discutia comigo conceitos de História da Arte, a terminologia mais apropriada a se usar, sugeria estratégias para a continuidade do trabalho, etc. Por tudo isso, posso afirmar que tive dois orientadores durante minha bolsa de Iniciação Científica, Zanini e ela.

Terminada minha bolsa e também a graduação, concluí que seria oportuno dar continuidade àquela pesquisa sobre a Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto e por isso submeti um projeto de mestrado a outra professora do Departamento, famosa pela sua generosidade e confiança nos alunos: Ana Mae Barbosa.

Meu projeto foi aceito (ingressei no mestrado em 1982) e, se não me falha a memória, fui o primeiro, ou um dos primeiros alunos de pós-graduação de Ana Mae que, na época, iniciava um importante trabalho de orientação em pesquisas sobre a história do ensino da arte no país.

Naqueles primeiros anos de pós-graduação, tive a oportunidade de trabalhar com Ana Mae, Teixeira Coelho (um professor que seria muito importante na continuidade de

11. "Um artista de Ribeirão Preto". Ribeirão Preto: *Diário da Manhã*, 27.4.78; "O SARP cumpre seu papel?" Ribeirão Preto: *Diário da Manhã*, -14.5.78 ; "Como ativar o SARP com uma programação mais cultural?" Ribeirão Preto: *Diário da Manhã*, 21.5.78; "As artes plásticas em São Paulo e Ribeirão". Ribeirão Preto: *Diário da Manhã*, 23.6.78; "Mário de Andrade e o fazer artístico". Ribeirão Preto: *Diário da Manhã*, 12.12.78.

12. Tratarei do meu interesse sobre tais questões no decorrer deste texto.

minha formação, como será visto) e minha cara Silvana Garcia, na editoria daquela que talvez tenha sido a primeira revista dedicada à arte-educação no Brasil: *AR'te*.

Lembro-me que, junto com Silvia Macedo Chiarelli (minha mulher), traduzimos alguns textos importantes sobre arte-educação para a revista,¹³ atividade que nos tirava um pouco da rotina das traduções dos originais em inglês de *Sabrina, Julia e Barbara Cartland*, publicações açucaradas da Editora Abril (mas esta é uma outra história).¹⁴

O Trabalho na Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo e a Primeira Curadoria

Os primeiros anos da década de 1980 foram importantes para mim em termos profissionais. Em 1982, como mencionei, ingressei na pós-graduação da ECA-USP; no final do mesmo ano, entrei no Departamento de Artes Plásticas, como auxiliar de ensino (começando efetivamente minhas atividades como docente em 1983) e, nesse mesmo ano, comecei a trabalhar como pesquisador da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. Ainda nessa primeira metade da década e no início dos cinco anos seguintes, tive uma participação – determinante para minha formação –, junto à Fundação Bienal de São Paulo.

Antes de iniciar as considerações sobre minha experiência docente junto ao Departamento de Artes Plásticas, julgo oportuno comentar minhas atividades na Divisão de Pesquisas, porque ali tive a chance de, pela primeira vez, entrar em contato com a produção artística contemporânea de São Paulo, experiência essencial dentro desse momento ainda de formação, e que teria fortes ressonâncias no meu trabalho como professor junto ao Departamento de Artes Plásticas, como historiador da arte, crítico e curador. Por outro lado, acredito ser importante lembrar minhas atividades junto à Fundação Bienal, que teve igualmente uma importância basilar nesse período que ainda reputo de formação.

13. "Pela recuperação de um método e da arte". In *AR'te: Estudos em arte-educação*. São Paulo: ano 2, 1983, n.6 (Texto original de Peter Fuller; "A Educação criadora nas artes". In *AR'te: Estudos em arte-educação*. São Paulo: Max Limonad, 1984 n.10 (Texto original de Robert Saunders: "Using creative mental process in planning art and humanities programs", fragmento do livro *Relative Art and Humanities to the Classroom*); "A arte no presente" - *AR'te: Estudo em arte-educação*. São Paulo: Max Limonad. ano 4, 1985, n.12 (Texto original de Pablo Picasso: "Picasso Speaks", in *The Arts*, N. York, May, 1923). Todos as traduções realizadas em colaboração com Silvia Macedo Chiarelli.

14. No decorrer do texto voltarei a tratar do início do meu mestrado e sobre minha relação com Ana Mae Barbosa.

O primeiro trabalho que desenvolvi na Divisão (entre 1983 e 1984, com a colaboração da colega Lygia Eluf) foi a coleta de documentos e a produção de entrevistas com artistas que se dedicavam à litografia, assim como técnicos litógrafos, proprietários de ateliês de litografia, marchands etc.¹⁵ Além desse trabalho – e como introdução a todo o material coletado – foi produzido um texto que deu nome à pesquisa: “A litografia no Brasil e sua utilização por artistas paulistas”.¹⁶

Apesar da importância que a experiência em tratar da litografia em São Paulo trouxe para minha formação, devo sublinhar que o segundo trabalho que realizei dentro da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo marcou ainda mais decisivamente minha carreira como crítico e curador. Refiro-me à pesquisa “Dossiê Jovens Artistas Paulistas”, realizada entre 1986 e 1988, com a colaboração da colega Valéria Gianotti.

Devido a uma série de levantamentos relativos à produção de gravura que vinha sendo realizada no Setor de Artes Plásticas da Divisão de Pesquisas, havia chegado o momento de proceder à documentação referente a jovens artistas que se manifestavam por meio da pintura e/ou de outros meios artísticos que não propriamente as modalidades gráficas.

Inicialmente foi realizado um mapeamento sobre a produção da cidade e, depois de várias filtragens, cheguei ao número de vinte e seis artistas e uma dupla¹⁷ que deveriam ser estudados e entrevistados, bem como ter a documentação dos mesmos recolhida.

15. Dentre as várias entrevistas que realizei, lembro-me com especial interesse daquelas feitas com Aldemir Martins (foi fundamental entrar em contato com esse artista sobre o qual, até então, nutria preconceitos de toda espécie. Poder conversar com ele e entender a lógica de sua produção ajudou meu entendimento sobre os meandros do circuito artístico da cidade e do país); Arcangelo lanelli (por meio dessa entrevista, e através da fala de lanelli, entrei em contato com uma concepção de arte que tinha suas origens mais remotas no ambiente artístico paulistano dos anos 1940/1950, experiência importante para mim) e Maria Bonomi (que me mostrou como uma artista podia ter um engajamento tão sólido com sua poética. Maria, desde esta época, foi um exemplo positivo de artista para mim). Lembro-me também da entrevista com Élcio Mota, personagem fundamental para o quadro da litografia em São Paulo. Um homem de uma personalidade impressionante para um jovem pesquisador.

16. O texto e o material resultantes dessa pesquisa encontram-se depositados e à disposição dos interessados no Centro de Documentação da Divisão de Pesquisas do CCSP.

17. A dupla era formada pelos artistas Jorge Bassani e Francisco Zorzete.

Nessa experiência, pela primeira vez, tive a oportunidade de exercitar uma estratégia pouco comum dos críticos e historiadores da arte que, mais tarde se tornaria uma das singularidades do meu trabalho como crítico e curador de exposições: escolher para o trabalho não apenas nomes já estabelecidos dentro do sistema da arte, mas igualmente apostar em determinados talentos ainda pouco ou completamente desconhecidos no circuito.

Foi nesse sentido que, durante a escolha dos artistas que tomariam parte do “Dossiê”, optei por alguns que já possuíam alguma visibilidade dentro do ambiente paulistano – caso de Leda Catunda, Caíto, Alex Flemming, Edith Derdyk, Ester Grinspum, Nuno Ramos, Sergio Romagnolo, Waldemar Zaidler – e artistas até então pouco ou completamente desconhecidos do grande público – Felipe Andery, Caetano de Almeida, Bassani&Zorzete, Carlito Contini, Fabiana de Barros, Roberto Micoli, Monica Nador, Sergio Niculitchef, Florian Raiss, Teresa Duarte, Luis Frúgoli, Iran do Espírito Santo, Jac Leirner, Brenda Novak, Paulo Pasta, Isa Pini, Paulo Sayeg, Marcelo Villares e Edgar de Souza.¹⁸

O contato direto com esses artistas (todos de minha geração) e com suas produções permitiu-me o mergulho em uma das questões que mais me interessariam profissionalmente desde o início daquela década: a apropriação, por artistas contemporâneos, de imagens já prontas, oriundas das mais diversas fontes. Este era um problema presente no debate artístico brasileiro e internacional do período, e o contato com a produção da maioria desses jovens artistas reforçou meu interesse pela questão. Ainda enquanto produzia o “Dossiê” cheguei a estruturar algumas reflexões sobre o assunto, apresentadas em outros ambientes.

Em outubro de 1986, por exemplo, durante o XII Colóquio de História da Arte do Comitê Brasileiro de História da Arte, realizado em Mariana, MG, apresentei a comunicação “Dossiê Jovens Artistas Paulistas”, no qual refletia sobre a jovem produção artística de São Paulo, tendo como base, como seria evidente, a pesquisa que realizava na Divisão, e onde enfatizava, e não por coincidência, o uso que muitos desses artistas faziam de imagens apropriadas.

Assistiu à minha comunicação Ana Mae Barbosa, então diretora do MAC-USP. Ao término de minha fala, Ana Mae veio cumprimentar-me e imediatamente colocou-me um desafio: transformar minha comunicação no Colóquio em uma exposição a ser apresentada no museu que dirigia.

18. Passados mais de vinte anos desse trabalho, as entrevistas realizadas com os artistas citados, reunidas, devem vir a público em 2010, numa edição conjunta da C/Arte, de Belo Horizonte e a Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo.

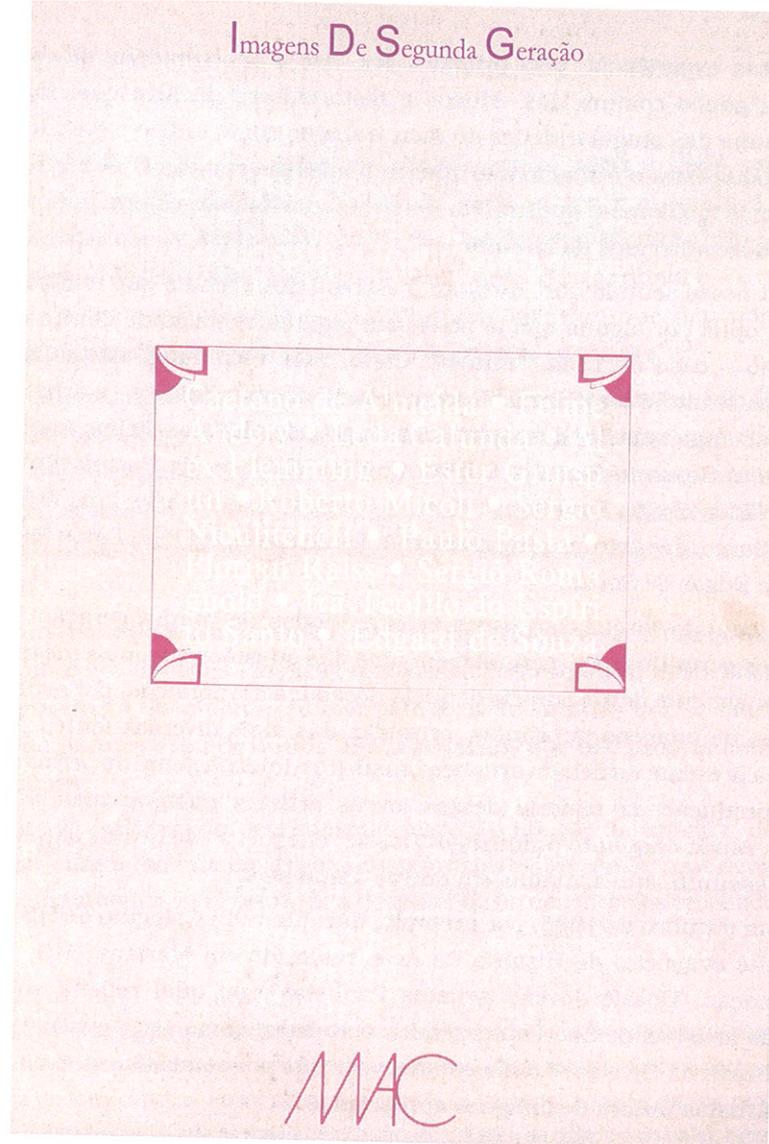


IMAGEM 1. Capa do catálogo da exposição "Imagens de segunda geração", MAC-USP, 1987. Curadoria Tadeu Chiarelli.

"Imagens de Segunda Geração" (de 3 de setembro a 25 de outubro de 1987) foi a primeira exposição concebida e organizada por mim. Nessa oportunidade, pela primeira vez, contei com a assessoria de uma das principais profissionais de museu de São Paulo, da qual me tornei amigo e parceiro de várias empreitadas a partir daquela data: Rejane Cintrão. Naquela mostra dei a visibilidade necessária à produção de treze artistas,¹⁹ dentro de uma leitura que enfatizava, justamente, a produção de obras a partir da apropriação de imagens prontas, provenientes das mais diversas origens.

O Arquivo Wanda Svevo, as Bienais de 1981 e 1983 e a Apropriação de Imagens

Durante minha vida profissional tive a sorte de encontrar pessoas que, além de serem profissionais de alta qualidade, se revelaram indivíduos atentos ao potencial daqueles à sua volta. Um deles foi Ivo Mesquita, a quem devo o ingresso numa outra instância do circuito artístico de São Paulo: a Fundação Bienal.

A impressão que tenho é que desde sempre conheço Ivo. Mas a imagem mais imediata que me surge é ele, Sônia Salzstein (que foi minha contemporânea na graduação e hoje integra o corpo docente do Departamento de Artes Plásticas) e eu engajados no projeto de uma mostra que se chamaria "Tesouros de França no Brasil", que alguém tentava produzir aqui em São Paulo. Apesar da pesquisa já iniciada, a exposição não ocorreu, mas foi por meio de Ivo que entrei no Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal para, em 1981, colaborar na pesquisa do catálogo da mostra daquele ano.

Trabalhei no Arquivo em 1981 e 1983 nos preparativos da documentação para as 16ª e 17ª edições da Bienal de São Paulo, que tiveram a curadoria de Walter Zanini. Sob a supervisão de Ivo e contando com a colaboração das então responsáveis pelo Arquivo, dona Ernestina Cintra e dona Antonia Rizzardi, pude entrar em contato com o material bruto da pesquisa sobre os artistas que participariam daquelas duas edições. Selecionar o que mais relevante possuía o Arquivo sobre eles e, por meio desse processo, entrar mais profundamente nas questões relativas à arte contemporânea local e internacional foi uma experiência que marcou minha carreira de maneira profunda, sedimentando meu interesse por pesquisa de fontes, iniciada com minha Bolsa de Iniciação Científica na década anterior.

19. Os artistas participantes da mostra foram: Caetano de Almeida, Felipe Andery, Leda Catunda, Edith Derdyk, Ester Grinspum, Roberto Mícoli, Sergio Niculitchef, Paulo Pasta, Florian Raiss, Sergio Romagnolo, Iran do Espírito Santo e Edgar de Souza.

As edições de 1981 e 1983 não foram importantes para minha formação apenas pelo fato de ter trabalhado na documentação de seus respectivos catálogos, mas, atualmente, vejo que elas também ajudaram na formação do meu olhar, adequando meus interesses para algumas questões artísticas e estéticas que me mobilizam até os dias de hoje.

Em minha visita à Bienal de 1981, fiquei chocado ao contrapor o gosto com o qual eu havia sido formado no Departamento de Artes Plásticas – e que fizera com que eu me voltasse “instintivamente” para os (excelentes) trabalhos ali expostos de Cildo Meireles, Carmela Gross, Celso Renato, Kathe Van Scherpenberg e outros –, aos artistas que, na época eram considerados os pontos de inflexão da arte, naquela exibição: Phillip Guston, Regina Silveira, Paul Delvaux, Carlo Maria Mariani e Nicola de Maria, entre outros.

Durante a Bienal de 1983, lembro-me que, numa tarde, antes de iniciar a visita à exposição, fui dar um abraço em Ivo e aproveitei para perguntar-lhe quais artistas deveria prestar mais atenção, já que desejava ver de perto as “novidades”. Anotei suas indicações, mas, ao invés de segui-las logo de início, preferi deixar que meus olhos me guiassem. Lembro-me que fiquei extasiado com as obras do Grupo Fluxus, de Claude Viallat, Daniel Buren, José Resende... Mas essa eleição, depois contraposta à lista de Ivo, mostrou-me que as grandes “novidades” não eram aqueles anteriormente por mim escolhidos, mas sim, Markus Lupertz, A.R. Penck, Sandro Chia, Jorge Guinle, Tony Cragg e Anthony Gourmeley, entre outros.

Claro que, passados tantos anos, essas mudanças repentinas na arte tendem a se acomodar e é visível o quanto muitos (quase todos) artistas emersos nos anos 1970/80 hoje se tornaram arremedos de si mesmos.²⁰ No entanto, naquele período, o cotejamento dessas vertentes – aquelas que eu apreciara de pronto, aquelas que me diziam ser as mais atuais – permitiu-me rever minha formação e perceber o quanto ela estava marcada por um viés de forte apelo à forma, mesmo que em trabalhos, como os de Cildo, e de Carmela, entre outros, fosse perceptível um destoar produtivo das questões puramente formais. De qualquer modo, creio que o contato com a produção dos artistas então considerados mais “de ponta”²¹ nessas duas Bienais me introduziu a questões que nos anos seguintes eu desenvolveria em várias situações.

20. Lembro aqui a presença patética da produção de Sandro Chia apresentada na Bienal de Veneza de 2009, o que comprova como é possível um artista perder a força que possuía de forma tão evidente. Por outro lado, na mesma mostra, a instalação de Cildo Meireles dava provas da pertinência de sua poética nos dias atuais.

21. Ou seja, aqueles mais divulgados pela mídia como transformadores da produção artística da

Nas obras desses artistas – mais especificamente naquelas de Chia, Lüpertz, Gourmeley e outros – interessou-me o problema da apropriação de imagens e dos procedimentos históricos da arte. Dali em diante, além de textos, palestras e aulas, fui levado, inclusive, à proposição de curadorias em que exploraria esse segmento importante da arte do pós-guerra por diversos ângulos, tendo sempre a produção artística local como objeto de interesse. Além da mostra já comentada – “Imagens de Segunda Geração” –, realizada em 1987, no decorrer dos anos 1990 e 2000 desenvolvi uma série de exposições em que essas questões seriam abordadas direta ou indiretamente.²²

Refletindo sobre o meu interesse pela problemática da apropriação de imagens – levando-me a considerá-la o ponto principal a ser investigado na arte contemporânea –, creio que este meu engajamento no tema está relacionado com a transformação que essa prática provoca na concepção canônica do artista, entendido pela tradição moderna como gênio criador. O que sempre me mobilizou nesta questão é que a prática da apropriação definiria o artista mais como um editor, como o profissional que, tomando imagens e formas já existentes, apresenta novas possibilidades poéticas para elas, fazendo com que passem a ser conectadas a outras imagens e fazendo fluir, assim, outras possibilidades de significados. Interessou-me nesses trabalhos investigar o potencial transformador do artista que, ao unir duas ou mais imagens já prontas (de origens diferenciadas ou não), reordena o mundo da cultura visual ao qual estamos submetidos, invadindo-o com proposições poéticas de impacto.

época.

22. A problemática do uso de imagens já prontas por artistas contemporâneos me acompanha desde o início dos anos 1980. Foi essa preocupação que fez com que me aproximasse das produções de artistas como Rosângela Rennó, Leda Catunda, Sergio Romagnolo, Alex Flemming, Paulo Pasta, Gustavo Resende, Rosana Paulino, Alfredo Nicolaiewsky, Dora Longo Bahia, Sandra Cinto, Paulo Gaiad e Mariano Klautau Filho, entre outros. Além de “Imagens de Segunda Geração”, desenvolvi uma série de curadorias em que o problema da apropriação de imagens estava colocado, quer diretamente, como questão principal, quer indiretamente, por meio da participação de determinados artistas. Dentro dessa linha destacaria as seguintes exposições por mim organizadas: “A fotografia contaminada” (1994 – CCSP); “Imagens Seqüestradas” (1998 – MAMRJ); “Deslocamentos do eu. O auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976-2001)” (2001 – Itaú Cultural, Campinas; Paço das Artes, São Paulo); “Apropriações/Coleções” (2002 - Santander Cultural, Porto Alegre – RS); “*Desidentidad*” (2006 – Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia). A maioria delas será comentada no decorrer deste texto.



IMAGEM 2. Foto da exposição "A fotografia contaminada", CCSP-SP, 1994. Curadoria Tadeu Chiarelli.

Ainda na década de 1980 eu voltaria a trabalhar junto à Fundação Bienal de São Paulo, agora como professor dos cursos para monitores das 18ª e 19ª edições da Bienal (1985 e 1987).

Fui convidado a assumir aquele cargo pela então curadora, Sheila Leirner. Consciente de que o trabalho de monitoria é uma das bases para o sucesso de qualquer exposição, Sheila proporcionou todas as possibilidades para que eu desenvolvesse um projeto ousado, assessorado por Stella Teixeira de Barros, então uma das diretoras da instituição, Ivo Mesquita, responsável pelo Arquivo Wanda Svevo, e Lilian Tone.²³

O projeto do curso visava sanar uma séria deficiência existente, tanto nos cursos de graduação em arte da cidade, quanto nas experiências dos cursos para formação de monitores antes havidos na Bienal: a proposta era criar um curso de História da Arte que tivesse seu conteúdo estabelecido a partir das vertentes artísticas surgidas após a Segunda Guerra Mundial, estudando a arte brasileira e a arte internacional concomitantemente.

O projeto tinha por objetivo centrar o curso no debate contemporâneo da arte e, para torná-lo ainda mais intenso, a proposta era de que ele deveria ter início a partir de março de 1985, prolongando-se durante a exposição, inaugurada em outubro – o que, de fato, ocorreu.

No sentido de torná-lo mais crítico, foi produzida uma apostila com textos de autores significativos daquele período – entre eles Benjamin Buchloch e Renato Barilli, traduzidos especialmente para a apostila –, e foi prevista, durante as aulas, uma série de palestras de estudiosos brasileiros especializados em arte contemporânea, além de artistas e curadores envolvidos com as edições da Bienal.

Afora todo esse aparato, o curso contaria (e de fato contou) com a presença constante de Sheila Leirner, que periodicamente falava com os futuros monitores sobre o andamento dos preparativos da Bienal.

Além de todos esses cuidados com a formação daqueles que intermediariam a relação entre as obras expostas e o público, tanto Lilian quanto eu fomos convidados por

23. Travei contato com Lilian Tone em um Congresso do Comitê Brasileiro de História da Arte, ocorrido no Museu Nacional de Belas Artes, em 1984, creio. Quando a Bienal me possibilitou convidar alguém para ser minha assistente no curso de monitoria, foi a ela quem convidei. E não estava errado: Lilian, que já havia trabalhado na Bienal como monitora, envolveu-se no trabalho e creio que foi a partir daquela experiência que ela iniciou seu processo de profissionalização na área.

Sheila a participar do Grupo de “Qualificação e Sistematização das Obras para a 18ª Bienal Internacional de São Paulo”. Esse Grupo, que se reunia todos os sábados, discutia os projetos dos artistas que chegavam paulatinamente à curadoria da Bienal, refletindo sobre os espaços que ocupariam, as relações que exerceriam com os outros trabalhos, etc.

Participar desse grupo como representante do setor educativo da Bienal, nem seria preciso afirmar, por um lado, foi essencial para que as aulas ganhassem um desejável engajamento com o próprio processo curatorial que então se desenvolvia para a Bienal, refletindo positivamente no trabalho final dos monitores junto ao público da exposição. Por outro lado, participar do grupo e acompanhar de perto o processo de trabalho de Sheila, trouxe uma série de dados práticos sobre o processo de concepção/realização de uma curadoria, elementos que mais tarde eu, de alguma maneira, integraria à minha prática como curador.

Tanto para a Bienal de 1985 quanto para a de 1987, a seleção dos monitores foi um dos momentos mais instigantes de todo o processo: queríamos alunos de artes visuais, literatura, cinema, arquitetura ou alguém que se sobressaísse na entrevista, pela capacidade de articular suas idéias e de demonstrar seu espírito crítico.

Por meio dessas experiências junto à 18ª e 19ª Bienais contribuí para a formação de jovens que depois da experiência como monitores se tornariam artistas significativos para a arte produzida em São Paulo dos anos 1990 e 2000 – como Nazareth Pacheco, Claudio Cretti, Stella Barbieri, Rosana Mariotto e Arthur Lescher. Também formamos monitores que mais tarde se destacariam no campo da arte-educação, como Mila Chiovatto, e igualmente no âmbito da história, crítica, teoria da arte – Cristina Freire e Regina Teixeira de Barros.²⁴

A experiência como coordenador do Setor de Monitoria das duas Bienais de São Paulo citadas foi muito importante para mim. Naquelas duas oportunidades fui levado a estudar a produção artística contemporânea local e internacional, visando a formação daqueles jovens que tratariam de estabelecer as pontes desejáveis entre a produção contemporânea e o grande público das Bienais.

Além disso, o contato que estabeleci com os artistas, críticos e com as próprias obras que foram apresentadas naquelas duas oportunidades serviram como um meio

24. É importante frisar que Lillian Tone e eu ficamos encarregados dos monitores voltados para o acompanhamento da visitação de adultos. Já Ana Cristina Pereira de Almeida, Chaké Ekisian Costa, Marcia Ferreira Mathias e Paulo Von Poser ficaram responsáveis pelos monitores voltados para a visitação de crianças. De qualquer maneira, as aulas ligadas à história da arte eram ministradas a todos os monitores, o que proporcionou, nas duas experiências, momentos de importantes discussões fundamentais não apenas para os alunos quanto para o professor.

para que me engajasse de vez no campo da crítica de arte, colaborando como crítico de arte com diversas publicações de São Paulo.²⁵

Também é possível aquilatar o quanto essas experiências – tanto aquela junto à Bienal quanto ao Setor de Artes Plásticas da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo²⁶ - contribuíram para minhas atividades como professor do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Sobretudo para a disciplina “História da Arte no Brasil – Século XX”, aquelas outras atividades trouxeram uma constante atualização de meu repertório, no que dizia respeito à arte contemporânea no Brasil e no exterior, com direta ressonância na dinâmica e nos conteúdos daquela disciplina.

Paulo Pasta, Ana Maria Tavares e Rosângela Rennó

Dentre os vários contatos que mantive com os então jovens artistas de São Paulo, creio que seria importante salientar três deles que determinaram em grande parte os interesses que, a partir de meados dos anos de 1980, eu desenvolveria no campo da história e da crítica de arte. São eles: Paulo Pasta, Ana Maria Tavares e Rosângela Rennó.

Paulo Pasta e a Pintura

Meu relacionamento com Paulo Pasta data dos tempos da graduação no Departamento. Apesar de estar dois anos à frente de Paulo, nossa amizade ali iniciada desenvolveu-se e se manteve desde aquela época.

25. Foi a partir de 1987 que iniciei com maior intensidade minhas colaborações críticas em jornais e revistas de arte (*Folha de S. Paulo, Revista Galeria, Guia das Artes, O Estado de São Paulo, Bravo!*), atividade que adentraria a década de 1990, diminuindo sua intensidade a partir de minha entrada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, como Curador-chefe. Foi ainda a partir da segunda metade dos anos 1980 que, além de iniciar minhas atividades como curador, ampliei minhas intervenções como crítico de arte na cidade e no país, a partir da produção de textos críticos para catálogos, sobretudo dos então jovens artistas, como Beralda Altenfelder, Arthur Lescher, Nazareth Pacheco, Alex Flemming e outros.

26. É importante registrar que, durante meu trabalho junto à Divisão de Pesquisas, por cinco meses (agosto a dezembro de 1985), fui “emprestado” para o Departamento de Atividades Regionais da Secretária de Estado da Cultural. Ali tive uma experiência importante no âmbito da política instituída pelo então Governador Franco Montoro no sentido de incrementar as atividades culturais de vários pólos do interior do Estado. Viajei por várias cidades do interior paulista e pude ver de perto o tipo de produção então ali engendrada, obtendo dados que podia comparar com a situação cultural da cidade de São Paulo.

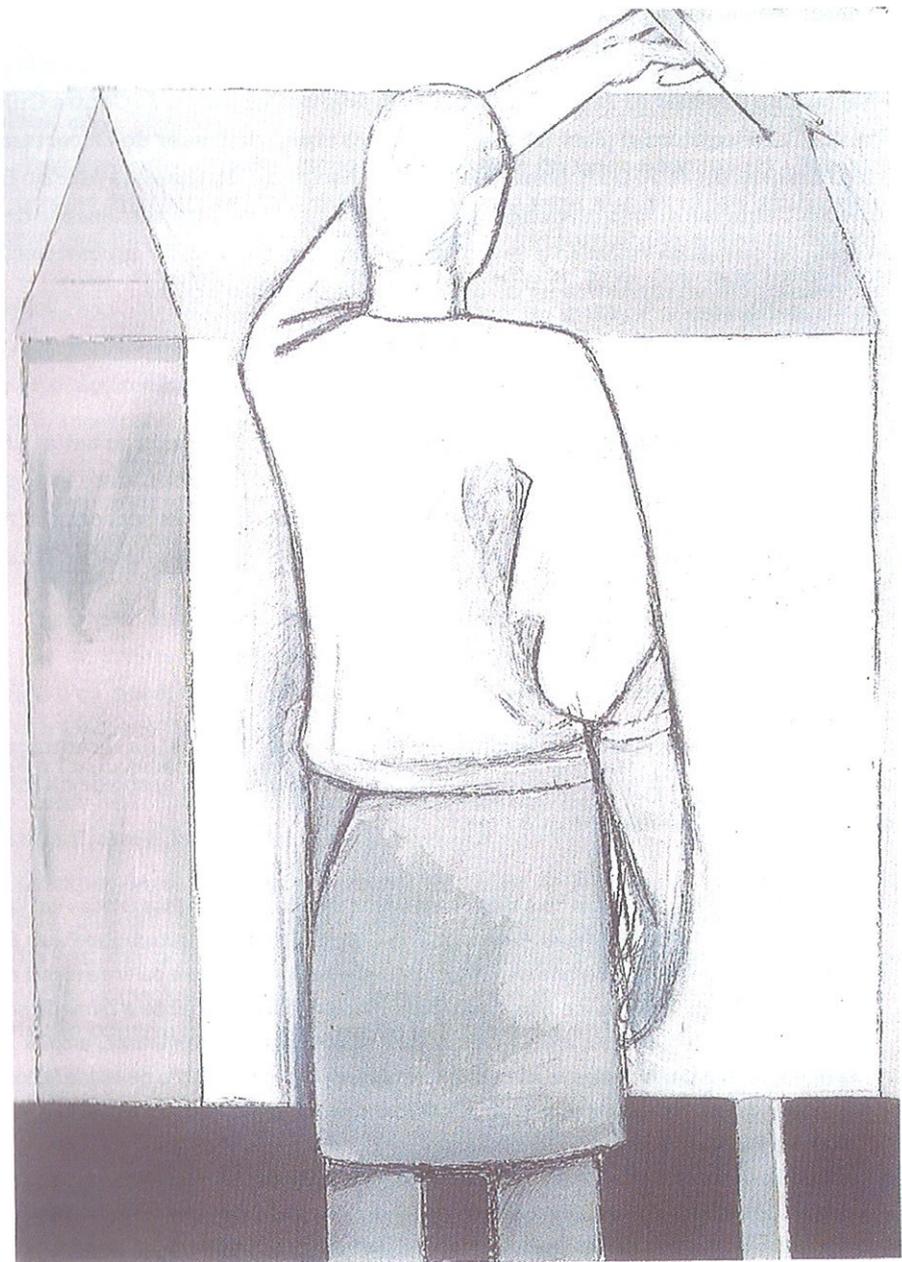


IMAGEM 3. Paulo Pasta. Sem título, 1985. Esmalte e carvão sobre papel, 200x150 cm. Participou da exposição "Imagens de segunda geração", MAC-USP, 1987.

Dentre as várias qualidades percebidas em Paulo, uma daquelas que ainda me cativa é seu apreço pela pintura e sua história. Desde o início de sua carreira, acompanho seu trabalho porque vejo nele a continuidade e a desejada superação de uma determinada pintura paulista, de matriz italiana, que desde os tempos de estudante me interessou especialmente pela sofisticação artesã, mesclada a um refinamento ideativo, um tanto raro em nossa pintura.

Refiro-me à pintura de alguns artistas do Grupo Santa Helena, sobretudo Rebolo e Volpi, cujos trabalhos, Paulo, desde o início de sua trajetória profissional, teve como exemplos básicos de boa pintura e desafios para uma emulação produtiva.

Dessa dimensão consciente da história da pintura, Paulo desenvolveu um profundo conhecimento sobre essa modalidade e não foram poucas as vezes em que aprendi muito com o amigo, em visitas a museus e exposições. Tais ensinamentos me ajudaram a entender certas peculiaridades da lida pictórica, detalhes invisíveis a um olhar desatento, o que muito me ajudou como estudioso e crítico da pintura.²⁷

27. Como crítico e historiador, durante esses anos tive a oportunidade de escrever sobre pintura por meio da análise de artistas modernos e contemporâneos, assim como concebi exposições em que a pintura foi protagonista. Segue uma lista dos principais textos que escrevi sobre pintura e as principais exposições que curei sobre o mesmo tema: *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999 (livro), "Leda Catunda expõe produção oscilante" (artigo de jornal, 1987); "Na mostra de Boi, momento de indecisão" (art. jornal, 1987); "Torquato Bassi" (art. revista, 1988); "Luis Sacilotto" (art. Revista, 1988); "Di Cavalcanti" (art. Revista, 1988); "Carmela Gross" (art. Revista, 1988); "A inquietação conservadora de Eduardo Sued" (art. Jornal, 1989); "Emmanuel Nassar: erudito e popular" (art. Revista, 1989); "Benedito Calixto na Pinacoteca" (art. Revista, 1991); "Os quase-relevos de Leila Pugnali" (art. Revista, 1992); "El arte de Lygia Pape" (art. revista internacional, 1993); "Carlito Carvalhosa tenta resistir à morte da pintura moderna" (art. Jornal, 1994); "Obras resgatam o encanto da pintura" (s/ obras de Waldirlei Dias Nunes, idem); "Mostra traz obras pouco vistas" (s/ a Col. Tamagni-MAM – idem); "Obras de Wega Nery fazem refletir" (idem); "Mostra refaz itinerário de uma angústia" (s/ obra de Maria Leontina, idem); "Com medo de crescer" (s/ obra de Paulo Rolla, idem); "Osmar Pinheiro depura sua obra" (idem); "Contini constrói universo angustiante" (idem); "Sandra Cinto faz uma individual promissora" (idem); "O *Novecento* e a arte brasileira" (art. em revista – 1995); "A lilitiana São Paulo de Kiefer" (idem, 1998); "Pintura borgiana" (idem, 1999); "A elite de Almeida Jr." (idem, 2000); "Pinacoteca relembra pintura de gaúcho" (Idem, 2009); "Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea" (t. catálogo, 1987); "A busca radical do originário" (Idem. S/ obra de R. Mícoli, 1988); "Mas que pintura é esta?" (Idem. S/ obra de S. Niculitcheff, 1989); "Do distraído ao atento" (Idem. S/ obra de Eymard Brandão, 1989); "Paulo Humberto e as figuras da não-figuração" (Idem, 1990); "Não se desespere, frua" (Idem. S/ obra de Mônica Nador, 1991); "Sobre as pinturas de Mônica Nador" (Idem, 1992); "Os quase-relevos de Leila Pugnali" (Idem, 1992); "Armadilha

Além disso, essa consciência da própria história do meio, que plasmou a pintura de Paulo, levou-o, desde meados dos anos 1980, a desenvolver uma pintura de cunho citacionista, sem que tal encaminhamento resvalasse suas produções para o âmbito do pastiche. Pelo contrário: seu processo, que hoje em dia ganha efetiva maturidade, comprova a possibilidade de, nos dias atuais, encaminhar uma poética pictórica em que a consciência da história da pintura, e o seu caminhar por ela, não necessariamente deve extirpar da produção qualquer índice de singularidade mais aguda. É só examinar com atenção a produção de Paulo Pasta para entender que essa não é a regra.

Acompanhar o caminho do amigo dentro dessa consciência de uma pintura tão atenta à própria historicidade do meio serviu de alicerce para que eu amadurecesse duas questões importantes dentro da minha carreira profissional.

Por um lado, meu já comentado interesse pela apropriação de imagens (incluindo aqui o citacionismo). Conviver com sua pintura possibilitou o aprofundamento dessas questões e me impediu, muitas vezes, de me deixar seduzir pelos

para Narciso" (Idem. S/ obra de Caetano de Almeida, 1993); "Fábio Noronha: a autocrítica do gestualismo" (Idem, 1994); "Sobre os trabalhos recentes de Regina Johas" (Idem, 1994); "A produção recente de Teresa Viana ou a pintura na corda bamba" (Idem, 1996); "Retratos de Portinari" (Idem, 1996); "Sobre as pinturas de Deborah Paiva" (Idem, 1997); "As pinturas de Carlos Uchoa: a paisagem como natureza-morta" (Idem, 1998); "O Museu de Arte Moderna de São Paulo entre a Escola de Nova York e a Escola de Paris." (Idem, 1998); "Dufy e um modernismo que veio...depois" (Idem, 1999); "Sobre os monocromáticos de Nelson Leirner" (Idem, 1999); "Sobre as pinturas atuais de Tuneu" (Idem, 1999); "Marco Paulo Rolla" (Idem, 2000); "Algumas idéias a partir da produção recente de Marco Giannotti" (Idem, 2001); "Surfaces by Leda Catunda" (Idem, 2001); "Sobre a experiência brasileira de Fulvio Pennacchi" (Idem, 2006); "O silêncio onde hoje a pintura habita" (Sobre Paulo Pasta, 2006); "Segall Realista: algumas considerações sobre a pintura do artista" (Idem, 2008); "Anita Malfatti" (Palestra, 1983); "A Citação Diferente" (Idem, 1986); "Anos 70 - da Desmaterialização à Recuperação dos Suportes Tradicionais" (Idem); "A Volta à Ordem e as Visões Realistas I e II" (Idem, 1988); "Os Anos 80 e a Poética da Citação" (Idem); "Os Anos 80 e a Poética da Citação: o Caso Brasileiro" (Idem); "O *Novecento* e a Pintura Brasileira" (Idem, 1990); "Citação nos anos 80: o Caso Mônica Nador" (Idem, 1992); "A Transvanguarda e a arte dos anos 80" (Idem, 1994); "O retorno à ordem nos anos 30 em São Paulo" (Idem, 1995); "Retorno à Ordem internacional" (Idem); "O Modernismo brasileiro e o Retorno à Ordem" (Idem); "Pintura de gêneros/costumes" (Idem); Portinari e o Modernismo (Idem, 1996); "Imagens de Segunda Geração" (Curadoria, 1987); "Teresa Viana" (Idem, 1996); "Retratos de Portinari" (Idem); "Arte brasileira, século XX: diálogos com Dufy" (Idem, 1999). "A cor na arte brasileira" (Idem, 2001); "Pennacchi 100 anos" (Idem, 2006); "Paulo Pasta – Fortuna" (Idem, 2006); "Segall Realista" (Idem, 2008).

recursos fáceis que a citação e a apropriação de imagens pode lançar mão para a produção de trabalhos visualmente sedutores, porém sem nenhuma inquietação poética.

Por outro lado, o relacionamento com Paulo e sua pintura fez com que eu entendesse os posicionamentos e procedimentos de certos artistas nacionais e internacionais ativos entre as duas Grandes Guerras Mundiais quando comecei a estudá-los mais profundamente, visando um novo endereçamento da minha pesquisa para o doutoramento. Ter o trabalho de Paulo Pasta como parâmetro de um "retorno à ordem" muito peculiar, muito específico, e, é claro, nem um pouco infenso às questões de seu tempo, possibilitou-me uma interpretação também peculiar, acredito, das produções de artistas como Pablo Picasso em sua fase "clássica", Candido Portinari, Mário Sironi e outros.²⁸

A obra que Paulo Pasta vem constituindo nesses anos foi objeto direto ou indireto de textos e curadorias por mim concebidas.²⁹ Mesmo quando suas produções não foram discutidas ou apresentadas de maneira específica, elas me serviram de parâmetro.

Ana Maria Tavares e o Tridimensional na Arte

Não me lembro exatamente quando conheci Ana Maria Tavares, mas a impressão que tenho é que também a conheço desde sempre. Além da amizade que nos une desde os finais dos anos de 1980, nossa convivência permitiu-me adentrar no universo da escultura, ou da obra de arte tridimensional – fator decisivo naquele período que ainda considero de formação.

28. Sobre meu doutorado voltarei a me referir em breve.

29. O principal texto por mim escrito sobre a produção de Paulo Pasta foi "O silêncio onde hoje a pintura habita", integra o livro *Paulo Pasta* (Cosac Naify, 2006), publicado por ocasião de sua exposição antológica, "Fortuna", ocorrida na Pinacoteca do Estado, em 2006. A curadoria da exposição ficou sob minha responsabilidade e sobre ela voltarei a fazer referência. Além dessa mostra, apresentei as obras do artista nas seguintes exposições que contaram com minha curadoria: "Imagens de Segunda Geração" (MAC-USP, 1987); "Panorama 1997" (MAMSP-SP, 1997); "Arte Brasileira no Acervo do MAM" (CCBBRJ-1998) e "A Cor na Arte Brasileira" (MAMSP-2001).

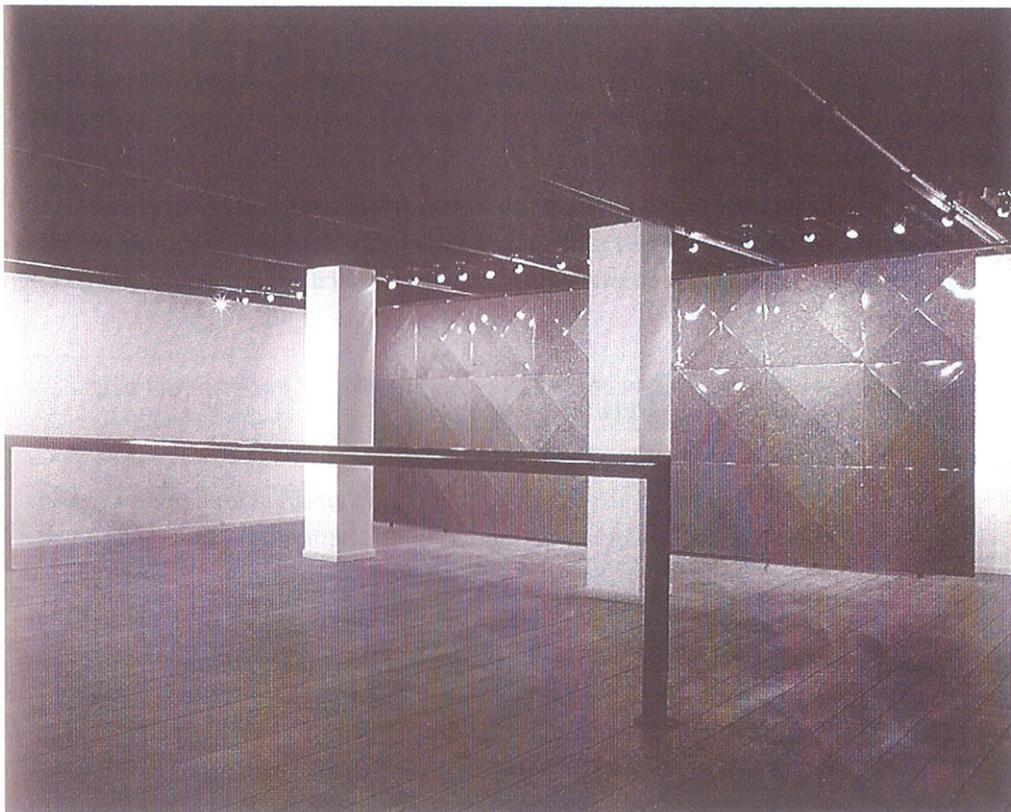


IMAGEM 4. Ana Maria Tavares. "Bico de diamante", 1990. Aço carbono, chapa galvanizada e poliuretano metálico. 80 m². Exposição "Apropriações", 1990. Curadoria Tadeu Chiarelli. Paço das Artes, São Paulo.

Foi a análise de seu trabalho – um dos mais significativos da arte no Brasil, desde o final do século passado – que me orientou por duas vias de estudo: em primeiro lugar, ampliou meu interesse sobre a questão do tridimensional no contexto da arte contemporânea local e internacional. Assim vi-me obrigado a situar-me ante as principais manifestações artísticas nesse campo e às contribuições teóricas mais pertinentes sobre a questão – lembro aqui dos textos seminais de Rosalind Krauss.³⁰

Em segundo lugar, a produção de Ana da mesma forma levou-me a me interessar pela história da escultura, e foi a compreensão da importância de sua produção no âmbito da arte contemporânea que direcionou o aprofundamento de meus estudos sobre a teoria da arte ligada mais diretamente à escultura – penso aqui em Adolf von Hildebrand.

É importante registrar que foram os trabalhos de Ana, mesclados às leituras citadas, que me levaram, durante algum tempo – e por incrível que possa parecer – a dedicar alguns estudos sobre a obra do artista italiano radicado em São Paulo, Galileo Emendabili – um contraponto importante às proposições contidas nos trabalhos da amiga. Estudar os dois artistas quase que concomitantemente, me permitiu aferir, na prática, as transformações passadas pelo conceito de escultura durante o século XX.³¹

30. KRAUSS, R.E. *Passages in Modern Sculpture*. (Cambridge/London: The MIT Press, 1989) e *The originality or the avant-garde and other modernist myths*. (Cambridge: London: The MIT Press, 1991).

31. Meu interesse sobre a escultura e seus desdobramentos na arte das últimas décadas levou-me ao estudo desse assunto e seus resultados podem ser avaliados pela série de artigos que escrevi, palestras que proferi e curadorias concebidas por mim, desde o final do anos 1980. Segue a lista do material produzido por mim nas últimas décadas: "Escultura: da Modernidade à Pós-Modernidade" (Ciclo de Palestras, 1986); "Transformações da Escultura no Pós-Guerra" (Palestra, 1991); "Ana Maria Tavares" (idem); "O Plano em Repouso: A Escultura do Retorno à Ordem" (Idem, 1992); "O Plano em Tensão: A Escultura Contemporânea" (Idem, 1992); "Espaço e tempo reais na arte: a questão da instalação" (Idem, 1993); "Arte para espaço específico" (Idem, 1995); "Escultura e Poder" (mesa-redonda, 1992); "O tridimensional na arte brasileira dos anos 80 e 90: genealogias, superações" (cap. livro, 1997); "A obra de Galileo Emendabili: síntese e superação de influências" (cap. livro, 1997); "O livro de Daniel Acosta ou: sobre a inveja do crítico" (pref. livro, 1997); "I Encontro de Esculturas Efêmeras: algumas observações" (art. Jornal, 1986); "Flemming atinge clímax em "Alegorias" (a.jornal, 1987); "Jac Leirner" (a. revista, 1989); "Rodolfo Bernardelli" (a. jornal, 1990); "Rodolfo Bernardelli entre a Academia e a Academia" (a. jornal, 1991); "The object in emerging Brazilian art" (a. revista int., 1991); "Celia Cymbalista na M. Filgueiras" (a. Jornal, 1991); "Os relevos não-relevos de Daniel Acosta" (a. jornal, 1992); "Galeria mistura Brecheret e Giorgi sem qualquer critério" (a. jornal, 1994); "O artista mais visto do que conhecido"

Faz alguns anos, Ana Tavares tornou-se minha colega, integrando o corpo docente do Departamento de Artes Plásticas. A convivência mais intensa desde então, permite-me percebê-la agora não apenas como uma das principais artistas brasileiras, mas, também, como docente atenta ao papel de fomentadora de novos artistas, nossos alunos.³² Creio que, dentro do Departamento, Ana é uma das principais

(sobre Galileo Emendabili, Idem); "Uma exposição que privilegia o tato" (sobre obra de Carmen Perlingeiro, (Idem); "Claudio Cretti abre mostra na Itaogaleria" (Idem); "Amílcar rompe limite da escultura e da pintura" (idem); "Laurita traz nova dimensão à gravura" (Idem); "Artista coreografa formas espaciais" (sobre a obra de Iole de Freitas, Idem); "Obras de Grinspun têm caráter dramático" (Idem); "Flávia Ribeiro amplia limites da gravura" (Idem); "Mostra revela maturidade de Angelo Venosa" (Idem); "Waltércio Caldas retoma mordacidade" (Idem); "Cabrita Reis desafia a inteligência do espectador" (Idem); "Daniel Acosta: o encarnado e o estranho" (a. revista, 1995); "Plano em repouso/plano em tensão: considerações sobre a teoria da forma de Adolf Von Hildebrand e a arte brasileira do séc. XX" (Idem, 1996); "Sobre os aerólitos de Artur Lescher" (t. cat. 1987); "Jorge Bassani/Chico Zorzete" (Idem, 1988); "Ana Tavares" (Idem, 1989); "Objetos dependentes" (s/ N. Pacheco, Idem, 1990); "Ana Maria Tavares e o cerco da arte" (Idem, 1990); Texto de apresentação da exposição "Apropriações" (Idem); "As armas de Luise Weiss" (Idem, 1991); "Os relevos (falsos) de Artur Lescher" (Idem); "Alex Flemming" (Idem); Ana Maria Tavares (idem); Texto de apresentação da exposição "Apropriações 91" (idem); "Sobre a produção de Iolanda Gollo Mazzotti" (Idem, 1993); "Scalea é aqui" (s/ obra de Anna Maria Maiolino, Idem); "As peças de Laura Miranda: desígnios encenados" (Idem, 1994); "O lugar da produção de Norma Grimberg" (Idem); "Geórgia Kyriakakis e a arte como resíduo de si mesma" (Idem, 1995); "Daniel Acosta e o realismo pânico" (Idem); "O minimalismo, a arte brasileira, o pós-minimalismo e a produção de Luiz Hermano - mas não necessariamente nesta ordem" (Idem); "Bruno Giorgi e os estudos para um certo monumento" (Idem, 1996); "Colocando dobradiças na arte contemporânea" (Idem); "Sobre os trabalhos de Elias Muradi vistos como fotografias" (idem); "The sculptures of Shirley Paes Leme" (Idem); "Uma realidade... dilacerante: a produção de Nazareth Pacheco" (Idem, 1997); "Regina Silveira e Nelson Leirner no Museu de Arte Moderna de São Paulo" (Idem, 1998); "Jac Leirner e as subseqüências do sistema" (Idem, 1999); "Do objeto impossível à possibilidade do objetivo" (Idem, 2000); "O problema Luiz Hermano" (Idem); "Cildo Meirelles no Museu de Arte Moderna de São Paulo" (Idem); "Alguns comentários à flor da pele sobre os trabalhos de Laura Miranda" (Idem); "Algumas considerações sobre a obra de Gustavo Rezende e os portos menos inseguros" (Idem, 2001); "Túneis, casulos: a produção recente de Maria Clara Fernandes" (Idem); "Aqui dentro do lado de fora: apresentando Sidney Amaral" (Idem); Amílcar de Castro e as novas gerações: um diálogo oblíquo" (Idem, 2002); "Sobre o chão e as mesas, de Ester Grinspun" (idem); : "Apropriações" (curadoria, 1990); "Apropriações 91" (Idem, 1991); Tangenciando Amílcar (Idem, 2002);

32. Os principais textos que escrevi sobre o trabalho de Ana Maria Tavares foram: "Ana Tavares", texto de apresentação da produção da artista. Rio de Janeiro: Funarte, 11ª edição do Salão Nacional de Artes Plásticas, 1989; "Ana Maria Tavares e o cerco da arte". São Paulo: Gabinete

responsáveis pela formação de uma série de jovens artistas que, num futuro não distante, darão provas da importante bagagem que obtiveram junto ao Departamento de Artes Plásticas.

Rosângela Rennó e a Fotografia

Conheci Rosângela Rennó após ter visto um de seus trabalhos expostos em uma mostra realizada aqui em São Paulo – título da obra: *Os homens são todos iguais* – que depois eu trocava por um texto que escrevi para ela.³³

Lembro que fiquei muito impressionado com aquele trabalho e, quando consegui me recuperar do baque, procurei saber quem era essa artista.³⁴

Decidi que a queria como integrante de uma exposição que estava organizando para o Paço das Artes (o ano era 1991). Lembro de ter telefonado para Annateresa – que então já se dedicava aos estudos sobre fotografia – para perguntar-lhe se ela conhecia uma moça que estava expondo um trabalho assim, assim. Anna foi enfática em me dar o nome de Rosângela, afirmando que ela fazia pós-graduação na ECA e que com certeza nós já devíamos ter nos cruzado pelos corredores da Escola ou mesmo do Departamento. Anna forneceu-me o telefone de Rosângela, que já morava no Rio. Telefonei para ela e, a partir de então, começou uma amizade que se estende até os dias de hoje.

Foi a produção de Rosângela a principal mola para que eu começasse a refletir sobre a fotografia e a imagem fotográfica. Encantava-me o fato dela trabalhar com a fotografia recusando-se a fotografar, preferindo coletar fotos e imagens descartadas por seus autores – um reforço para o meu interesse pela apropriação. Por meio de seus trabalhos, comecei a prestar atenção na produção de outros artistas que mesclavam às suas indagações aquelas relativas à ressignificação de imagens fotográficas.

de Arte Raquel Arnaud, 1990; "Ana Maria Tavares". Catálogo da 21ª. Bienal Internacional de São Paulo, dez. 1991. Ana participou das seguintes exposições que contaram com minha curadoria: "Apropriações" (Paço das Artes, SP-1990); "Arte Brasileira no Acervo do MAM" (CCBBRJ-1998) "Panorama 99" (MAMSP-1999);

33. O texto seria publicado no catálogo da mostra *Turning the map: Images from the Americas*. London: Camerawork, 1992 e, posteriormente, no meu livro *Arte internacional brasileira*, de 1999.

34. De imediato me lembrei que sua produção já havia me captado alguns anos antes, creio que em 1988 ou 1989 quando, participando do corpo de jurados de uma das edições do Salão de Arte de Ribeirão Preto, fui tocado por um trabalho da série "Pequena ecologia da imagem" que, me informaram, era de "uma artista de Belo Horizonte" (Rosângela morava em BH naquela época). Lembro-me que fiquei tão focado naquele trabalho que, de tanto argumentar com meus colegas do júri, consegui que lhe fosse concedido uma "Menção Honrosa" ou "Referência especial do Júri", não me lembro ao certo.



IMAGEM 5. Rosângela Rennó. "Os homens são todos iguais", 1990. Papel fotográfico, vidros e parafusos. 12x16x26 cm.

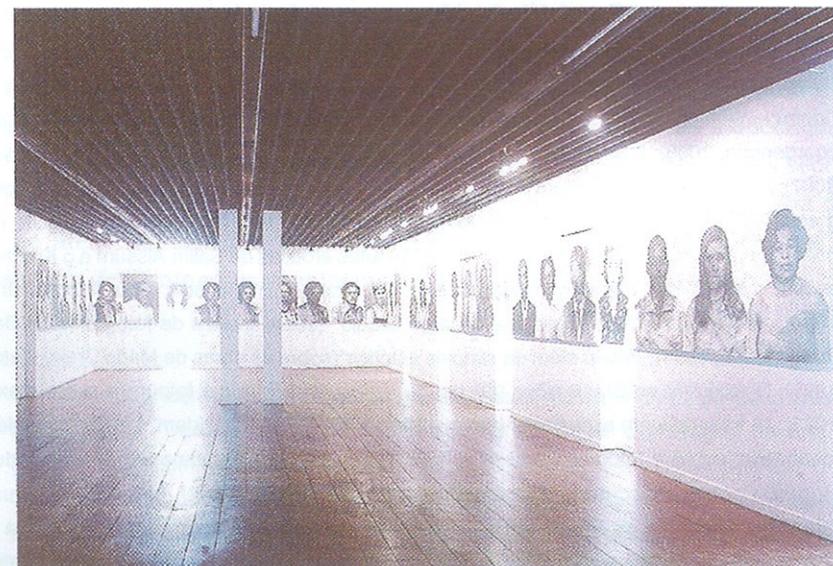
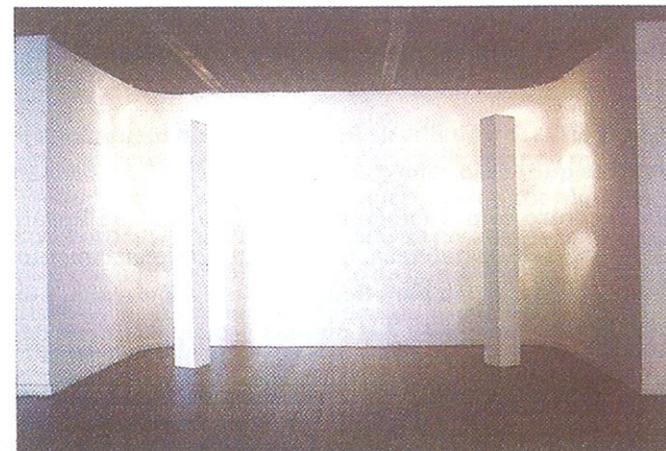


IMAGEM 6. Rosângela Rennó. "Duas lições de realismo fantástico", 1991. Lanternas mágicas com negativos fotográficos; fotografias p&b em papel resinado. Dimensões variadas. Exposição "Apropriações 91", 1991. Curadoria Tadeu Chiarelli. Paço das Artes, São Paulo.

É claro que o trabalho da artista vinha ao encontro do meu interesse por imagens apropriadas, mas, de qualquer maneira, sua produção abriu minha mente, tanto para a apropriação de fotos vernaculares por artistas eruditos (foi aí que comecei a rever com mais interesse as produções de Anna Bella Geiger e Regina Silveira e que comecei a estudar Christian Boltansky, Annette Messager e outros), quanto também para os artistas que se expressavam por meio da fotografia de maneira mais convencional ou “pura”.

Além dessas portas, o trabalho de Rosângela abriu meus olhos para a produção de artistas brasileiros que então começavam a despontar: Rubens Mano foi um deles.

Esse meu encontro com a fotografia “contaminada” de Rosângela Rennó foi sublinhada pelos cursos de Annateresa, que assisti no Departamento e que também me instrumentalizaram para, dali para frente, colocar a fotografia, e sua presença no âmbito da arte no Brasil, como uma das minhas principais linhas de pesquisa.³⁵

35. Esse encontro com a produção de Rosângela Rennó, tendo despertado meu interesse para a fotografia e seu uso por artistas plásticos, levou-me à produção de uma série de artigos, curadorias e textos e palestras proferidas por todo o país. Apresento uma relação desses trabalhos: "A fotografia contemporânea" (palestra, 1994); "O auto-retrato na arte contemporânea brasileira" (Idem, 2001); "Arte e fotografia nos anos 90: o auto-retrato na arte contemporânea brasileira" (Idem); I Seminário Arte, Cultura e Fotografia: metodologias de investigação (Seminário coordenado, 2006); II Seminário Arte, Cultura e Fotografia: metodologias de investigação (Idem, 2007); III Seminário Arte, Cultura e Fotografia (Idem, 2008); IV Seminário Arte, Cultura e Fotografia: memória, outros debates (Idem, 2009); "Apropriação da Imagem Fotográfica na arte contemporânea" (Ciclo de palestras, 1996); "As fotos eróticas de Salim Aïssum e o Kitsch" (artigo revista, 1983); "Paulo Maluhy" (Idem, 1988); "La mirada contaminada: otras fotografías" (Idem, 1994); "Mostra faz refletir sobre a arte deste século" (sobre mostra de fotógrafos da Bauhaus) (artigo jornal, 1994); "Muito além da simples estética" (sobre as obras de Mário Cravo Neto. Idem, 1995); "Fotografia em Brasil: años 90" (artigo revista, 1997); "Uma fotografia outra" (texto Cat., 1993); "A fotografia em exposição" (Idem, 1994); "Caio Reisewitz" (Idem, 1996); "Identidade/Não identidade: sobre a fotografia brasileira hoje" (Idem, 1997); "O profano sudário: a produção de Rogério Ghomes no contexto da fotografia contemporânea brasileira" (Idem, 1997); "Quando se fala sobre fotografia no Brasil" (Idem, 1998); Arthur Omar no Museu de Arte Moderna de São Paulo" (Idem); "Pontevedra/Caxias do Sul: outros auto-retratos roubado de Rochelle Costi" (Idem, 2000); "A cidade não mais como obstáculo: a produção de Rubens Mano" (Idem, 2000); "Algumas considerações sobre a obra de Gustavo Rezende e os portos menos inseguros" (Idem, 2001); O Auto-retrato na(da) arte contemporânea (Idem); "Die fotografische Sammlung des Museu de Arte Moderna de São Paulo: ein Erfahrungsprotokoll"/"A coleção de fotografias do Museu de Arte Moderna de São Paulo: um relato de experiência" (Idem); "A fotografia brasileira no acervo do museu de arte moderna de São Paulo" (Idem, 2002); "A fotografia contaminada" (curadoria, 1994);

A partir daquele meu contato com Rosângela, além dos textos que escrevi sobre sua produção, ela sempre esteve presente nas principais mostras que organizei e que tinham como questão a fotografia, a imagem fotográfica e/ou o problema da perda da identidade coletiva e individual na cena contemporânea.³⁶

O Trânsito entre o Passado e o Presente Histórico da Arte

Se um certo “anacronismo” pode ser percebido quando me referi à importância da pintura de Paulo Pasta para que eu me interessasse por algumas especificidades da arte do retorno à ordem local e internacional do período entre-guerras, essa mesma questão reaparece quando atento para o fato de que a produção de Ana Maria Tavares levou-me ao interesse pela teoria e a prática da escultura tradicional, sendo que a obra de Rennó me levou, com o tempo, ao interesse pela própria história da fotografia e seus usos por artistas no Brasil, durante os séculos XX e XIX.

Essa característica de voltar-me para a arte do passado, a partir do contato com a arte contemporânea, surgiu pelo fato de que, tendo o pensamento de Giulio Carlo Argan como exemplo teórico e as ações de Walter Zanini e Annateresa como exemplos práticos, jamais separei em limites impermeáveis minhas atividades como historiador da arte e como crítico. Pelo contrário, sempre exercitei uma atividade transitiva por esses dois domínios, não apenas por razões ligadas à docência (afinal, desde 1983 dedico-me a ensinar disciplinas ligadas à arte no Brasil dos séculos XIX e XX), mas por confiar que não é desejável que um historiador não saiba o que se passa no ateliê da esquina, assim como é inconcebível um crítico de arte não ter interesse em determinadas manifestações artísticas do passado recente ou remoto.

Identidade/não identidade: a fotografia brasileira atual (Idem, 1997); Imagens Sequestradas (Idem, 1998); "Deslocamentos do eu. O auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976-2001)" (Idem, 2001).

36. O principal texto que escrevi sobre o trabalho de Rosângela Rennó continua sendo o primeiro, publicado no catálogo *Turning the map: Imagens from the Americas*. (já citado). As exposições organizadas por mim, em que as obras da artista estiveram presentes são as seguintes: "Apropriações 91" (Paço das Artes, SP – 1991); "A fotografia contaminada" (CCSP-1994); "Identidade/Não-identidade" (MAMSP, CCLight, RJ – 1997); "Imagens Sequestradas – FUNARTE/MAMRJ- 1998); "Deslocamentos do eu. O auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976-2001) (ItauCulturalCampinas/Paço das ArtesSP – 2001); "Apropriações/Coleções – SantanderCulturalPOA – 2002); "Erotica" (CCBBSP/CCBBRJ – 2006); "Desidentidad"(IVAM – Valencia – 2006).

É claro que no exercício prático dentro das duas esferas, nem sempre é fácil manter-se atualizado e concentrado em determinados assuntos. Assim mesmo, coloco-me como desafio transitar pelo presente e pelo passado da arte – com ênfase na cena brasileira – no sentido de entender a experiência artística na sociedade em que vivo como um fato orgânico, com ressonâncias contínuas entre passado e presente, e vice-versa. Vejo, ainda, que minha aproximação com o objeto do passado sempre se dá com o olhar do crítico contemporâneo e, ao observar a produção do presente, o historiador tende a protagonizar a análise. Estou certo de que tal atitude corre o risco de trazer para o campo das reflexões um deslocamento temporal que pode levar a alguma espécie de anacronismo. Não vejo esta situação como um problema, uma vez que analisar um fenômeno passado, atentando apenas para a sua circunstância, é uma tarefa, de fato, impossível de ser cumprida em sua totalidade. Por outro lado, um olhar que observe o fenômeno, levando em conta sua circunstância específica, no tempo e no espaço, e, ao mesmo tempo, observando-o com um olhar atual, pode trazer subsídios importantes para a compreensão do fenômeno artístico em exame, atualizando-o e mostrando o quanto sua potência criativa pode fazer com que ela transcenda sua circunstância de origem.³⁷

Identidade, Identidade Nacional, Monteiro Lobato, a Formação Autodidata

Tenho a impressão de que meu interesse pela arte no Brasil, e dentro dela, a questão da identidade nacional, tem sua raiz em minha origem familiar. Filho de pais que eram brasileiros de primeira geração, desde criança observava um problema de identidade dentro de casa.

Meu pai comportava-se como um italiano vivendo em uma espécie de Itália particular, muito especial, misto de alguma aldeia calabresa e Ribeirão Preto. Não que essa atitude fosse consciente, no entanto, ele foi alfabetizado em italiano e falava muito bem o dialeto calabrês que com certeza havia aprendido com meu avô, que chegou aqui no final do século XIX. Na verdade, meu pai falava um português diferenciado, um italiano traduzido literalmente.

37. Lembro aqui as palavras de Georges Didi-Huberman: "... ante uma imagem, temos que reconhecer humildemente o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que ante ela somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e que ante nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem comumente tem mais de memória e mais de porvir que o ser que a observa". *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imagenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora S.A., 2008.

Já minha mãe, filha de espanhóis, sempre deixou claro para todos nós, seus filhos e marido, que éramos brasileiros e deveríamos agir como tais, respeitando e amando o país em que havíamos nascido. Jamais falou em espanhol conosco, muito embora, em algumas palavras e expressões, denunciasse sua origem mais remota.

De qualquer modo, o fato de ter como pais pessoas cujas famílias vieram como imigrantes para o Brasil e, além disso, carregar um sobrenome estrangeiro – Chiarelli, com "ch" e dois "ls" no fim (faço questão de deixar clara a grafia do meu sobrenome) – sempre me deixou um tanto desconfortável, muito embora ser filho ou neto de imigrantes fosse comum, tanto em Ribeirão, cidade em que vivi até aos 18 anos, quanto em São Paulo.³⁸

Seja como for, meu interesse pela história da arte no Brasil sempre foi grande e, já na graduação, quando assistia às aulas de história da arte europeia, esforçava-me para estabelecer a conexão entre a realidade da arte dos países que estudava com a realidade da arte local.³⁹

Dentro da grade curricular do curso de Educação Artística do Departamento, nos anos 1970, os períodos artísticos considerados os mais importantes eram o colonial e o modernismo de 1922. Não é de estranhar esta situação porque essa grade refletia a maneira como então se entendia em São Paulo, e sobretudo na USP, a arte no Brasil: o modernismo de 1922 como o fruto "genuíno" do período em que florescera a "verdadeira" arte nacional, ou seja, a produção do período colonial. Esta postura, que remontava ao pensamento de Mario de Andrade reinava no Departamento. Tal fato é comprovado pela disciplina chamada "História da Arte no Brasil, Séculos XIX e XX". Ela, é certo, estava totalmente voltada para a produção artística brasileira desenvolvida a partir do modernismo de 1922, sendo que todo o século XIX e a primeira década do XX eram comentados nas primeiras duas aulas do curso!

38. No entanto, não se pode dizer o mesmo de algumas outras regiões do país em que o fato de ser de São Paulo e possuir um sobrenome decididamente não originário de Portugal, ainda tende a causar espécie.

39. Isso me levou, inclusive, ainda naqueles anos, a pensar na possibilidade de um curso de história da arte internacional, pautado nos exemplos da arquitetura eclética presente em São Paulo. Por exemplo: estudar o gótico a partir da Catedral da Sé. Pensava que assim, estaríamos estudando tanto a história da arte internacional quanto a história da arte local, com a oportunidade de examinar as diferenças conceituais e objetivas dos dois estilos (gótico e neo-gótico, no caso). Lembro-me de ter comentado sobre essa idéia com Carmela Gross, uma de minhas professoras na época. Não me recordo o que ela respondeu, mas não deve ter sido algo positivo. Tanto foi assim que deixei a idéia de lado e ela morreu. Hoje, rememorando este fato, creio que a proposta não era tão desprezível.

Esta situação mudaria nos anos 1980. Quando ingressei como auxiliar de ensino junto ao Departamento, lembro que uma das primeiras atitudes tomadas junto com Annateresa foi desdobrar aquela disciplina em dois semestres: no primeiro seria estudada a história da arte no Brasil durante o século XIX e no segundo se estudaria o mesmo assunto durante o século XX.

Desde o início fiquei encarregado das duas novas disciplinas e essa responsabilidade obrigou-me a um esforço significativo no sentido de constituir um *corpus* para as aulas sobre o século XIX no Brasil, em um período em que ainda era parca a bibliografia específica sobre o tema.

Lembro-me das várias manhãs e tardes que passei nas bibliotecas do Instituto de Estudos Brasileiro da USP e mesmo na Biblioteca Mario de Andrade buscando material para compor a base bibliográfica da disciplina. Foi nessas bibliotecas que entrei em contato com textos fundamentais sobre a arte do século XIX, como aqueles de Adolfo Morales de los Rios Filho, Araújo Porto-Alegre, Gonzaga-Duque, Félix Ferreira e tantos outros.

Ressalto que em meados daquela década esses autores eram pouco estudados e discutidos, sobretudo na USP. Morales de los Rios, um autor que escreveu sobre o século XIX durante a primeira metade do século XX, trazia subsídios valiosos para qualquer reflexão sobre a Academia Imperial de Belas Artes.⁴⁰ A leitura das produções dos outros três autores citados, encetadas ainda durante o século XIX, por sua vez, trazia informações essenciais para a compreensão mais abrangente, e por outro lado, mais detalhada, do sistema artístico carioca daquele período, o que me interessava.

Nesse momento, me vi compelido a estudar uma bibliografia internacional que, na época, inaugurava um outro interesse sobre a arte do século XIX, desvinculado da obrigação de aprofundar e enaltecer a produção de vanguarda daquele século. Pelo contrário: os autores desses estudos se voltavam de maneira contundente para a pesquisa da arte mais conservadora do século XIX europeu, percebendo-a dentro de um contexto cultural amplo.

Para mim, a leitura dessa bibliografia, apesar do posicionamento acrítico que caracterizava alguns de seus itens, foi importante porque me instrumentalizou para retirar os preconceitos que grassavam na maioria dos autores brasileiros de linhagem modernista estudados por mim na graduação,⁴¹ autores que se dispunham, sem

40. Refiro-me à seguinte produção: RIOS FILHO, A.M. "O ensino histórico. Subsídios para sua história", in *Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. 8ª. Ed. Rio de Janeiro: Anais do Terceiro Congresso de História Nacional (Outubro de 1938), 1942.

41. Cito aqui, entre outros, Mario de Andrade, Mario de Silva Brito e Walter Zanini.

muitas vezes disfarçar um evidente desdém, a tecer sintéticos comentários sobre a arte produzida no Brasil durante o século XIX.⁴²

É preciso lembrar, por outro lado, que em meados dos anos 1980, mudei o direcionamento de minha dissertação de mestrado. Ou melhor: mudei o objeto do meu estudo e tal decisão foi essencial para esse mergulho que desenvolvi sobre o século XIX no Brasil e sobre o início do século XX em São Paulo.

Quando resolvi deixar meu projeto de estudo sobre a antiga Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto, Ana Mae Barbosa, então minha orientadora, agiu comigo de maneira correta, respeitando as melhores regras acadêmicas. Como seu interesse na época estava voltado para a história do ensino de arte no Brasil, ela foi clara em me comunicar que não estava interessada em orientar nenhum trabalho sobre história da crítica de arte no país naquele momento, pois minha proposta era estudar a crítica de arte de Monteiro Lobato. Não que o assunto não a interessasse, mas Ana Mae desejava centrar seus esforços, como orientadora da pós-graduação, na área na qual optara por aprofundar-se.

Assim, vi-me levado a procurar outro orientador e contei então com o apoio de Teixeira Coelho. Teixeira, como orientador, me concedeu toda a autonomia. Uma das recomendações que me forneceu foi que pensasse na produção de Monteiro Lobato dentro da circunstância em que a produção do crítico foi realizada. O que significava não pensá-lo como um "pré-modernista", como um intelectual que "prepara" a chegada de outros, um sábio conselho. Recomendou-me ainda que lesse os textos do intelectual francês Lucien Goldman. Outro conselho precioso, na medida em que me serviu como contraponto importante a certas formulações surgidas a partir de minhas leituras das obras de Argan.⁴³

42. Dentre os livros internacionais lidos no período destacaria: BOIME, A. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New Heaven; London: Yale University Press, 1979; CELEBONOVIC, A. *Peinture kitsch ou réalism bourgeois*. L'Art pompier dans le monde. Paris: Seghers, 1974; NOVAK, B. *American painting of the Nineteenth-Century: realism, idealism and the American Experience*. 2a. New York: Harer and Row Publishers, 1979 e ROSEMBLUM, R./JANSON, W. *19th Century art*. New York, Harry N. Abrams, Inc., 1984 entre outros.

43. Li os seguintes livros de Lucien Goldman: *Ciências humanas e filosofia* (4ª. São Paulo: Difel, 1974); *A criação cultural na sociedade moderna* (São Paulo: Difel, 1972) e *Crítica e dogmatismo na cultura moderna* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973).

Desenvolvi minha dissertação de mestrado sobre a crítica de arte de Monteiro Lobato enquanto ministrava as disciplinas “História da Arte no Brasil I” e “História da Arte no Brasil II” junto ao Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.⁴⁴

Para constituir o *corpus* dos textos de Lobato sobre arte, me debrucei sobre os livros publicados do autor e pesquisei vários periódicos da época em busca de possíveis textos inéditos, sobretudo o jornal *O Estado de São Paulo* e a *Revista do Brasil*. Esse levantamento visava igualmente coletar material para reconstituir a cena artística de São Paulo no período anterior a 1922, uma vez que os dados existentes sobre o período, além de ínfimos, estavam civados de preconceitos modernistas.⁴⁵

Tal disposição levou-me à Biblioteca Mário de Andrade e ao Arquivo do Estado para ler e copiar (os equipamentos fotomecânicos ainda não existiam na época, ou então não estavam disponíveis nesses locais e o material não estava totalmente microfilmado). Li e copiei manualmente todos os textos que encontrei publicados no jornal *O Estado de São Paulo*, entre 1910 e 1922, e não apenas aqueles de Lobato.

Este levantamento foi parcialmente complementado por trabalhos de alguns alunos da graduação que, sob minha orientação, se engajaram na coleta de dados sobre a arte em São Paulo entre os anos 1900 e 1922, notadamente nos periódicos *O Estado de São Paulo* e *Correio Paulistano*.⁴⁶

Todo esse material permitiu constituir um grande panorama sobre a arte em São Paulo durante as primeiras duas décadas do século passado, período que englobava a atuação de Monteiro Lobato como crítico de arte, (mais atuante entre os

anos 1915 a 1918). Junto, portanto, à constituição do itinerário da atuação de Lobato como crítico de arte, logrei constituir, da mesma forma, a circunstância artística e cultural de onde esse itinerário surgiu e se estruturou.

Hoje, a certa distância de minha dissertação de mestrado, percebo que não estava adequadamente instrumentalizado para a realização daquele projeto.

Por não ter cursado um bacharelado em História da Arte, mas apenas disciplinas da área, minha formação, como a de meus colegas, foi fragmentária, apesar dos esforços dos excelentes professores que tive e de minha dedicação para aprender o máximo que podia, quer por leituras, visita a museus, exposições de arte e à frequência de cursos paralelos à minha formação.⁴⁷ O enfrentamento que vivenciei com a obra de Monteiro Lobato e com a necessidade de reconstituir pelo menos parte do meio artístico em que ele atuou, exigiu um esforço autodidata de minha parte, no sentido de buscar, de forma meio atabalhoada, estratégias metodológicas que me ajudassem a vencer os vários obstáculos que a pesquisa de fontes primárias me apresentava.

Lembro-me que, além dos estudos de Goldman, vali-me dos textos de Argan, alguns lidos na graduação (graças a Annateresa e Zanini) e outros sugeridos mais tarde por Annateresa. Mas, na maioria dos casos, esses autores não conseguiam

44. Ao mesmo tempo em que desenvolvi outras atividades: as experiências junto à Divisão de Pesquisas do CCSP, as experiências de 1981 e 1983 junto a Bienal e minha experiência como professor do curso para monitores das Bienais de 1985 e 1987. Importante lembrar que nunca me afastei de minhas atividades didáticas para produzir meus estudos e para escrever minha dissertação de mestrado, minha tese de doutorado, minha livre-docência assim como este Memorial para concorrer ao título de Professor Titular.

45. Refiro-me aqui aos seguintes textos: ALMEIDA, P.M. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Perspectiva, 1976; AMARAL, A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1972; BRITO, M.S. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 5ª edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, entre outros.

46. Marina C. Guimarães e Sofia H. Fan levantaram os textos sobre arte publicados no jornal *Correio Paulistano*, entre os anos 1900/1905; Cristina Gushiken e Dagmar M. Gomes Silva levantaram os textos publicados no jornal *O Estado de São Paulo*, entre os anos 1900/1905 e Cecília Iwashita e Mirella Mostoni coletaram o material sobre arte, publicado no *Correio Paulistano* entre os anos 1916 e 1920. Os três trabalhos foram entregues para avaliação da disciplina História da Arte no Brasil, Século XX, segundo semestre de 1986.

47. Durante meu processo de formação, frequentei cursos e ciclo de conferências, visando meu aprimoramento na área. Dentre essas atividades, destaco: 1977 - MAC - USP. Curso: "Teoria da História da Arte" (Prof. Rafael Buongiorno); MAM-SP - Ciclo de Conferências: "Trinta Anos de Arte Brasileira"; 1981 - Depto. Artes Plásticas ECA-USP. Curso de Atualização: "O Ensino de História da Arte: Realidades e Perspectivas"; 1982 - MAE-USP Curso de Extensão: "Arqueologia e Cultura Material no Mediterrâneo Antigo" (Profas. Elaine Hirata; Maria B. Florenzano; Maria I. Flemming); 1983 - MAE-USP. Curso de Difusão Cultural: "A Expressão Imagística nos Vasos Gregos e de Tradição Grega (Profa. Haigamech Sarian); 1984 - MAC-USP. Curso de Extensão Universitária: "Fotografia e Visualidade Contemporânea"; 1985 - Gal. Luisa Strina. Curso de Ext. Universitária: "Conceito e Imagem na Pintura Pós-moderna (Profa. Annateresa Fabris). Como aluno especial e antes de ingressar no Mestrado, assisti, no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP aos seguintes cursos como aluno especial: 1980: "Pintura Romântica (1750-1850), Prof. Wolfgang Pfeiffer; 1982: "Modernismo em São Paulo (até a S.A.M. de 1922" (sob a responsabilidade do Prof. Walter Zanini, porém ministrado pela Profa. Marta Rossetti). Após ter entrado no mestrado e cumprido meus créditos, assisti como aluno especial a seguinte disciplina: "História da arte, uma história par excellence", ministrada pelo Prof. Walter Zanini. Em 1990, tendo defendido o Mestrado e ainda sem ter ingressado no Doutorado, assisti, como aluno especial, às disciplinas "História da Arte e a Teoria da Pura Visibilidade" I e II, sob a responsabilidade do Prof. João Evangelista B. Romeu da Silveira.

fornecer-me o aparato necessário para suplantar todos os obstáculos que se interpunham entre mim e meu objeto de estudo.

Como exemplo, cito o embate que travei com os textos de Hippolyte Taine,⁴⁸ autor importante não apenas para a compreensão do pensamento lobateano, como da maioria dos outros críticos brasileiros que me interessaram; até o momento: Gonzaga-Duque, Angelo Agostini e Mario de Andrade. Essa dificuldade fez com que eu enfrentasse sozinho a leitura de Lionello Venturi, um “clássico”⁴⁹ da historiografia artística internacional, uma vez que não existia, na época, nenhum estudo, no Brasil, sobre a influência que Taine exerceu na crítica de arte local.⁵⁰ Não que Venturi tenha resolvido de todo o meu problema (não resolveu), mas pelo menos me forneceu algumas balizas para uma leitura menos às cegas da obra do teórico francês e do contexto onde surgiu sua produção.

Coloco essas questões porque creio que a Universidade de São Paulo perde o passo ao não se conscientizar da importância que um bacharelado em teoria, história e crítica de arte teria para a formação de profissionais nessa área, cada vez mais indefesa em relação às investidas coercitivas do mercado do entretenimento, travestido de ação cultural legítima. Faz-se necessária a formação desse profissional, baseado num rol de disciplinas específicas da área, que o torne apto a lidar com o fato artístico enquanto promotor de sentidos capazes de incrementar a compreensão crítica dos fenômenos culturais que nos regem.⁵¹

Apesar dessa lacuna incompreensível dentro de uma universidade que se pretende líder da formação acadêmica no país, muitos profissionais se formaram na área dentro de uma situação paradoxal, uma vez que, estando numa universidade, constituíram uma formação autodidata! São profissionais, muitos deles, referência

na área. No entanto, cumpre perguntar: quanto a mais eles poderiam contribuir para a pesquisa e a docência e para a organização crítica do saber artístico, se tivessem tido uma formação digna do nome desta Universidade?

Não obstante essas décadas perdidas, creio que ainda é tempo de recompor as forças no sentido de instituir um bacharelado na USP capaz de formar profissionais que possam atuar na área da História da Arte e em diversos segmentos dessa grande área: museologia, curadoria, gerenciamento de patrimônio e outras. Trata-se de uma questão de vontade política.

Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil

Voltando à minha dissertação de mestrado, é importante lembrar que foi também por visar a constituição dessa biografia intelectual de Monteiro Lobato que me vi ainda mais interessado em estudar e refletir sobre a crítica de arte do século XIX, o que me levou aos textos dos autores já citados Araújo Porto-Alegre, Gonzaga-Duque, Félix Ferreira e Angelo Agostini.

Foi dentro desse contexto que surgiu a idéia de republicar a obra principal de Gonzaga-Duque, *A arte brasileira*, o que de fato ocorreria anos mais tarde, por meio da editora Mercado de Letras.⁵²

Atualmente, com a contribuição de minha aluna de graduação Marianne Arnone, trabalhamos na reedição crítica do livro de Félix Ferreira, *Belas-Artes, estudos e apreciações*.⁵³

48. TAINÉ, H. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edições Cultura, 1944. 2 vols.

49. VENTURI, Lionello. *Storia della critica dell'arte*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1964.

50. Sem falsa modéstia, acredito que hoje, a partir dos meus estudos publicados sobre Monteiro Lobato, Gonzaga-Duque e Mario de Andrade já é possível, ao interessado, partir de algumas pistas mais claras sobre a presença de Taine na produção da crítica de arte no Brasil. Em todo caso, tenho a consciência de que essa minha contribuição específica é ainda modesta e precisa ser ampliada com estudos mais aprofundados.

51. O Departamento de Artes Plásticas faz muitos anos tenta reverter esta situação propondo a criação de um curso de bacharelado em História da Arte. Durante o VIII Colóquio de História da Arte, promovido pelo Comitê Brasileiro de História da Arte, em setembro de 1982, Annateresa Fabris, eu e as professoras Elza Ajzenberg e Lisbeth Rebollo apresentamos a “Proposta para um currículo de História da Arte” a ser implantado na ECA-USP. Atualmente no Departamento discute-se outra proposta para implantação de um novo Bacharelado em História da Arte.

52. GONZAGA-DUQUE. *A arte brasileira*. Coleção: Arte: ensaios e documentos Campinas: Mercado de Letras, 1995.

53. Voltarei a me referir a esta pesquisa no decorrer deste texto. Em tempo: o livro de Félix Ferreira, deverá ser publicado pela Editora Zouk para onde foi transferida a Coleção “Arte: ensaios e documentos”. Sobre a Coleção “Arte: ensaios e documentos” é interessante informar o que se segue: tal Coleção foi formada por mim em meados dos anos 1980, com o Vande (Vanderlei Rotta Gomide), meu amigo de infância, e, como mencionado, integrante da turma formada por ele, Vagner Veloni e eu, em Ribeirão Preto. Vande e Maria Elisa, sua mulher, aceitaram minha proposta de criar uma coleção especial de estudos sobre arte, a ser publicada pela editora Mercado de Letras, de Campinas, da qual eram proprietários. Naquele período, chegamos a publicar, além do texto de Gonzaga-Duque, os livros *Modernidade e modernismo no Brasil* e *Portinari amico mio*, ambos organizados por Annateresa Fabris. Como no final de 1995 aceitei o cargo de curador-chefe no MAM de São Paulo, a coleção, infelizmente, ficou parada nessas três edições. Com o tempo, por outro lado, a Mercado de Letras foi se especializando em outras áreas. Faz dois anos, em

Apesar de ter coletado vários textos de Araújo Porto-Alegre e Angelo Agostini, não existem planos para a publicação dos mesmos, muito embora eles também tenham sido determinantes para a minha compreensão da cena artística brasileira do século XIX e para entender as raízes da crítica de arte lobateana.

Esta questão é importante dentro deste apanhado geral sobre minha carreira porque até iniciar meus estudos sobre Lobato, eu fazia parte daqueles que acreditavam que a questão da identidade nacional na arte no Brasil era um problema introduzido e divulgado pelos modernistas de 1922. Estudando Lobato percebi que muito da pregação modernista sobre a “arte nacional” era um desdobramento de certas demandas nacionalistas perfeitamente visíveis no debate proposto por ele.

No entanto, ao estudar os autores citados do século XIX notei que o “desejo de uma arte nacional”, se não era prerrogativa dos modernistas, também não o era de Lobato.

Desde Araújo Porto-Alegre, ou seja, desde o século XIX e dentro da Academia Imperial de Belas Artes, a demanda por uma arte nacional já estava em pauta. Tal compreensão me fez perceber algo importante e que, mais tarde, se desdobraria em outros estudos: que tanto os modernistas quanto Lobato, ao pregarem o nacional na arte produzida no país, ecoavam – com as devidas mudanças da circunstância da São Paulo do começo do século passado, é claro – uma reivindicação nascida, na verdade, ainda antes da atuação de Porto-Alegre, no âmbito mesmo da Regência de D. João VI e do Primeiro Reinado.⁵⁴

Meus estudos sobre Monteiro Lobato resultaram em um trabalho dividido em dois segmentos principais: o primeiro fornecia um panorama sobre o ambiente artístico da cidade de São Paulo das primeiras décadas do século XX; o segundo discutia a intervenção de Monteiro Lobato como crítico de arte, tendo como suporte, a primeira parte do trabalho.

Afirmo (não sem um orgulho meio besta) que Teixeira Coelho chegou a insistir comigo para que eu solicitasse o doutoramento direto. Frente à minha recusa sugeri então que eu defendesse o mestrado com o primeiro segmento do meu trabalho e, na sequência, concluísse meu doutoramento com o estudo sobre a trajetória crítica de Lobato. Também recusei a segunda sugestão porque, à época, considerava-me apto apenas ao título de mestre, não de doutor. Jamais me arrependi dessa decisão. Com

tratativas com Alexandre Dias Ramos, da Zouk, Vande e eu, passamos a Coleção para a Zouk que deverá, em 2010, começar a publicar outros livros da “Arte: ensaios e documentos”.

54. Este é um assunto que começo a estudar com mais intensidade neste exato momento e sobre o qual tratarei mais adiante.

uma formação muito fragmentada e – apesar de todos os esforços – repleta de lacunas, creio que a experiência do doutorado, com as disciplinas que cursei, ajudaram no meu amadurecimento intelectual, antes de obter o título pretendido.

Um Texto de Benjamin H. D. Buchloh e o Retorno à Ordem no Brasil

Foi durante o meu estudo sobre Monteiro Lobato que comecei a me interessar pela questão já citada do retorno à ordem, conceito que me ajudava a entender, por um lado, parte significativa da produção modernista até os anos 1940, e, por outro, um pouco mais tarde, parte do fenômeno do “retorno à pintura” que vivenciava nos anos 1980.

Lembro que durante a primeira metade dessa década, a leitura do ensaio “Figures of Authority, Ciphers of Regression”, de Benjamin H.D. Buchloh foi determinante para meus estudos.⁵⁵ Ali, a partir de um forte rigor teórico e de um ponto de vista crítico preciso, o autor propunha uma análise e uma contestação contundente, tanto da “volta à pintura” da passagem dos anos 1970 para a década seguinte, quanto ao retorno à ordem do período entre-guerras, entendidos por ele como vertentes conservadoras e regressivas.

“Figures” foi, talvez, o primeiro texto cuja leitura me permitiu rever o modernismo brasileiro dentro de uma chave distanciada do convencionalismo da bibliografia então existente sobre o assunto. A partir dela pude observar aquele movimento fora do invólucro pretensamente vanguardista que os textos mais divulgados sobre o modernismo quiseram nos fazer crer que ele possuía. A leitura de “Figures” possibilitou, inclusive, que eu conseguisse reorganizar minha visão daquele grupo de artistas brasileiros, percebendo as importantes diferenças entre, por exemplo, as produções de Flávio de Carvalho, Ismael Nery, Oswaldo Goeldi e mesmo Alberto da Veiga Guignard, das produções de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall e Candido Portinari, dentre outros.

55. Publicado originalmente em *October* n. 16 (outubro, 1981), o texto foi reimpresso em WALLIS, B. (Ed.). *Art after Modernism: rethinking representation*. N. York: The New Museum of Contemporary Art, 1984. Este foi um dos textos especialmente traduzidos para a apostila do curso para os monitores da Bienal de 1985.

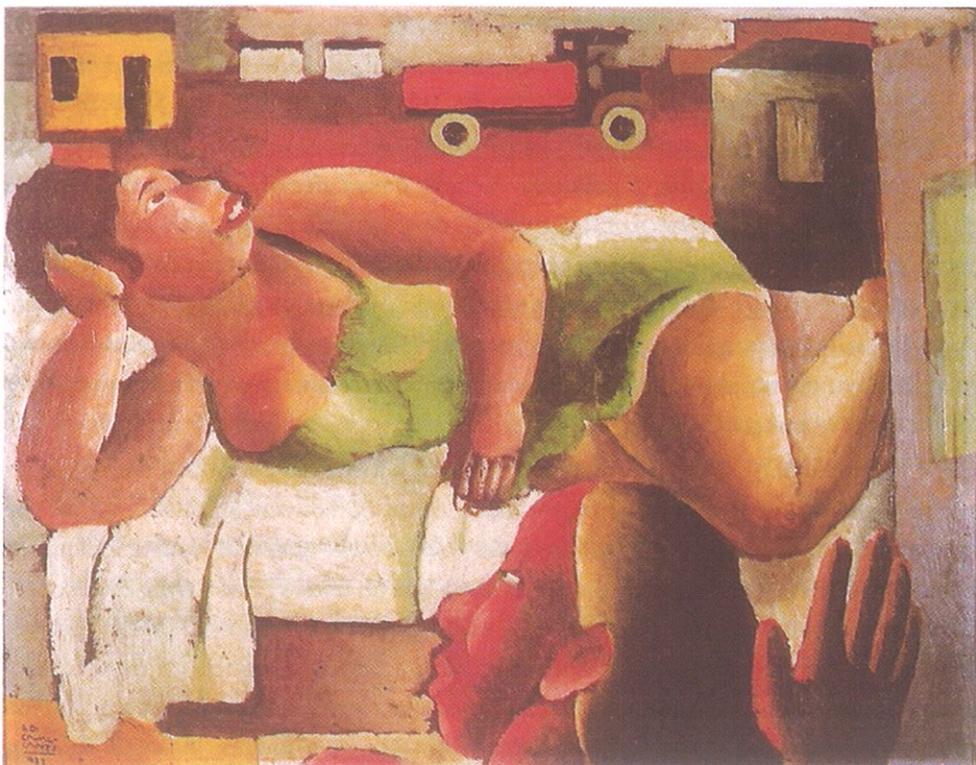


IMAGEM 7. Di Cavalcanti. "A mulher e o caminhão", 1932. Óleo s/madeira, 46x56,5 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro.

Após a leitura do texto de Buchloh, ficava claro compreender a razão para os artistas do primeiro grupo terem ficado marginalizados dentro da história principal do modernismo de 1922, enquanto os últimos tornaram-se emblemáticos: é que os primeiros não se deixaram levar pelas demandas do nacionalismo impregnante que marcou o debate artístico-cultural do país durante a primeira metade do século passado, enquanto os demais, com maior ou menor aderência, constituíram pelo menos partes de suas respectivas obras respondendo àquela exigência.⁵⁶

O nacionalismo, do meu ponto de vista, refreou o ímpeto iconoclasta que o modernismo de 1922 poderia ter tido, fazendo com que ele buscasse seus exemplos de arte contemporânea internacional da época nas experiências "regressivas" do retorno à ordem, fechando os olhos para as vertentes mais radicais do período.

Essa percepção, aliada aos estudos sobre o nacionalismo que a produção lobateana expressava, foi o que contribuiu para que eu, mais tarde, estruturasse a idéia de estudar a problemática do retorno à ordem no doutoramento.

De fato, a idéia inicial era estudar durante o doutorado, o retorno à ordem na Itália, para depois, numa outra oportunidade, pesquisar a presença do *Novecento* italiano na arte produzida no Brasil durante a primeira metade do século passado. No entanto, o interesse em continuar estudando a crítica de arte em São Paulo e, dentro dela, a contribuição de Mario de Andrade, acabou prevalecendo, muito embora todo o meu estudo sobre o trabalho do crítico encontra-se eivado pela problemática do retorno à ordem internacional e local.⁵⁷

Voltando ao impacto do texto de Buchloh, devo afirmar que a compreensão do caráter "regressivo" que teria caracterizado o retorno à ordem internacional, tão sublinhado pelo crítico, foi filtrado, em minhas investigações sobre o modernismo brasileiro, tanto pelas circunstâncias que envolveram o surgimento desse movimento no Brasil, quanto pela própria realidade das obras de arte produzidas no período que eu tive a oportunidade de analisar.

Explico melhor: é nítido que o modernismo de 1922 teve que optar por quais parâmetros da arte internacional ele devia emular. De um lado, persistiam as vanguardas históricas, que continuavam seus respectivos encaminhamentos, apesar

56. Parcela significativa dessas idéias foram expressas no ensaio que escrevi para o catálogo da mostra "Bienal Brasil século XX", organizada pela Fundação Bienal de São Paulo, em 1994: "Às margens do modernismo". In Aguillar, N. (cur.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. Na minha tese de doutorado e em outros textos que escreveria depois, essa questão continuou a ser desenvolvida.

57. Voltarei ao meu doutoramento em seguida.

de todas as deserções; por outro, o próprio retorno à ordem. Para tornar ainda mais complexa essa decisão, o modernismo acreditava dever uma resposta à principal questão do debate cultural brasileiro do período, que continuava a ser o nacionalismo. Se optasse pelas vanguardas – todas fundamentalmente internacionalistas – ele corria o risco de ver esvaír-se a possibilidade de uma interferência mais profunda na cena artístico-cultural do país.

Optar pelas vertentes do retorno à ordem, por sua vez, ao mesmo tempo em que significava uma guinada evidente rumo a uma atualização da produção artística brasileira da época (ainda repleta, nas primeiras décadas do século passado, de derivações do naturalismo/realismo do século XIX), significava não correr o risco de romper com a questão do nacional, pelo contrário.

Entendi que era possível compreender o modernismo dentro da questão dupla que ele mesmo formulou para si: produzir uma obra atualizada, conectada com algumas das questões novas que a arte internacional propunha no momento (e o retorno à ordem não deixava de ser uma das “novidades” do período) e, ao mesmo tempo, constituir-se como um avanço dentro da tradição do debate por uma arte brasileira “típica”.

Por outro lado, como mencionei, havia a própria produção artística desenvolvida no país. Apesar de “regressivas” – se pensadas sob o ângulo de Buchloh – examinando com cuidado as pinturas de artistas como Di Cavalcanti, Segall, Tarsila e Portinari, são visíveis muitos resultados positivos e de interesse estético inequívoco, em suas respostas às demandas do nacionalismo então vigente.⁵⁸

Apesar de “conservadoras”, as obras desses artistas podem ser entendidas como transformadoras do pensamento plástico no Brasil e, nesse sentido, um avanço concreto.

Um Texto de Benjamin H. D. Buchloh e a Volta à Pintura no Brasil

O mesmo texto de Buchloh, por outro lado, e a princípio, tornou complexa minha relação com a produção artística brasileira que então era formulada por aqui nos anos 1980.

58. Assim, seria ocioso sublinhar mais uma vez a importância da produção de Tarsila do Amaral – notadamente suas fases “Pau-Brasil” e “Antropofágica”. Mas não se devem esquecer as contribuições de Lasar Segall para o debate sobre o nacional na arte brasileira em sua produção, que iria da segunda metade dos anos de 1920 até o início da década seguinte. E também as contribuições de Portinari e Di Cavalcanti, quando não adotam o tom grandiloquente que caracterizaria muito de suas produções.

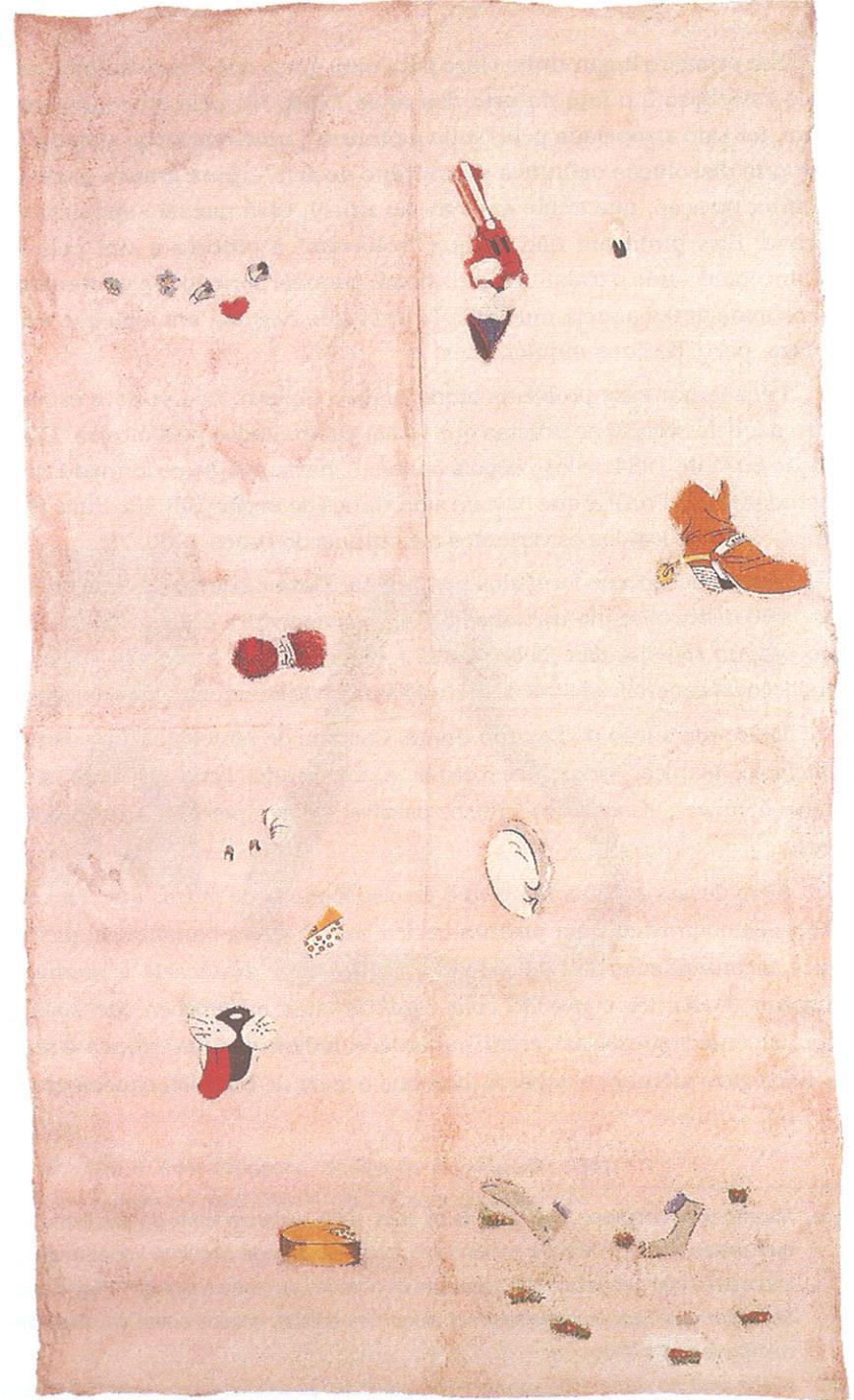


IMAGEM 8. Leda Catunda. “Vedação Rosa”, 1983. Acrílica s/ toalha, 215x125 cm.
Col. Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ.

Em primeiro lugar, tinha claro para mim que o que era visto como um problema para o estudioso – o fato da arte dos anos 1960/70, pelo empenho transgressivo, radical, ter sido atropelada pela “volta à pintura”, uma reação do sistema à iminência da própria dissolução definitiva do conceito de arte –, para grande parte dos artistas da minha geração, que então emergia no Brasil, essa questão simplesmente não se colocava. Eles pintavam não porque “voltavam” à pintura e sim pelo fato de que estavam começando o trabalho profissional naquele período. Neste sentido, saber que poucos anos antes aquela modalidade teria sido negada, era algo que simplesmente não fazia parte de suas inquietações.

Para tornar esse problema ainda mais complexo, não se deve esquecer de que, dentro daquela seleção de artistas que foram catapultados pela mostra “Como vai você, Geração 80?”, de 1984, (e logo depois também), havia um grupo formado, sobretudo por ex-estudantes da FAAP, e que haviam sido alunos de Regina Silveira, Julio Plaza e Nelson Leirner – artistas ligados às vertentes conceituais dos anos 1960/70.

Muitos dos jovens formados por Regina, Plaza e Leirner emergiram no início dos anos 1980 desenvolvendo trabalhos de uma envergadura crítica significativa, cujo alvo era o próprio sistema das “belas artes” – e ponha-se aí a pintura – que destoava da complacência generalizada que sobretudo a mídia ligeira queria imputar àquela geração.

Refiro-me a Iran do Espírito Santo, Caetano de Almeida, Edgar de Souza, Sergio Romagnolo, Mônica Nador, Jac Leirner e, sobretudo, Leda Catunda, a que melhor sintetizou, talvez, esse lastro crítico, passível de ser percebido na produção desses artistas.⁵⁹

Além desses artistas também é preciso lembrar de outros que, fora do “grupo da FAAP”, demonstravam uma postura crítica em relação à banalização das imagens e à prática inconsequente do citacionismo. Dentre eles, destacaria a produção de Ester Grinspum. Poder ter convivido com esses artistas e perceber que suas produções, aparentemente “regressivas”, eram, na verdade, índices de uma crítica à arte como fetiche mercadológico, atenuou o impacto forte que o texto de Buchloh causou em mim.⁶⁰

59. Mesmo José Leonilson, que durante os anos 1980, seria um ícone do dandismo típico daqueles que professavam a “volta à pintura”, no início da década seguinte iniciaria uma produção de interesse e nem um pouco satisfeita com os bordões da “volta à pintura”. Penso que não se deve esquecer que Leonilson também foi aluno dos artistas citados sobre os quais farei mais uma referência neste texto.

60. Minha posição sobre esse agrupamento particular de artistas surgidos em São Paulo durante os anos 1980 parece ter ficado clara no livro que escrevi sobre a produção de Leda Catunda, publicado pela Cosac Naify em 1999, sobre o qual voltarei a me referir neste Memorial.

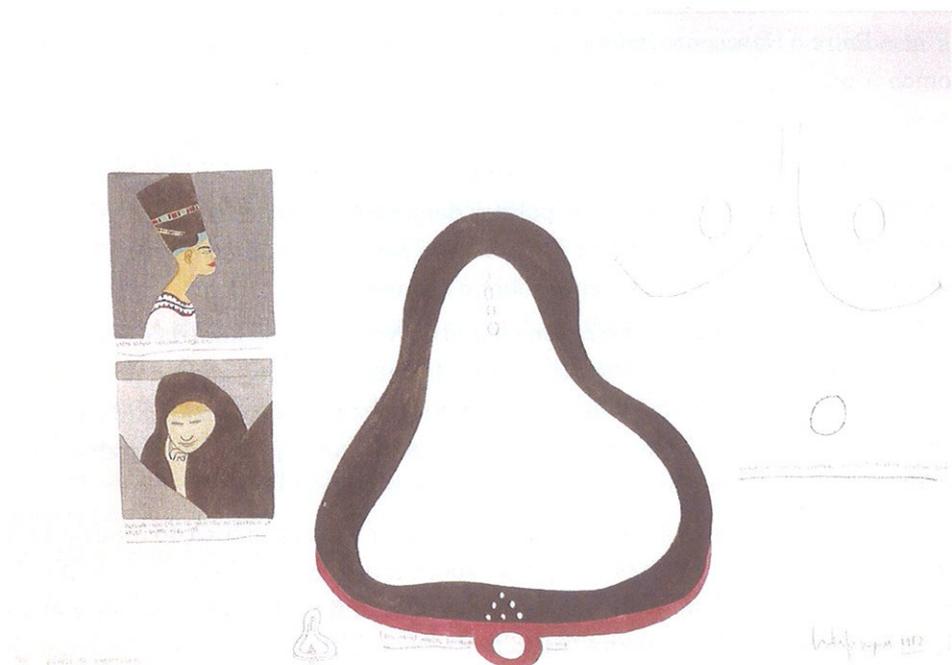


IMAGEM 9. Ester Grinspum. “Espaço de amostragem”, 1983.
Lápis e aquarela s/ papel, 70x100 cm. Col. particular, São Paulo.

E havia também Paulo Pasta e sua pintura. Paulo afirmou certa vez que pintava porque alguém pintara antes dele, ou seja, sua pintura insiste em dar prosseguimento a essa tradição antiga do pintar e, ao fazê-lo, dá provas de que a pintura segue existindo e se transformando. O resultado de seu trabalho atualiza a tradição pela qual optou seguir desde sempre, e a realidade de sua operação desmente que pintar na atualidade seja, por definição, uma atitude de pura regressão. Sendo assim, impossível seguir as assertivas de Buchloh de forma acrítica desconsiderando a realidade da produção que então se corporificava no Brasil.

Entre o Novecento Italiano e a Crítica de Mário de Andrade

Como mencionado, a proposta inicial para o doutorado, que submeti à orientação de Annateresa Fabris, visava estudar a situação do retorno à ordem na Itália, dentro do complexo quadro sócio-político daquele país no período entre-guerras. Para conceber o anteprojeto, estudei a pintura do *Novecento* italiano, consultando parte de bibliografia então mais recente sobre o assunto.⁶¹

Já iniciara meu interesse pelo estudo do *Novecento* no final da década de 1980, quando ultimava minha pesquisa sobre Lobato. Cheguei até a apresentar uma palestra sobre a “presença” daquela vertente da arte italiana no contexto da produção brasileira do entre-guerras, em 1990, um sinal de que aquele objeto poderia ganhar contornos mais decisivos na continuidade dos meus estudos.⁶²

Foi fundamental, como afirmei antes, trazer a problemática do retorno à ordem para o contexto das minhas pesquisas sobre a arte da primeira metade do século passado no país, enquanto ainda desenvolvia meu trabalho sobre Monteiro Lobato. E talvez a razão primeira tenha sido o fato de que, a partir do adentrar naquela nova

possibilidade de interpretação da arte internacional do entre-guerras, pude lançar outras perspectivas para refletir sobre a arte do mesmo período efetuada no Brasil.

Quando estudávamos o modernismo brasileiro, quando líamos o que, no geral, até então havia sido escrito sobre o assunto, costumávamos encontrar o modernismo local alinhado às descrições que definem as vanguardas históricas da Europa: grosso modo, vertentes destruidoras, experimentais, internacionalistas, que impunham seus pressupostos, não reconhecendo seus antecessores, etc.

No entanto, ao comparar a produção daquelas vertentes com os artistas modernistas, tornava-se difícil conferir às suas obras aquelas características gerais. No Brasil, a não ser por certas deformações na maneira de figurar, permanecia a preocupação com a tradição da pintura, com a manutenção da figuração e como corolário – ou como base fundamental, dependendo do ponto de vista – eternizava-se a preocupação com um determinado tema: o nacional.

Todas essas características tornavam insustentável qualquer comparação da produção dos artistas locais com seus colegas europeus, aqueles vanguardistas mais radicais.

Era impossível pensar a obra de Candido Portinari e Di Cavalcanti, por exemplo, tendo como parâmetro as pinturas de Picasso em sua fase cubista; refletir sobre a produção de Anita Malfatti dentro dos quadros do expressionismo alemão também trazia muitas dificuldades caso se tomasse a sua produção posterior a 1918. Enfim, pensar em Portinari e Di como os “nossos” Picassos, ou Anita como a “nossa” expressionista não passava de um desejo que não se concretizava com uma análise comparativa mais rigorosa.

O contato com a questão geral do retorno à ordem, e com o *Novecento* em particular, por sua vez, possibilitou-me entender que, quando a crítica mais ligeira brasileira alinhava pontos de contato entre a produção de Picasso e aquelas de Di e Portinari, por exemplo, não estava se referindo ao Picasso cubista, mas sim a outro período da obra picasseana, em que o artista conectava-se a um tipo de “classicismo” próprio do período posterior à eclosão do cubismo; que grande parte da obra de Segall seria melhor compreendida se deixássemos de lado sua adesão inicial às vertentes expressionistas européias para uma análise comparativa entre o grosso de sua produção e o fenômeno da Nova Objetividade Alemã – a manifestação do retorno à ordem naquele país; e assim por diante.

Lembro-me de que, tendo em mãos a bibliografia inicial sobre o retorno à ordem europeu e o *Novecento*, foi possível conceber uma revisão imediata de tudo aquilo que então já estudara sobre a produção artística brasileira relativa ao período modernista,

61. Naquele momento foram importantes as seguintes leituras: BAROCCHI, P. (org.). *Storia moderna dell'arte in Italia. Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945*. Torino: Gino Einaudi Editore, 1990; BOSSAGLIA, R. (org.). *Il Novecento italiano (1923/1933)*. Milano: Gabriele Mazzotta, 1983; DE MICHELI, M. *La scultura del novecento*. Torino: UTET, 1981; MOLA, P. (cur.). *Adolf Wildt, 1868-1931*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1989.

62. A palestra, “O *Novecento* e a arte brasileira” foi apresentada no Ciclo de Conferências “Presença da Cultura Italiana nas Artes Plásticas Brasileiras” (maio de 1990), promovido pela Associação de Professores de Italiano do Estado de São Paulo. O texto que serviu de base à palestra foi primeiramente publicado na *Revista de Italianística* (São Paulo, FFLCHUSP, 3:3, julho de 1995) e posteriormente republicado no livro *Arte internacional brasileira*, em 1999.

e minha primeira atitude naquela época – sintetizada na palestra já citada, proferida em 1990 – foi passar a limpo toda a produção brasileira de então, tendo como filtro, justamente, a importância que o retorno à ordem internacional tivera para a produção brasileira que mais me interessava.

Dentro desse quadro, notava que a arte italiana do período entre-guerras poderia embasar praticamente todas as análises que me interessava fazer sobre os artistas brasileiros do período. Tomando como base a recuperação que os artistas daquele país, entre os anos 1920 e 1930, haviam feito de toda a tradição da arte italiana, meu intuito foi o de pensar a produção brasileira levando em conta aquela situação artística. É evidente que notava a presença mais forte dos italianos entre nós, sobretudo nos artistas que formavam o Grupo Santa Helena e depois a Família Artística Paulista, mas, por outro lado, notava a presença da cultura visual da Itália, filtrada pelos artistas do *Novecento*, também nas pinturas de Portinari e Di Cavalcanti, entre outros.

Com o passar do tempo, concluí que eu necessitava atenuar essa presença porque em muitos casos ela se transformara em muito, sobretudo sob os influxos de outras correntes do retorno à ordem europeu que igualmente tiveram sua força junto aos artistas locais. Penso no Léger “clássico” influenciando Tarsila, a “Nova Objetividade” redimensionando o pensamento plástico de Segall, etc.

De qualquer modo, aquele primeiro momento foi importante para decidir-me sobre a importância de um estudo mais aprofundado sobre o *Novecento* italiano a ser realizado diretamente na Itália para, no futuro, produzir uma análise mais conclusiva sobre a presença da arte italiana nos direcionamentos da produção aqui empreendida.

A proposta foi discutida com minha orientadora que chegou inclusive a contatar o Prof. Mario Perniola, sobre a possibilidade do estudioso vir a me receber na Itália para me auxiliar na condução do trabalho que eu intentava, em breve, realizar naquele país.

No entanto, ao mesmo tempo em que me envolvia com os estudos do retorno à ordem na Itália, não deixava de me interessar por uma série de pontos em comum percebidos na produção crítica de Monteiro Lobato e aquela de Mario de Andrade.

Para meus estudos sobre Lobato e também nos primeiros mergulhos que fiz sobre o retorno à ordem no Brasil, foram essenciais as leituras que realizei dos escritos sobre arte de Mario de Andrade.

Como a tradição inicial dos estudos sobre o modernismo brasileiro nos ensinou que Andrade era o antípoda de Lobato, foi natural que eu sentisse a importância de estudar suas obras para poder comparar o “conservador” Monteiro Lobato com o

“inovador” Mario de Andrade. Ao cotejar-lhes os textos, se de fato encontrei diferenças importantes entre os dois, os pontos em comum tornaram-se, no entanto, também bastante evidentes, fato que então começou a aguçar em mim o propósito de um estudo comparativo sobre a produção de crítica de arte entre os dois.

Por outro lado, com o emergente interesse que nutria sobre o retorno à ordem e suas possíveis aclimações no país, a leitura (muitas vezes releitura) dos textos de Mario de Andrade descortinavam com clareza o quanto o crítico modernista estava comprometido com o clima do retorno à ordem.

Vivi alguns meses angustiado, dividido entre essas duas possibilidades: produzir meu doutoramento na Itália a partir de uma análise do *Novecento* para, mais tarde, escrever sobre sua presença no contexto brasileiro; ou ficar no país e, ao escrever sobre a crítica de Mario de Andrade, discutir os influxos do retorno à ordem no Brasil.

Se optasse pela segunda alternativa, daria prosseguimento a um estudo mais sistemático sobre a história da crítica de arte em São Paulo e no Brasil, iniciada com meus estudos sobre Lobato e Gonzaga-Duque. Assim, a idéia de ir para a Itália perdeu força.

Era evidente para mim que abandonar o estudo *in loco* sobre o *Novecento* significava também perder ou adiar a possibilidade de um estágio mais longo de estudos no exterior, o que sempre acalentei. No entanto, calou mais forte a ansiedade por mergulhar de vez na questão Mario de Andrade e acabei ficando em São Paulo, fato do qual não me arrependo, uma vez que, terminado meu trabalho sobre o crítico, vi que contribuí não apenas para o estudo de sua obra como também para uma revisão produtiva sobre a arte do modernismo brasileiro.

Mario de Andrade e Monteiro Lobato

Embora mais experiente, a estratégia pela qual optei para sistematizar meus estudos sobre a crítica de arte de Mario de Andrade foi basicamente a mesma utilizada para minha pesquisa sobre Monteiro Lobato: lancei-me sobre os textos de Andrade e, a partir deles, fui retirando o fio condutor de minhas análises, minhas interpretações.

Tive a oportunidade de afirmar, no prefácio do livro que depois publiquei como resultado de minha tese de doutoramento que, atrás de mim, ao escrever sobre a crítica de Mario de Andrade, estava a figura de Monteiro Lobato.⁶³ E é verdade. Não

63. Escrevi na Introdução do livro: “... Também é preciso afirmar que este texto se estruturou como um diálogo a três. Em primeiro lugar, o leitor perceberá, logo de início, a minha voz, construída a partir de uma relação enviesada com Mário de Andrade. As questões que levanto, os comentários

havia me distanciado suficientemente da experiência de ter dedicado muitos anos de minha vida ao estudo de Lobato e sua crítica. Essa prática moldou meu ponto de vista, no sentido de aguçar-me o espírito indagador e muitas vezes irônico e, ao escrever sobre Mario de Andrade, não consegui deixar de “acertar as contas” entre os dois, sublinhando seus pontos de contato, as semelhanças de pensamento, sobretudo em relação à necessidade de constituição de uma arte brasileira “típica” no país.

No entanto, sempre estive atento para a qualidade dos textos de Mario de Andrade, comumente superiores aos de Lobato no âmbito da análise crítica. Não que exista uma diferença de qualidade absoluta entre os dois autores, mas é que, em grande parte, Monteiro Lobato escreveu sobre arte no calor da hora, ao que parece não tendo tempo suficiente para elaborar melhor seu projeto de arte nacional, ou então simplesmente não se preocupando em embasar suas instigantes propostas. Lobato compensava essa aceleração que os textos para jornais e revistas impõem aos autores com o seu talento literário decididamente singular no contexto jornalístico de São Paulo, no início do século passado.

Já Mario de Andrade, apesar de também ter escrito bastante para jornais e revistas, parece que dispunha de um tempo maior para elaborar seu pensamento; ou, então, sua postura mais didática frente ao texto o obrigava a explicitar suas proposições com uma argumentação menos contundente e, portanto, mais propensa ao diálogo.

Mario era um intelectual, pode-se dizer, voltado prioritariamente para a análise da situação cultural e artística brasileira. Já Monteiro Lobato, além desse interesse, possuía um rol de preocupações aparentemente maior que visava, no final – e de maneira explícita – a uma transformação global da cena brasileira e não apenas cultural e artística.

Sejam quais forem as motivações que levaram às diferenças entre os textos dos dois intelectuais, o certo é que naqueles de Mario de Andrade, nota-se com maior

que faço visam desestabilizar meu objeto. Dentro dessa situação um tanto tensa, muitas vezes a fala de Andrade sairá com acentos inusitados, às vezes gaguejante e inseguro, às vezes vociferando suas verdades ou, pelo menos, aquilo que ele acreditava como tal. O terceiro participante do diálogo, mais discreto, quase sempre interage comigo nas formulações das perguntas e dos questionamentos em direção a Mário de Andrade. Refiro-me a Monteiro Lobato. Muitas vezes, sinto sua fala sobre meu ombro, e algumas interpelações a Mário de Andrade vêm mais dele do que de mim. Isso porque, na base mesma deste meu estudo, morava a certeza de que, aparentemente tão distantes, Lobato e Mário de Andrade possuíam convicções muito próximas, sobretudo quanto à necessidade de constituição de uma arte nacional para o Brasil.”

clareza o embasamento de suas proposições, o que me permitiu, a partir delas, desenvolver uma série de interpretações que forçosamente me levaram a uma revisão não apenas do modernismo de 1922 e seus desdobramentos, mas também da arte produzida no Brasil durante o século XIX.

Lembro-me que durante o período em que me dediquei à formulação de minha tese de doutoramento, meus alunos nas disciplinas História da Arte no Brasil I e História da Arte no Brasil II foram o primeiro público a receber minhas indagações sobre a crítica de Mario de Andrade, e a ressonância da mesma, tanto no âmbito de minhas reflexões sobre o modernismo de 1922, e sobre a arte anterior àquele evento, quanto nos encaminhamentos que os ambientes artísticos paulistano e brasileiro tomaram a partir das intervenções do crítico.

Eram discussões acaloradas porque comumente levava questões para os alunos que não constavam dos livros indicados na bibliografia daquelas disciplinas. Isto fazia com que o repertório que possuíam sobre a arte brasileira fosse problematizado a cada aula por meio das questões que eu não titubeava em levar para as discussões em classe.

Essa experiência de discutir com os alunos de graduação os encaminhamentos da pesquisa foram fundamentais porque no ato mesmo de verbalizar aquelas questões, as dúvidas, as desconfianças típicas que surgem durante o processo de estudo, se clareavam. Por outro lado, a consciência de que aquele meu primeiro público ainda não era especializado na área, obrigava-me, no ato mesmo de enunciar todos os problemas, a fazê-lo de forma que fosse compreensível para eles, captando-os pra as discussões que eu queria desencadear.

Tenho a certeza de que para os alunos, conviver em sala de aula com a constituição da revisão das disciplinas a que assistiam trouxe, para eles, a sensação efetiva de estudar em um centro como a Universidade de São Paulo: conviver com a produção do conhecimento, no momento mesmo em que ele se constitui. Espero que tenha sido, para eles também, uma experiência proveitosa.

As Contribuições da Tese de Doutorado Dedicada à Crítica de Mário de Andrade

Passados todos esses anos, analisando minha tese sobre Mario de Andrade, defendida em 1996, creio que, por meio de uma abordagem singular, contribuí com alguns pontos significativos para a história da arte no Brasil, durante os séculos XIX e XX.

Em primeiro lugar, apontaria a própria análise que realizei dos textos sobre arte escritos pelo crítico. Esmiuçando-os, demonstrei, desde o princípio, o quanto

Mario de Andrade estava afastado da preocupação de constituir no Brasil um movimento artístico e cultural pautado na atitude destruidora das vanguardas.

Pelo contrário, um “passadista confesso”, o crítico surge no estudo como um intelectual consciente de que, para o Brasil, era necessária uma renovação artística e cultural que não rompesse com os conceitos mais arraigados de alta cultura e da arte erudita. Não que isso significasse o desprezo pela cultura popular brasileira e o quanto ela poderia e deveria contribuir para a formulação daquelas duas esferas, dentro de uma circunstância originalmente brasileira. Mas tal renovação não poderia alinhar-se às correntes vanguardistas européias mais radicais, uma vez em que nelas encontrava-se o vírus da destruição da própria idéia de arte como território autônomo.

Daí sua opção por sublinhar a pertinência de uma adesão às correntes artísticas modernas, porém não vanguardistas, do retorno à ordem. Nelas os artistas e intelectuais locais poderiam encontrar os princípios para uma desejável renovação estilística, sem perder a necessária conexão com o debate artístico e cultural brasileiro da época focado na questão do nacional na arte.

Esse modernismo moderado proposto por Mario de Andrade no campo das artes visuais, significou também resgatar uma dívida que, segundo se apreende em seus textos, a arte brasileira do século XIX legou aos seus pósteros: a captação do homem brasileiro, do “povo”.

O crítico acreditava que a arte do século XIX, ao preocupar-se apenas com a captação da paisagem física do país, deixara de retratar a “alma” brasileira ou a verdadeira manifestação de Deus em terras locais: a paisagem humana. Era, portanto, dever dos artistas modernistas tornar visível, enfim, esse homem brasileiro por meio de uma arte que o enaltecesse, singularizando a produção do país.

Não quero afirmar aqui que a Mario de Andrade apenas lhe interessasse a mudança de tema, no campo da arte a ser produzida no Brasil. É poderoso seu entendimento dos aspectos específicos da plástica e o quanto ele enalteceu as produções dos artistas em que encontrou o respeito a essas conformações. No entanto, afirmo em meu estudo que muitas vezes, e em vários de seus textos, a premência em sublinhar a ausência histórica do “homem brasileiro” na produção artística local – e, por consequência, o caráter urgente da supressão dessa lacuna por parte dos artistas modernistas –, se sobrepôs às questões ligadas à própria plástica.

No decorrer do meu trabalho, percebi que essa atitude do crítico acabou por influenciar muitos artistas, residentes em São Paulo e no Rio de Janeiro, e que eram ligados a ele. Cito aqui Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Segall e Candido Portinari que, em maior ou menor grau, frequentaram o panteão de artistas nacionais criado por Mario.

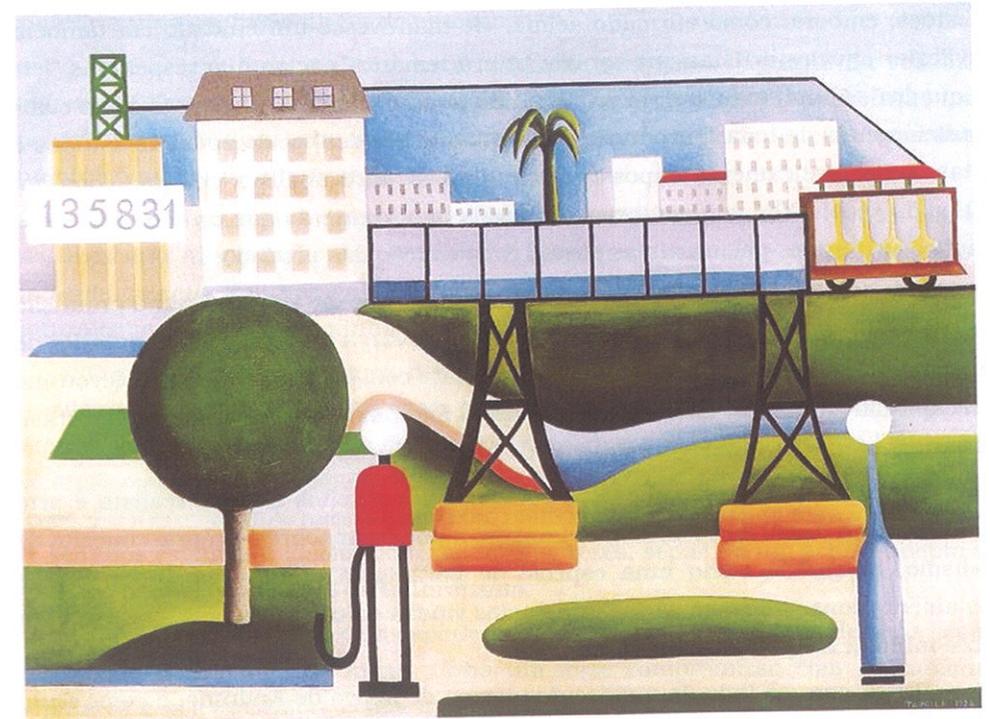


IMAGEM 10. Tarsila do Amaral. “São Paulo”, 1924. Óleo s/ tela, 67x90 cm. Col. Pinacoteca do Estado, São Paulo.

Percebi igualmente que muitos outros críticos foram tocados por essa demanda propagandeada pelo escritor, resvalando, muitas vezes, pela formulação de discursos críticos que faziam reviver certos postulados característicos da cena artística do século XIX. Chego a comentar em minha tese o quanto alguns artigos de Luis Martins e outros propunham o debate sobre arte, em plenos anos 1930 e 1940, pautados em questões ainda caras a teses ligadas à crítica de arte de cunho regionalista, com forte impregnação das questões típicas do debate artístico do século XIX.

Mesmo em alguns textos de Mario de Andrade, nota-se um resvalar por essas questões, embora, como afirmado acima, ele mantivesse um cuidado em também privilegiar aqueles artistas que sabiam unir à temática nacional, o respeito às “leis do quadro”. Afinal, mantendo o privilégio do tema nacional e a mimesis como eixos condicionantes de toda a produção modernista a ser enaltecida em seus estudos e notas, seria praticamente impossível não deslizar para análises em que, como na crítica do século XIX, o tema tornava-se mais importante do que os agenciamentos plásticos utilizados pelos artistas para a constituição das produções.

A análise dos textos críticos de Mario de Andrade me levou a rever a produção artística e a crítica de arte que o sucedeu. Por sua vez, a manutenção, no interior de seus textos, da preocupação com o tema nacional e com o homem brasileiro, levou-me a recapitular, ainda no âmbito da tese, como foi constituído este debate no Brasil durante o século XIX, até o surgimento de sua produção crítica.

Tal problema me fez chegar à revisão dos conceitos de arte realista e arte naturalista no Brasil do século XIX e também a ponderar sobre o próprio conceito de realismo, entendido como uma espécie de paradigma teórico que, no país – e obviamente conectado com várias influências vindas da cena europeia – se perpetua sob a influência do retorno à ordem.

Penso que, ao lado da análise dos textos de Mario de Andrade, e como fruto dessa mesma investigação, essas duas questões podem ser entendidas como outras contribuições que, com meu doutorado, forneci para o incremento do debate sobre a arte brasileira dos séculos XIX e XX. Por este motivo, dedicarei mais algumas linhas sobre essas questões.

Realismo, Naturalismo e o “naturalismo realista” no Caso Brasileiro

Para refletir sobre os conceitos de realismo e de naturalismo aplicados às artes visuais do século XIX, primeiro na Europa, depois no Brasil, levei em consideração, de saída o pressuposto de que ambos compartilham da crença na arte como *mimesis*.

Em segundo lugar, retomei a postura de Klaus Lankheit, segundo o qual realismo e naturalismo não são sinônimos. Se o contrário de realismo é o idealismo, o contrário do naturalismo é o antinaturalismo.⁶⁴

Ao naturalismo supostamente caberia a captação do real de maneira isenta, presumivelmente sem nenhuma interpretação que deturpasse o conceito de arte como “duplo” do real, a não ser uma certa singularidade no modo de constituição desse duplo, fruto do “temperamento” do artista ou, para usar uma expressão típica da crítica de arte do século XIX, do “*quid misterioso*” que um artista de talento sabia conferir a uma captação direta do entorno.

Já o conceito de realismo estaria ligado também à captação da realidade aparente. Difere-se do naturalismo, no entanto, por aceitar uma interpretação mais incisiva, por parte do artista, tanto na escolha do tema, que devia ser contemporâneo, quanto na maneira de interpretá-lo.

Como forma mais sintética de exemplificar as diferenças entre os dois conceitos, indicaria as pinturas de paisagem e de gênero, com forte cunho descritivo, presente na cena francesa de meados do século XIX como aderentes ao conceito de naturalismo na arte, e um pintor como Courbet como exemplo de artista realista.

O que pude notar, por meio das leituras que realizei de textos de alguns críticos brasileiros do século XIX, é que esses conceitos, quando aqui foram absorvidos, não o foram guardando as devidas diferenças entre eles, salientadas acima. Lendo, por exemplo, os textos de Angelo Agostini em sua *Revista Illustrada*, é visível como, muitas vezes, o crítico confunde naturalismo com realismo, não atentando para as diferenças de sentidos estéticos e ideológicos que, muitas vezes, separava um artista adepto do realismo daquele partidário do naturalismo.

Sabemos, sobretudo pela experiência de Courbet, e de alguns de seus seguidores, que o realismo, de início, tinha um forte compromisso com as camadas populares e seu cotidiano, o que os levou a trazê-las literalmente para o primeiro plano da pintura. No entanto, a produção francesa mais conservadora não tardou a incorporar ao seu repertório temático cenas cotidianas das camadas médias da população, como também cenas do cotidiano de épocas passadas: maneiras peculiares de absorver as propostas mais radicais de então e, ao mesmo tempo destituí-las de toda corrosão que elas poderiam trazer.

Assim, observando a cena europeia do século XIX, nota-se, grosso modo, produções de caráter naturalista, produções de forte apelo realista (no sentido courbetiano) e aquelas que reclamariam a expressão “realismo burguês” para defini-las.

64. LANKHEIT, K. *Révolution et restauration*. Paris: Editions Alberè Michel, 1966, pág. 23.

Para aqueles que observavam a cena européia do Rio de Janeiro, parece não ter sido possível absorvê-la na complexidade apontada acima, atentando para essas nuances. Essas vertentes parecem ter chegado aqui ao mesmo tempo, impedindo a crítica local de constituir critérios para discernir suas diferenças. O fato é que no Brasil elas, assim como as obras que aqui foram produzidas sob seus influxos, foram tratadas ora como realistas, ora como naturalistas, sem diferenciação clara entre ambas.

Por outro lado, é importante lembrar que, para os artistas locais, seria difícil investir numa proposição como aquela instituída pelo realismo de cunho courbetiano. No Brasil, elevar o trabalhador a protagonista das composições pictóricas significaria trazer o negro escravo para o primeiro plano das telas. Se tal proposta fosse praticada, quem as compraria, o imperador, a marinha, o exército, o colecionador com preocupações sociais (se eles existissem no Brasil), o viajante interessado numa lembrança do país?

Da mesma maneira que não encontramos composições com esses temas no Brasil do século XIX, também não são comuns – eu diria, até inexistentes – pinturas realizadas por artistas brasileiros ou aqui residentes, retratando as condições sórdidas da maioria dos recantos da paisagem urbana do Rio de Janeiro e das demais cidades brasileiras. Sórdidas não apenas pela presença do trabalhador escravo, mas da mesma forma pelas condições de conservação das cidades, impregnadas de um aspecto ainda colonial que colocava por terra qualquer possibilidade de trazer para o Brasil a idéia da retratação do movimento febril das cidades européias e norte-americanas que se modernizavam.

Daí, do meu ponto de vista, a supremacia da pintura da paisagem que, quando muito, retratava a cidade do Rio de Janeiro mergulhada e “naturalizada”, na luxurriante paisagem que a rodeia. Daí a pouca quantidade de retratos da gente negra que perambulava pelas ruas das cidades brasileiras, trabalhando para seus proprietários.

Assumir a atitude dos realistas franceses mais radicais seria, para o pintor brasileiro, confrontar-se com a realidade abjeta vivenciada nas cidades brasileiras.

Por todos esses motivos, é compreensível que as pinturas de cenas urbanas do Rio de Janeiro, somente comecem a prosperar após a cidade ter sido remodelada pelo Prefeito Pereira Passos, já no século XX, quando o centro da antiga capital ganha ares afrancesados. Aí sim é possível transcrever para a pintura o “fervilhar” da cidade com ares modernos. Antes disso seria impossível.

Por outro lado, mas provavelmente pelos mesmos motivos, a crítica de arte do período não se viu compelida a diferenciar o artista realista daquele naturalista. Essa diferença parece simplesmente não ter existido para ela.

Por esta razão, os termos “realismo/naturalismo” ou “naturalismo realista” ao me referir a grande parte da arte e da crítica de arte do país do século XIX em minha tese sobre Mario de Andrade e em outros textos sobre o período. Uso esses termos para evidenciar a diluição dos sentidos originais dos dois termos em nossa circunstância.

*

Mario de Andrade estava certo: o homem brasileiro, o trabalhador, o negro, não havia sido eternizado pela pintura. Nem mesmo a obra de Almeida Jr. redimira esse fato porque ele pintara o caboclo (e não o negro) e, segundo o autor, não deixara seguidores dignos de nota.

É neste sentido que caberia, então, aos artistas modernistas resgatar o homem brasileiro do olvido no campo da arte nacional.

No entanto, tal resgate não poderia vir pela absorção e continuidade, por parte desses novos artistas, dos ditames do “realismo/naturalismo” da arte brasileira do século XIX. Era necessário manter a fé na mimesis, mas era obrigatório, por outro lado, lançar mão de outras estratégias estilísticas para, enfim, trazer o homem brasileiro para o primeiro plano da arte local.

Parece que esta foi uma das razões principais para os modernistas terem optado por alinhar-se às vertentes do retorno à ordem internacional. A partir dos exemplos do “realismo sintético” ou “idealizado” praticado por vários artistas comprometidos com aquela corrente,⁶⁵ era possível estabelecer no Brasil um repertório de imagens em que o homem brasileiro “típico” – o trabalhador negro ou mulato – e sua circunstância pudessem ser elevados à condição de temas principais da arte modernista.

Para que tal proposição se efetivasse a contribuição crítica de Mario de Andrade foi imprescindível. Atento ao debate internacional que propunha breques à vertiginosa erosão dos valores tradicionais da arte proposta pelas vanguardas, o crítico soube trazer à tona, valorizar e muitas vezes identificar na produção que aqui era encetada, os índices exatos de uma arte de cunho mimético, porém desvencilhada das amarras do “realismo naturalista”, que apostava na deformação expressiva das figuras, na idealização, sem no entanto, pensar na sua supressão.

65. SCHMIDT (*apud* LANKHEIT, K., pág.6). Essas duas tendências – realismo e idealismo – podem coabitar dentro da produção de um mesmo artista.

Essas constatações surgidas após o cotejo entre as obras européias e brasileiras do século XIX, e dessas com a produção modernista brasileira e aquelas do retorno à ordem europeu levaram-me, ainda no âmbito da produção do meu trabalho de doutoramento, a debruçar-me sobre as origens daquele “realismo sintético” tão visível na produção brasileira do entre-guerras via retorno à ordem, recuperando, então, as análises que havia realizado das teorias de Adolf Von Hildebrand e outros estudiosos que estabeleceriam as bases das teorias da pura visualidade.

*

Meu estudo sobre a crítica de arte de Mario de Andrade pode ter trazido outras contribuições para o estudo da arte brasileira, pelo menos, espero que sim. No entanto, sobretudo quando terminei de escrever a tese, acreditava que a conexão que havia produzido entre o modernismo brasileiro e a grande tradição da arte européia – da qual o retorno à ordem do período entre-guerras me parece hoje seu último grande resfolegar –, teria sido sua maior contribuição.

Atualmente percebo que de fato, e pelo menos para mim, o contributo mais apreciável daquele trabalho foi pensar o modernismo brasileiro dentro de uma continuidade de questões que passam necessariamente pela realidade da arte brasileira do século XIX.

Relendo aquele trabalho, percebo que ele solapa a noção até então vigente de que o modernismo na arte brasileira teria surgido como uma ruptura absoluta, não guardando traços de continuidade entre ele e o que veio antes em termos de arte no país. Hoje, mais do que antes, entendo que é impossível ter uma visão da efetiva relevância do modernismo se não se levar em conta os pontos de contato entre sua produção, sobretudo pictórica, e aquela que a antecedeu.

Atualmente busco retomar essa questão no sentido de aprofundar esses pontos de contato, tendo claro que aquilo que me chamava a atenção em 1996 – o fato de o modernismo estar ligado, nas profundezas de suas concepções plásticas, à grande tradição da arte ocidental – necessita ser averiguado, pelo menos num primeiro momento, levando em conta as inquestionáveis relações entre as produções pictóricas daquele movimento e a pintura brasileira do século XIX.⁶⁶

66. Voltarei a tratar deste assunto no decorrer do texto.

Fim do Doutorado, o MAM

Quando estava no processo de finalização de minha tese de doutoramento, pensava no que faria dali para frente, ou melhor, no que pesquisaria após a defesa. Oscilava entre aprofundar meus estudos sobre o retorno à ordem, agora buscando entender melhor suas relações com a tradição artística européia (o que, de alguma maneira, era uma recuperação, mais amadurecida, talvez, do meu primeiro projeto para o doutorado), ou então, mergulhar em um estudo comparativo entre a pintura brasileira das últimas décadas do século XIX e a pintura norte-americana do mesmo período.

Se a primeira idéia estava relacionada a todo o histórico de minhas preocupações com o retorno à ordem no Brasil e no exterior, nascidas no final da década de 1980, a segunda era fruto, justamente, dos aspectos moveidões que notei na produção paisagística brasileira do século XIX, quando caracterizava aquela cena para a elaboração de parte do doutoramento.

Não me saía da mente a exclusão da figura do negro na pintura brasileira daquele período e também a ausência da cidade em seus aspectos mais visíveis de “atraso”: a presença do escravo, suas condições sórdidas de trabalho, a arquitetura colonial, alguns índices de modernidade nesse cenário, misturados à miséria etc. Imaginava que se fizesse uma análise comparativa entre a situação dessa produção brasileira com a produção norte-americana do período, poderia chegar a conclusões interessantes no sentido de compreender o quanto a permanência do regime imperial entre nós – e a escravidão, sua mazela maior – poderia ter determinado os encaminhamentos da produção artística aqui engendrada, muito diferente da cena norte-americana.

Havia até iniciado o processo para saber como solicitar, num futuro breve, o pedido de uma bolsa de pós-doutoramento nos Estados Unidos quando fui surpreendido por um convite totalmente inesperado: assumir a “direção técnica” do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Minha Equipe Inesquecível

Fui convidado para assumir o cargo de Diretor Técnico do MAM de São Paulo no final de 1995, por Milú Villela, presidente da instituição desde o início daquele ano, alguém que até então eu não conhecia.

Lembro que só fui à entrevista proposta por ela porque sua secretária insistiu para que eu a conhecesse. Em nenhum momento fui informado sobre a razão última daquela entrevista: Milú estava entrevistando uma série de profissionais para escolher aquele que, sob seu ponto de vista, melhor se adaptaria ao cargo de diretor técnico da instituição. A razão que me deu a secretária para a entrevista era que Milú, que apenas ingressava no circuito das artes, queria conhecer as pessoas do meio.

Fui meio a contragosto, mas fui. Assim que conheci Milú, uma simpatia mútua nos uniu e, depois de alguns minutos trocando idéias, ela, demonstrando a impulsividade e entusiasmo que mais tarde vi que eram duas de suas características mais fortes, me convidou para assumir o cargo.

Fui tomado de surpresa. De repente, a idéia de ir para os Estados Unidos estudar o paisagismo norte-americano do século XIX ficou nebulosa e a possibilidade de trabalhar no Museu me deixou aturdido, mas aceso. Retruquei que teria que pensar um pouco, consultar a USP, minha mulher, alguns conhecidos. Lembro que Milú, quando me referi à USP, dispôs-se a telefonar imediatamente para o Reitor da Universidade para adiantar o processo. Respondi-lhe que não seria conveniente tal telefonema e propus uma semana para dar a resposta.

Lembro de ter consultado Silvia, que apoiou imediatamente a possibilidade e, na sequência, o então chefe do Departamento de Artes Plásticas, João Evangelista da Silveira, que da mesma maneira concordou com o convite, prontificando-se a me auxiliar em todas as tratativas necessárias para conseguir a permissão para que eu fosse “emprestado” para o MAM.

Em nenhum momento me passara pela cabeça deixar minhas aulas no Departamento e quando a Reitoria permitiu que eu prestasse meus serviços administrativos junto ao Museu sem, no entanto, deixar minhas atividades didáticas, recebi com tranquilidade essa posição da Universidade.

Resolvida esta questão, dei minha resposta positiva para Milú e fui, ainda naquele final de 1995, me aclimatando ao ambiente do MAM, muito embora só fosse assumir de fato minhas funções a partir do ano seguinte. Lembro que naquele final de ano, visitei o MAM e me certifiquei de que ia contar com uma equipe formada por quatro pessoas que já conhecia:

Ricardo Resende, que sabia ter trabalhado no MAC-USP, responsável pelo Setor Educativo do MAM. Eu não tinha tido muito contato com Ricardo até então, mas ele sempre me parecerá um profissional sério e compenetrado e considerei que não teria problemas em trabalharmos juntos;

Aida Cordeiro, então responsável pelo acervo do Museu. Eu já conhecia Aida e respeitava o trabalho que realizara no setor de documentação do MAC-USP. Tê-la como responsável pelo acervo do MAM me trazia tranquilidade;

A terceira pessoa que já conhecia no MAM era Maria Rossi Samora, diretora da Biblioteca.⁶⁷ Contar com Maria na minha equipe era outra segurança importante.

O quarto membro da equipe, que estaria mais próxima de mim, era minha querida Rejane Cintrão quem, como já me referi, me auxiliara a colocar de pé minha primeira curadoria. Já éramos amigos desde aquela época e contar com ela naquela nova experiência profissional foi decisivo.

O convite que Milú me fez estava dentro de sua estratégia de profissionalizar o Museu. Isso não significa, é claro, que os profissionais que me antecederam naquele posto não fossem profissionais, pelo contrário.⁶⁸ Porém, o convite estava dentro de um universo geral de transformações pelas quais passava o MAM, desde que Milú assumira a presidência e cujos pontos principais – além da contratação de um novo Diretor Técnico – foram:

- A reforma completa do espaço físico da instituição, ampliando suas dependências e equipando-o dentro dos padrões então vigentes da museologia internacional (que antecedeu minha chegada ao Museu);
- A contratação de um Administrador Financeiro para o Museu, seis meses após eu ter assumido o cargo de Diretor Técnico.⁶⁹

67. Lembro que conheci Maria ainda quando fazia minha graduação na USP. Como eu era um verdadeiro rato de biblioteca, estabeleci uma relação amistosa com Maria de tanto frequentar a biblioteca do MAM. Maria é uma pessoa tão séria na sua atividade e tão generosa enquanto ser humano que me lembro de quantas vezes, ao me ver comprando ingresso para entrar no Museu, ela intervinha para que eu entrasse gratuitamente porque, segundo ela, sendo eu estudante, onde já se viu eu precisar pagar para frequentar o Museu?

68. Anteriores à minha entrada no Museu, foram Diretoras Técnicas da Instituição, Maria Alice Milliet, que durante sua gestão, desenvolveu um trabalho no sentido de preservação da coleção do Museu (com o projeto para a reforma da reserva técnica aprovada pela Fundação Vitae) e sua divulgação; Cacilda Teixeira da Costa, por sua vez, em sua curta ação como Diretora Técnica, foi fundamental para a transformação da estrutura das edições dos Panoramas da Arte Brasileira do MAM (transformando-os em bienais e sempre com a contratação de curadores), para a recepção de propostas de exposições periódicas para o Museu (determinando que todas as propostas deveriam ser enviadas por curadores e não pelo artista ou artistas, o que visava auxiliar na profissionalização do circuito), além de estabelecer intercâmbios com outras instituições brasileiras.

69. Essa contratação possibilitou a entrada de Ronaldo Bianchi, que depois tornou-se o primeiro Superintendente do Museu. Embora tenhamos nos conhecido apenas nessa circunstância,

Essas mudanças proposta por Milú tinham dois objetivos:

- Por um lado, visavam situar o Museu dentro dos padrões empresariais vigentes no período, pautados na eficiência gerencial. A distribuição do comando dentro da instituição tinha como objetivo a otimização dos recursos: com os setores artístico-cultural e administrativo sob a responsabilidade de profissionais, a presidência poderia dedicar-se ao relacionamento político do Museu com outras instituições, com possíveis patrocinadores, com membros do governo, etc., tendo em mente a inserção efetiva do Museu de Arte Moderna de São Paulo no cenário artístico e cultural do Brasil.
- Por outro lado, a reforma física operada nas dependências do MAM visava capacitá-lo para a recepção de mostras internacionais de porte, um objetivo sempre muito caro à presidência e à diretoria da Instituição.

Diretor Técnico, Curador-chefe

Dentro do quadro geral do Museu, o cargo de Diretor Técnico estava subordinado diretamente à presidência, tendo como conselho consultivo a Comissão de Artes Plásticas, com quem me reunia mensalmente para discutir projetos e demais questões. Era papel do Diretor Técnico cuidar da programação de atividades da instituição (exposições, cursos, etc.), assim como do acervo do Museu (preservação, ampliação, pesquisa, divulgação).

Esta duplicidade de funções, a meu ver, pode ser explicada pelo surgimento repentino dos novos museus de arte moderna nos anos de 1940 em São Paulo e no Rio de Janeiro, sem que antes tivesse havido tempo suficiente para que no Brasil fosse formada uma tradição sobre as regras que deveriam governar as atividades de um diretor de museu de arte.

Tanto o MAM-SP, quanto o Museu de Arte de São Paulo, bem como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro nasceram sob a égide dos “novos” museus do pós-guerra, que tentaram abarcar para o âmbito de suas funções, tanto o conceito tradicional de museu – entendido como espaços que funcionam como depositários de obras, dedicando ao acervo todo o foco de suas atividades – como o novo conceito de

Ronaldo e eu estabelecemos de imediato uma camaradagem que depois se desenvolveu em uma amizade que perdura até hoje. Com ele na superintendência do MAM, foi possível viabilizar uma série de projetos curatoriais visando, sobretudo a ampliação do acervo da Instituição.

centro cultural, ou de casa de cultura –, espaços institucionais concebidos mais recentemente, e que possuem como característica o fato de não possuírem acervos e de estarem voltados para a produção de atividades artísticas e culturais de cunho generalizado.

Os novos museus brasileiros, surgidos após o término da Segunda Grande Guerra, tiveram que assumir os dois propósitos e a responsabilidade pela condução de ambos coube, fundamentalmente, a um único profissional – o Diretor Técnico –, responsável último pelo que de museu possuía o museu e o que de centro cultural ou de casa de cultura passava a possuir a mesma instituição.

Quando aceitei o convite para assumir a diretoria técnica do MAM, cheguei com uma concepção precisa do que deveria ser um museu de arte no Brasil, pautada em minha formação que percebia o acervo do museu, de qualquer museu, como um patrimônio de interesse público, que deveria ser trabalhado com o objetivo de atender aos interesses maiores da população. Para mim, mais do que um centro cultural, voltado para o lazer, um museu de arte deveria possuir seu acervo como ponto primordial de suas atividades.

Ter como interesse primeiro o próprio acervo significava dignificar o patrimônio já pertencente à instituição, por meio da preservação, ampliação, pesquisa e divulgação do mesmo. Significava também que, em tese, tudo o que ocorresse no Museu teria que ter como base o próprio acervo: as exposições, os cursos, as palestras, as publicações, etc.

Pouco tempo após ter assumido a direção técnica do MAM, e após várias discussões que tivemos sobre a minha inadaptação ao papel de “agente cultural” que meu cargo exigia, Rejane Cintrão sugeriu que eu propusesse a mudança do mesmo: de Diretor Técnico deveria passar para Curador-chefe. O cargo e a função de Curador-chefe poderia se aproximar mais das minhas expectativas quanto ao trabalho que eu pretendia desenvolver no Museu. E, por outro lado, Rejane ponderava que, no exterior, o cargo de Diretor Técnico simplesmente não era conhecido. Como o MAM tinha interesse em estabelecer contatos com instituições congêneres de outros países, seria interessante que minhas atividades passassem a ter a mesma designação presente no circuito museológico internacional.

Essa ponderação veio ao encontro das questões que eu me colocava sobre o caráter dúbio do papel de Diretor Técnico, misto de agente cultural e curador de acervo. Pensei que se propusesse a mudança do meu cargo para o de Curador-chefe, não estaria apenas indo ao encontro de uma nomenclatura de ressonância internacional, mas sinalizando que minha gestão frente ao MAM estaria fundamentalmente centrada no acervo da instituição, e que todas as atividades que eu pretendia propor

para o Museu – pesquisas, exposições, etc. – estariam ligadas, sempre que possível, à valorização da coleção.

No decorrer do meu trabalho dentro do Museu, como demonstrarei, muitas vezes precisei me afastar taticamente desse objetivo, visando contemplar necessidades surgidas em outras esferas do corpo diretivo da instituição. Porém, sempre que possível, a preocupação com a coleção retornava por meio de estratégias que visavam protegê-la, estudá-la e exibi-la.

MAM de São Paulo, o Principal Museu de Arte no Brasil

Freqüentador assíduo dos museus de São Paulo desde os anos de 1970 ouvia dizer que o MAM, depois de seu ressurgimento em 1969 – em seguida a um período de inatividade involuntária, iniciado em 1963⁷⁰ –, tinha problemas sérios com sua coleção, desprestigiada por parte significativa dos seus próprios diretores. Para eles, e para um segmento do público paulistano, o novo acervo do Museu era pequeno. E pior: pouco representativo da arte brasileira e infinitamente menos importante do que o “outro” acervo, perdido para a USP.

A consciência do descrédito da coleção perante os próprios diretores da instituição, somada, por um lado, ao meu compromisso com o conceito de museu como instituição vinculada ao seu acervo e, por outro, a uma concepção ampla do que era a arte moderna e contemporânea brasileira, constituíram um desafio a ser enfrentado: transformar o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo num dos mais representativos da arte brasileira do século XX.

No início, não tinha muito claro quais estratégias seguir, mas confiava na minha determinação e a primeira bandeira que assumi foi a de que o MAM já era o principal museu de arte brasileira do país.⁷¹

70. Esta questão será discutida na sequência.

71. Lembro-me que logo no início de minhas atividades participei junto com Milú de um encontro com um senhor espanhol que pretendia propor uma exposição de arte espanhola no Museu. Embora desde o início não confiasse na seriedade da proposta do sujeito (proposta que não vingou), me apressei a dizer-lhe que qualquer projeto de exposição de arte espanhola a ser apresentada no MAM deveria contar com obras excelentes dos mais significativos artistas da Espanha, uma vez que o MAM possuía a mais importante coleção de arte brasileira em todo o país. Depois que o senhor foi embora, Milú indagou-me se eu não teria sido, talvez, um tanto exagerado ao afirmar que o MAM possuía o melhor acervo de arte local do país. Naquele instante respondi-lhe que embora tal situação *ainda* não fosse verdadeira nós teríamos que agir como se fosse, para

A “Síndrome do Acervo Perdido” e a Ampliação da Coleção

A história da coleção do Museu de Arte Moderna é complexa. Criado oficialmente em 1948, o MAM, até 1963 constituiu uma coleção significativa de arte européia e brasileira, contemplando alguns dos artistas mais importantes do período modernista brasileiro e europeu, como Pablo Picasso, Tarsila do Amaral, Amedeo Modigliani, Anita Malfatti, Henri Matisse, Emiliano Di Cavalcanti e outros.

Em 1963, no ápice da crise que o MAM vivia desde o fim da década anterior, todo o seu acervo foi doado para a Universidade de São Paulo para que se constituísse um museu de arte. Como o nome do MAM não passou para a USP, continuando a pertencer à sociedade mantenedora da instituição original, a Universidade foi obrigada, então, a criar o Museu de Arte Contemporânea, com todo o acervo do Museu de Arte Moderna.

O MAM – depois da transferência de seu acervo – passou a existir apenas nominalmente. No entanto, passados alguns anos foi sendo criada uma nova coleção mediante, sobretudo, doações. A partir de 1969, com a criação dos Panoramas de Arte Brasileira do MAM,⁷² os prêmios oferecidos nessas exposições passaram a ser transferidos para o acervo do Museu.

Como essa nova coleção foi iniciada a partir do final dos anos de 1960, a maioria de seus novos itens foi composta por obras contemporâneas brasileiras. Não que não tivessem ocorrido doações de obras do período moderno – ocorreram algumas preciosas, sem dúvida –, mas eram minoria.

Com esse histórico, em meados dos anos de 1990, o MAM possuía uma coleção de 1994 itens fundamentalmente de arte brasileira,⁷³ mais contemporânea do que

conseguir alcançar essa meta. Milú felizmente entendeu o recado e durante toda a minha permanência na curadoria do Museu criou condições para que atingíssemos aquela meta. Ela me dizia: “Eu abro as portas e você entra”. E eu entrava.

72. Os “Panoramas do MAM” foram criados pela primeira Diretora Técnica do MAM, após a passagem do acervo original do Museu para a USP: D. Diná Lopes Coelho. Quando D. Diná conseguiu o espaço sob a marquise do Ibirapuera para reiniciar as atividades do Museu, parado desde 1963, ela optou por realizar uma grande mostra de arte brasileira para reintroduzir o Museu de Arte Moderna de São Paulo na cena artística local e nacional. Inicialmente, os Panoramas eram anuais e a cada ano versavam sobre uma determinada modalidade artística (pintura, gravura, etc.). Nos anos de 1990 eles se tornam bienais e passam a contar com a figura de um curador, que escolhe os artistas que participarão do evento. Hoje em dia, ao lado da Bienal de São Paulo, o Panorama da Arte Brasileira do MAM é um dos eventos mais antigos e importantes de artes visuais no Brasil.

73. O Museu possuía algumas obras uruguaias e espanholas, cuja presença é quase desprezível

moderna, muito embora, dentro da própria instituição, não se soubesse ao certo o percentual de cada um desses dois segmentos. Essa ignorância sobre a própria coleção estava centrada ainda no trauma que a instituição sofrera com a transferência para a USP do seu acervo primeiro.

Para os antigos diretores do Museu, ainda na ativa, nenhum novo acervo poderia ser comparado com “aquele” que fora embora. Do meu ponto de vista, era a “síndrome do acervo perdido”, que deveria ser tirada da frente dos novos programas da instituição se ela quisesse, de fato, fortalecer sua coleção e seu papel dentro da cena brasileira. Desde aquela época sabia que estava intervindo em uma instituição significativa dentro da história cultural de São Paulo e tal consciência me impunha uma atitude aguerrida, no sentido de reverter o quadro desolador do Museu: sua baixa autoestima, seu ar acanhado frente às outras instituições e, sobretudo, aquela postura melancólica frente à situação do Museu que para a maioria de seus dirigentes, parecia impossível de ser ultrapassada.

Para eles, o MAM sempre seria uma pálida lembrança do que fora. Eu acreditava que não poderia perder a chance histórica de trabalhar em prol da recuperação do MAM. Ter na presidência alguém como Milú, determinada e empreendedora, significava que muitas possibilidades poderiam se abrir para o Museu. Somente com ela seria possível colocar o MAM dentro de uma nova perspectiva, menos derrotista, insegura, e mais conectada à cena contemporânea.

Atento àquela postura paralisante e consciente de que, para iniciar qualquer tipo de trabalho que valorizasse a coleção existente, era fundamental ter um diagnóstico completo da situação real do acervo, ainda em 1996 – contando com o apoio da presidência e da Comissão de Arte do Museu – iniciei um estudo sobre o acervo do MAM visando a produção de uma avaliação do mesmo.

Após um estudo minucioso junto aos fichários da Reserva Técnica do Museu, o primeiro fato constatado foi que seu acervo efetivamente possuía muito mais força em seu segmento de arte contemporânea do que naquele modernista. E justamente por isso, era no primeiro que se tornavam mais visíveis suas grandes lacunas.

O período modernista do acervo, por sua vez, estava contemplado por poucas peças. O Museu não possuía nenhuma obra importante de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Ismael Nery etc. E não possuía nenhuma obra sequer de Lasar Segall, Alberto da Veiga Guignard e outros. Pequeno e com poucas obras interessantes, esse segmento não permitia criar um mínimo elo de coerência entre as

dentro do montante geral das obras brasileiras no acervo.

obras que o constituíam. Assim, ele ficava estruturado a partir da presença de poucas, mas importantes obras: algumas pinturas de Di Cavalcanti e de Alfredo Volpi, um raro auto-retrato de Flávio de Carvalho, uma pintura do melhor momento de Yolanda Mohalyi, um desenho soberbo de Oswaldo Goeldi e mais uma ou outra peça.

Já no segmento contemporâneo, era possível formar uma sequência mais estruturada das transformações da arte brasileira do pós-guerra, traçando linhagens minimamente inteligíveis. No entanto, por ser mais estruturado, era nesse segmento que se percebiam as lacunas mais gritantes.

O Museu, em 1996, não possuía ainda nenhuma obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica; detinha trabalhos menores de Hércules Barsotti, Luis Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi; não possuía nenhuma obra importante de Wesley Duke Lee, Cildo Meireles, Carmela Gross, Waltercio Caldas, entre outros.

A partir dessa constatação, a curadoria do Museu, com o apoio da comissão de arte e da presidência, produziu um programa de ampliação do acervo a ser desenvolvido mediante doações e aquisições.

A idéia era centrar as forças no preenchimento das lacunas referentes à arte brasileira contemporânea. Entendeu-se que seria mais rápido e econômico investir em tal estratégia porque o Museu, por um lado, já possuía algumas boas obras do período (peças de Nelson Leirner, Sergio Camargo, Amílcar de Castro, Franz Weismann, Regina Silveira, entre outros) e também porque os preços de artistas contemporâneos supostamente tendiam a ser mais acessíveis do que aqueles dos principais modernistas.

Ficou acertado, igualmente, que o MAM não se empenharia na compra ou nos pedidos de doação de obras modernistas, muito embora não fosse nossa intenção a recusa pura e simples de propostas de doações de obras desse período.⁷⁴

*

Creio ser possível entender a estratégia: naquele instante pensava-se em ampliar a coleção trazendo para o seu universo obras significativas dos artistas brasileiros surgidos ou que atuaram após o término da Segunda Grande Guerra. Deveria interessar ao MAM tanto os produtores com reconhecimento no circuito,

74. Tal atitude foi acertada porque, entre 1996 e 2000, também entraram para o Museu obras modernistas importantes, dentre as quais podem ser destacadas uma bela pintura de Alfredo Volpi (“Portais e bandeirinhas”, dec. 1960) e um desenho de Ismael Nery, entre outras.

quanto aqueles ainda em fase de emersão. Pensei, na época, que duas posturas básicas deveriam nortear as escolhas das obras a ingressarem no acervo, para que ficasse explícita a visão pluralista da arte brasileira que gostaria de imprimir à coleção do MAM:

A primeira era o interesse de, dentre os artistas surgidos entre o final dos anos de 1940 e meados da década de 1990, não privilegiar nenhuma tendência em particular, escolhendo bons representantes das várias vertentes que brotaram na cena artística brasileira – muitas vezes excludentes entre si. Para tanto, acreditava que o Museu deveria ter como parâmetro apenas a qualidade artística das obras.

Tal posicionamento me pareceu importante porque partia do pressuposto de que, na produção artística brasileira do século XX, havia ainda um número reduzido de artistas com posição já devidamente consolidada, com reconhecimento inquestionável. Na passagem da arte moderna para a contemporânea, por exemplo, avaliava que apenas as obras de Volpi poderiam ser entendidas como unânimes. Já as obras de Helio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel e Amilcar de Castro eram as únicas que, para um número significativo de críticos e historiadores, constituíam territórios seguros no âmbito da arte contemporânea local. Os demais, apesar da qualidade de muitos, ainda aguardavam uma decantação maior para que se pudesse prever se suas contribuições se tornariam, de fato, exemplares. Dessa forma, seria importante o Museu arremeter obras de representantes das mais diversas vertentes da arte contemporânea do país para, no futuro, encontrar nesse universo, aquelas obras paradigmáticas para que uma futura história da arte brasileira do segundo pós-guerra pudesse ser escrita a partir do acervo amalhado.

A segunda postura seria a de privilegiar a entrada de obras de artistas extremamente contemporâneos. Ela viria a enfatizar a postura primeira no sentido de evidenciar que o MAM não queria ser visto apenas como depositário de obras de artistas já devidamente consagrados, mas como uma instituição compromissada em, no presente, estabelecer novas plataformas para a história da arte brasileira ainda a ser escrita.

Tal postura vinha da minha vivência com a produção brasileira mais recente, aqui já comentada, o que me permitiu formar um olhar capacitado para flagrar, num número grande de jovens artistas, aqueles que, efetivamente, poderiam prosseguir em carreiras promissoras.⁷⁵

75. Em meados dos anos de 1980 eu contribuíra para o início do reconhecimento de artistas como Rosângela Rennó, Caetano de Almeida, Edgard de Souza e Iran do Espírito Santo, entre outros. Em relação aos últimos três artistas citados fui o primeiro a dar voz a eles, incluindo-os no “Dossiê

*

Tendo o projeto definido e aprovado pela Comissão de Arte e pela Presidência, foi iniciado o desenvolvimento de sensibilização da comunidade artística de São Paulo (aqui compreendidos os artistas, colecionadores e galeristas), no sentido de levar esses segmentos a colaborarem com o processo de ampliação e fortalecimento do setor de arte contemporânea do acervo do MAM.

Os primeiros a cooperarem com o Museu foram os galeristas mais destacados da cidade, especializados em arte contemporânea. Existia um jogo de interesses entre o MAM e esses empresários. Por um lado, havia o Museu, preocupado em se assumir como uma instituição museológica atenta à cena artística contemporânea brasileira, interessado em trazer para seu acervo obras importantes de artistas significativos nessa área; por outro, os galeristas atraídos pela possibilidade de conseguirem o reconhecimento oficial de seus melhores artistas.

Para o início do processo de ampliação do acervo do Museu, foram fundamentais os galeristas Rubem Breitman, Ricardo Trevisan e Marcantonio Vilaça. Com todos eles eu mantinha um relacionamento profissional de anos, iniciado durante minhas atividades junto à Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo e aprofundado a partir de minhas colaborações nos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo*, já referidas.

Posso afirmar que nos três *marchands* citados, havia um espírito de boa vontade e confiança em relação à minha entrada no MAM, museu que desde as primeiras iniciativas de Milú, em 1995, mostrava que queria transformar a cena artística paulistana. Daí eles terem aceitado, logo de início, a condição de que caberia a mim propor as obras que eles poderiam doar ao acervo do Museu. Esse clima de confiança também era compartilhado pelos artistas que não colocaram problemas nas doações propostas ao MAM.

Jovens Artistas Paulistas”, já comentado. Nos anos de 1990 investira no reconhecimento primeiro de artistas como Rubens Mano, Márcia Xavier, Caio Reiszewitz e outros. Quanto a Mano, creio que ter colocado sua obra no ambiente central da mostra “A fotografia Contaminada”, curada por mim em 1994, no Centro Cultural São Paulo, contribuiu para dar visibilidade à sua produção. Conheci a produção de Marcia Xavier quando ela ainda era aluna na FAAP e não titubeei em mencionar seu trabalho no texto “La Mirada Contaminada”, publicado na revista *Poliester*, mexicana, e em convidá-la a integrar o grupo de artistas de “A Fotografia Contaminada”, exposição referida acima. Quanto a Caio Reiszewitz, fui o curador da primeira exposição do artista, após sua chegada do estágio europeu, ocorrida no Centro Cultural São Paulo, em 1999. Nada mais previsível, então, que eu utilizasse essa minha prática no sentido de contribuir para a ampliação da coleção do MAM justamente na ponta da produção brasileira. (Em tempo: todos os artistas citados nesta nota passaram a ter obras no acervo do Museu meses depois de meu ingresso na instituição).

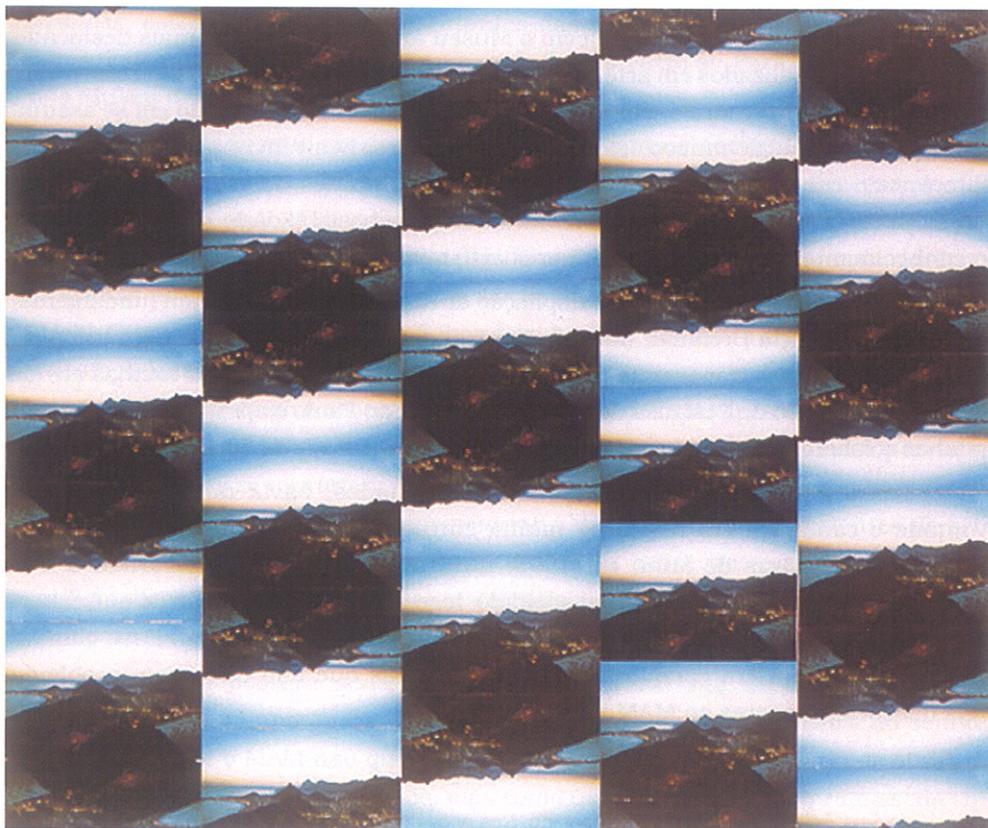


IMAGEM 11. Aloísio Magalhães. Sem título (da série: Cartemas), s. d. Cartões postais colados sobre papel, 73, 2x102 cm. Coleção MAM-SP.

Dentre as obras que ingressaram na coleção nesse primeiro intercâmbio de minha gestão, destacam-se as de Nuno Ramos, Rochelle Costi, Daniel Acosta, Sergio Romagnolo, além dos cinco cartemas de Aloísio Magalhães, doadas por Breitman, após insistentes pedidos de minha parte.⁷⁶

Em 1996, logo no início de minhas atividades como Curador do Museu, Rejane e eu iniciamos um contato mais próximo com Paulo Figueiredo, importante *marchand* e colecionador que mostrava interesse em doar parte significativa de sua coleção para o MAM. Paulo havia sido um dos diretores do Museu no início dos anos 1990 e sempre nutriria interesse pelo acervo da instituição, interferindo positivamente para a ampliação da coleção na época em que primeiro integrara o corpo de diretores do MAM.⁷⁷

A coleção de Paulo interessava ao Museu porque era composta por dois grandes eixos que informam sobre a arte produzida em São Paulo durante os anos 1970 e 1980: por um lado, contava com um significativo conjunto de obras de Mira Schendel, artista com quem convivera intensamente; o segundo era formado por um número importante de obras de artistas que surgiram na cena paulistana durante aqueles anos, e que tiveram a obra de Schendel como paradigma para suas produções: Ester Grinspun, Marco Giannotti, Carlito Carvalhosa, Celia Euvaldo, Paulo Monteiro, José Spaniol, Paulo Pasta e Fabio Miguez.

A doação de Paulo para o MAM – ao todo 122 itens – levou o Museu a homenageá-lo, conferindo seu nome à sala da Instituição destinada à exibição do acervo que, desde então, passou a chamar Sala Paulo Figueiredo. Além dessa homenagem o Museu publicou um catálogo sobre as obras doadas, com textos inéditos sobre Mira Schendel e uma entrevista com o doador, além da catalogação completa das obras ofertadas ao MAM.⁷⁸

76. Os cartemas de Aloísio Magalhães originariamente não faziam parte da seleção de obras negociadas com Rubem Breitman (que, diga-se de passagem, queria fazer a doação em homenagem à memória de seu amigo e sócio. João Satamini na antiga Galeria Subdistrito). No entanto, quando fui visitar seu depósito de obras, deparei-me com os cartemas de Aloísio Magalhães, em estado de conservação deplorável, diga-se de passagem. Já interessado pelo uso da imagem fotográfica por artistas plásticos brasileiros, assim que vi o conjunto de cartemas, concluí que o MAM poderia formar uma bela coleção desses trabalhos híbridos e que ali, naquelas obras de Magalhães, poderia estar o início dela. Depois de muito insistir, Breitman concordou com a doação. Imediatamente levei as obras para o Museu, chamei a restauradora Isis Baldini que considerou possível a restauração das mesmas. Em poucos meses as obras voltaram totalmente restauradas e, de fato, iniciaram a coleção dessa produção híbrida que hoje é um dos segmentos mais importantes do acervo do MAM.

77. No final dos anos 1990, Paulinho voltaria a participar da equipe de diretores do MAM.

78. CINTRÃO, R. (org.). *Doação Paulo Figueiredo. Museu de Arte Moderna*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2001.

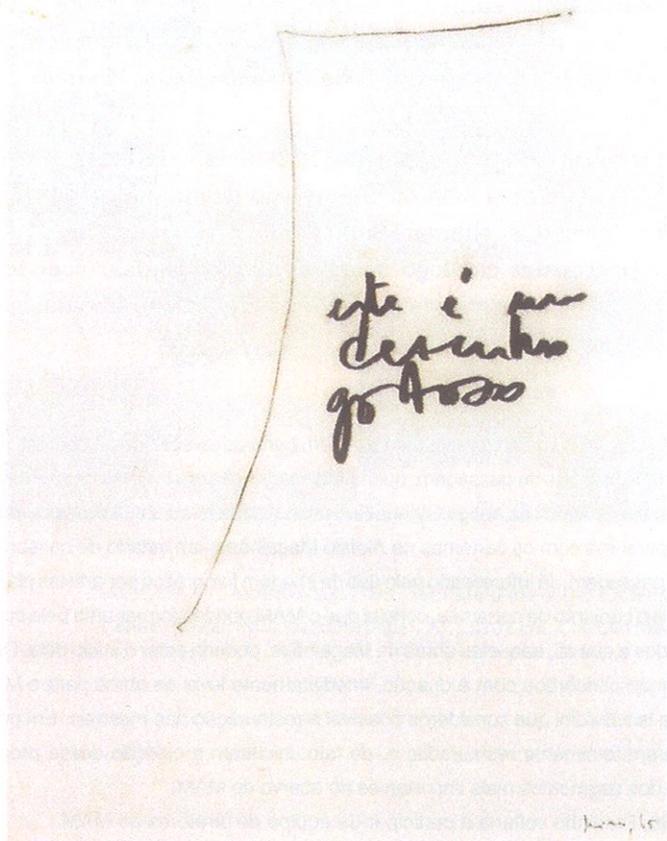


IMAGEM 12. Mira Schendel. "Este é um desenho gostoso", 1965. Monotipia (óleo sobre papel-arroz), 47x23 cm. Coleção MAM-SP.

Dois anos mais tarde a Galeria Brito Cimino também apoiou o Museu doando obras de Regina Silveira e Nelson Leirner. Sobre a obra de Leirner, parece que foi a primeira vez que o Museu recebeu uma instalação composta de diversos itens, o que obrigou o setor do MAM, responsável pela coleção, a elaborar, juntamente com o artista, um extenso plano para a catalogação da obra doada, criando condições ideais não apenas para a armazenagem e preservação das peças que a integravam como também esquemas para futuras montagens.⁷⁹

Outros colecionadores doaram obras para o MAM, entendendo o processo de recuperação do acervo pelo qual passava o Museu naquele período. Os herdeiros de Maria da Glória Lameirão e Arthur Octávio de Camargo Pacheco doaram à Instituição obras de Alfredo Volpi, Ismael Nery, Aldo Bonadei, Ernesto de Fiori, Henrique Boese, José Antonio da Silva, Mira Schendel, entre outros. A família de José Leonilson e o Projeto Leonilson, atendendo a uma proposta da curadoria do Museu aceitou doar 12 obras do artista escolhidas pelo MAM.

Durante minha permanência como responsável pelo acervo, outros colecionadores e empresas se dispuseram a doar obras, sempre submetendo suas propostas à curadoria. Aqui seria importante salientar a atitude de Milú Villela que, como Presidente do Museu, nunca se furtou a aceitar minhas propostas para que ela doasse determinadas obras para a coleção. Foi por seu intermédio que o MAM conseguiu os quatro metaesquemas de Helio Oiticica e o importante políptico de Caetano de Almeida, *As madames* (1999), entre outros.⁸⁰

*

Dentro do processo e ampliação da coleção por meio de doações, os artistas também se sensibilizaram com a nova política do Museu e doaram obras para o acervo. Puderam realizar suas doações, quer por meio do tradicional Clube dos Colecionadores de Gravura do MAM e do Clube de Colecionadores de Fotografia (criado na minha gestão), quer pelo atendimento às solicitações da curadoria.

79. A instalação de Nelson Leirner doada pela Brito Cimino chama-se *Armazém* (1994-1997). As duas obras de Regina Silveira doadas pela Galeria têm os seguintes títulos: *Masterpieces (in absentia: Calder)*, e *Masterpieces (in absentia: Man Ray)*, ambas de 1998.

80. Como será abordado na sequência, durante os anos 2000, Milú voltaria a aceitar algumas sugestões que lhe fiz para a doação de determinadas obras, na qualidade de membro da Diretoria do MAM e curador de duas exposições específicas realizadas a partir da coleção do Museu: "Desidentidad" e "MAM [na] OCA" (essa última em colaboração com Felipe Chaimovich e Cauê Alves).

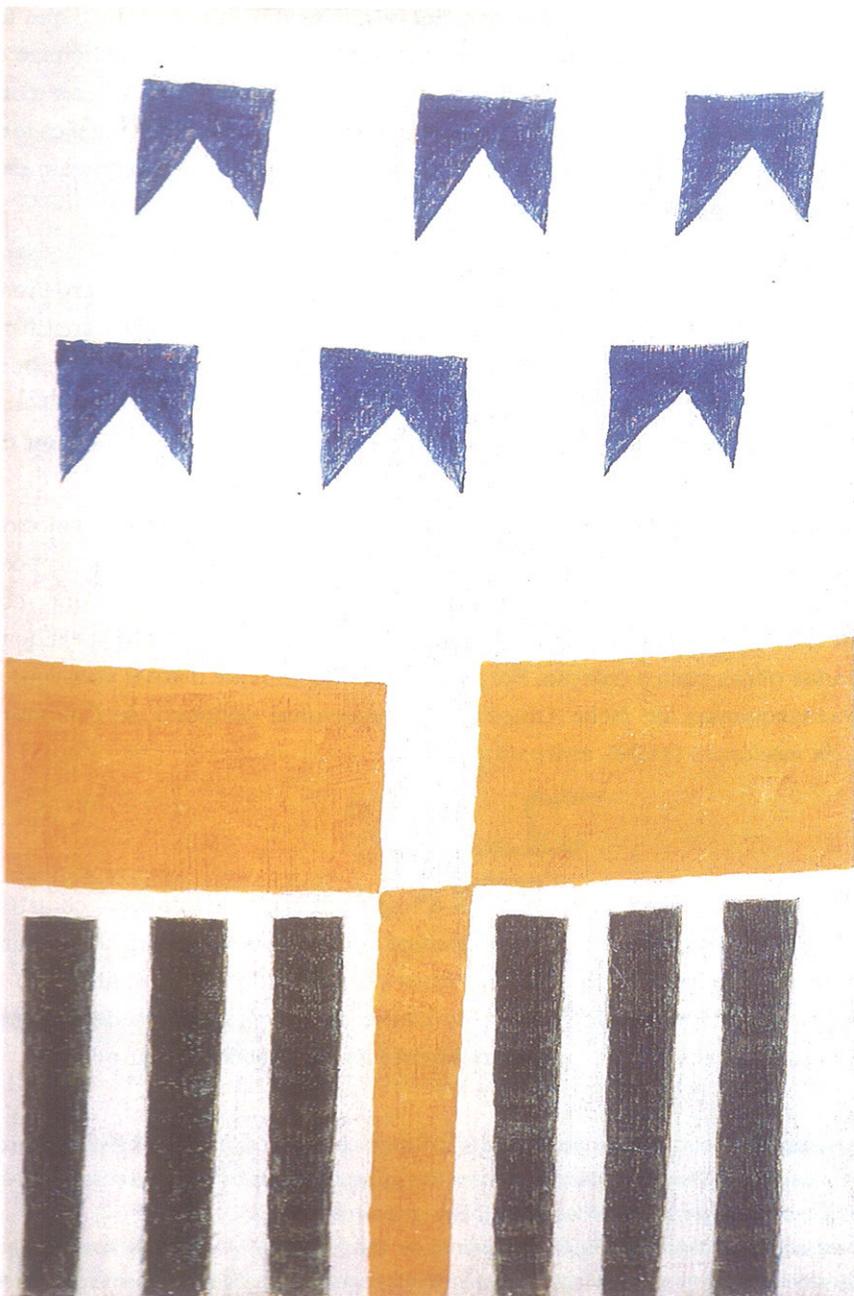


IMAGEM 13. Alfredo Volpi. "Portais e bandeirinhas", 1960.
Têmpera s/ tela, 73x48,5 cm. Col. MAM-SP.

Fundado em 1986, o Clube de Colecionadores de Gravura do Museu de Arte Moderna de São Paulo oferece aos sócios – e à própria coleção da instituição – a oportunidade de fazer ingressar em suas coleções obras de artistas brasileiros que não necessariamente se tornaram conhecidos como artistas gravadores.

Durante toda a década de 1980, o Clube ajudou a instituição a divulgar seu nome e a conseguir uma parte significativa de seu sustento. Com o passar dos anos, ele foi perdendo sua importância financeira para o Museu, mas como já havia se tornado uma atividade tradicional, foi mantido e continua operando até hoje.

Minha experiência como responsável pelos artistas convidados para participarem do Clube também estava conectada à política voltada para a colocação do MAM e sua coleção como paradigmas da produção contemporânea do país. Neste sentido, cuidei de colocar em prática os convites seguindo dois eixos específicos:

Por um lado me dispus a convidar artistas que, por meio da gravura, apresentavam uma importante contribuição no campo da arte contemporânea. Artistas que, instrumentalizando a tradição das várias modalidades de gravura, intervinham em questões fundamentais no campo da arte, sobretudo, em busca de uma espécie de "grau zero" da mesma, aquele momento em que o desenho e a escrita, a gravura e a escultura se encontram fundidas. Daí meus convites a Claudio Mubarac, Marco Buti e Elisa Bracher.

Esses artistas, juntamente com Flávia Ribeiro e Laurita Salles (que já haviam participado do Clube durante os anos 1980 e 1990), retiraram a gravura do gueto dos ateliês, como uma prática em que o fascínio pela técnica parecia ser o único dado a ser celebrado. Eles alçaram a gravura ao debate plástico mais sofisticado que se travava no Brasil na época, em um diálogo protético com a obra de artistas de gerações anteriores, como Mira Schendel, Amilcar de Castro e outros.

Era importante para o MAM, ao mesmo tempo em que, por meio do Clube, dava prosseguimento à sua prática de ampliação da coleção e de incentivo ao colecionismo, sublinhar parte da melhor produção artística feita no Brasil na época.

O segundo eixo visava trazer para o âmbito do Clube alguns dos principais artistas do período que nunca ou apenas raramente se utilizaram das técnicas tradicionais da gravura.

Tanto para um grupo quanto para o outro, foram abertas possibilidades para encampar qualquer projeto de qualidade, concebido para ser multiplicado. O que significou que os artistas não deviam necessariamente "traduzir" suas respectivas poéticas para as modalidades tradicionais da gravura porque o Museu aceitava projetos a serem realizados da maneira e com os materiais que o artista propusesse, circunscritos – é claro – aos limites orçamentários do MAM, sempre exíguos.

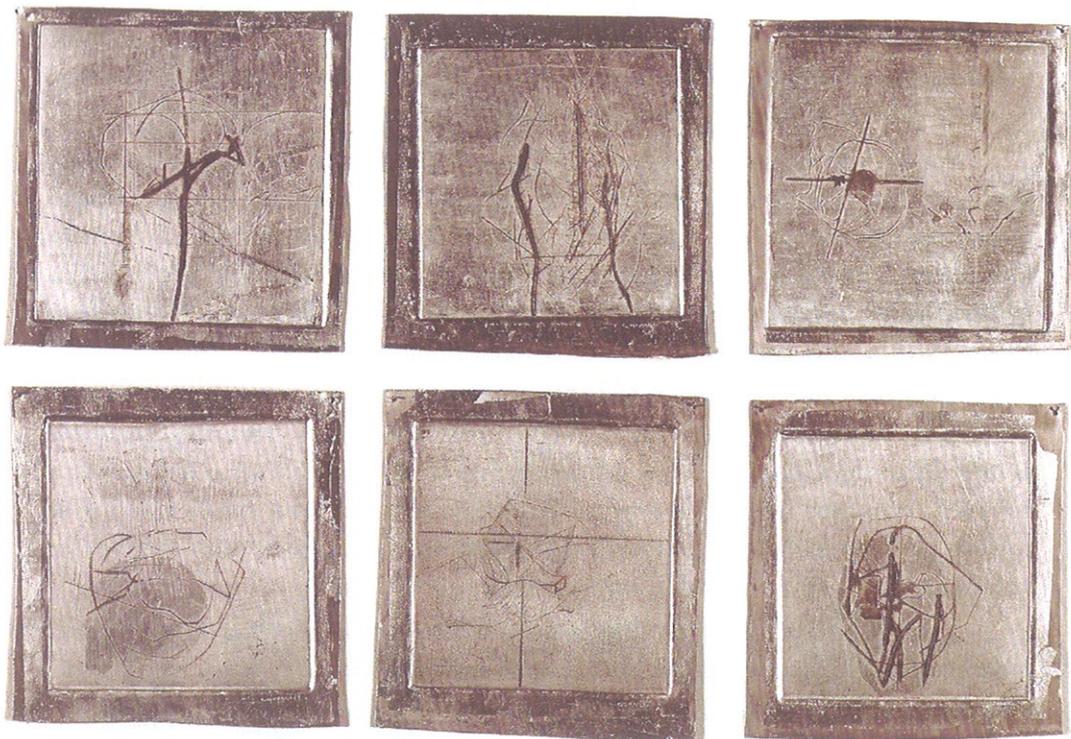


IMAGEM 14. Cláudio Mubarak. "Pequena suíte sobre E. O.", 1996
P.A. Ponta-seca, buril e água-tinta s/ chumbo, 17x17 cm cada
módulo. Col. MAM-SP.

Dentro dessa proposta destacaria as contribuições de Carlos Fajardo, Iran do Espírito Santo, Marco Paulo Rolla, Rosângela Rennó, Rubens Mano, Elias Muradi, Jac Leirner, Regina Johas, Emmanuel Nassar, José Resende, Sandra Cinto, Paulo Climachauska, Mônica Nador e Caetano de Almeida.

Já o Clube de Colecionadores de Fotografia, iniciado em 2000, visava igualmente incentivar a criação de coleções de fotografias e seguia o mesmo procedimento do Clube de Colecionadores de Gravura. Cumpre ressaltar que, se o Clube de Colecionadores de Gravura mantinha uma atitude de caráter experimental perante a gravura, ligando-a indissolavelmente ao conceito de múltiplo, o Clube de Colecionadores de Fotografia, possuiu desde sempre um viés mais "conservador". Nele as obras escolhidas, a princípio, tinham dimensões predeterminadas e deviam ser apenas em branco e preto. Participaram do Clube de Colecionadores de Fotografia, em 2000, Vicente de Mello, Rômulo Fialdini, Tuca Reinés, João Luis Musa e Rochelle Costi.

*

Outros artistas – entendendo a importância da política da instituição de desenvolver um trabalho consequente de ampliação da coleção – não deixavam de doar trabalhos para o Museu, quando solicitados. Dentre eles poderiam ser citados Fábio Noronha, Alfredo Nicolaiewsky, Iole de Freitas, Odila Mestriner, Emmanuel Nassar, Alexandre Nóbrega, Roberto Bethônico, Edith Derdyk, entre outros.

*

O projeto de ampliação do acervo ganhou outra dimensão quando, a partir de 1998, com a Medida Provisória que modificou a Lei do Mecenato No. 8.313, de 23 de dezembro de 1991, tornou-se possível a aquisição de obras para a coleção.⁸¹

81. Até o advento da Lei número 8.313, quem desejasse doar alguma quantia para que uma determinada instituição museológica ampliasse seu acervo teria, necessariamente, que arcar com 100% dos custos. Numa situação pouco atraente, eram muito raras as doações em dinheiro para a compra de obras para museus. Essas instituições quase sempre ficavam à mercê de doações pontuais de obras específicas, nem sempre de acordo com os seus acervos. A lei de 1991, criando o Programa Nacional de Apoio à Cultura – o PRONAC – tinha como objetivo captar e canalizar recursos para os setores artístico e cultural, entre outras coisas, com o intuito de "preservar os bens culturais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro". Dentro desse contexto

Para que a instituição recebesse os benefícios da lei, era necessário que possuísse um projeto definido para a sua política de ampliação da coleção. Para o MAM não foi complexo enquadrar seu projeto já existente aos padrões exigidos pelo Ministério da Cultura. O Museu foi rápido nos trâmites para o envio de seu projeto e já no início de 1999 começou a realizar as compras. Para tanto foi criado um Fundo para Aquisições de Obras para o Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo e, por meio dele, foram adquiridas, entre outras, obras dos seguintes artistas: José Roberto Aguilar, Hércules Barsotti, Waltercio Caldas, Sergio Camargo, Lygia Clark, Raymundo Colares, Sérvulo Esmeraldo, Hermelindo Fiaminghi, Rubens Gerchman, Carmela Gross, Wesley Duke Lee, Maurício Nogueira Lima, Abraham Palatnik, Luis Sacilotto, Claudio Tozzi, Marcelo Nitché, Tunga, Franz Weissmann.

Com essas aquisições foi possível extirpar lacunas graves do segmento de arte contemporânea da coleção do Museu. Como o leitor poderá notar, nessas primeiras aquisições houve um cuidado em complementar tanto as vertentes concreta e neoconcreta brasileiras, como também a tendência da nova figuração e seus posteriores desenvolvimentos e superações durante os anos 1970 e 1980.

Preciso registrar que, nesse processo de escolha e aquisição das obras por meio do Fundo, contei com o apoio de Aracy Amaral – então membro da Comissão de Arte do Museu –, além de José Olympio Pereira da Veiga, um dos diretores do MAM que negociava as obras escolhidas por nós, junto aos *marchands* e artistas.

*

estava contemplada a “preservação e difusão do patrimônio artístico, cultural e histórico, que abrangia, entre outros objetivos, a ampliação de acervos de museus, bibliotecas, arquivos e outras organizações. Até o advento da Medida Provisória, de 1998, pessoas físicas atuando como doadoras ou patrocinadoras podiam deduzir do imposto devido na declaração do Imposto sobre Renda, até 80% das doações e 60% dos patrocínios. Com a Medida, pessoas físicas e jurídicas começaram a poder abater 100% do imposto devido desde que não ultrapassasse 4% no primeiro caso, e 6% o segundo, de todo o valor devido ao imposto. A instituição interessada em usufruir desse tipo de patrocínio tinha que enviar ao Ministério da Cultura um projeto de aquisição de obras bastante detalhado, onde deveria constar nome dos artistas de interesse, quantidade de obras a serem adquiridas por artista, período de maior interesse e valor aproximado. Essa nova situação possibilitou que um maior número de pessoas físicas e jurídicas se interessassem em contribuir para a ampliação dos acervos públicos do país.



IMAGEM 15. Waltércio Caldas. “A experiência mondrian”, 1978. Caixa de zinco contendo lâmpada e fita (linóleo) perfurada em movimento giratório (máquina luminosa com o texto “mondrian”. 13,3x72,3x22,3 cm. Col. MAM-SP.

Além do Fundo citado, entre 1999 e 2000 foram criados mais dois programas de aquisição de obras que, por meio da legislação mencionada, possibilitou a entrada para o acervo de itens produzidos por jovens artistas brasileiros, transformando a coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo em um dos acervos com mais obras de arte contemporânea do país.

O primeiro desses programas foi a associação entre o MAM e a Nestlé do Brasil, criando o Projeto MAM/Nestlé, de maio de 2000 a julho de 2001. A cada dois meses, o Museu apresentava na sede da empresa em São Paulo, duas exposições simultâneas de artistas contemporâneos. Tanto os artistas quanto as obras eram escolhidas pela curadoria do Museu.

Da exposição, o Museu escolhia uma obra de cada artista que, compradas pela Nestlé e doadas ao MAM, formavam a Coleção MAM/Nestlé de Arte Contemporânea. Por meio desse Programa entraram para o acervo obras de Christiana Moraes, Claudio Mubarak, Edouard Fraipont, Ernesto Bonato, Leya Mira Brander, Luiz Hermano, Marcelo Zocchio, Márcia Pastore, Márcia Xavier, Marco Giannotti, Marina Saleme, Mauro Piva, Mônica Rubinho, Ricardo Carioba, Rodrigo Andrade, Rosana Monnerat, Sandra Cinto e Sergio Sister.

O objetivo era levar para a coleção do Museu obras de artistas em processo de emersão que questionavam os limites mais óbvios das modalidades artísticas tradicionais. A Nestlé também patrocinava um pequeno folder de cada mostra, com foto de uma obra de cada artista e um pequeno texto. Em 2002, foi produzida uma publicação reunindo todas as peças doadas.

O segundo programa chamava-se Imagem Experimental, patrocinado pela antiga Telesp Celular. Com pontos próximos ao primeiro, era composto por uma série de exposições de artistas que trabalhavam com fotografia ou novos mídias. O MAM escolhia os artistas e as obras a serem expostas, das quais selecionava uma ou mais a ser adquirida pela empresa e doada para o Museu. Por meio desse expediente, entraram para o acervo do MAM, entre outros, obras de Alfredo Nicolaiewsky, Caio Reisewitz, Celina Yamauchi, Dora Longo Bahia, Paulo DAlessandro, Fabiana Rossarolla, Luciano Mariussi e Helena Martins-Costa.⁸²

82. Nota-se que nesse rol de artistas, ao lado de paulistas, aparecem alguns do sul do país, sobretudo de Porto Alegre. A presença de porto-alegrenses reflete o interesse de artistas daquela cidade pelas poéticas da resignificação de imagens via meios tecnológicos. Esta questão que, como visto, sempre me interessou, caracteriza parte significativa das obras que ingressaram no acervo do MAM durante minha gestão.

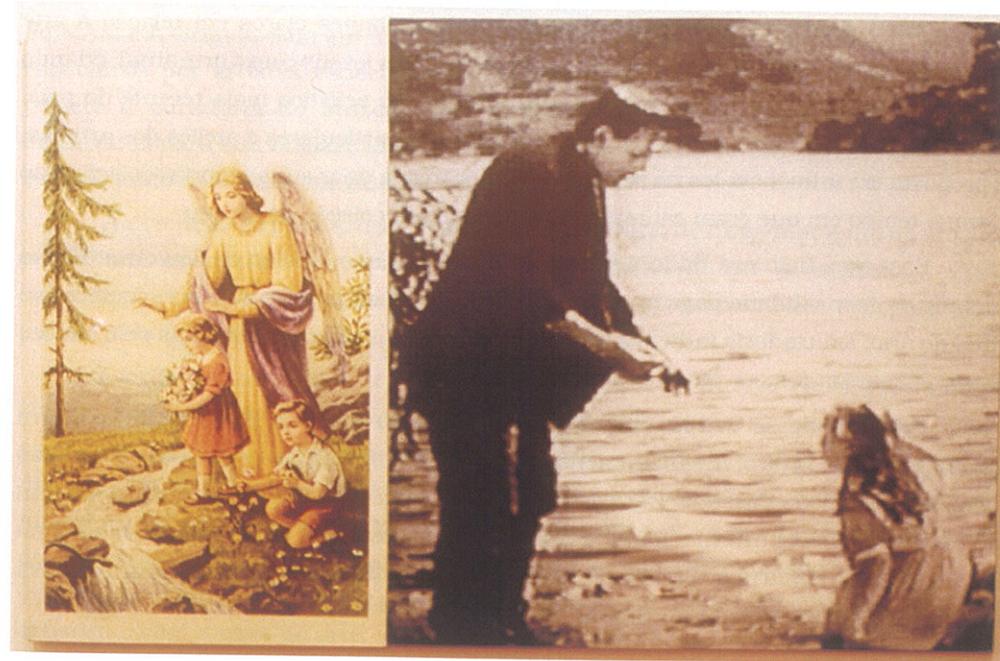


IMAGEM 16. Alfredo Nicolaiewsky. "Protegi as feras e as crianças", 1999. Duas unidades: impressão digital colorida (plotter) s/ lona vinílica, 129x199,4 cm. Col. MAM-SP.

Em paralelo a essas atividades, em 2000 foi criado o Núcleo Contemporâneo do Museu de Arte Moderna. Durante o ano, o Grupo comprava obras para ampliar o acervo, formando a Coleção Núcleo Contemporâneo no MAM. A idéia do Núcleo – surgida no setor de marketing do Museu, foi inspirada numa associação congênere do Museu de Arte Moderna de Nova York –, e possuía como objetivo sensibilizar os jovens da elite paulistana para a questão da arte contemporânea brasileira e para a necessidade de ajudarem na ampliação da coleção.

Como seus pais, por razões diversas, tinham limites claros em relação à arte contemporânea, a idéia era familiarizar esses sócios mais jovens com a arte atual, criando atividades para colocá-los em contato com a produção artística mais recente do país. Visitando exposições no Brasil e no exterior, coleções particulares e ateliês dos artistas, a proposta era influenciá-los no sentido de começarem a criar suas próprias coleções, ao mesmo tempo em que eram estimulados a prestigiar a coleção do Museu.

Esse prestígio era dado a partir da coleção que o Núcleo desenvolvia. Como metade da mensalidade paga por cada sócio era destinada a um fundo específico, no final do ano, a curadoria indicava uma ou mais obras a serem compradas pelo Núcleo e que passavam a fazer parte do acervo.

Por meio desse Grupo, entraram para o acervo obras de Sandra Cinto, Laura Lima, Franklin Casaro, Rivane Neuenschwander, Vik Muniz, Marepe e outros artistas surgidos na década passada. Para muitos desses artistas o MAM foi o primeiro museu, no plano nacional e internacional, a possuir seus trabalhos, evidenciando mais uma vez o interesse em firmar o nome do MAM como uma instituição atenta aos melhores valores da arte emergente no Brasil.⁸³

Todo o meu empenho foi para que o MAM se transformasse numa referência em arte contemporânea no Brasil. No entanto, como profissional engajado na cena artística brasileira do período, sabia que, se o Museu se limitasse a apenas colecionar e exibir obras que, em última instância, reverenciassem a tradição da obra como objeto passível de ser armazenado como tesouro, estaria contribuindo para a forma-

83. No caso específico da obra de Laura Lima comprada pelo Museu – *Bala de homem = carne / mulher = carne*, de 1997, foi a primeira performance comprada por um museu brasileiro.

ção de uma única dimensão da produção contemporânea. Não traria para o Museu a produção de artistas que questionavam o conceito de arte como mercadoria de luxo, e corria o risco de manter o visitante do Museu preso a essa visão sempre tendente à idealização da arte como mercadoria perene e exclusiva, e à idéia do artista como gênio criador de objetos raros.

Neste sentido, decidi criar no Museu uma área em que o artista pudesse intervir pontualmente no espaço da instituição e que o processo dessa intervenção se desse durante o período em que o MAM estivesse aberto ao público. Assim, em 1996, propus à Comissão de Arte e à presidência do Museu o Projeto Parede.

A idéia era simples: transformar a parede da passagem entre o hall de entrada do MAM e a Grande Sala em um espaço a ser utilizado para a realização de projetos específicos por artistas especialmente convidados. O artista deveria apresentar o projeto à curadoria do Museu, que se encarregaria de conseguir as condições financeiras para sua realização. Importante: no orçamento do projeto estava incluído o pagamento ao artista convidado.

A execução do projeto ocorreria durante o horário de funcionamento do Museu, permitindo ao público acompanhar seu desenvolvimento até a finalização. Cada intervenção deveria permanecer em exibição durante seis meses e depois seria substituída por outra.

A primeira convidada a realizar um projeto para o novo espaço foi Mônica Nador. Em conversas com a artista, sabia que ela então se questionava sobre continuar produzindo pinturas de cavalete que, ao final, acabavam em espaços privados, apreciadas por um reduzido público. Acreditei que, se a convidasse para inaugurar o Projeto Parede, o MAM contribuiria com o processo da artista, oferecendo-lhe espaço para experimentar outras possibilidades para a sua produção. Por outro lado, o público do Museu poderia ter uma interação diferenciada com o processo artístico e com a obra de arte.

Aceito o convite, aquela experiência significou um ponto de inflexão na trajetória de Mônica que, dali em diante, voltou-se para uma atividade direta com o público, deixando por apreciável período a mediação do museu e da galeria.

Entre 1996 e 2000, além de Nador, produziram projetos especiais para o Projeto Parede os seguintes artistas: Mônica Barth, Rosângela Rennó, Jac Leirner, Rodrigo Andrade, Iran do Espírito Santo, Ricardo Basbaum e Carmela Gross.

Creio que o Projeto Parede assim como a compra de determinados trabalhos “imateriais” – como a performance de Laura Lima – demonstram a vocação do Museu, naquele período, em envolver-se na criação de condições para que o público tivesse acesso a outras possibilidades da produção artística na contemporaneidade.

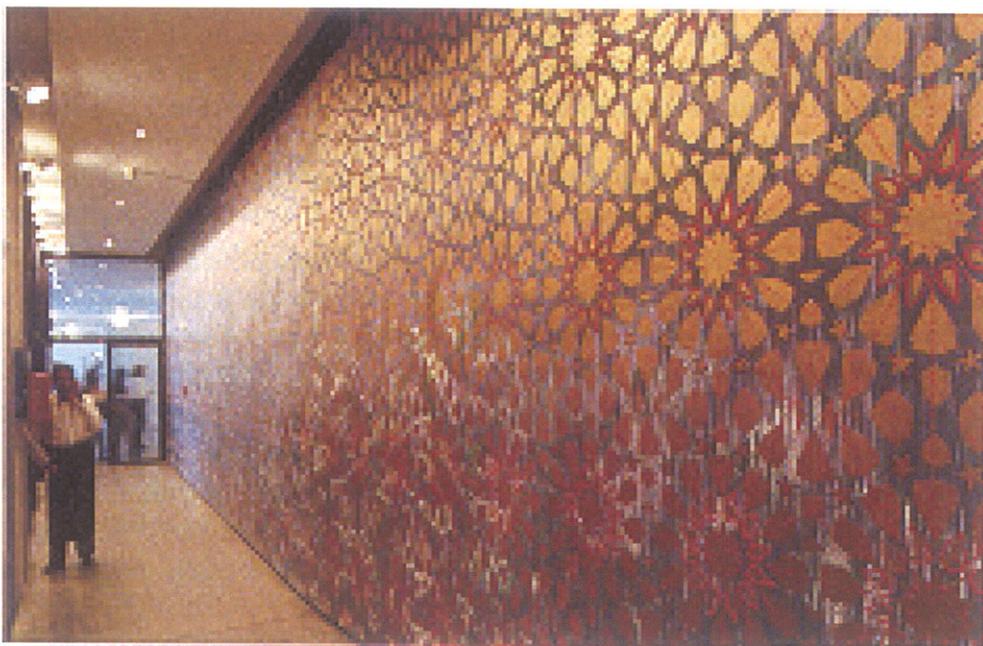


IMAGEM 17. Mônica Nador. "Parede para Nelson Leirner", 1996.
Projeto Parede MAM-SP.

*

Se o relato sobre minhas atividades como Curador-chefe do MAM até aqui voltou-se para a descrição da política de ampliação estabelecida por mim para a coleção do Museu, é importante mencionar também algumas atividades realizadas na época, no sentido de preservar as obras já pertencentes à instituição.

Ainda na primeira metade dos anos de 1990, quando o MAM inicia o processo de redirecionamento de sua política, foi realizado o primeiro trabalho conjunto entre a instituição e a Fundação Vitae. Por meio dos subsídios transferidos pela Fundação ao Museu, o MAM reformou sua então precária reserva técnica, tornando-a compatível com os critérios contemporâneos de guarda de obras de arte.

Em 1997, em paralelo à crescente ampliação do acervo, o Museu elaborou um projeto de restauro de sua coleção de obras de arte sobre papel. A partir de uma avaliação técnica do material a ser restaurado, foi apresentado à Vitae um projeto detalhado de restauro de parte da coleção de obras sobre papel (ao todo 78 obras). Aprovado o projeto, foi dado início ao processo de restauração, cumprido a bom termo.

Pouco tempo depois das obras terem sido entregues restauradas, o Museu apresentou-as ao público na mostra "Acervo do MAM: obras restauradas", em 1998, exposição de caráter didático que apresentava ao público o processo de restauração sofrido pelas obras.

A preocupação com a coleção do Museu sempre foi uma constante da minha atividade no MAM, e para isso contou não apenas com o apoio dos profissionais especializados do Museu como também com a superintendência e com a presidência.

Para uma instituição voltada para a coleção de obras de arte contemporânea, e que não se pautava pela absorção apenas de obras convencionais – pelo contrário! – problemas como armazenagem e manutenção dessas obras produzidas com os materiais mais diversos, sempre foi uma preocupação. Nunca permiti que uma obra deixasse de ingressar no acervo porque não se adequava aos moldes de uma obra "preservável". Acreditava que era papel do Museu criar condições para a armazenagem e preservação das novas propostas dos artistas contemporâneos e essa postura estabeleceu desafios que foram sanados conforme surgiam.

Desde aquele período o MAM viu-se obrigado a encontrar outros locais de armazenagem para obras de grande porte ou realizadas com materiais heterodoxos, que complementassem a pequena reserva técnica existente na sede do Museu. Por outro lado, viu-se levado a colocar no seu orçamento geral verba a ser destinada à preservação e restauro das obras da coleção, o que deveria ser comum a todas as instituições congêneres.

Sempre que possível e com o apoio da superintendência e da presidência, produzi catálogos e/ou folhetos que documentassem as exposições que ocorriam no Museu, sobretudo aquelas com obras do acervo. Isto porque a idéia não era apenas armazenar e preservar obras de arte, mas também disponibilizá-las, por meio de exposições e catálogos, para que pudessem se tornar objetos de reflexão para o público em geral e para os estudiosos na área.

Desde que entrei no Museu, determinei ser meu dever produzir um catálogo geral da coleção, para poder divulgar com mais propriedade as obras do acervo. Esse catálogo apenas tornou-se público no ano de 2002 – quando eu não mais atuava no Museu como Curador-chefe –, reunindo obras pertencentes à coleção, desde o final dos anos de 1960, até aquelas que ali tinham ingressado no ano anterior.⁸⁴

Paralelamente ao *Inventário* (este foi o nome dado ao catálogo geral da instituição) produzi mais um livro, com uma seleção de 300 fotos de obras da coleção, chamado *Alegoria*, outro veículo importante para a divulgação da coleção.⁸⁵

O MAM e o Circuito de Exposições

Durante o período em que trabalhei no MAM nem sempre houve adaptação entre os propósitos da curadoria em relação ao programa de exposições e aqueles da presidência e da diretoria.

Tendo como base que o acervo sob minha responsabilidade era dedicado fundamentalmente à arte produzida no Brasil, minha intenção sempre foi divulgar as obras da coleção em exposições de longa duração, sendo que as exposições periódicas deveriam estar ancoradas em obras pertencentes ao Museu ou, então, em

artistas representados na coleção. Esse propósito, no entanto, costumeiramente chocava-se com dois posicionamentos presentes na presidência e na diretoria.

Como mencionado, existia no MAM uma baixa autoestima em relação ao acervo constituído a partir do final dos anos de 1960. Por mais que obras importantes fizessem parte da coleção e por mais que peças de real interesse continuassem ingressando no acervo a partir de 1996, essas constatações não serviam para mudar o pensamento de parcela significativa das instâncias decisórias do Museu, que viam como prioridade a acolhida de exposições temporárias, sem necessariamente nenhuma relação direta com o acervo existente. Melhor: para parte significativa da diretoria, a relação entre exposições temporárias e acervo não era sequer uma questão a ser lembrada na hora de optar por uma ou outra exposição.

Some-se a esta situação o propósito de transformar o MAM numa instituição conectada ao cenário artístico internacional, não propriamente por um intercâmbio entre o acervo existente no Museu e acervos de outras instituições congêneres (o que teria sido mais desejável), mas pela apresentação nas dependências do MAM de mostras de artistas internacionais.

Acrescente-se a esse desejo peculiar de internacionalização do Museu uma nova situação que vivia o setor cultural brasileiro em meados dos anos de 1990. Naquela época, sobretudo a partir do funcionamento da lei de renúncia fiscal os museus e centros culturais passaram a ser vistos como palcos para exposições internacionais intermediadas por um novo empresariado ligado ao setor. A possibilidade dessas exposições internacionais – encabeçadas quase sempre por grandes nomes de artistas ligados ao modernismo internacional – acabava criando uma disputa entre algumas instituições brasileiras (sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro) no sentido de conseguir trazer para suas dependências exposições capazes de chamar a atenção de um público cada vez maior.

Se a necessidade de importar exposições com grandes nomes era um dado considerado importante para a ampliação do público, também era fundamental trazê-las para os espaços porque essas mostras atraíam grandes patrocinadores. Como não faziam economia para viabilizar esses eventos, tais patrocinadores criavam condições para que a instituição envolvida com os projetos, além de produzir a mostra – com catálogos, atividades educativas etc. – usasse parte da verba recebida para resolver problemas de manutenção.

Frente a essa situação também presente no cotidiano do MAM naquele período, a saída da curadoria foi tentar criar uma estratégia de acomodação dos dois interesses, ou seja, aquele de realizar mostras do acervo e/ou de artistas brasileiros a ele ligados *versus* a realização de exposições internacionais que, a princípio, não

84. CHIARELLI, T. (org.) *Inventário: Catálogo geral do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Lemos Editorial: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002. O catálogo registra 3.288 obras pertencentes até então ao Museu. Em 2008, foi publicado uma complementação ao primeiro inventário: CHAIMOVICH, F. (org.) *Inventário: Catálogo Geral do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo – 2001 a 2007*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008. O novo catálogo registra mais 1636 obras pertencentes ao acervo.

85. *Alegoria*. São Paulo: Editora Lemos Editorial: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2002.

precisavam ter nenhuma relação com a coleção. A idéia foi viabilizar e estabelecer intersecções produtivas entre essas duas propostas.

De fato nunca foi interesse da curadoria obstruir os projetos de mostras internacionais, mas, a partir da tomada de consciência de que exposições internacionais seriam necessárias ao MAM para fazer frente às demandas do momento cultural, a questão foi tomar essas exposições como pretextos para discussões sobre questões estéticas e artísticas pouco divulgadas no Brasil. Entendi que as exposições internacionais poderiam servir de base para apresentar ao público do Museu problemas de interesse não apenas para a arte internacional mas também local.

MAM: Arte Internacional e Arte no Brasil

Quando assumi minhas atividades na Instituição, ocorria, na Grande Sala do Museu, a mostra *Miró: caminhos da expressão*, com curadoria da pesquisadora Irma Arestizabal, exposição com forte apelo didático e midiático, e que buscava dar conta do processo criativo do artista espanhol. Como forma de chamar a atenção para o acervo do Museu e trazer questões apresentadas na mostra internacional que tivessem relação com a coleção, apresentei na sala menor do Museu (hoje Sala Paulo Figueiredo) uma coleção de gravuras de artistas espanhóis doada há anos pelo governo espanhol e algumas outras obras do acervo produzidas por artistas brasileiros, e que dialogavam com a poética de Miró.⁸⁶

Em 1999, quando o Museu apresentou a mostra “Raoul Dufy: o pintor da vida moderna”, com obras da coleção de pinturas do artista francês pertencente ao acervo do Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, o MAM produziu a exposição paralela “Arte brasileira século XX: Diálogos com Dufy”, investigando a “presença” de Raoul Dufy na arte no Brasil, exibindo não apenas obras do acervo do MAM (que, sozinho, não daria conta de uma exposição como essa), mas também obras vindas de outras coleções públicas e particulares.

A idéia dessa retrospectiva de Dufy e “Diálogos” surgiu, na verdade, a partir de reflexões que me ocorreram por ocasião da mostra “De Picasso a Soulages”, ocorrida também no MAM, em 1997, com obras da coleção do Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris. Durante essa exposição, analisando as obras de Dufy ali presentes,

86. Percebo agora que por trás dessa proposta já existia, de forma inconsciente, o objetivo de reverter pelo menos parte do sentido da mostra internacional apresentada na Grande Sala, para o debate sobre a arte no Brasil.

pareceu-me claro o quanto certas peculiaridades estilísticas do francês tinham sido importantes para a formação de pintores como De Fiori, Guignard e outros artistas atuantes no Brasil durante a primeira metade do século passado.

Tal percepção levou-me a solicitar ao Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris um projeto de exposição dedicada apenas a Raoul Dufy, artista bem representado no acervo daquela instituição. Proposta aceita, foi possível, então, apresentar uma mostra paralela com artistas da cena brasileira que teriam dialogado, direta ou indiretamente, com a obra daquele artista.

“Arte brasileira século XX: Diálogos com Dufy” foi uma das exposições mais importantes que apresentei enquanto Curador do MAM. O visitante, após percorrer a mostra do artista francês, era levado a examinar as pinturas dos artistas brasileiros presentes em “Diálogos” com outra percepção. Na exposição ficava evidente como certos estilemas de Dufy foram absorvidos, adaptados e depois superados por importantes artistas brasileiros do século XX.

O texto dedicado à exposição esclarecia aspectos da complexa relação da pintura local com a européia que lhe servia de paradigma, apontando possibilidades para novas interpretações da arte produzida no Brasil durante o período. “Dufy e um modernismo que veio depois” – título do texto que produzi para o catálogo –, se mostraria mais tarde crucial para o reencaminhar das minhas interpretações sobre a arte local durante a primeira metade do século passado.

Em 2005 resolvi incluir esse texto na seleção que preparei para estruturar minha tese de livre-docência e o próprio título da tese – *Conciliando contrários: um modernismo que veio depois* –, ressoava a importância daquele escrito.⁸⁷

Em 2000, quando foi apresentada no Museu a exposição sobre o expressionismo na Alemanha – “Expressionismo Alemão: Destaques da Coleção von der Heydt-Museum Wuppertal” – foi proposta uma exposição paralela denominada “Matrizes do expressionismo no Brasil: Abramo, Goeldi, Segall”.

Não me lembro qual dos curadores envolvidos teve a ideia da mostra. Talvez Marcelo Araújo, Lauro Cavalcanti ou até mesmo eu. No entanto, para mim, a idéia da mostra representava não apenas a oportunidade para se refletir sobre as ressonâncias do expressionismo alemão na arte aqui produzida, como também uma chance de apresentar ao público a importante coleção que o MAM possui da obra de Lívio Abramo.

87. “Dufy e um modernismo que veio depois”. In *Arte brasileira, século XX: diálogos com Dufy*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999. Ainda voltarei a comentar sobre minha livre-docência neste texto.

Também no texto que escrevi para o catálogo da mostra – “Livio Abramo e a conciliação tensa dos opostos” – fica visível, a partir do próprio título, o quanto ele foi significativo para a estruturação conceitual do meu trabalho para a livre-docência.⁸⁸

Creio que minhas atividades como Curador do MAM foram importantes para a continuidade da minha carreira universitária. Se por um lado criaram inquietações novas sobre a produção artística moderna e contemporânea no país – que tiveram como resultado textos que mais tarde constituiriam parte substancial de minha tese de livre-docência – por outro, trouxeram uma compreensão diferenciada da produção artística contemporânea e suas articulações com os seus processos de institucionalização, com ressonâncias imediatas na rotina de minhas aulas na graduação e na pós.⁸⁹

*

Além das exposições sobre a obra de Dufy, sobre a arte francesa da primeira metade do século passado (“De Picasso a Soulages”) e aquela sobre o expressionismo alemão, o MAM apresentou as retrospectivas de Robert Mapplethorpe, Alexander Rodchenko e do acervo de fotografias do Museu de Arte Moderna de Nova York.

Essas três exposições demonstravam o interesse da curadoria do Museu pela fotografia, questão que teria seus rebatimentos em exposições promovidas pelo MAM com fotógrafos brasileiros e pelo incentivo que foi dado à ampliação da coleção de fotografia dentro do acervo do Museu, entre 1996 e 2000.⁹⁰

Dentre as várias exposições de arte dedicadas à cena internacional, caberia destacar: “A vanguarda no Uruguai: Barradas e Torres-García”, realizada em 1996, pelo curador uruguaio Angel Kalemberg; e, em 1998, “Coleção Costantini”, com curadoria do especialista argentino Marcelo Pacheco. Essas duas mostras significaram um diferencial no quadro das exposições internacionais em São Paulo na época,

88. “Livio Abramo e a conciliação tensa dos opostos” in *Matrizes do expressionismo no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000.

89. Minha experiência como Curador-chefe do MAM de São Paulo gerou uma disciplina específica que ministrei em duas oportunidades junto ao Programa de Pós-Graduação da ECA-USP: “O novo Museu de Arte Moderna de São Paulo: Estudo de Caso”. A primeira edição foi realizada durante o segundo semestre de 1999 – quando ainda atuava como Curador-chefe da instituição. Era um balanço da institucionalização da arte moderna no Brasil, tendo como eixo a experiência do MAM. A segunda edição, ministrada durante o segundo semestre de 2002, ao mesmo tempo em que retomava as questões levantadas durante a primeira versão da mesma, trazia pontos específicos, avaliando a experiência que havia mantido no MAM entre 1996 e 2000.

90. Pelo menos 25% das 1294 obras que ingressaram no acervo naquele período eram fotografias.

porque divulgaram obras de artistas latinoamericanos, algo raro na cena paulistana do período. Além disso, a mostra da coleção Costantini possibilitou ao público brasileiro rever muitos de seus principais artistas – entre eles Tarsila, Portinari e Di Cavalcanti – no contexto da América Latina.

Outro diferencial marcado pelo MAM em termos de mostras internacionais foi a exposição de Anselm Kiefer, realizada em 1998, com curadoria de Robert Littman, única grande exposição do artista alemão no Brasil até o presente.

Embora meu propósito no MAM sempre tenha sido privilegiar sua coleção e, portanto, a arte produzida no país, interessava-me levar para o MAM exposições de três artistas internacionais: Anselm Kiefer, Christian Boltanski e Rachel Whiteread.

Kiefer, sobretudo para permitir ao público da cidade conhecer melhor um artista que renovou o conceito de pintura dos anos de 1980, mais uma prova (cabal, para mim), de que a pintura ainda podia ser operada como uma modalidade artística significativa, na contemporaneidade.

Boltanski, que, como Kiefer, já havia sido mostrado em edições passadas da Bienal, do meu ponto de vista, necessitava (e ainda necessita) de uma retrospectiva no Brasil que dê conta de sua importância não apenas para a arte internacional, mas também pelo caráter protético que assumiu sua obra junto a vários artistas brasileiros, como Rosângela Rennó e outros.

A obra de Rachel Whiteread, por sua vez, me parecia um dos exemplos mais significativos da produção tridimensional no mundo, com nenhuma ressonância no país. Durante minhas atividades como Curador-chefe, dos três artistas, o Museu conseguiu trazer apenas Anselm Kiefer.⁹¹

*

Além dessas mostras internacionais, o MAM exibiu retrospectivas de artistas brasileiros ligados ao modernismo e também à arte contemporânea.

Em 1996, a Instituição apresentou a retrospectiva da obra de Anita Malfatti – “Anita Malfatti e seu tempo” –, com curadoria de Marta Rossetti Batista e “Portinari leitor”, com curadoria de Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris. Em 1997, apresentou uma importante retrospectiva da obra de Vicente do Rego Monteiro, com curadoria de Walter Zanini.

91. A obra de Rachel Whiteread foi apresentada no MAM somente em 2003, em uma exposição que, a meu ver, não conseguiu transmitir ao público brasileiro a importância da obra dessa artista.

Também no texto que escrevi para o catálogo da mostra – “Livio Abramo e a conciliação tensa dos opostos” – fica visível, a partir do próprio título, o quanto ele foi significativo para a estruturação conceitual do meu trabalho para a livre-docência.⁸⁸

Creio que minhas atividades como Curador do MAM foram importantes para a continuidade da minha carreira universitária. Se por um lado criaram inquietações novas sobre a produção artística moderna e contemporânea no país – que tiveram como resultado textos que mais tarde constituiriam parte substancial de minha tese de livre-docência – por outro, trouxeram uma compreensão diferenciada da produção artística contemporânea e suas articulações com os seus processos de institucionalização, com ressonâncias imediatas na rotina de minhas aulas na graduação e na pós.⁸⁹

*

Além das exposições sobre a obra de Dufy, sobre a arte francesa da primeira metade do século passado (“De Picasso a Soulages”) e aquela sobre o expressionismo alemão, o MAM apresentou as retrospectivas de Robert Mapplethorpe, Alexander Rodchenko e do acervo de fotografias do Museu de Arte Moderna de Nova York.

Essas três exposições demonstravam o interesse da curadoria do Museu pela fotografia, questão que teria seus rebatimentos em exposições promovidas pelo MAM com fotógrafos brasileiros e pelo incentivo que foi dado à ampliação da coleção de fotografia dentro do acervo do Museu, entre 1996 e 2000.⁹⁰

Dentre as várias exposições de arte dedicadas à cena internacional, caberia destacar: “A vanguarda no Uruguai: Barradas e Torres-García”, realizada em 1996, pelo curador uruguaio Angel Kalemberg; e, em 1998, “Coleção Costantini”, com curadoria do especialista argentino Marcelo Pacheco. Essas duas mostras significaram um diferencial no quadro das exposições internacionais em São Paulo na época,

88. “Livio Abramo e a conciliação tensa dos opostos” in *Matrizes do expressionismo no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000.

89. Minha experiência como Curador-chefe do MAM de São Paulo gerou uma disciplina específica que ministrei em duas oportunidades junto ao Programa de Pós-Graduação da ECA-USP: “O novo Museu de Arte Moderna de São Paulo: Estudo de Caso”. A primeira edição foi realizada durante o segundo semestre de 1999 – quando ainda atuava como Curador-chefe da instituição. Era um balanço da institucionalização da arte moderna no Brasil, tendo como eixo a experiência do MAM. A segunda edição, ministrada durante o segundo semestre de 2002, ao mesmo tempo em que retomava as questões levantadas durante a primeira versão da mesma, trazia pontos específicos, avaliando a experiência que havia mantido no MAM entre 1996 e 2000.

90. Pelo menos 25% das 1294 obras que ingressaram no acervo naquele período eram fotografias.

porque divulgaram obras de artistas latinoamericanos, algo raro na cena paulistana do período. Além disso, a mostra da coleção Costantini possibilitou ao público brasileiro rever muitos de seus principais artistas – entre eles Tarsila, Portinari e Di Cavalcanti – no contexto da América Latina.

Outro diferencial marcado pelo MAM em termos de mostras internacionais foi a exposição de Anselm Kiefer, realizada em 1998, com curadoria de Robert Littman, única grande exposição do artista alemão no Brasil até o presente.

Embora meu propósito no MAM sempre tenha sido privilegiar sua coleção e, portanto, a arte produzida no país, interessava-me levar para o MAM exposições de três artistas internacionais: Anselm Kiefer, Christian Boltanski e Rachel Whiteread.

Kiefer, sobretudo para permitir ao público da cidade conhecer melhor um artista que renovou o conceito de pintura dos anos de 1980, mais uma prova (cabal, para mim), de que a pintura ainda podia ser operada como uma modalidade artística significativa, na contemporaneidade.

Boltanski, que, como Kiefer, já havia sido mostrado em edições passadas da Bienal, do meu ponto de vista, necessitava (e ainda necessita) de uma retrospectiva no Brasil que dê conta de sua importância não apenas para a arte internacional, mas também pelo caráter protético que assumiu sua obra junto a vários artistas brasileiros, como Rosângela Rennó e outros.

A obra de Rachel Whiteread, por sua vez, me parecia um dos exemplos mais significativos da produção tridimensional no mundo, com nenhuma ressonância no país. Durante minhas atividades como Curador-chefe, dos três artistas, o Museu conseguiu trazer apenas Anselm Kiefer.⁹¹

*

Além dessas mostras internacionais, o MAM exibiu retrospectivas de artistas brasileiros ligados ao modernismo e também à arte contemporânea.

Em 1996, a Instituição apresentou a retrospectiva da obra de Anita Malfatti – “Anita Malfatti e seu tempo” –, com curadoria de Marta Rossetti Batista e “Portinari leitor”, com curadoria de Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris. Em 1997, apresentou uma importante retrospectiva da obra de Vicente do Rego Monteiro, com curadoria de Walter Zanini.

91. A obra de Rachel Whiteread foi apresentada no MAM somente em 2003, em uma exposição que, a meu ver, não conseguiu transmitir ao público brasileiro a importância da obra dessa artista.

Dentre os artistas contemporâneos, o MAM exibiu retrospectivas de Carlos Zilio, com curadoria de Wanda Klabin (1997); de Anna Bella Geiger, com curadoria de Fernando Cocchiarale (1997); Iole de Freitas, com curadoria de Paulo Venâncio Filho (1998); Franz Weissmann, com curadoria de Reynaldo Roels Jr. (1999); Lygia Clark, com curadoria de Paulo Herkenhoff (1999).

O Curador-chefe e as Exposições Temporárias

A princípio existem dois tipos de curadores de arte: o curador de uma coleção em particular e aquele que costumamos chamar “curador independente”.

O primeiro, normalmente um historiador ou crítico de arte, caracteriza-se por estar ligado a uma instituição, a qual pertence a coleção sob sua responsabilidade. Já o segundo liga-se circunstancialmente a uma ou mais instituições com o objetivo de realizar uma exposição por ele concebida. Terminada a exposição, ele se desvincula da instituição, partindo para outras experiências profissionais.

Em um museu de arte, o curador-chefe, mesmo sendo responsável último por todas as atividades artísticas e culturais da instituição, nem sempre cuida de forma direta das exposições que lá ocorrem. Quando muito pode se dedicar a uma ou outra mostra de longa duração, mas normalmente possui um quadro de curadores subordinados a ele, especialistas em áreas específicas da produção artística presentes no acervo, encarregados de propor mostras para a grade de exposições da instituição. Quando isso não ocorre, esses curadores-chefes ou diretores de instituições costumam se valer da contratação circunstancial de curadores independentes para realizar exposições que digam respeito ao acervo, aos artistas a ele ligados, ou exposições outras, de interesse da instituição.

Pelas peculiaridades do MAM acabei assumindo as funções de Curador de exposições temporárias, uma vez que nunca foi aceito, pelas instâncias superiores do Museu, exposições de longa duração do acervo.

O debate interno que se posicionava contrário a esse tipo de exposições pautava-se em torno de dois argumentos: o primeiro baseava-se na crença, já mencionada, de que o Museu não possuía um acervo importante o suficiente para suportar uma exibição de mais de dois meses. Assim, seus partidários acreditavam que uma exposição que ultrapassasse tal limite afugentaria os visitantes do Museu.⁹²

92. Tal postura esquece-se de que, com exposições de longa duração, torna-se possível desenvolver trabalhos mais consistentes de educação junto ao público. Uma exposição de seis meses a um ano suporta, por exemplo, várias visitas de um mesmo grupo, permitindo que esse tenha contato aprofundado com as obras expostas. Apesar dos bons resultados pedagógicos passíveis de serem

O segundo argumento colocava outro agravante, complementando o anterior: as dimensões físicas do MAM, que conta com uma sala em torno de 700m² e outra de aproximadamente 250m². Os partidários de um calendário mais concorrido para o Museu argumentavam que, preencher a sala maior com uma mostra de longa duração acabaria por engessar o Museu, disponibilizando apenas a sala menor para a realização de exposições periódicas.

Dentro desse raciocínio, como o MAM não possuía dimensão física considerável, era necessário usar a grande sala para um programa volátil de exposições para chamar a atenção do público (e dos patrocinadores), reservando apenas a sala menor para exposições da coleção (quando não houvesse nada mais “chamativo” para ser colocado no lugar).

Presumo que essas argumentações tinham por base concreta o fato de que a instituição era vista pela maioria do seu corpo dirigente como uma espécie de centro cultural, voltado para uma programação dinâmica que atendesse às necessidades de lazer da população e não propriamente da divulgação do acervo que acumulava. A origem para esse posicionamento, como mencionado, vinha da própria história do Museu que, apesar de reativado no final dos anos de 1960, sempre operou como uma galeria pública, deixando em segundo plano o fato de ser detentor de um acervo.

É certo que as presenças de Milú Villela na presidência, de Ronaldo Bianchi na superintendência e a minha presença na curadoria, tornaram essa situação mais problemática, uma vez que o crescimento da coleção e os investimentos que foram realizados para sua ampliação e preservação, criaram questionamentos concretos à crença de que o MAM era uma galeria pública. No entanto essas argumentações não foram suficientes para quebrar o padrão imposto anteriormente na condução geral da instituição.

O que posso afirmar é que inaugurar exposições a cada 40 ou 60 dias nos dois espaços expositivos,⁹³ sempre em datas alternadas – o que significava manter o Museu permanentemente em evidência na mídia, com movimentação nas inaugurações, e com um fluxo intenso de público –, não era uma tarefa simples para mim e para a pequena equipe que me secundava, sem contar que a alta rotatividade de exposições não permitia o aprofundamento desejável das questões que cada uma delas suscitava do ponto de vista artístico e cultural, impedindo, na prática, trabalhos mais densos com o público.

alcançados com exposições do acervo de longa duração, essa postura nunca alcançou suficiente apoio interno no MAM.

93. Como será visto, no final da minha gestão, o MAM contaria com cinco espaços expositivos: as duas salas na sede do Ibirapuera; uma sala de exposição no MAM-Villa-Lobos; uma sala de exposição no MAM-Higienópolis e uma sala na sede da Nestlé.

Em 1996, minha equipe e eu realizamos 11 exposições, mostrando obras da coleção do Museu.⁹⁴ Desde exposições na Sala Paulo Figueiredo, que comentavam as exposições que ocorriam na Grande Sala, até mostras para divulgar doações recentes, exposições didáticas etc. Essas mostras – quer as que estabeleciam diálogos com as da Grande Sala, quer as independentes –, tinham como objetivo primeiro a divulgação do acervo. Recontextualizando as várias obras de arte pertencentes ao Museu e problematizando suas relações, demonstrava-se que era possível criar uma rotina de boas e densas exposições, sem se valer de temas de impacto ou de nomes de artistas com apelo midiático.

Em 1997, além das atividades cotidianas do Museu e da Universidade,⁹⁵ e de conceber e produzir cinco exposições do acervo (ou que trouxeram obras para ele),⁹⁶ fui responsável pela curadoria da edição do Panorama de Arte Brasileira daquele ano, que apresentou artistas de várias partes do país.

A minha designação para essa última curadoria deveu-se às dificuldades financeiras do Museu, impedido de contratar um curador especial para o Panorama. Como, durante 1996 e 1997 (período de preparação do evento), eu agendara uma série de viagens pelo Brasil, convidado por instituições de outros estados para proferir palestras e cursos de curta duração, concluí que seria proveitoso juntar essas viagens a outras especialmente dedicadas a visitas a ateliês pelo país, para escolher os artistas para o Panorama 97.⁹⁷

94. *15 artistas brasileiros; A linha construindo a forma; Anita Malfatti e o acervo do MAM; Arte contemporânea no MAM; Caminhos da Expressão; Contemporâneos de Aguilar; Doações recentes: Rubem Breitman; Figura e paisagem no acervo do MAM; Homenagem a Alfredo Volpi; Matéria e forma; Panorama revisitado; Pluralidade da arte brasileira contemporânea: doações recentes.*

95. Não esquecer que eu fui “emprestado” para o MAM pela USP sem deixar de dar andamento na Universidade aos meus compromissos docentes.

96. *Coleção José Leonilson no acervo do MAM; Coleção Paulo Figueiredo no Acervo do MAM; O MAM vai à Cristal; Prêmios Panorama; Identidade/não identidade na arte brasileira atual.* Essa última, dedicada à produção artística que usava a fotografia ou a imagem fotográfica como base, montada com obras pertencentes a artistas ou a coleções particulares, fez com que ingressassem na coleção obras dos artistas Cris Bierrenbach, Claudia Jaguarige, Mauro Restife e Rafael Assef, entre outros.

97. Desde antes de entrar no MAM como Curador-chefe, meu trabalho como pesquisador e docente ligado ao Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, chamava a atenção de outros

A escolha dos artistas e das obras para essa edição da mostra obedeceu a dois quesitos: em primeiro lugar, seguindo os objetivos da exposição, levei para o MAM alguns dos artistas mais representativos do período. No entanto, interessava-me também levar para o Panorama obras que pudessem ingressar para a coleção, estabelecendo diálogos com aquelas ali já existentes.

Naquele ano estava entusiasmado com um belo desenho aquarelado de Ismael Nery, que ingressara na coleção do Museu, por meio da doação do espólio de Maria da Glória Lameirão e Arthur Octávio de Camargo Pacheco, já citada.

Vinha de algum tempo minha certeza de que, se tivesse que estabelecer alguma ponte entre a produção artística atual e aquela modernista, o único artista do passado que conseguiria dialogar com as novas gerações era Ismael Nery. Estava certo de que Nery, isolado em sua época, pelo fato de tratar de questões relativas à morte, à doença e à fragmentação do eu, encontrava outros artistas conectados com suas preocupações apenas na arte mais recente dos anos de 1990.⁹⁸

Foi com essa questão em mente que o Panorama 97 iniciou com o mencionado desenho de Nery. Sua presença logo no início da mostra, ao mesmo tempo em que sinalizava para a contemporaneidade da poética de Nery, apontava o teor geral da exposição. E, ao mesmo tempo, divulgava para a comunidade artística e para o público em geral uma obra que passara a integrar recentemente o acervo do Museu.

Durante essa edição do Panorama, minha preocupação com a ampliação do acervo, influenciou no processo de premiação dos artistas da mostra. Como Curador-chefe insisti sobretudo para que fossem premiadas as obras de Tunga. O trabalho para que as monotípias daquele artista fossem premiadas e doadas ao MAM, estava vinculado à presença da obra citada de Nery.

Conseguir que as peças de Tunga entrassem para o acervo era criar para sempre dentro do Museu um diálogo entre um importante desenho de um dos maiores artistas brasileiros da primeira metade do século XX com a obra de um dos mais significativos artistas em atuação no país.

departamentos de arte, em várias universidades, além de museus e centro culturais do país. Essas instituições costumavam me convidar para ministrar palestras e conferências com assiduidade. Assim, não vi problemas em agregar a essas viagens, visitas a ateliês para conhecer a produção contemporânea e, eventualmente, convidar alguns artistas mais interessantes para participarem do Panorama.

98. Tive a chance de tratar mais longamente desta questão no ensaio “De volta para o futuro: a obra de Ismael Nery e a arte contemporânea” in MATTAR, D. (org.). *Ismael Nery*. Rio de Janeiro: Curatorial Denise Mattar, 2004.

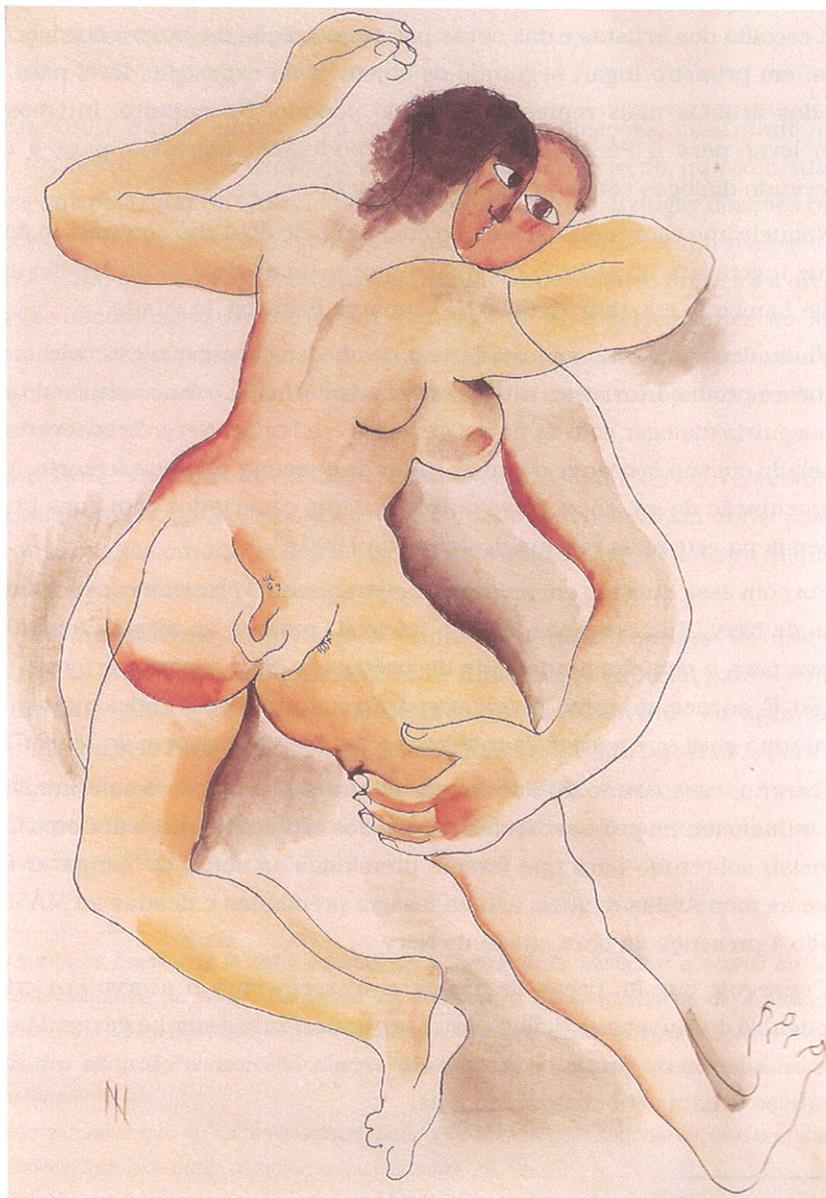


IMAGEM 18. Ismael Nery. Sem título, s. d. Nanquim e aquarela s/ papel, 36,5x25,8 cm Col. MAM-SP.

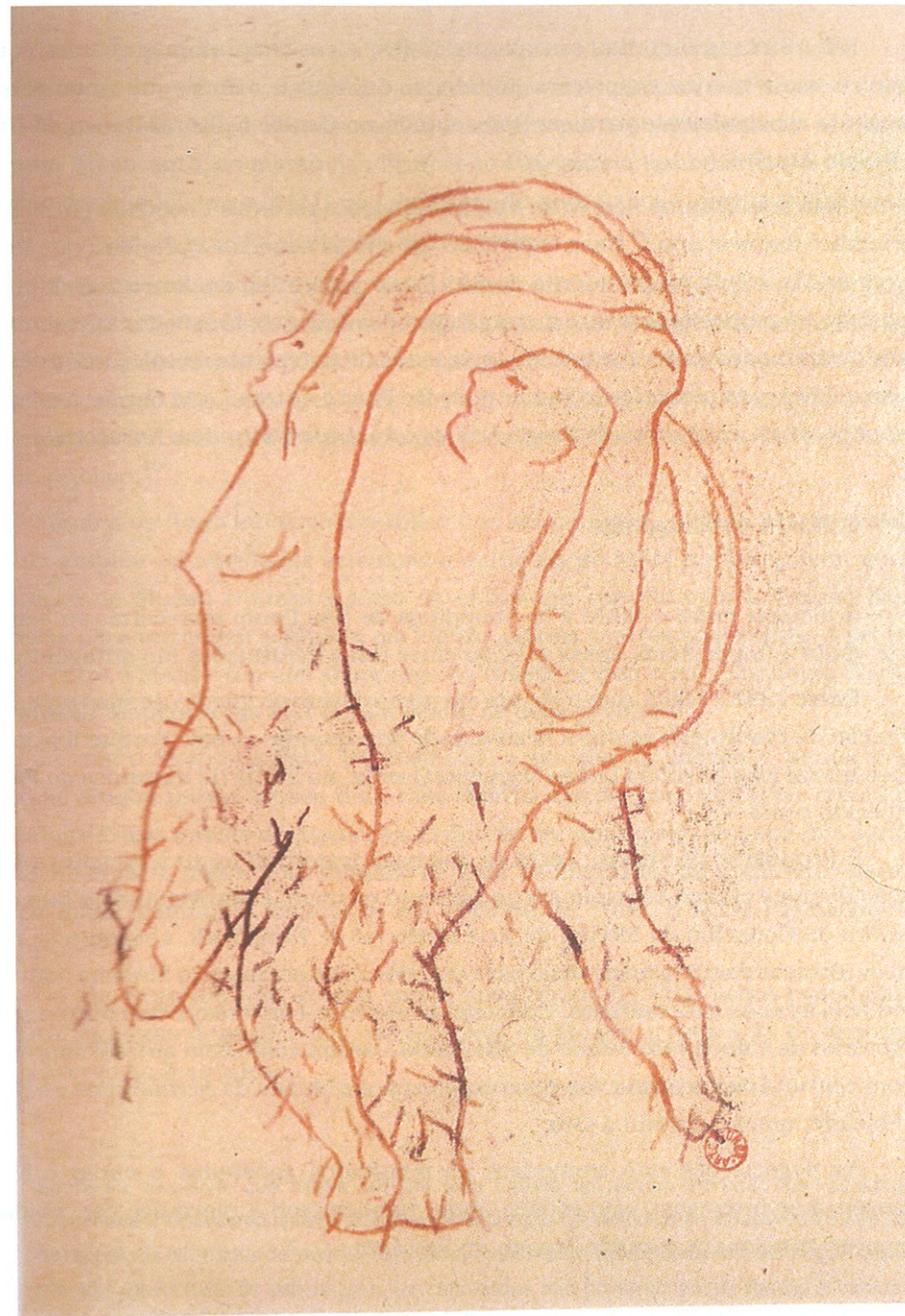


IMAGEM 19. Tunga. Sem título, 1997. Monotipia s/ papel reciclado, 78x56,5 cm. Col. MAM-SP.

Em 1998, ao lado das outras atividades, e em conjunto com minha equipe, organizei mais quatro exposições do acervo do Museu, sendo que uma delas foi concebida especialmente para ser apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil, do Rio de Janeiro.

“Arte brasileira no acervo do MAMSP: doações recentes”, ocorrida entre agosto e setembro daquele ano.⁹⁹ Essa exposição, ao que se sabe, foi a primeira que levou o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo para o Rio de Janeiro. A diretriz da exposição foi propositadamente a cronologia oficial da arte brasileira, apresentando, desde obras modernistas que tinham ingressado recentemente na coleção – o desenho de Ismael Nery, as pinturas de Pancetti, de De Fiori e outros –, até chegar à produção contemporânea, com obras de Sergio Romagnolo, Leda Catunda e Nazareth Pacheco.

O MAM e os Shoppings

A história entre o MAM e os shoppings de São Paulo mereceria um estudo à parte, dada a importância dessa relação entre duas instituições tão antagônicas.

Entre 1997 e 1998, com o Museu em pleno desenvolvimento de suas atividades, a direção da instituição sentiu a necessidade de expandir-se pelo Parque Ibirapuera. O foco inicial foi o pavilhão Lucas Nogueira Garcez, na frente da marquise do Parque, conhecido como “Oca”.

A Presidente do Museu, certa de que suas tratativas junto à Prefeitura para a cessão daquele espaço estavam em andamento positivo, e aproveitando o fato de ser membro do Conselho do Museu de Arte Moderna de Nova York, chegou a se reunir com os técnicos daquela instituição para que eles assessorassem o MAM na adaptação do edifício às suas necessidades. Concomitantemente, conversava com outros setores do governo da cidade e do estado de São Paulo – assim como com outros empresários –, com o intuito de encontrar um novo espaço para o Museu da Aeronáutica e o Museu do Folclore, que ocupavam a Oca.

As negociações não trouxeram os resultados esperados e então o Museu começou a se interessar pelo espaço onde, também sob a marquise concebida por Niemeyer, funcionara o antigo Museu do Presépio.

99. As demais foram: *Doações recentes, 1997/1998*; entre fevereiro e março; *Doações Recentes: Regina Silveira/Nelson Leirner*, entre outubro e dezembro; *Acervo do MAM*, entre dezembro e janeiro de 1999.

Afastado poucos metros do MAM, a antiga sede daquela instituição – onde naquela época funcionava o depósito de adubo para as plantas do Parque – serviria para abrigar mais salas de exposições e ateliês para o atendimento ao público visitante. No entanto, as instâncias ligadas ao Patrimônio também foram contrárias à cessão desse edifício ao MAM, não lhe cedendo nem a Oca e nem a antiga sede do Museu do Presépio (que foi destruída em seguida).

Finalizando o ano de 1998, o MAM, mesmo estando no auge de sua visibilidade, devido ao trabalho que desenvolvia junto à população, encontrava-se impedido de incrementá-las ainda mais, por falta de espaço e por falta de boa vontade dos setores competentes, que não viam com simpatia um museu privado, comandado por uma empresária de sucesso, desenvolvendo um trabalho de arte, cultura e educação num parque público.¹⁰⁰

Atentos ao fluxo intenso de público nos shoppings da cidade, e a impossibilidade de ampliar as atividades artísticas e culturais do MAM no Ibirapuera, setores da direção do Museu tiveram a idéia de entrar em contato com a direção dessas empresas para introduzir o Museu em alguns desses centros comerciais. A primeira relação entre o MAM e um dos shoppings da cidade se deu com o Shopping Paulista. Ali o Museu instalou uma loja para a venda de seus produtos.

Já com o Shopping Pátio Higienópolis, a solução foi diferente. Aquele centro comercial alugou para o Museu uma casa vizinha à sede, para que fosse criada uma loja, salas de aula e salas de exposição. O fato de ser um espaço alugado não agradou a todos no Museu, mas a possibilidade de levar as atividades da instituição para um público maior ganhou a disputa e, em outubro de 1999, o MAM-Higienópolis foi inaugurado.

No ano seguinte, um acordo com o novo Shopping Villa-Lobos possibilitou a abertura, em suas dependências, de uma loja do Museu e uma sala de exposições para o acervo da instituição.

100. Soube-se, inclusive, que nesse período teria rodado um abaixo-assinado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP contra a “privatização da marquise do Ibirapuera”, numa atitude de repúdio às atividades do Museu. Tal ação demonstrava a oposição de uma parcela de arquitetos e outros intelectuais da cidade para com atividades não governamentais ligadas à cultura e às artes. O que não é absolutamente verdade. Pouco tempo depois, o edifício da Oca foi cedido a uma empresa de triste lembrança que fez o que fez com a cultura e os cofres públicos do país. Até o presente momento não se conhece nenhum tipo de protesto de arquitetos ligados à FAU ou a instituições ligadas ao Patrimônio contra os desmandos que aquela empresa e seus correligionários no governo da cidade, do estado e do país perpetraram contra todos nós.

Como me referi, a experiência do MAM de São Paulo em operar em espaços comerciais não foi estudada detidamente, no sentido de buscar uma avaliação qualitativa dessas ações mais decididas em direção ao público. Empiricamente sabe-se que muitos dos visitantes desses shoppings estabeleceram elos com os espaços do MAM, o que não significou, entretanto, um aumento de público na sede do Museu.

Sintetizando a questão, a ida do MAM para os shoppings deve ser entendida como uma reação da instituição frente à pouca ou nenhuma acolhida que obteve em suas investidas no sentido de ampliar seu espaço de atuação dentro do Parque Ibirapuera.

Exposições do e para o Acervo - II

Em 1999, contando com as três exposições realizadas para o novo espaço MAM-Higienópolis,¹⁰¹ e uma pequena exposição do acervo realizada no Centro Empresarial Nações Unidas,¹⁰² minha equipe e eu fomos os responsáveis por 14 exposições.¹⁰³

Embora todas tenham sido significativas para a divulgação da coleção, seria importante salientar algumas delas por terem trazido obras para o acervo permanente. Em primeiro lugar, destacaria as mostras dedicadas à coleção de obras de Farnese de Andrade e à coleção de obras de German Lorca.

O Museu, partindo da discreta presença de obras de Farnese de Andrade, desenvolveu um trabalho de divulgação dessas peças e, com a inclusão de uma nova

101. Entre outubro e dezembro daquele ano foi realizada uma pequena mostra de esculturas e fotografias do acervo; entre dezembro e janeiro de 2000, uma mostra de esculturas e objetos; e entre dezembro e março de 2000, uma pequena mostra de gravuras de Arthur Luiz Piza. Como inicialmente não havia uma idéia muito clara do tipo de público que efetivamente frequentaria aquele espaço, e como a equipe não o dominava de maneira satisfatória, a opção foi apresentar mostras com material em tese resistente à visitação, como fotografias e gravuras acondicionadas em vidro e esculturas e objetos de materiais não perecíveis.

102. Nesse local foi produzida uma pequena exposição do acervo, com quatro esculturas de grande porte. Foi uma das únicas experiências do Museu que condicionou o empréstimo dessas obras ao pagamento de uma taxa para a exibição das obras. A taxa foi destinada ao acervo do MAM.

103. *Arte brasileira sobre papel*, entre janeiro e março; *Obras do acervo: Farnese de Andrade*, entre janeiro e maio; *Brasil em branco e preto*, março; *Acervo MAM: obras restauradas*, de março a maio; *Aquisições recentes*, de março a maio; *arte brasileira século XX: diálogo com Dufy*, entre agosto e setembro; *80 anos de arte no Brasil*, agosto; *Obras do acervo: German Lorca*, entre agosto e setembro; *Panorama da arte brasileira 1999*, entre outubro e dezembro.

obra do artista à coleção, promoveu uma pequena exposição, exibindo a sutil, mas potente presença de Farnese no acervo do MAM. Com a produção dessa mostra a família do artista, e mais dois colecionadores, propuseram a doação de outras obras de Farnese para o MAM, tornando a sua obra mais visível na coleção do Museu.

German Lorca, importante fotógrafo paulistano surgido no final dos anos de 1940, teve essa primeira pequena retrospectiva no Museu, em comemoração à doação que o artista fez de algumas obras escolhidas pela curadoria. Essa mostra mobilizou Lorca a ampliar sua doação, o que levou a instituição a realizar outra exposição do artista em 2000.

Além dessas duas pequenas mostras antológicas, "Arte brasileira sobre papel" também foi uma importante exposição realizada naquele ano. Minha idéia foi escolher cinco obras produzidas sobre papel e já pertencentes à coleção do Museu – desenhos de Guignard, Amilcar de Castro, Mira Schendel, Oswaldo Goeldi e Ottone Zorlini – e convidar jovens artistas brasileiros para que doassem obras para a coleção que, na mostra, estabeleceriam diálogos com as peças dos artistas mais antigos.

Como o Museu já possuía obras de Célia Euvaldo, Paulo Monteiro, Claudio Cretti, Ester Grinspum, Flávia Ribeiro e Paulo Portella Filho, foram convidados para doarem suas obras, Edith Derdyk, Paulo Climachauska, Shirley Paes Leme, Marcelo Solá, Maria Teresa Louro, Paulo Whitaker, Marco Túlio Resende, Roberto Bethônico, César Brandão, Alexandre Nóbrega e Carlos Uchoa.

A exposição – que contou com um catálogo concebido especialmente para a ocasião – teve aceitação de público em São Paulo e foi reeditada em Brasília, Belo Horizonte, Ouro Preto e Penápolis.

*

Conceber exposições de arte contemporânea a partir de obras já existentes no acervo do Museu, como foi visto, teve início com o Panorama de 1997, com a inclusão da obra de Ismael Nery abrindo a exibição. Esta idéia ganhou força com a mostra comentada acima, dedicada ao desenho e foi utilizada para a concepção do Panorama da Arte Brasileira 1999, que da mesma forma permaneceu sob minha responsabilidade curatorial.

O Panorama 1999 comemorava 30 anos dessas exposições propostas pelo MAM, sendo também o último do século XX, assim como o último do milênio. Devido à importância da edição, pensei que naquela oportunidade os antigos Panoramas do

Museu fossem reavaliados tanto em termos de sua relevância para a arte contemporânea daqueles últimos 30 anos, assim como para o acervo da instituição.

A partir dessa premissa, escolhi seis obras que entraram para o acervo do Museu, como prêmios dos Panoramas anteriores.¹⁰⁴ Cada uma dessas peças servia, então, de estímulo para o convite a jovens artistas contemporâneos, complementando a edição de 1999.

A estratégia que me utilizei era clara: o próprio acervo da instituição tornava-se, com a minha formulação, o parâmetro da arte produzida no Brasil nos últimos 30 anos; a base para os desdobramentos da arte mais recente. Tal opção não foi aceita com unanimidade e nem era essa a intenção.¹⁰⁵ No entanto, consegui meus propósitos: ao mesmo tempo em que mostrava alguns dos artistas mais significativos da cena contemporânea brasileira, alinhava-os a algumas das principais peças pertencentes à coleção.¹⁰⁶

*

Em 2000, juntando as salas da sede do Museu no Ibirapuera, as do MAM-Higienópolis, as da Nestlé e a sala do MAM-Villa-Lobos, minha equipe e eu realizamos 21 exposições.¹⁰⁷

104. Uma pintura de Alfredo Volpi; três desenhos de Amilcar de Castro; uma escultura de José Resende; Um objeto de Nelson Leirner; uma fotografia de Paula Trope; um objeto de Nazareth Pacheco.

105. Embora nada tenha sido publicado a respeito, fui criticado pessoalmente por alguns críticos da área que afirmaram que eu teria assumido uma postura presunçosa ao escolher obras da coleção permanente do Museu como paradigmas para a arte contemporânea no Brasil. A essas pessoas respondi que, como curador-chefe do MAM, era minha obrigação insistir na excelência do acervo que eu dirigia. Da mesma forma, era obrigação deles me criticarem publicamente caso não concordassem com as minhas propostas.

106. Para conferir ainda mais importância à estratégia de eleger obras do acervo como parâmetros para as demais obras do Panorama 99, escolhi alguns dos intelectuais mais significativos da crítica de arte brasileira do período (entre eles Rodrigo Naves e Sônia Salzstein) para produzirem textos especiais sobre as cinco obras da coleção que encabeçariam o Panorama. Esses textos, além de impulsionarem uma "fortuna crítica" sobre as principais obras da coleção, aumentavam ainda mais o prestígio do catálogo do Panorama 99, produzido com requintes de pesquisa na área de documentação.

107. Exposições ocorridas na sede do MAM Ibirapuera: "Ars erótica", com Margarida Santanna, entre janeiro e março; "Entre a arte e o design: "Irmãos Campana/Entre o design e a arte: coleção do mam", entre março e maio; "A pintura nos anos 90", entre setembro e outubro; "Coleção Pirelli no

Na sede do Museu, as mais significativas foram: "Entre o design e a arte: irmãos Campana/entre a arte e o design: coleção do MAM"; "Coleção Pirelli no acervo do MAM" e "Fim de Milênio".

A primeira estava dividida em dois segmentos distintos mas complementares: no primeiro foram exibidas peças concebidas por Fernando e Humberto Campana, a dupla de designers brasileiros que, naquela oportunidade, ganhavam uma grande exposição em um museu paulista, mostra que atestava a importância da sua produção. Para ampliar a importância da contribuição dos Campana, o segundo segmento era composto por obras do acervo do Museu que operavam nos limites entre a arte e o design.

Se a primeira parte da exposição estava toda montada para evidenciar como a dupla trafegava entre o design e a arte, a segunda preocupava-se em mostrar como o trafegar nessa fronteira também seduzia vários outros artistas brasileiros, presentes na coleção.

Como é possível perceber, essa mostra híbrida era uma oportunidade não apenas para divulgar para o grande público, a qualidade do trabalho dos Campana mas também para apresentar parte da coleção do Museu dentro de uma outra perspectiva.¹⁰⁸

A exposição "Coleção Pirelli no MAM" apresentava obras adquiridas a partir de uma doação em dinheiro que a Pirelli fez ao Museu. Interessado em ampliar a presença

MAM", entre outubro e novembro; "15 anos do clube de colecionadores de gravura do MAM", entre novembro e janeiro de 2001; "Fim de milênio", entre dezembro e janeiro de 2001. Exposições ocorridas no MAM-Higienópolis: "Brasil mitológico/Brasil antropológico no acervo do MAM", março; "Lizárraga", março; "Seleção do acervo", março; "Projeto Experimental: Celina Yamauchi e Fabiana Rossarola", entre junho e agosto; "Projeto Experimental: Alfredo Nicolaiewsky e Caio Reiszewitz", entre agosto e setembro; "Projeto Experimental: Paulo DAlessandro e Luciano Mariussi"; "Projeto Experimental: Dora Longo Bahia e Helena Martins-Costa". Exposições ocorridas no MAM-Villa-Lobos: "Ars erótica", junho e julho; "Fotografia no espelho"; entre setembro e outubro; "Gravura, gravura", entre novembro de 2000 e janeiro de 2001. Exposições ocorridas no Espaço MAM-Nestlé: "Desenho contemporâneo, módulo 1: Sandra Cinto e Christiana Moraes", entre agosto e outubro; "Escultura contemporânea, módulo 1: Luiz Hermano e Marcia Pastore"; "Fotografia contemporânea, módulo 1: Edouard Fraipont e Ricardo Carioca"; "Gravura contemporânea, módulo 1: Ernesto Bonato e Claudio Mubarak", entre novembro de 2000 e fevereiro de 2001..

108. Participaram dessa exposição obras de Daniel Acosta, Farnese de Andrade, Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Nazareth Pacheco, Eliane Prolík, Gustavo Resende, Ana Maria Tavares e Carlos Zilio.

de obras dos anos de 1960 no acervo, com essa doação, o MAM adquiriu peças importantes de artistas como Marcello Nitsche, Claudio Tozzi, Ana Maria Maiolino, Ubirajara Ribeiro e outros. A doação de obras desses artistas serviu para diminuir algumas lacunas importantes da coleção do Museu.

“Fim de milênio”, que seria a última mostra realizada por mim como Curador-chefe do Museu, reunia obras pertencentes à coleção de artistas surgidos no final dos anos de 1980 e da década de 1990. A exposição possuía um caráter denso, sem nenhuma concessão museográfica às típicas “exposições-espetáculo” que começavam a ganhar força na época. Na montagem seca concebida para ela, “Fim de Milênio” apresentava bem a força da coleção de arte contemporânea que eu havia ajudado o MAM a conseguir.¹⁰⁹

No MAM-Higienópolis, as exposições mais importantes, sem dúvida, foram aquelas ligadas ao “Projeto Experimental”, por meio do qual levei para a coleção do Museu obras de artistas que estavam se firmando na área das novas tecnologias, a partir da fotografia digital.

No Espaço MAM-Villa-Lobos, talvez a exposição mais interessante tenha sido “Fotografia no espelho”, mostra com fotografias da coleção do MAM que apresentava imagens em que apareciam fotografias ou espelhos. Era uma exposição com forte apelo poético, que mostrava de maneira sutil a metalinguagem no discurso fotográfico.

Por sua vez, todas as exposições concebidas e produzidas para o Espaço Mam-Nestlê foram importantes porque levaram para o acervo obras de artistas em processo de consolidação de carreira e que se manifestavam de maneira experimental por modalidades artísticas convencionais: desenho, pintura, gravura e escultura. Este projeto, na verdade, completava o projeto “Imagem Experimental”, que era produzido no MAM-Higienópolis.

O Grupo de Estudos em Curadoria do MAM

Apesar do meu empenho em relação ao Museu e seu acervo, já em 1996, ou seja, no primeiro ano de minhas atividades na instituição, percebi que seria difícil transformar certas idéias que reinavam nas instâncias superiores do MAM, sobretudo aquela que impedia perceber o Museu como instituição responsável por um acervo,

109. Entre outras, participaram da exposição obras de Caetano de Almeida, Luciano Mariussi e Caio Reisewitz.

e cuja função determinante seria preservar essa coleção, ampliá-la, pesquisá-la e divulgá-la.

Sabia que, por mais que me esforçasse – como me esforcei –, produzindo exposições e estratégias para doações e aquisições de obras, somente a longo prazo seria possível que o MAM se visse por fim como um museu, antes de um centro cultural. Tendo consciência, portanto, de que eu não vivenciaria tal situação, ocorreu-me que, uma maneira de solidificar a importância da coleção do MAM também deveria ocorrer junto à nova geração de críticos e historiadores atuantes em São Paulo, profissionais que, muito provavelmente no futuro, poderiam vir a ser os novos curadores do Museu.

Se a eles fosse propiciada a oportunidade de conhecer a fundo o acervo e aberto o espaço para a discussão das lacunas e singularidades da coleção, o futuro da instituição estaria garantido. Foi, então, dentro desse espírito que criei, em 1997, o Grupo de Estudos em Curadoria do MAM. Contando com minha coordenação, o Grupo era composto por três funcionários do Museu – meus assistentes Rejane Cintrão, Ricardo Resende e Margarida SantAnna –, Helouise Costa, do Museu de Arte Contemporânea da USP, Marcos Moraes, professor da FAAP, Felipe Chaimovich e Regina Teixeira de Barros, curadores independentes.

Regina, Ricardo e Marcos Moraes eram meus orientandos de mestrado no Programa de Pós-Graduação da ECA-USP, sendo que os dois primeiros desenvolviam estudos sobre o Museu de Arte Moderna.¹¹⁰

Durante cerca de dois anos, o Grupo se reuniu quinzenalmente no Museu para discutir questões relativas ao acervo, a exposições e ao MAM como um todo. As discussões então realizadas aumentavam o interesse do Grupo pela coleção, fato que nos levou a pensar na possibilidade de que cada um dos integrantes concebesse uma exposição, tendo como base algum problema de cunho estético e/ou histórico surgido a partir do estudo da coleção existente.

Ocorreu, então, uma primeira rodada de mostras que abordou questões as mais variadas. Essas exposições estão registradas numa publicação específica.¹¹¹

110. BARROS, Regina Teixeira de. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna*. São Paulo: ECA-USP. Dissertação de mestrado, 2002; RESENDE, Ricardo. *O museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museologia*. São Paulo: ECA-USP. Dissertação de mestrado, 2003.

111. Em 1998, foi publicado *Grupo de Estudos em Curadoria*. No ano seguinte, o MAM publicou *Grupo de Estudos sobre Curadoria*, reunindo os textos dos curadores e a lista de obras apresentadas nas exposições.

Se na primeira leva de exposições do Grupo foi possível um ou outro curador solicitar obras não pertencentes à coleção do Museu, na edição seguinte ficou estabelecido que somente participariam das mostras obras pertencentes à coleção. Caso o responsável desejasse apresentar alguma obra não pertencente ao acervo, deveria, então, criar condições para que a peça fosse doada ao Museu. A outra condição era que a proposta de doação fosse justificada e discutida com o Curador-chefe e o restante do Grupo.

O apoio que o MAM concedeu ao Grupo, apesar de todo o prestígio e a ressonância de mídia que ele lhe concedeu, foi precário. A instituição não colocou obstáculos às suas exposições, desde que elas não significassem despesas a mais e nem obstruíssem as mostras adventícias que tinham prioridade na ocupação do espaço da Sala Paulo Figueiredo.¹¹²

Sem um suporte financeiro que viabilizasse o aprofundamento das pesquisas do Grupo e com pressões externas ao Museu que começavam a prejudicar o bom andamento dos trabalhos, o Grupo foi extinto logo em seu terceiro ano de funcionamento.

Apesar da brevidade, o Grupo de jovens curadores cumpriu a função de despertar o interesse pelo acervo do MAM em seus integrantes, contribuindo com a curadoria a divulgá-lo. Em 2006, cumprindo a proposta inicial, Felipe Chaimovich assumiu o cargo de Curador-chefe do MAM.¹¹³

*

Outra atividade importante para a divulgação do acervo do Museu foi o lançamento, em 1998, da *Revista do MAM*, que infelizmente teve apenas duas edições. Produzida pela mesma equipe que me assessorava, a *Revista* foi o coroamento de um programa de colocação do acervo do Museu de Arte Moderna como foco de discussão e debate.

A idéia era tratar da obra de artistas com forte representação no acervo. Nela foram contempladas as obras de Farnese de Andrade, Mira Schendel, Tunga, entre

112. Cumpre lembrar que essa Sala havia sido concebida, na reforma de 1995, para apresentar somente obras da coleção.

113. Importante não esquecer que outra integrante do Grupo, Rejane Cintrão, entre 2002 e 2005 atuou no MAM como Curadora Executiva.

outros, com a publicação de textos inéditos sobre suas obras e também ensaios antológicos sobre as mesmas.¹¹⁴

Fora do MAM, no MAM

Percebendo que meu programa para a instauração definitiva do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo do setor artístico e cultural da cidade estava se completando, no final de 2000 terminei minhas atividades como Curador-chefe. A volta para a Universidade de São Paulo, agora, de novo, com dedicação exclusiva, no entanto, não significou meu desligamento definitivo do Museu.

Logo em 2001, fui convidado a integrar a Comissão de Arte do MAM, para assessorar o então novo curador, Ivo Mesquita. Após a saída de Ivo, em julho de 2002, fui convidado, juntamente com Maria Alice Milliet e Felipe Chaimovich, a integrar a Comissão Consultiva de Curadoria do Museu, que funcionou de agosto de 2002 a fevereiro de 2005. Esse Conselho tinha como objetivo, em reuniões ocorridas uma vez por mês, discutir com a curadora-executiva do Museu, Rejane Cintrão, as propostas de exposições, questões relativas ao acervo, etc., atuação muito semelhante à antiga Comissão de Arte.

Em 2005, terminada minha atuação no Conselho Consultivo, fui convidado pela presidência do Museu para participar da equipe de diretores da instituição, com reuniões mensais, em que são discutidos todos os problemas do Museu. A razão do convite veio, segundo a presidência, pelo reconhecimento do meu trabalho como Curador-chefe do MAM, entre 1996 e 2000, e pela contribuição que eu poderia continuar a fornecer ao Museu, sobretudo no âmbito do acervo daquela instituição.

Entre 2001 e 2006, como terei a oportunidade de comentar, concebi algumas exposições para o MAM de São Paulo como curador convidado.

*

Como mencionei, durante minhas atividades como Curador-chefe do MAM, não interrompi meu trabalho como docente junto ao Departamento de Artes Plásticas. Penso que, sobretudo as disciplinas “Evolução das Artes Visuais IV” e “História da Arte no Brasil II” tiveram seus conteúdos enriquecidos, devido à minha experiência como Curador-chefe daquela instituição.

114. Publicaram nesses dois números da *Revista*, Olívio Tavares de Araújo, Felipe Chaimovich, Mauro Meiches, Frederico Morais, Suely Rolnik e Stella Senra.

Além das disciplinas ministradas na Graduação,¹¹⁵ entre 1996 e 2000 ministrei mais três cursos junto ao Programa de Pós-Graduação da ECA-USP: “A crítica de arte em São Paulo: Monteiro Lobato e Mário de Andrade” (1997); “Algumas matrizes da arte contemporânea brasileira” (1998), e o já citado “O novo Museu de Arte Moderna de São Paulo: estudo de caso” (1999).

Esses três últimos cursos demonstram que nesse período meus interesses no campo da pesquisa e da docência caminhavam em duas linhas que, no final, poderiam convergir: por um lado, mantinha minha preocupação com a questão da crítica e da arte modernista brasileira – ecos de minha dissertação de mestrado e de minha tese de doutoramento; por outro, meu interesse pelo acervo do MAM ganhava espaço para reflexão no debate com meus alunos de graduação e de pós e desdobrava-se para o interesse sobre a questão das coleções públicas e particulares em São Paulo.

Tais preocupações podem ser percebidas ainda no primeiro grupo de alunos que orientei no âmbito da pós-graduação: Ivana Soares Paim defendeu seu mestrado em 2002, cujo tema versava sobre a obra de Hugo Adami, um artista de São Paulo, ligado ao retorno à ordem e até então ainda não estudado devidamente;¹¹⁶ Regina Teixeira de Barros e Ricardo Resende, como mencionado, desenvolveram dissertações sobre questões relativas à história do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Um pouco mais tarde, em 2005, Paulo Freitas Costa defendeu o mestrado sobre a coleção de Ema Gordon Klabin, e o primeiro aluno de doutoramento que orientei, Luis Eduardo dos Santos Borda, desenvolveu uma tese sobre a arquitetura de Niemeyer, em 2003.¹¹⁷

Refletindo sobre meus interesses relativos à arte no Brasil, noto que, no final da primeira metade dos anos 2000, a essas duas questões foi agregada uma terceira: a fotografia, que desde o século XIX tornou-se um fator crucial para qualquer reflexão sobre arte no país.

Esta terceira questão fará com que eu constitua um Centro de Pesquisa e um Grupo de Estudos para estudar e discutir as imbricações entre arte e fotografia no Brasil, direcionando a escolha da maioria dos meus orientandos na pós-graduação, assim como aqueles de iniciação científica. Mais para o final da década, noto que as

115. Além das disciplinas citadas continuei ministrando igualmente “História da Arte no Brasil I”.

116. PAIM, Ivana Soares. *Por enxergar demais: a obra de Hugo Adami*. São Paulo: ECA-USP, dissertação de Mestrado, 2002.

117. BORDA, Luis Eduardo dos Santos. *O nexos da forma. Oscar Niemeyer: da arte moderna ao debate contemporâneo*. São Paulo: ECA-USP. Tese de doutoramento, 2003; COSTA, Paulo Freitas. *A coleção Ema Gordon Klabin: uma contribuição ao estudo do colecionismo privado de arte em S. Paulo*. São Paulo: ECA-USP. Dissertação de mestrado, 2005.

três questões apontadas acima convergem para uma preocupação maior, a problemática da identidade na arte produzida no país e sua paulatina superação nas últimas décadas – assunto que, como foi visto, me mobiliza desde meu mestrado sobre a crítica de arte de Monteiro Lobato.

Como, no entanto, o encaminhamento de minhas linhas de pesquisa durante a década de 2000 requer um detalhamento mais cuidadoso, voltarei com mais vagar ao assunto, ainda neste texto.

Nelson Leirner, a Corda, a Arte Internacional Brasileira e Leda Catunda

No final do primeiro semestre de 2001, quando ainda me recuperava de um problema de saúde, Nelson Leirner convidou-me para escrever um livro sobre sua obra. O convite foi como uma corda que Nelson me jogou, na qual me agarrei para voltar à tona, depois de uma experiência tão drástica.¹¹⁸

O livro, composto de sete ensaios independentes, mas complementares, inscreve a obra de Nelson no quadro geral da arte no Brasil do pós-guerra atentando para como a constituição de sua poética se dá a partir de sua particular compreensão do circuito de arte – universo em que esteve inserido desde sempre devido a injunções familiares. Essa característica, que poderia ter sido apenas um traço biográfico, no caso de Nelson tornou-se a mola para que ele articulasse uma visão crítica da instituição arte e, a partir daí, conduzisse parte importante de sua produção no sentido de explicitar e/ou superar os mecanismos institucionais que ordenam o universo da arte.

O interessante dessa experiência de Nelson é que ela se constitui desde os anos 1960, antecipando-se a certas proposições conceituais ou ligadas à crítica institucional que, no Brasil e no exterior, ganharia força somente a partir da década seguinte.

Entretanto, a obra de Leirner não pode ser vista apenas dentro desses aspectos, pois suas posições estão ancoradas de fato numa necessidade utópica de resgatar a arte da instituição que a aprisiona para instaurá-la na vida. Essa característica coloca por terra o lado supostamente niilista que muitos insistem em ver em sua produção, e demonstra um Nelson plantado com fortes raízes na modernidade, problema também abordado no livro.

118. CHIARELLI, T. *Nelson Leirner. arte e não Arte*. São Paulo: Galeria Brito Cimino/Grupo Takano, 2002.

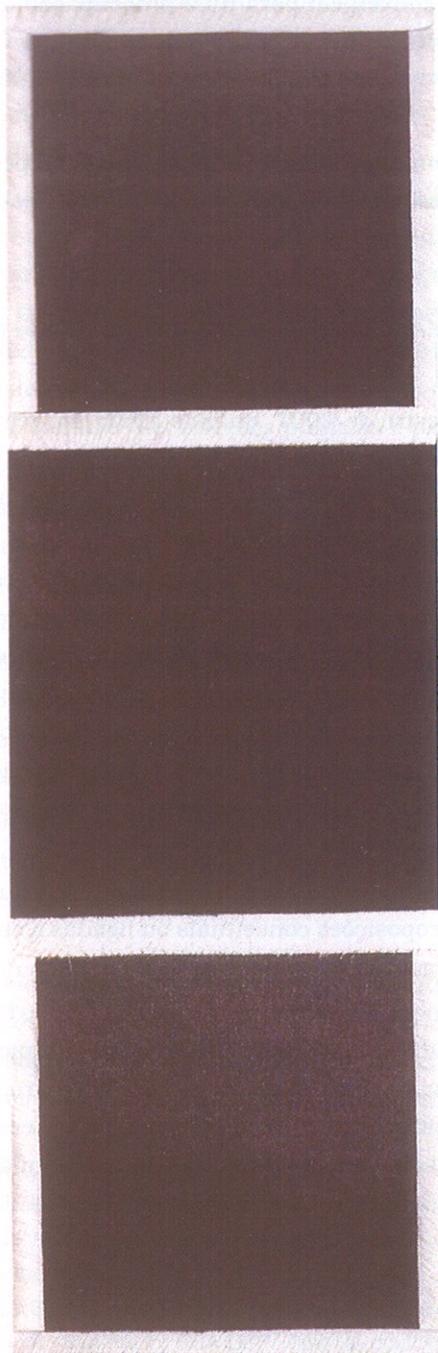


IMAGEM 20. Nelson Leirner.
Da série "Construtivismo rural",
1999. Couro de boi montado
em madeira, 147,5x50x3,5 cm.
Col. MAM-SP.

Escrever *arte e não Arte* possibilitou-me realizar um desejo acalentado desde os anos de 1990, que era escrever um texto sobre a singularidade da obra de Nelson Leirner, intenção tornada pública na Introdução do livro *Arte Internacional Brasileira*, publicado em 1999.¹¹⁹ Lá explicitava meus sentimentos pelo fato de, até aquele momento, não ter escrito sobre alguns artistas que, desde aquela época considerava fundamentais para a arte no Brasil: Ismael Nery, Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral, Maria Martins, Lygia Clark, Helio Oiticica, Hércules Barsotti, Nelson Leirner, Paulo Pasta e Iran do Espírito Santo.

No decorrer dos anos, só foi possível escrever o livro sobre Nelson Leirner. No entanto, publiquei textos sobre Ismael Nery, Flávio de Carvalho e Paulo Pasta.¹²⁰ Sobre os demais, espero escrever um dia.

A publicação de *Arte internacional brasileira* quando ainda era Curador-chefe do MAM, teve como propósito divulgar parte dos textos que havia escrito durante 20 anos para os mais diferentes veículos de comunicação.¹²¹

A estrutura do livro visava, em primeiro lugar, atentar para questões tidas por mim como primordiais para uma revisão da arte no Brasil, dos séculos XIX e XX, com ênfase na produção mais recente. Assim, o primeiro bloco, "Textos Gerais", além de tratar das questões referentes à identidade da arte no Brasil (o nascimento desse problema durante o século XIX, sua continuidade durante todo o século XX e os índices de sua superação crítica nas últimas décadas desse século), atentava para a importância de se pensar a escultura, a pintura e a gravura a partir de vertentes metodológicas não comumente usadas quando o assunto era arte no Brasil. Além disso, faziam parte desse primeiro bloco, alguns temas sobre a imagem técnica no país e suas relações com a questão da identidade brasileira na arte.

119. CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

120. Sobre Ismael Nery: "De volta para o futuro: a obra de Ismael Nery e a arte contemporânea", in MATTAR, Denise (org.). *Ismael Nery*. Curatorial Denise Mattar. Sobre Flávio de Carvalho: "Flávio de Carvalho: questões sobre sua arte de ação", in MATTAR, Denise (cur.). *Flávio de Carvalho 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro/São Paulo: CCBBBrasil/Museu de Arte Brasileira da FAAP, 1999. Sobre Paulo Pasta: "O silêncio onde hoje a pintura habita", in CHIARELLI, Tadeu (org.). *Paulo Pasta*. São Paulo: Cosac&Naif, 2006.

121. Ao todo foram republicados 54 textos, entre ensaios, textos de apresentação para catálogos e artigos de jornais. Em tempo: considerando a oportunidade do lançamento do livro, considerei que *Arte Internacional Brasileira* poderia servir para ajudar na divulgação do acervo do MAM. Para tanto, sempre que possível, optei por ilustrar os textos publicados, com obras do Museu. Quase um terço das ilustrações do livro são obras do MAM.

O segundo bloco, “Artistas, primeira metade do século”, trazia estudos pontuais sobre artistas da passagem do século (Rodolfo Amoedo) e alguns dos principais artistas modernistas: Anita Malfatti, Candido Portinari e Fúlvio Pennacchi.¹²²

O terceiro bloco, “Artistas, segunda metade do século” apresentava meu engajamento nas diversas questões que pontuam a arte contemporânea no país, tratando aspectos particulares das obras de artistas já reconhecidos no circuito – Amilcar de Castro, Mira Schendel, Waltércio Caldas, entre outros –, alguns em fase de consolidação – Emmanuel Nassar e Ana Maria Tavares, entre outros –, além de outros então em pleno período de aparição mais contundente no circuito – Deborah Paiva, Laura Miranda e outros.

Creio que *Arte internacional brasileira*, além de coletar parte do meu trabalho como crítico e historiador da arte no Brasil, divulgou a produção de artistas significativos da cena contemporânea, a partir de vieses interpretativos não usuais dentro da crítica brasileira.

Porém, *Arte internacional brasileira* e *arte e não Arte* foram, respectivamente, meus segundo e terceiro livros. O primeiro foi dedicado à produção inicial de Leda Catunda, publicado em 1998.¹²³ Lembro-me que fiquei lisonjeado quando Leda me convidou para escrever esse que seria um dos primeiros livros individuais sobre os artistas brasileiros surgidos nos anos 1980.

Como afirmei, para mim não restam dúvidas de que Leda foi a principal artista surgida naquele período, e tal constatação se dá sobretudo porque ela foi a artista que melhor soube bandear para o âmbito da “volta à pintura” do início daquela década, uma dimensão crítica do próprio conceito de arte, sorvida nos bancos escolares da FAAP, sobretudo a partir da produção de seus ex-professores, Nelson Leirner, Regina Silveira e Julio Plaza.¹²⁴

122. Voltarei a tratar sobre Fúlvio Pennacchi e a retrospectiva que fiz sobre sua obra na sequência do texto.

123. CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda., 1998.

124. É importante não esquecer que na mesma época Regina Silveira e Julio Plaza ensinavam no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. A ressonância do trabalho de ambos junto aos alunos do Departamento, creio, pode ser percebida tanto na formação de alguns estudantes que mais tarde se dedicariam ao campo da história e da crítica de arte (onde me incluo), como também na produção de caráter experimental e tendente à desmaterialização, visível nas obras de artistas como Mario Ramiro e Rafael França.

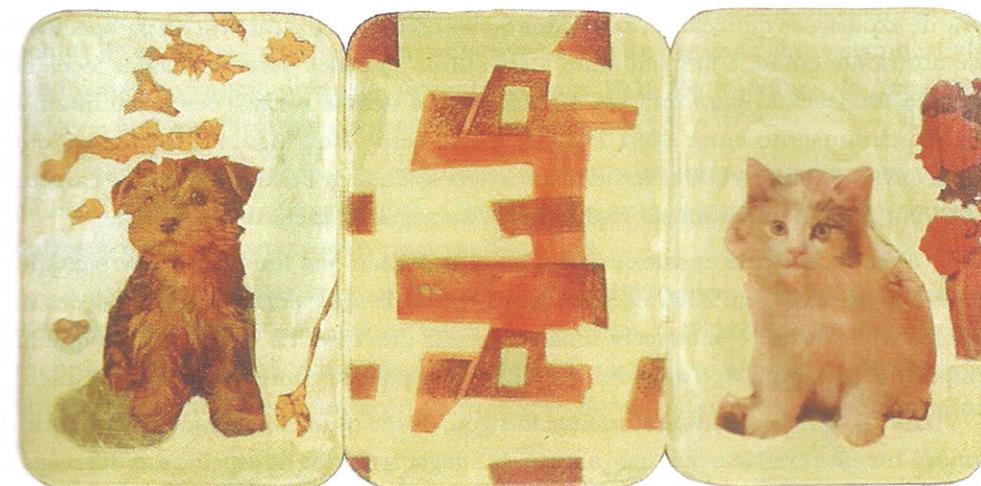


IMAGEM 21. Leda Catunda. “Entre o figurativo e o abstrato”, 1983. Acrílica sobre tapete sintético, 60x120 cm. Col. MAM-SP.

Essa dimensão do trabalho de Leda eu já possuía, antes mesmo de começar a escrever o ensaio do livro. No entanto, conforme fui me aprofundando em sua produção, a consciência da relevância de seu trabalho para a arte no país, nas últimas décadas tornou-se ainda mais contundente.¹²⁵

O Processo de Emersão

Se acima escrevi que o convite de Nelson foi como uma corda que ele me jogou, creio que todo o período entre 2001 até parte de 2004 poderia ser encarado como um processo de volta à superfície.

Esse período serviu para uma revisão geral de minha carreira profissional e a série de exposições que realizei e os textos que escrevi sintetizaram várias perspectivas que abria até então, e me ajudaram a constituir as bases para consolidar focos de atuação profissional para dali em diante. Muitas dessas realizações expandiram o período circunscrito entre 2001 e 2004. Como será visto, algumas atividades que desenvolvi em 2005 e 2006 reverberavam a necessidade de balanço da minha carreira até 2000, mas só puderam ser realizadas já na segunda metade da década.

Além da série de ensaios sobre a obra de Nelson que formaram o livro citado, publicado em 2002, em 2001 escrevi alguns textos de apresentação de exposições no Brasil e no exterior,¹²⁶ e concebi uma exposição que discutia um problema que há tempos me preocupava: o auto-retrato no âmbito da arte contemporânea no Brasil.

A experiência do auto-retrato me intrigou, desde os anos da graduação. Impressionava-me esse exercício realizado a partir da imagem refletida no espelho e as diferenças fundamentais dessa experiência em relação àquela de se auto-retratar a partir da apropriação de uma imagem fotográfica, muitas vezes produzida por outro autor.

Se na primeira, a relação do próprio corpo com a imagem refletida dificultava qualquer distanciamento maior entre as duas (acarretando, entre outras, uma

125. Voltei a escrever sobre a obra de Leda em 2001 para uma individual que a artista realizou em Nova York: "Surfaces by Leda Catunda". New York: Ramis Barquet Gallery, 2001.

126. Além do texto sobre a obra de Leda Catunda, citado na nota anterior, em 2001, entre outros, publiquei os seguintes textos para catálogos: "Algumas considerações sobre a obra de Gustavo Rezende", individual na Galeria Baró Senna, São Paulo; "Túneis, casulos: a produção recente de Maria Clara Fernandes", para exposição no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis; "Algumas idéias a partir da produção de Marco Gianotti", Galeria São Paulo, São Paulo; "Weaving the unraveled thread/Tranzando los hilos de la trama", texto para o catálogo da exposição "O fio da trama", El Museo del Barrio, Nova York.

dimensão auto-erótica), o auto-retrato produzido a partir de uma fotografia, por exemplo, criava um distanciamento maior entre o autor e a imagem, propiciando, talvez, uma liberdade maior de gerenciamento da produção do trabalho.

Por sua vez, a experiência do auto-retrato, com o advento das tecnologias digitais, ganhava igualmente uma dimensão digna de ser explorada em uma exposição. Pensava demonstrar para o público o quanto a prática do auto-retrato havia se modificado em tão poucos anos, mais especificamente, desde os anos 1970.

Assim, quando o Itaú Cultural me convidou para realizar uma exposição em sua sucursal de Campinas, concluí ser oportuno apresentar a proposta de uma exposição de auto-retratos digitais e analógicos, tendo como universo de investigação a cena artística brasileira dos anos 1970 a 2000.

Sublinho que a circunscrição temporal proposta visava também estabelecer os pontos de contatos – e as tremendas diferenças – entre algumas obras significativas, produzidas no campo proposto, durante os anos 1970 (os trabalhos de Anna Bella Geiger e Marcelo Nitsche), e a produção mais recente.¹²⁷

Além disso, assinalo que essa mostra, ao mesmo tempo em que dava prosseguimento ao meu interesse sobre a questão do auto-retrato,¹²⁸ repropunha dois outros problemas que me interessavam há tempo.

A primeira delas é a problemática da performance, entendida como um elemento processual, presente na produção de vários artistas, não se configurando propriamente como mais um gênero artístico. É essa compreensão da performance que permeia minha interpretação da produção de vários artistas, desde o final dos anos 1980.¹²⁹

127. Exposição: "Deslocamentos do eu. O auto-retrato digital e pré-digital na arte brasileira (1976-2001)", Campinas, 2001. A mostra foi reapresentada em São Paulo, no Paço das Artes no mesmo ano. Contava com obras dos seguintes artistas: Albano Afonso; Lau Caminha Aguiar; Clarissa Borges; Fábio Carvalho; Sandra Cinto; Rochele Costi; Gabriel Figueiredo; Paulo Gaiad; Anna Bella Geiger; Alex Hamburger; Jac Leirner; Simone Michelin; João Modé; Marcello Nitsche; Fábio Noronha; Nazareth Pacheco; Rosângela Rennó; Gustavo Rezende; Edgard de Souza; Eli Dudbrack; Márcia Xavier.

128. Questão que reaparecerá na mostra *Erotica*, realizada em 2006, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

129. Para esta compreensão mais ampla do conceito de performance, entre outras, foram fundamentais as leituras: LOEFFLER, C.E./TONG, D. *Performance anthology. Source book of California performance art*. San Francisco: Last Gasp Press and Contemporary Arts Press, 1989; SAYRE, H.M. *The object of performance. The American avant-gard since 1970*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989. Pensar por esse viés os trabalhos de Flávio de Carvalho, Ismael Nery e outros, estou certo, é trazer para suas poéticas uma visão que as reorienta dentro do quadro

A outra questão que, como foi visto, já me interessa há anos e que pude voltar a tratar na mostra “Deslocamentos do eu” foi aquela relativa à apropriação de imagens por artistas brasileiros contemporâneos. Naquela mostra, todas as obras apresentadas operavam dentro desse universo, com nova potência, a partir do advento da tecnologia digital.

Em 2002, em Porto Alegre, fui responsável por uma nova exposição – “Apropriações/Coleções” – em que aprofundi o problema da apropriação, introduzindo a presença do colecionismo na poética de vários artistas contemporâneos. Interessava-me atentar para o fato de que a apropriação surgia comumente dentro de uma prática processual colecionista, inerente a praticamente todos os artistas que trabalham no universo da apropriação.

Para essa mostra, além de apresentar artistas cujas operações de apropriação me interessavam há anos – como Nelson Leirner e Rosângela Rennó, por exemplo – ampliei meu leque de interesses apresentando, desde nomes já consagrados pela tradição modernista, e que nunca haviam sido mostrados por esse viés (como Alberto da Veiga Guignard), até jovens completamente desconhecidos até então dentro do grande circuito brasileiro (caso, na época, de Walmor Correa e Virginia de Medeiros).¹³⁰

da arte no Brasil. Publiquei alguns textos em que me refiro ao caráter performativo das poéticas desses dois artistas: “Às margens do modernismo”. In AGUILLAR, N. (cur.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. “Flávio de Carvalho: questões sobre sua arte de ação”. In MATTAR, D. (cur.). *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico*. Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro, RJ/Museu de Arte Brasileira da FAAP São Paulo, SP, 1999, págs. 53/56. “De volta para o futuro: a obra de Ismael Nery e a arte contemporânea”, in MATTAR, D. (org.). *Ismael Nery*. Rio de Janeiro: Curatorial Denise Mattar, 2004.

130. Participaram da mostra “Apropriações/Coleções” (ocorrida no Santander Cultural, Porto Alegre, entre julho e setembro de 2002), os seguintes artistas: Farnese de Andrade, Mabe Bethonico, Adriana Boff e Mario Ramiro, Athos Bulcão, Walmor Correa, Oriana Duarte, Paulo Gaiad, Alberto da Veiga Guignard, Nelson Leirner, Jorge de Lima, Aloisio Magalhães, Virginia de Medeiros, Alfredo Nicolaiewski, Rosângela Rennó, Fabiana Rossarola e Elida Tessler. Ressalta-se que a mostra agrupava artistas de várias cidades do país, como Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, Florianópolis, Rio de Janeiro e Salvador. Por outro lado, o catálogo, além do texto introdutório de minha autoria – “Apropriação/Coleção/Justaposição” – contava com contribuições de alguns dos críticos e curadores mais destacados no país na última década: Helouise Costa, Adriano Pedrosa, Fernando Cocchiarale, Maria Amélia Bulhões, Moacir dos Anjos, Icleia Borsa Catani e Paulo Sergio Duarte, entre outros. CHIARELLI, T. *Apropriações/Coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 1992 (catálogo de exposição).

Creio que essa exposição trouxe para o circuito brasileiro a necessidade de atualização do debate artístico local, uma vez que, até aquele momento, pelo menos, não havia sido realizada no país nenhuma mostra que reunisse o problema da apropriação e do colecionismo no âmbito da arte aqui produzida.

*

“Apropriações/Coleções” foi inaugurada no Santander Cultural em junho de 2002. No entanto, em janeiro daquele ano, e no mesmo espaço porto-alegrense, inaugurei a mostra “Tangenciando Amilcar”, exposição paralela a uma grande exposição do artista mineiro Amilcar de Castro.

Para a realização dessa curadoria, parti do pressuposto de que Amilcar de Castro – um dos maiores nomes da arte local – trazia para o ambiente brasileiro a dimensão heróica do artista moderno, do artista-demiurgo, capaz de instaurar a ordem com um simples gesto. Embora sua obra nunca tenha assumido a agressividade de muitos de seus colegas contemporâneos (pelo contrário, suas esculturas sempre guardaram uma afetividade que as singularizam¹³¹), havia em seu trabalho uma determinação impossível de ser percebida na produção brasileira mais recente, mesmo aquelas produzidas por artistas que haviam sido seus alunos.

Foi pensando neste problema que vislumbrei a possibilidade de conceber uma exposição em que fossem apresentadas obras de artistas surgidos “depois” de Amilcar – ou mesmo que tivessem sido seus alunos –, nas quais se notasse a falta de uma atitude afirmativa, visível na produção do artista mais velho. É claro que essa falta, a meu ver, não configura uma falha, mas denuncia uma atitude menos afirmativa, por parte dos artistas mais atuais, frente à matéria, à forma, ao espaço e ao tempo.¹³²

A mostra, neste sentido, apresentou a impossibilidade de absorção completa do legado da obra de Amilcar por parte das novas gerações, devido às mudanças estruturais da arte e da sociedade nas últimas décadas.

131. Em 2003 publiquei um ensaio sobre Amilcar de Castro, em que abordo este aspecto de sua obra: “Amilcar de Castro: diálogos efetivos e afetivos com o mundo”, in CHIARELLI, Tadeu. *Amilcar de Castro: corte e dobra*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

132. Participaram de “Tangenciando Amilcar” os seguintes artistas: Maria Helena Bernardes; Celia Euvaldo; Marco Giannotti, Ester Grinspun, Carmela Gross, Ricardo Homem, Ricardo Madureira, Paulo Monteiro, Shirley Paes Leme e Marco Túlio Resende.

Por outro lado, esta exposição selava o interesse que até então eu vinha mantendo com a questão do tridimensional na arte, surgida a partir do convívio com a produção de Ana Maria Tavares, (e depois desenvolvido através de meus estudos sobre a problemática da escultura e da instalação contemporâneas).

Novecento Sudamericano

Em 2002, a convite do Instituto Italiano de Cultura de São Paulo, comecei a conceber uma grande exibição sobre a “presença” da arte italiana nos países do Mercosul. A proposta era criar uma exposição com obras brasileiras, argentinas, uruguaias e italianas e apresentá-la no Palazzo Reale, de Milão, e na Pinacoteca do Estado, em São Paulo.¹³³

Para colaborar como curadora-adjunta, convidei Diana Wechsler, colega argentina que já conhecia há algum tempo.

Desde o início, minha idéia, compartilhada com Diana, era centrar o interesse da exposição em direção ao legado do retorno à ordem italiano nos países latino-americanos do Cone Sul. Realizei uma série de viagens à Argentina visitando museus e coleções particulares à procura de obras representativas produzidas naquele país e no Uruguai. Desenvolvi uma série de visitas a coleções particulares e públicas no Brasil e Diana chegou a viajar para Montevideu em busca de obras.

É claro o quanto esta mostra foi importante para mim, sobretudo se for levado em conta meu interesse, no início do meu doutorado, em estudar o retorno à ordem italiano.

A mostra “Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay” revive e amplia todos os meus estudos sobre o tema, agora expandindo o território de interesse, agrupando artistas dos outros dois países vizinhos. As leituras e as discussões com Diana esclareceram que, de fato, a “presença” da arte italiana no período entre-guerras se expandira pelos três países em questão, tornando perceptíveis pontos em comum entre artistas brasileiros e argentinos que nunca se encontraram pessoalmente – por exemplo, Di Cavalcanti e Raquel Forner.



IMAGEM 22. Foto da exposição “Novecento Sudamericano. Relazioni Artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay”. Palazzo Reale, Milão, 2003. Curadoria Tadeu Chiarelli.

133. A mostra, além de ser apresentada nos espaços citados também foi exibida no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, em 2004.

O diálogo com a arte italiana, travado por artistas latinoamericano, não se deu apenas pelo fato deles, de forma geral, entenderem a arte italiana como grande paradigma. Tão importante quanto este aspecto, foi o fato de que a arte produzida na Itália naquele período conciliava tradição e modernidade, o que – como foi aqui mencionado, comentando a cena brasileira – ia ao encontro da modernidade comedida pretendida por setores não apenas brasileiros, como também uruguaios e argentinos.

Inaugurada em Milão em março de 2003 – ano em que se comemorava 80 anos da primeira exposição do *Novecento* na Itália – a mostra depois foi apresentada na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, e no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba.¹³⁴

Portinari, Abramo e a Conciliação dos Contrários

Ainda em 2003 desenvolvi mais uma curadoria na qual estava presente a questão do retorno à ordem no Brasil: “Portinari 100 anos: alegorias do Brasil”.¹³⁵

A partir do doutorado, e sobretudo pelo apreço que Mario de Andrade nutria pela produção do artista, detinha-me sobre obra de Candido Portinari no intuito de percebê-la dentro do modernismo brasileiro e observar suas relações com o clima “regressivo” da arte do entre guerras. Foi por meio da observação de sua produção que ficou clara para mim a importância da alegoria no âmbito da arte do país naquele período.

Para a exibição escolhi pinturas, desenhos e gravuras em que o artista retratava mulheres e crianças. Enfatizei o quanto a figura da mulher conectava-se com as idéias de mãe-pátria, mãe-nação, idéias essas que se manifestam com ênfase na pintura de Portinari, sobretudo, penso eu, quando o artista usa a mesma cor para pintar tanto as figuras femininas (e as crianças) quanto o solo onde pisam.

134. Participaram da exposição obras dos seguintes artistas: Tarsila do Amaral, Elsa Andrada de Torres, Gilberto Bellini, Antonio Berni, Enrique Borla, Carlo Carrà, Felice Casorati, Emilio Centurión, Victor Cúnsole, Giorgio De Chiarico, Emiliano Di Cavalcanti, Leonardo Dudreville, Raquel Forner, Achille Funi, Lorenzo Gigli, Virgilio Guidi Vittorio Gobbis, Fortunato Lacámara, Emilio Malerba, Horacio March, Piero Marussig, Francesco Menzio, Onofrio Pacenza, Fulvio Pennacchi, Emilio Pettoruti, Candido Portinari, Carlos Prevosti, Francisco Reboló, Ottone Rosai, Paulo Rossi Osir, Mario Sironi, Lino Spilimbergo, Arturo Tosi e Alfredo Volpi.

135. “Portinari 100 anos: Alegorias do Brasil”. Para o catálogo desta exposição realizada no MAM de São Paulo, produzi o seguinte texto: “Portinari: um moderno aqui entre nós e o mundo”.

Além disso, evidenciei como Portinari usava estruturas absorvidas da grande tradição pictórica ocidental, ao mesmo tempo em que absorvia estilemas da produção de alguns pintores modernistas europeus, como Picasso e Dufy.

Parece-me claro que a percepção e consequente tentativa de explicitação, nessa curadoria, da conciliação entre elementos tradicionais e modernos percebidos na obra de Portinari, haviam sido exercitadas na mostra que realizei no MAM em paralelo à retrospectiva de Raoul Dufy, aqui comentada.

Mais uma vez, com esse exemplo, explicita-se como esse início da década de 2000 foi como que um período de sedimentação de algumas questões elaboradas na década anterior.

Essa mesma problemática de “conciliação de contrários” seria repetida em 2003, quando elaborei uma pequena mostra antológica sobre a obra de Lívio Abramo no MAM – “Lívio Abramo cem anos”. A mesma questão reapareceu no texto que escrevi para o catálogo da exposição “Samson Flexor: modulações”, com curadoria de Denise Mattar, apresentada no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro e na Galeria do Sesi, em São Paulo.¹³⁶

Samson Flexor me interessou nesse período por perceber em sua obra o quanto o artista lutou para estabelecer pontes, quer entre a abstração construtiva e a abstração lírica, quer entre essas duas vertentes e a figuração. O texto “A conciliação dos opostos” demonstrava que a problemática da conciliação não havia sido uma singularidade da arte brasileira da primeira metade do século passado, mas que também podia ser detectada em grande parte da produção que a sucedeu.¹³⁷

Mick Carnicelli

Entre 2004 e 2005 realizei algumas curadorias que ainda resumiam os meus vários interesses surgidos e desenvolvidos nas décadas anteriores. Dentre elas

136. “Conciliando opostos”, in MATTAR, Denise (cur.). *Samson Flexor: modulações*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles/São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, s.d.

137. O primeiro vislumbre desse dado já havia sido percebido por mim nas produções de Odilla Mestriner e Darel Valença Lins, como tive a oportunidade de explicitar na comunicação “A ordem, o caos: representação da cidade como metáfora da arte abstratizante no Brasil”, proferida durante o V Congresso Brasileiro de História da Arte, organizado em 1993 pelo Comitê Brasileiro de História da Arte e posteriormente publicado em FABRIS, A./BATISTA, M.R.V. *Congresso Brasileiro de História da Arte. Cidade: História, Cultura e Arte*. São Paulo: CBHA/FAPESP/ECA-USP, 1995.

destacaria “Mick Carnicelli: São Paulo, paisagem da alma”, inaugurada no início de 2004, no MAM de São Paulo que, acredito, contribuiu para colocar em pauta a singular poética de Carnicelli, até então pouco conhecido do grande público.

Não foi fácil produzir a mostra e o texto de apresentação do catálogo. Carnicelli foi um artista que constituiu sua poética à margem das correntes artísticas mais divulgadas no Brasil, entre os anos 1930 e 1960, o que impede introduzi-lo em grupos ou correntes já conhecidas. Além disso, esse lugar solitário ocupado pelo artista obrigou-me a indagar sobre suas relações conflituosas com a cidade de São Paulo, e foi a partir do seu posicionamento em relação à cidade, que então se transformava em grande metrópole, que encontrei o eixo curatorial da exposição e de todo o meu trabalho de interpretação de sua obra.

Creio que a mostra e o texto produzido para o catálogo ajudaram não apenas a divulgar a obra de Carnicelli, mas também demonstraram uma poética forjada em conflito direto entre a subjetividade específica do artista e o espaço urbano em transformação.¹³⁸

Ainda estão para ser estudadas as relações entre os artistas paulistanos, ou que aqui residiram, e a cidade de São Paulo. A cidade, ao contrário do Rio de Janeiro, parece não ter sido propulsora de investidas produtivas de seus artistas, sobretudo aqueles cujas obras atingiram uma dimensão relevante. Entre aqueles reconhecidos, são exceções as produções em que a cidade foi personagem privilegiada e não deixa de ser curioso o fato de que, mesmo durante o período do modernismo, São Paulo tenha aparecido poucas vezes como protagonista e, quando isso ocorreu, a apareceu como cenário vazio, destituída de índices de sua “alma” metropolitana mais evidentes: os grandes edifícios e as multidões.¹³⁹

A São Paulo de Tarsila quase sempre está vazia, misto de cidade e lugarejo. Em Flávio de Carvalho, mais uma vez, ela surge vazia. Na produção dos anos 1930 e 1940 são mais seus arredores que captam o interesse dos artistas do que seu centro movimentado.

138. “Algumas palavras sobre a obra de Mick Carnicelli”, in CHIARELLI, Tadeu (cur.). *Mick Carnicelli. São Paulo: paisagem da alma*. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2004.

139. Tive a oportunidade de voltar a dedicar-me a este problema na palestra “Contra a circunstância e o efêmero: a busca da construção e da sobriedade no modernismo brasileiro”, proferida em Belo Horizonte, em 2007, dentro dos eventos paralelos à mostra “A arte da velocidade”, na Casa Fiat de Cultura.



IMAGEM 23. Mick Carnicelli. Sem título, s. d. Óleo sobre tela, 60x50 cm. Col. MAM-SP.

Mick Carnicelli foi um dos poucos pintores a trazer a metrópole em formação para o seu embate plástico e sua obra abre a perspectiva para o estudo de produções pictóricas pouco ou quase nada ainda estudadas.¹⁴⁰

A Fotografia e o Início da Reorientação das Abordagens Críticas

Em 2004, a convite do Itaú Cultural, dei início a uma série de exposições intitulada Projeto Mezanino, voltado para a área de fotografia, na sede do Itaú Cultural em São Paulo. Ali apresentei exposições individuais dos seguintes artistas: Eduardo Marin Kessejian, Aline Nakamura e Celina Yamauchi. Finalizadas essas mostras, continuei o Projeto em Curitiba, convidando três artistas locais para integrarem uma coletiva, juntamente com os artistas citados. Os artistas curitibanos eram: Alberto Nane, Fernanda Preto e Michelle Serena.

A idéia (depois abandonada pelo Itaú Cultural) era viajar com a mostra por algumas capitais brasileiras e, em cada uma, agregar três fotógrafos. No final do Projeto uma grande mostra panorâmica sobre a jovem fotografia praticada no Brasil seria realizada em São Paulo.

Apesar do malogro da idéia inicial do Projeto,¹⁴¹ para mim foi importante dele participar, pois, por seu intermédio, entrei em contato com a produção desses vários jovens artistas e, com a reflexão sobre seus trabalhos, avancei na minha compreensão sobre a fotografia.¹⁴²

140. Refiro-me aqui à produção de artistas como Marques Campão, Adolfo Fonzari e outros que, também pelo fato de não terem se agregado às correntes estéticas que mais frutificaram na cidade durante o século passado, ainda aguardam pesquisas mais extensas. Não creio, de fato, que um estudo sobre esses artistas revelarão poéticas densas, como a constituída por Mick Carnicelli. No entanto, creio que pesquisas voltadas para suas produções poderão trazer dados importantes sobre como esses artistas que insistiram na manutenção da representação sensível do entorno (apesar de toda a vaga “abstrata”), dialogaram com a cidade em transformação e seus desafios. Por outro lado, seria importante também indagar como eles insistiram em se manter fieis à captação do entorno metropolitano, utilizando-se da pintura, quando a fotografia dava sinais de saber captar, talvez com maior propriedade, o entorno paulistano.

141. O Projeto original foi modificado, porém manteve-se em cena durante alguns anos.

142. Cumpre registrar que os três artistas convidados para as individuais realizadas em São Paulo foram formados pelo Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP (refiro-me a Aline Nakamura, Eduardo Marin e Celina Yamauchi). Tal opção não foi devida, é claro, por nenhuma idéia de “reserva de mercado” para artistas egressos do Departamento, e sim pela alta qualidade da produção dos mesmos.

Os textos que escrevi sobre a produção dos artistas citados, aliados aos estudos que, na sequência, desenvolvi sobre os trabalhos de mais dois artistas que se utilizam da fotografia e/ou da imagem fotográfica – Luiz Braga e Paulo Gaiad –, creio, tornaram mais sofisticada minha compreensão tanto sobre as especificidades da fotografia enquanto meio expressivo, assim como sobre a importância desse processo no contexto da arte contemporânea no Brasil.¹⁴³

Dentro desse meu interesse pela fotografia e seus usos por artistas plásticos, menciono um texto que escrevi sobre parte da produção de Regina Silveira, publicado em 2004 – porém escrito entre 2002 e 2003. “A propósito ou a partir da série *Brazil Today*”¹⁴⁴ foi um dos primeiros trabalhos em que conscientemente busquei entender e interpretar a obra de arte dentro de um contexto cultural mais amplo, aproximando-me de uma abordagem não apenas formal, porém enquadrando a obra em estudo dentro do tecido de relações em que ela necessariamente estava inserida.

Para esse trabalho de interpretação, sem dúvida, foi importante contar como objeto de análise a série de livros de artista produzidos por Regina Silveira nos anos 1970, uma vez que eles trazem, a partir da sua própria constituição enquanto livros, questões que obrigatoriamente reclamam análises que dêem conta da sua multiplicidade de significações que eles sugerem.

No início de 2006 fui convidado pelo curador polonês radicado nos Estados Unidos, Marek Partelik, a escrever um texto sobre Anna Bella Geiger, que participaria da mostra “POZA. On the polishness of Polish contemporary art”, a ser inaugurada na Royal Art Ways em Hartford, Connecticut, em outubro daquele ano.

O texto que escrevi para a ocasião “Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra” é o resultado de uma experiência igualmente importante em que pratiquei, mais uma vez, uma abordagem mais densa da obra em pauta,

143. Seguem os textos que escrevi sobre os respectivos artistas. Inicialmente apresento aqueles que foram publicados em 2004 no catálogo da exposição em Curitiba, relativos aos artistas participantes do Projeto Mezanino de Fotografia: “As imagens de Aline Nakamura e o verdadeiro delito da fotografia”; Celina Yamauchi: falsas narrativas”; “Edu Marin: a fotografia como poética da cumplicidade”; “Os encontros de Michele Serena”; Sou o que me usa: a produção de Fernanda Preto”; “Vôo cego: as fotos de Albert Nane”. Para o catálogo da exposição “Janelas imaginárias”, de Paulo Gaiad, ocorrida em 2004 na Galeria Rosa Almeida, escrevi “Sobre o que fala “Divina Comédia” de Paulo Gaiad?”; sobre a obra de Luiz Braga, por ocasião da mostra que realizei no MAM de São Paulo em 2005 – Luiz Braga: retratos amazônicos - publiquei “Luiz Braga e a fotografia opaca”, texto para o catálogo da exposição.

144. Publicado em: SANTOS, A. dos/SANTOS, M.I.A *fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

interpretado-as dentro de um quadro de referências cuja densidade não percebo na maioria dos meus textos anteriores.¹⁴⁵

Embora nesse texto eu detecte com mais clareza as ressonâncias das leituras e discussões sobre metodologia em história da arte e sobre as relações entre arte e fotografia desencadeadas nas reuniões que já mantinha com o Grupo de Estudos Arte&Fotografia, desde 2004,¹⁴⁶ creio que, ao cotejá-lo com aquele mais antigo sobre a série “*Brazil today*”, de Regina Silveira – além dos outros referidos neste segmento – é perceptível como naquele sobre a produção de Geiger fica nítida a necessidade de reorientar minhas abordagens sobre as obras de arte que me interessavam.

Apesar dos problemas passíveis de serem encontrados em qualquer texto, creio que aquele escrito sobre Anna Bella avança em determinadas questões presentes nos trabalhos que a artista produziu durante os anos de 1970, sobretudo aqueles relacionados às referências visuais das quais Geiger fez uso para desenvolvê-los.

Ester Grinspum

Entre 2004 e 2006 fui o curador de três exposições de artistas de minha geração cujas produções considero importantes para a compreensão da arte brasileira das últimas décadas: Ester Grinspum, Claudio Mubarac e Paulo Pasta.¹⁴⁷

Acompanho o trabalho de Ester desde meados dos anos 1980, tornando-me mais íntimo de seu trabalho a partir da entrevista que realizei com a artista para o “Dossiê Jovens Artistas Paulistas”, já comentado.

Deslizando entre o desenho, o objeto e a escultura, a produção de Ester se estabelece como um desvio no âmbito da arte contemporânea no Brasil desde, justamente, os anos 1980. Inserida no “citacionismo” daquela década, sua produção propunha – ao contrário de uma adesão acrítica ao processo de apropriação deslumbrado de muitos de seus colegas – uma crítica sutil ao próprio ato de citar, de recorrer a imagens fundamentais da história da arte ocidental, no intuito de produzir novas obras de arte.

145. O texto “Anna Bella Geiger: other annotations for the mapping of the work” saiu publicado em inglês apenas em 2008, quando eu já não tinha mais esperança em vê-lo publicado naquela língua. Por isso, e para que ele atingisse o público brasileiro com maior eficácia, foi que eu o submeti à revista *Ars*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, o que ocorreu no número 10 daquela publicação, com o título “Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra”.

146. Voltarei a tratar do Grupo de Estudos.

147. “Ester Grinspum: uma antologia” – Pinacoteca do Estado, 2004; “Objetos frágeis: a gráfica de Claudio Mubarac” – Estação Pinacoteca, 2005; e “Paulo Pasta – Fortuna” – Estação Pinacoteca, 2006.



IMAGEM 24. Foto da exposição “Ester Grinspum: uma antologia”. Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2004. Curadoria Tadeu Chiarelli.

No entanto, no decorrer de sua trajetória, Ester amenizou essa produção citacionista, estabelecendo uma poética de forte tensão e densidade plástica, constituindo-se, por assim dizer, “entre” o cheio e o vazio, entre o espaço e o tempo, estratégia visível, quer em seus desenhos, quer em suas peças tridimensionais.

Passadas algumas décadas, na hora de refletir sobre a possibilidade de uma antologia de sua obra, a idéia foi emprestar da própria poética da artista o eixo para a exposição: uma mostra seca, destituída de aparatos de sedução para o visitante, mas que, no entanto, parece-me, dimensionou a contribuição específica da artista para a ampliação do debate da plástica contemporânea.

Para essa exposição, cuidei da organização do catálogo da mostra, em que foram republicados alguns textos importantes para a compreensão da carreira de Ester.¹⁴⁸

Claudio Mubarac

Como tive a oportunidade de comentar, a produção de Claudio Mubarac no campo da gráfica, assim como a de outros poucos colegas do artista, extrapola a modalidade da gravura – entendida como um nicho particular, infenso às inquietações da contemporaneidade –, para interagir e ampliar o campo mais geral da arte de hoje.

Neste sentido, quando aceitei o convite do amigo para ser o responsável pela exposição que deveria traçar os pontos principais de sua trajetória, chamei a atenção do público para algumas das questões que mais me mobilizam em seu trabalho: em primeiro lugar, aquelas obras que se constituem como gravuras e, ao mesmo tempo, como objetos autônomos, alguns quase reivindicando um comportamento escultórico. Penso que nesse tipo de produção, Claudio alcançou um dos momentos altos da arte brasileira da década passada.

148. Para o catálogo da exposição produzi uma entrevista com a artista e republicei o seguinte material: entrevista que realizei com Ester em 1986 para o “Dossiê Jovens Artistas Paulistas”; “Espaço de amostragem”, texto de Fábio Magalhães, publicado originalmente em um catálogo de 1983; “Onde um eu era havia um círculo desenhado a lápis – Amor Ícone”, de Frederico Moraes, publicado originalmente em um catálogo de 1985; “Ester Grinspum: a presença do branco”, de Agnaldo Farias, texto publicado originalmente na revista *Galeria Revista de Arte*, em 1989; “Antes do desenho”, de Sonia Salzstein Goldberg, publicado originalmente em catálogo de 1989; “Ester Grinspum: o instante e a forma”, de Jacques Leenhardt, publicado originalmente em catálogo de 1991; “Ester Grinspum: o olho e a luz”, de Paulo Herkenhoff, publicado originalmente na revista *Art Press* em 1992; “O olho, órgão da escuta”, de Catherine Millet, publicado originalmente em catálogo de 1993; “A obra de Grinspum conduz à essência dos lugares”, de Lorenzo Mammì, publicado originalmente em jornal, em 1997; “Ester-Amilcar de Castro”, de Tadeu Chiarelli, publicado originalmente como parte de texto maior em 2002; “Sobre o chão e as mesas, de Ester Grinspum”, de Tadeu Chiarelli, publicado originalmente em catálogo em 2002.



IMAGEM 25. Foto da exposição “Objetos frágeis. A gráfica de Cláudio Mubarac”. Estação Pinacoteca, São Paulo, 2005. Curadoria Tadeu Chiarelli.

Outro aspecto da produção de Mubarak que me mobilizou valorizar foi a série de peças desenvolvida por meio de imagens de origens técnicas as mais diversas, unindo em um mesmo trabalho a fotografia digital e a gravura em metal mais tradicional, com resultados surpreendentes e que demonstram uma atitude não sacralizada da gráfica.

A mostra, que adentrou em 2006, contou com um catálogo no qual reuni uma boa seleção dos textos, anteriormente publicados, sobre sua obra.¹⁴⁹

Paulo Pasta

A concepção primeira da exposição que organizei da produção de Paulo Pasta, partia de uma obra que o artista pintou em 1987: "Fortuna", óleo e cera sobre tela, que faz parte da minha coleção particular. A palavra *fortuna*, tanto em português, quanto em italiano, significa "sorte", "destino", "fado" e me lembro de que quando vi essa obra no ateliê de Paulo, ainda em 1987, senti que ela exprimia o mistério do que poderia vir, no futuro, tanto para mim quanto para o meu amigo pintor.

Por esse motivo, quando Paulo me convidou para ser o curador dessa mostra que seria uma antologia de sua produção, aquela pintura voltou de imediato à minha mente e tive a certeza, naquele exato instante, de que o título da exposição deveria ser o mesmo daquela obra.

Seria como se ela, ao reunir-se com outras obras produzidas no mesmo período – mas, sobretudo com as que vieram depois –, formassem, de alguma maneira, a nossa *fortuna*, manifestando o que a vida preparara para esses dois amigos depois de tantos anos trabalhando em paralelo.

O texto que escrevi para a exposição, "O silêncio onde hoje a pintura habita",¹⁵⁰ foi um dos que tive mais dificuldade em desenvolver, não apenas por tratar da obra de um artista a quem muito admiro e de um amigo querido, mas sobretudo porque significava, naquele momento, acertar minhas contas com a pintura.

149. Além do texto inédito "Arte de tempos sombrios", escrito por mim especialmente para a exposição, republicuei no catálogo os seguintes ensaios: "O desenho imprevisível", de Sônia Salzstein, publicado em livro sobre o artista em 1997 pela Edusp; "Claudio Mubarak", de Carlos Scarinci, publicado na revista *Galeria*, em 1990; "Arte de menino", de Leila Kiyomura Moreno, publicado no *Jornal da USP*, em 1997, e "A gravura no espelho", de minha autoria, publicado originalmente em texto de exposição, de 1995.

150. O texto foi publicado no livro *Paulo Pasta*, lançado em virtude da mostra, pela Cosac & Naify. Além do meu ensaio, o livro é composto dos seguintes textos, todos inéditos até então: "Sentir a pintura", de Paulo Venâncio; "Paulo Pasta", de Lorenzo Mammi e "Através dos tempos" de José Bento Ferreira.

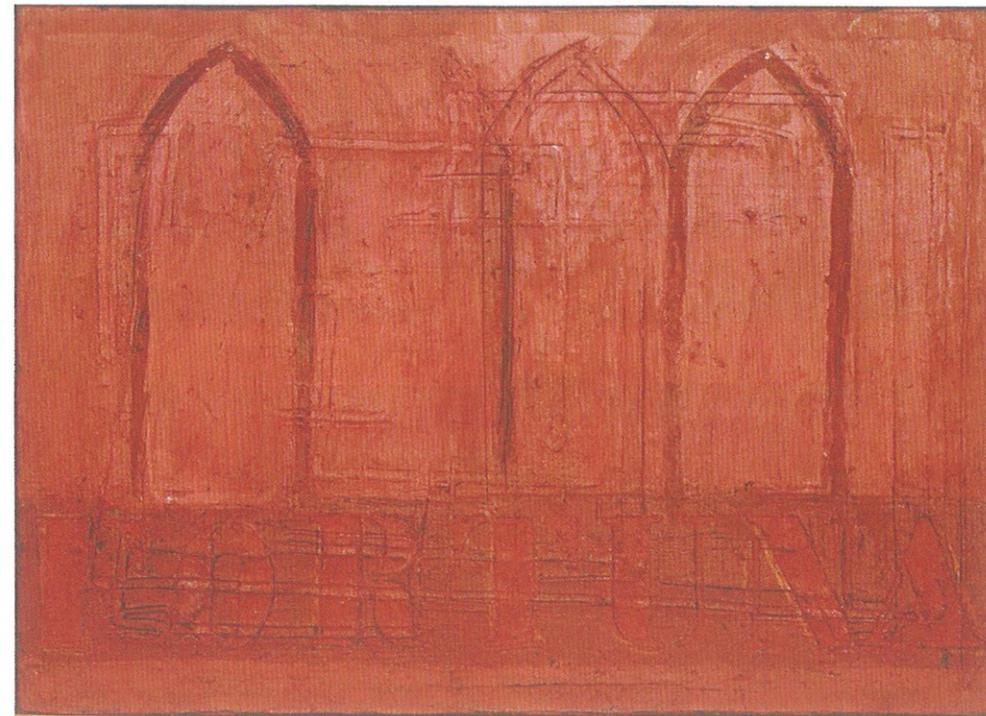


IMAGEM 26. Paulo Pasta. "Fortuna", 1987. Óleo e cera s/ tela, 50x61,3 cm. Col. particular, São Paulo.



IMAGEM 27. Foto da exposição "Paulo Pasta Fortuna". Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2006. Curadoria Tadeu Chiarelli.

A partir especialmente dos anos 1990, em lugar de meu interesse inicial pela pintura e pela escultura, tornou-se cada vez mais presente meu engajamento em relação à fotografia, quer em suas supostas especificidades, quer em suas relações de hibridação com as outras modalidades artísticas. Neste sentido, a pintura tendeu a ficar um tanto obscurecida dentro de minhas preocupações, talvez também pelo fato dessa modalidade, especialmente no Brasil dos anos 1990 e 2000, dar sinais de um progressivo esgotamento de suas potencialidades – embora não se possa esquecer, para ficarmos no caso paulistano, da produção de alguns bons pintores, entre eles, o próprio Paulo Pasta, Marco Giannotti, Sergio Sister, Marina Saleme e poucos outros.

De qualquer maneira, escrever sobre a relação de Paulo com a pintura significava para mim, redigir um testemunho sobre meu próprio posicionamento em relação a essa prática artística na contemporaneidade, tendo como foco de interesse a produção de alguém que dedicou toda a vida a promovê-la. Um desafio que, creio, foi vencido tanto no texto, quanto na própria mostra, na Estação Pinacoteca.

Fúlvio Pennacchi

Em 1993 fui contatado pela família de Fulvio Pennacchi para desenvolver uma retrospectiva sobre sua obra. Durante aquele ano passei várias tardes na residência da família estudando todas as pinturas do artista expostas na várias paredes, e as inúmeras mapotecas com desenhos. Lembro-me que me impregnei da obra de Pennacchi que, para mim, desde aquela época, passou a simbolizar todo artista italiano emigrado para São Paulo e, em última análise, o símbolo de todos os imigrantes que vieram para o Brasil em busca do futuro.

Por vários motivos não foi possível realizar a retrospectiva naquela ocasião e, em meados 2004, a família voltou a entrar em contato comigo para retomarmos o projeto visando as comemorações do centenário do artista, em 2005.

O projeto reordenado foi apresentado à Pinacoteca do Estado que aceitou a realização da mostra, ocorrida no primeiro semestre de 2006.¹⁵¹

151. "Pennacchi 100 anos", ocorrida entre 13 de maio e 25 de junho de 2006 na Pinacoteca do Estado.



IMAGEM 28. Foto da exposição "Pennacchi 100 anos". Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2006. Curadoria Tadeu Chiarelli.

Creio que esse intervalo de pouco mais de uma década foi salutar para o projeto porque não apenas amadureci profissionalmente como, por consequência, tornei mais densa minha compreensão sobre a obra do artista. O aprofundamento que exercitei sobre as questões da arte brasileira da primeira metade do século passado, sobre o *Novecento* italiano e sobre os influxos dessa tendência no ambiente paulistano, ajudou a reorganizar meu pensamento sobre Pennacchi e sua prática, pensamento esse esboçado, de maneira consistente, pela primeira vez, em uma comunicação apresentada por mim em 1995.¹⁵²

Para a realização da mostra na Pinacoteca, voltei a frequentar a residência da família Pennacchi, revendo as obras estudadas anos atrás. No intuito de ampliar o levantamento das obras para a exposição, realizei uma série de visitas a coleções públicas e particulares da cidade.

Quando todo o levantamento já se encontrava pronto, chegando a hora de iniciar o texto para o catálogo, concluí que, não sendo cabível um texto puramente biográfico, que buscasse localizar Pennacchi e sua obra dentro do contexto da arte brasileira e paulistana do século XX, da mesma forma não faria sentido produzir um ensaio apenas preocupado com as questões formais que a produção do pintor apontava.

Esse dilema eu já vivera ao escrever os textos para os catálogos das exposições de Mubarak e Pasta. Nesses dois casos, optei por iniciar os ensaios partindo de uma obra em particular, analisando-a em seus aspectos formais e semânticos. Feito esse primeiro "estudo de caso", minha estratégia foi abrir aos poucos a abordagem, incluindo dados os mais variados que pudessem colaborar na compreensão da obra de cada um dos artistas enfocados.

Para a produção do texto sobre Pennacchi usei da mesma estratégia: escolhi uma obra em particular – "Natureza-morta", 1941 – e, a partir dela tecei todas as considerações que entendi pertinentes sobre a obra e a vida do pintor, finalizando com uma sutil comparação entre o que Pennacchi acreditava ser a "pureza" na arte, contraposta à obra de Alfredo Volpi, seu colega no Grupo Santa Helena.¹⁵³

152. Seminário "Modernidade, pintura e utopia", realizado em novembro de 1995 no MAC-USP. Título da comunicação: "Fúlvio Pennacchi: fazer a América/Refazer a Itália". O texto que serviu de base para a comunicação, após revisão, foi publicado no meu livro *Arte internacional brasileira* com o título "Fúlvio Pennacchi: uma poética da saudade".

153. O título do ensaio é: "Sobre a experiência brasileira de Fulvio Pennacchi", publicado no catálogo da exposição.

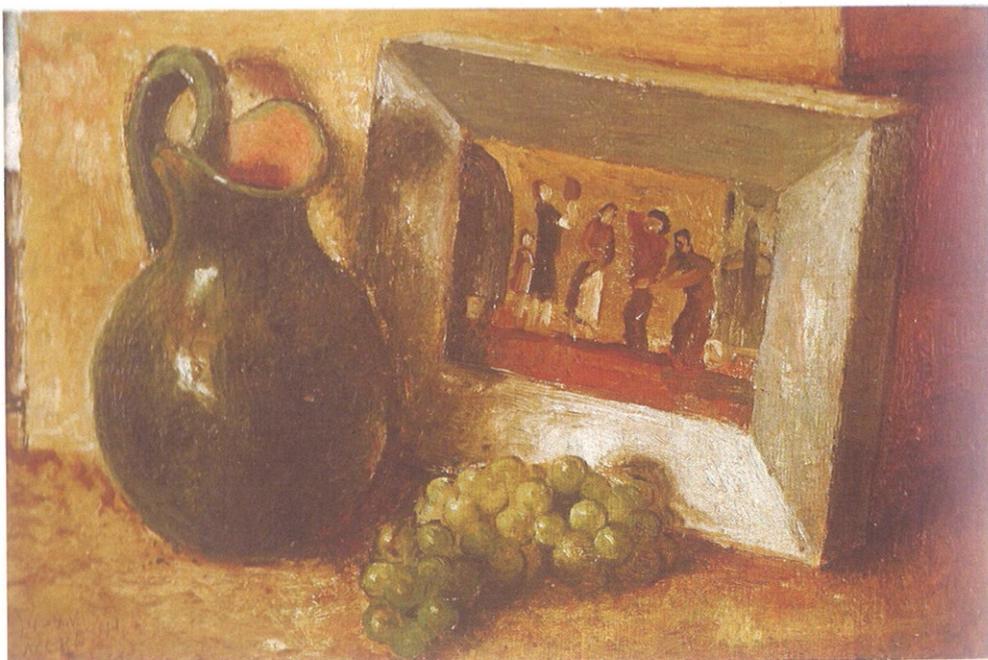


IMAGEM 29. Fulvio Pennacchi. "Natureza morta", 1941. Óleo s/ cartão, 21x32 cm. Col. Família Pennacchi.

"Pennacchi 100 anos" foi mais um passo no sentido de fechar minhas inquietações relativas ao retorno à ordem no geral e sua presença na arte do país durante a primeira metade do século XX.¹⁵⁴ Para complementar a exposição foi concebido um catálogo que contou com uma série de contribuições significativas, no sentido de inserir em definitivo a obra de Fulvio Pennacchi no contexto da arte no Brasil do século passado.¹⁵⁵

Desidentidad

Entre 2002 e 2006 fui curador de algumas exposições no MAM de São Paulo. Várias delas eram remanescentes de projetos já concluídos quando ainda era Curador-chefe do Museu, outras eram projetos para os quais fui especialmente convidado como curador independente.¹⁵⁶

De todas as exposições que realizei no MAM nesse período, apesar da importância pontual de todas elas, sem dúvida, duas foram as mais significativas para mim: "*Desidentidad: arte brasileño contemporaneo en el acervo del Museu de Arte Moderna de São Paulo*" e "MAM[na]OCA", ambas inauguradas em 2006.

Quando o MAM assinou um acordo de trocas de exposições entre ele e o Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), a presidência entendeu que deveria me convidar para a realização de uma mostra do acervo de fotografias da instituição no museu valenciano.

154. O primeiro passo nesse sentido, a meu ver foi a exposição "*Novocento sudamericano*" e o último, pelo menos até o presente, foi a exposição que realizei sobre Lasar Segall, sobre a qual voltarei a me referir.

155. Além do texto que escrevi especialmente para o catálogo da mostra, este contava ainda com as seguintes colaborações: "Residência da Família Pennacchi", ensaio fotográfico de Mitsue Kobayashi; "Fulvio Pennacchi e a arquitetura", de Marcos Tognon; "Igreja de Nossa Senhora da Paz", ensaio fotográfico de Hugo Zanella; "Fulvio Pennacchi, um texto evocativo", de Valério Pennacchi; "A linguagem da saudade", de Mariarosaria Fabris; "Diário de Fulvio Pennacchi"; "Poemas de Fulvio Pennacchi" e "Cronologia", de Margarida SantAnna.

156. Entre 2002 e 2006 realizei as seguintes curadorias no MAM de São Paulo: "A permanência dos gêneros: o retrato, os animais, a paisagem e a natureza-morta no acervo do MAMSP" (2002); "A cor na arte Brasileira" (2002); "Portinari 100 anos – alegorias do Brasil" (2003); Mick Carnicelli: "São Paulo, paisagem da alma" (2004); "Fotografia e escultura no acervo do MAM" (2004); "Luiz Braga: retratos amazônicos" (2005); "Desidentidad: arte brasileño contemporáneo en el acervo del Museu de Arte Moderna de São Paulo" (2006); MAM[na]OCA" (2006).

Para mim, essa foi uma oportunidade rara de conferir à coleção do MAM uma dimensão internacional e, durante as tratativas com a direção do IVAM, consegui que eles aceitassem uma exposição não ortodoxa de fotografia, uma mostra que pretendia apresentar a riqueza da arte contemporânea brasileira, voltada para o uso da fotografia e/ou da imagem fotográfica em sua constituição.

Tentando fugir dos estereótipos mais banais que nós brasileiros construímos a respeito do próprio país, da cultura e da arte locais, minha intenção foi apresentar na exposição valenciana, obras produzidas entre os anos 1970 e início dos anos 2000, pertencentes à coleção do MAM e que, em primeiro lugar, tratassem do processo de dissolução ou da problematização desses mesmos estereótipos. Além disso, e como consequência desse problema, privilegiei obras que, de fato, superassem ou problematizassem as concepções mais comuns da prática fotográfica no âmbito da arte.

Emoldurando esses eixos pairava a dificuldade inerente a qualquer exposição que pretende, querendo ou não, ser uma súplica da arte de um país, de uma época etc.: Como explicar a arte brasileira para um público internacional?

Para sinalizar a impossibilidade de qualquer exposição responder à pergunta acima, resolvi iniciar a mostra com uma série de Mario Yshikawa em que o artista escrevia sentenças no alfabeto para surdos-mudos e produzia desenhos que, em última instância, tratavam da incomunicabilidade.

A partir das obras de Mário – todas em fotocópias – a exposição apresentava obras de diversos artistas brasileiros que fizeram uso pouco ortodoxo da fotografia e/ou de outros métodos mecânicos ou digitais de reprodução de imagens, para tratar de questões ligadas à identidade coletiva ou individual.¹⁵⁷

157. Participaram da mostra, além das obras de Mário Ishikawa, produções de: Bené Fonteles; Rafael Assef; Edouard Fraipont; Amílcar Packer; Michel Groisman; Nazareth Pacheco; Farnese de Andrade; Paula Trope; Márcia Xavier; Helena Martins-Costa; Regina Silveira; Cris Bierrenbach; Alberto Bitar; Rosângela Rennó; Guilherme Maranhão; José Guedes; Vik Muniz; Dora Longo Bahia; Waltercio Caldas; Alfredo Nicolaiewsky; Neide Jallageas; Lia Chaia; Mariano Klautau Filho; Fabiana Rossarola; Sandra Cinto; Lenora de Barros; Keila Alaver; Marcelo Zocchio; Anna Bella Geiger; Rubens Mano; Caio Reisewitz; Aloisio Magalhães.



IMAGEM 30. Foto: montagem da exposição "Desidentidad". Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2006. Curadoria Tadeu Chiarelli.

Tive dificuldade para escrever o texto para o catálogo dessa exposição porque ela, além de constituir-se como um empreendimento novo na minha carreira – uma exposição que apresentava a produção contemporânea do país para um público internacional – configurou-se também como súpula e ampliação dos interesses que me mobilizavam há anos: investigar como, por meio da fotografia e da imagem fotográfica, vários artistas brasileiros contemporâneos tratavam a questão da identidade coletiva brasileira ou da identidade individual. E dentro desse quadro, como era possível perceber a superação ou a problematização dos grandes mitos da nacionalidade brasileira (a paisagem física e humana locais, a bandeira nacional, a cidade de São Paulo, do Rio de Janeiro etc.).¹⁵⁸

Durante o processo de escrita do texto, até chegar ao ponto em que me dedicava a interpretar as obras apresentadas dentro do contexto cultural e político brasileiro do final da ditadura militar e início da “abertura”, escrevi um longuíssimo intróito em que percorria toda a trajetória do nascimento e solidificação do meu interesse sobre o assunto da mostra.

Visto que seria impossível publicar um texto sobre o tema, com aquela introdução tão longa – e que pouco interessaria ao público espanhol –, optei por dividi-lo em duas partes, publicando no catálogo para Valencia apenas a parte final. Daí a explicação para o fato do texto publicado ter o título: “Como explicar arte contemporânea brasileira para um público internacional – II”.

Por sua vez, “Como explicar arte contemporânea brasileira para um público internacional I”, foi enviado para a revista do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, e até hoje aguarda publicação.¹⁵⁹

Creio que o esforço que me exigiu a curadoria de “*Desidentidad*” e a produção do referido texto, foi importante por ter me obrigado a desenvolver uma reflexão sobre os encaminhamentos que dei para meus interesses na área da fotografia, implicados com a questão da identidade (e no processo de “desidentidade”) coletiva brasileira e individual.

158. Essas preocupações podem ser percebidas desde a exposição “Fotografia contaminada” que realizei no Centro Cultural São Paulo, em 1994, até a mostra de Valencia, passando pela exposição apresentada no MAM de São Paulo em 1997 – “Identidade/não identidade; a fotografia brasileira atual” –, e “Imagens Seqüestradas” (MAM Rio de Janeiro, em 1998) entre outras.

159. Em meados de 2009, convidado pela Editora Zouk para participar com um texto em um livro sobre curadoria – e por não ter tido mais nenhuma notícia sobre a revista da Universidade de Santa Maria –, optei por juntar de novo os dois textos e, fazendo as devidas revisões, apresentei-o para a publicação, aguardada para 2010.

Sublinho que esse meu interesse pela fotografia e pela imagem fotográfica caminhou praticamente em paralelo aos meus estudos sobre arte e identidade nacional, ligado ao modernismo brasileiro, de onde resultaram meus estudos sobre as produções críticas de Monteiro Lobato, Mario de Andrade e Gonzaga-Duque. Visto em retrospecto, eles correram paralelos durante praticamente toda a minha vida profissional, abrangendo a arte no Brasil durante os séculos XIX e XX.

Era de se esperar, portanto, que em algum momento do meu caminho profissional eles comessem a se juntar e creio que já em 2006 tal junção ocorria se não propriamente em meus textos, ou em alguma exposição específica, pelo menos em minhas atividades como docente, quer na graduação como na pós, assim como nos grupos de estudo que passei a coordenar junto ao Departamento de Artes Plásticas, a partir de 2004.

O MAM NA OCA

Creio que a conclusão do meu compromisso com o acervo do MAM de São Paulo ocorreu durante o processo de concepção e realização da mostra MAM[na]OCA, inaugurada no final de 2006.

A ideia de uma exposição que apresentasse no edifício Lucas Nogueira Garcez (a OCA), uma grande seleção do acervo do MAM surgiu da presidência do Museu. A mostra deveria ocorrer por ocasião da edição da Bienal Internacional de São Paulo, e a ocupação da OCA serviria para abrigar o maior número possível de obras da coleção, uma vez que o edifício do MAM – de resto já comprometido com outras mostras –, não era grande o suficiente para uma exposição de maior porte, como a pretendida.

Milú, ao convidar-me para a curadoria, argumentou que gostaria que eu aceitasse a proposta por ser aquela a primeira oportunidade de apresentar ao público o trabalho de ampliação do acervo que havia se iniciado durante minha gestão como Curador-chefe do Museu, entre 1996 e 2000.

Pelo tamanho da empreitada, e visando um intercâmbio produtivo de idéias, Felipe Chaimovich e Cauê Alves foram convidados para colaborar comigo na curadoria e a oportunidade de trabalhar com esses dois colegas mais jovens foi um dos pontos mais significativos da experiência.

Para a definição da mostra, tomamos um partido radical que, a meu ver, significava um avanço dentro da própria história do Museu: resolvemos que apenas no texto de entrada da exposição, e nos textos dos catálogos, seria feita menção ao acervo do MAM que, no início dos anos 1960, fora doado à USP.

A história que a exposição apresentaria ao público era aquela iniciada a partir de 1968, a história do “novo” MAM, destituída daquele rancor sobre o “acervo perdido” que, como afirmei, ainda estava presente em parte do corpo diretivo do Museu.

A idéia era propor uma exposição que revia a arte brasileira a partir do acervo amealhado desde o final dos anos de 1960, ao mesmo tempo em que se voltava para a prospecção do futuro da arte produzida no Brasil.

A mostra foi dividida em quatro segmentos: “Território de sombras”, sob minha responsabilidade, concentrado no subsolo do Museu; “Cidade”, sob a responsabilidade de Cauê Alves, circunscrito ao andar térreo do edifício; “Escrita”, no primeiro andar, sob a responsabilidade de Felipe Chaimovich e “Plataforma”, no segundo andar da OCA, sob a responsabilidade dos três.

A exposição foi bem recebida pelo público e, sobretudo para muitas pessoas ligadas à área, a OCA foi imediatamente identificada como o espaço ideal para que o MAM de São Paulo pudesse ocupar de fato o lugar que seu acervo merecia no contexto da arte na cidade. Esta opinião generalizada deu-se, a meu ver, porque ali, nos espaços amplos de Niemeyer, todos tiveram finalmente a noção do grande número de obras de qualidade pertencentes ao acervo da instituição que até aquele momento não tinha tido a oportunidade de ser mostrada em seu conjunto.

O fato de concomitante à exposição, uma parte pequena, mas expressiva do acervo estar em Valencia, na mostra “*Desidentidad*”, não retirou o seu brilho que, inclusive, contou com obras adquiridas e doadas especialmente para aquela oportunidade.

Nesse sentido, o empenho de Milú Villela foi decisivo. A partir de uma lista produzida pelos curadores, apontando a necessidade de que o Museu adquirisse algumas peças para preencher lacunas significativas do acervo, Milú empenhou-se não apenas em, pessoalmente, adquirir e doar algumas dessas solicitações, como também incumbiu-se da campanha de sensibilização de outros empresários ligados ou não ao Museu para que adquirissem as outras peças.

Como fruto dessa campanha, o Museu inaugurou a mostra com algumas obras que, logo de início, tornaram-se fundamentais para o enriquecimento da coleção do MAM.¹⁶⁰

160. Algumas das doações marcantes: “Relações Cordiais” (2005), de Paulo Climachauska, doada por Luiz Antunes de Maciel Müssnich; “Clave muda” (2005), de Waltercio Caldas, doada por Vera Diniz; “Procuo-me” (2002), de Lenora de Barros, doação Milú Villela; “Programa de restrição alternada de exibição de obras” (2004), de Fabiano Marques, doação Gustavo Halbreich; quatro gravuras de Oswald Goeldi, duas doadas por Milú Villela, uma por Sergio Werlang e a última por Daisy Setúbal; “A vista” (2002), de Cássio Vasconcelos, doação Ursula Erika Marianna Baumgart;

Dentre as doações realizadas nessa oportunidade, gostaria de chamar a atenção para aquela feita por Paulo Kuczynski: três fotocollagens produzidas por Alberto da Veiga Guignard no final dos anos 1940.

Explico o motivo para o destaque que dou a essa doação.

No período em que fui Curador-chefe do MAM, certa vez, visitando o escritório de Paulo, deparei-me com esses trabalhos de Guignard, que muito me interessaram. Existem poucos dados sobre o uso que os artistas do modernismo brasileiro fizeram da fotografia e/ou da imagem fotográfica. Neste sentido, a simples existência desses três exemplares das fotocollagens de Guignard já significa uma raridade, digna de figurar em qualquer museu de arte no Brasil.

No entanto, sob meu ponto de vista, essas três obras possuem outro atrativo: elas informam, não apenas sobre o uso que Guignard fez do processo de apropriação de imagens prontas, mas, da mesma maneira, sobre o procedimento pictórico do artista: observando esses trabalhos, e comparando-os com as pinturas produzidas por Guignard, fica claro que o caráter planar de suas pinturas pode ter se fortalecido a partir da experiência com a colagem, fato que mereceria estudos mais aprofundados.

Lembro que naquela época tentei comprar as obras para o Museu, mas o preço exigido por Paulo inviabilizou o projeto.

Cheguei a solicitar essas obras para que participassem de exposições sob minha curadoria e uma dessas fotocollagens, inclusive, foi capa do catálogo da mostra já comentada, “Apropriações/coleções”, que apresentei em Porto Alegre, em 2002.

“O rio” (2006), doação Alfredo Setúbal; “Motor Willis” (2005), de Sergio Romagnolo, doação Milú Villela; “Não quero nem ver” (2005), de Lenora de Barros, doação Claudio Luiz Silva Haddad; “Da série Repressão outra vez – Eis o saldo” (1968), de Antonio Manoel, doação Rolf Gustavo Baumgart; “Arquipélago” (2005), de Marcius Galan, doação Yara Rossi Baumgart; “Multiplac” (2002), de Rodrigo Matheus, doação de Alcides Tápias; “Unus Mundus – Confronto” (2005), de Cinthia Marcelle, doação de Israel Vainboim; “Tetra Pak” (2002), de Lucia Koch, e “Totó treme terra” (2006), de Chelpe Ferro, doação Ursula Erika Marianna Baumgart “Poltrona” (2003), de Tatiana Blass, doação Roger Wright; “Sem título” (2003), de Tatiana Blass, doação Michael Perlman; “Caixa-forte 1951” (2006), de João Paulo Leite, doação Thiago Fontoura; “Sala do trono – sentinelas, rei, bobo da corte e calendário” (2005), de Débora Bolsoni, doação Rolf Gustavo Baumgart.



IMAGEM 31. Alberto da Veiga Guignard. "Evocação", 1949.
Fotomontagem, 32,1x21,8 cm. Col. MAM-SP.

A doação dessas obras para o MAM significou um acréscimo de importância para o segmento de trabalhos de artistas brasileiros que, durante o século passado, se utilizaram de imagens já prontas para a realização de seus trabalhos. Elas obrigam a cronologia oficial da arte brasileira, que tende a situar o início do uso desse procedimento em meados dos anos 1960/70, a recuar até a década de 1940, ao mesmo tempo em que traz novos desafios aos pesquisadores da obra de Guignard.

Por um lado, essas três fotocollagens se integram à série de outros trabalhos de artistas brasileiros que fizeram uso da apropriação, presentes na coleção do Museu, na qual se destacam os cartemas de Aloísio Magalhães, as *assemblages* de Farnese de Andrade, os cartões postais de Anna Bella Geiger e as plotagens de Regina Silveira, para ficarmos apenas entre os artistas brasileiros "mais antigos". Por outro lado, a entrada dessas obras na coleção que ajudei a ampliar simbolicamente serviu como um ponto final nesse meu trabalho, uma vez que noto que Paulo entendeu que o lugar daquelas peças era na coleção do MAM.

Território de Sombras

Voltando à exposição e, dentro dela, ao segmento que me coube, concebi "Subsolo: território de sombras" a partir das "sombras" realizadas por Regina Silveira. Optei por tomar esse partido por considerar que aquelas obras da artista poderiam ser interpretadas, naquela ocasião, como metáforas não apenas da história pregressa do MAM (que lamentava o acervo perdido, vivendo sob sua sombra), mas, da mesma forma, de todos os museus de países periféricos: instituições que ansiavam por celebrar uma concepção de história da arte, pautada por obras paradigmáticas que, no entanto, existiam nesses lugares apenas como sombras ameaçadoras.

A partir dessas obras,¹⁶¹ o segmento se desenvolvia apresentando trabalhos constituídos, das mais diferentes maneiras, a partir de referências a obras e/ou imagens das mais diversas origens, no sentido de apresentar ao público como essa vertente significativa da arte do século XX estava bem representada no acervo do MAM. O segmento agregava também obras com forte apelo emocional, a maioria desenvolvidas a partir de interpretações pessoais, advindas de influxos provenientes das correntes simbolistas, surrealistas e expressionistas.

161. "Meret Oppenheim com sombra peluda", 1993/1996, "Masterpieces [in absentia: Calder]", 1998; "Masterpieces [in absentia: Man Ray]", 1998.



IMAGEM 32. Regina Silveira. "Meret Oppenheim com sombra peluda", 1993/1996. Recorte em laminado de madeira coberto com pelo sintético, 174x178x80 cm. Col. MAM-SP.

Produzi dois textos para o catálogo da mostra.¹⁶² Apesar da publicação ter apresentado falhas, suprimindo frases dos mesmos, creio que, por intermédio de sua leitura, é possível compreender tanto o escopo geral de MAM[na]OCA, quanto do segmento "Subsolo: território de sombras".

No primeiro, proponho uma revisão da história da arte no Brasil durante o século passado, buscando retirar as obras aqui produzidas da influência de três paradigmas que considero nefastos para a compreensão mais abrangente do que foi produzido no Brasil no âmbito das artes visuais.

O primeiro desses paradigmas foi aquele que imperou soberano por décadas e que insistia em que a Semana de Arte de 1922 deu o início à arte moderna no Brasil, com uma produção voltada para a celebração do nacional; o segundo paradigma revisto foi aquele que colocou a eclosão do concretismo/neoconcretismo no país como o "verdadeiro" momento de implantação da arte moderna no Brasil; por último, atentava para o terceiro paradigma, ainda em fase de implantação: o que coloca as obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica – pensadas dentro de uma chave em grande parte ainda folclórica – como parâmetro para a produção contemporânea.

A esses três paradigmas – que, a meu ver, impedem qualquer avaliação mais ampla sobre a arte produzida no Brasil –, contraponho no texto o conceito de "arte traidora", que define a melhor produção aqui realizada como aquela que, ao traduzir os esquemas da arte européia e norte-americana, subverte esses parâmetros, trazendo novos dados artísticos e estéticos. Esse conceito atenta não apenas para a produção dos artistas já reconhecidos pela história da arte "oficial" brasileira,¹⁶³ mas da mesma forma para outros que ainda aguardam uma reavaliação distanciada daqueles paradigmas apontados acima.¹⁶⁴

162. "Arte traidora" e "Subsolo: território de sombras".

163. Refiro-me aqui aos artistas cujas obras, bem ou mal, e a despeito daqueles três paradigmas cerceadores, gozam de um relativo consenso sobre a importância de suas respectivas obras: os modernistas em geral, os concretos, os artistas da Nova Objetividade, os "conceituais" mais respeitados (Waltercio Caldas, Cildo Meireles), e alguns dos artistas que surgiram a partir dos anos 1980 (Nuno Ramos, Beatriz Milhazes, Ernesto Neto).

164. Refiro-me a artistas como Ismael Nery, Flávio de Carvalho, Waldemar Cordeiro, Maurício Nogueira Lima, Nelson Leirner, Aloísio Magalhães, Wesley Duke Lee, Anna Bella Geiger, Farnese de Andrade, Regina Silveira, Vera Chaves Barcellos, Paulo Pasta, Leda Catunda e Rosângela Rennó, entre outros.

“MAM[na]OCA” que parecia representar, em 2006, um efetivo rompimento do MAM com a sua primeira história, referente ao período 1948/1968, reposicionando-o a partir de seu novo nascimento, em 1968, demonstrou ter sido apenas uma miragem. E isso porque, dois anos depois, a mesma instituição realiza uma nova exposição na OCA para celebrar... os seus 60 anos: “MAM60”.

Apesar da excelência da exposição,¹⁶⁵ que exibia a produção artística brasileira e internacional do século XX, o MAM demonstrou que ainda não superou o trauma da transferência do seu acervo, como fez parecer na mostra produzida em 2006. “MAM60” foi estruturada com algumas obras pertencentes ao MAM e outras de propriedade do MAC-USP.

Creio que uma instituição que não opta por reconhecer um passado para chamar de seu – oscilando entre uma possibilidade e outra – encontrará sempre dificuldades para projetar o seu devir.

De qualquer maneira, em termos pessoais e profissionais, MAM[na]OCA foi importante porque permitiu a mim mesmo ver pela primeira vez reunida grande parte da minha contribuição para o enriquecimento da coleção do MAM, ao mesmo tempo em que me forçou a avançar na revisão crítica que venho fazendo da historiografia da arte no Brasil.¹⁶⁶

O Caso Mexicano

Antes de iniciar minhas considerações sobre a retrospectiva que realizei da obra de Lasar Segall, gostaria de comentar um episódio que, apesar de malgrado, reputo importante para o processo de sedimentação de alguns conceitos críticos e historiográficos com que venho trabalhando nos últimos anos, resultado, mais uma vez, do clima de estudo, discussão e debates no qual me envolvi a partir da experiência da coordenação dos dois Grupos de Estudos que coordeno na ECA-USP.

165. A curadoria de “MAM60” ficou a cargo de Annateresa Fabris e Luís Camilo Osório.

166. Sobre esse segundo aspecto, por outro lado, creio que até aqui ficou evidente o quanto as minhas atividades como professor-pesquisador junto ao Departamento de Artes Plásticas na ECA-USP e como Curador do MAM caminharam juntas no trabalho de revisão da história da arte brasileira. Noto como minha experiência como pesquisador-docente informou minhas atividades como Curador da instituição e, ao mesmo tempo, meus alunos do Departamento são testemunhas do quanto aquela minha experiência curatorial ampliou os horizontes das minhas aulas sobre a arte brasileira no século XX.

Em meados de 2008 fui visitado por uma pesquisadora mexicana representante do Museu do Palácio de Belas Artes do México. Vinha convidar-me a integrar um grupo de curadores latinoamericanos que deveriam se encarregar de uma grande mostra sobre arte na América Latina. A ser inaugurada no final de 2010 na Cidade do México, a exposição tinha por objetivo comemorar os 200 anos da Independência daquele país e os 100 anos da Revolução Mexicana.

Ao receber o convite, esclareci que, nas raras oportunidades que pude me manifestar sobre o conceito de arte latinoamericana, minha posição tinha sido sempre crítica.¹⁶⁷

Mesmo em se tratando especificamente da arte produzida no Brasil durante o século passado, minha trajetória possuía uma postura crítica, de revisão dos paradigmas mais aceitos. Naquela primeira reunião avisei à jovem pesquisadora que não seria nessa altura da carreira que mudaria meu ponto de vista, adequando-me a uma postura apenas celebrativa, enaltecendo os valores já devidamente consagrados da produção artística realizada no Brasil e na América Latina.

Ela respondeu-me que era justamente por essa minha postura frente à tradição “oficial” da arte no Brasil e no continente, que ela e sua equipe me faziam o convite.

Frente a essa resposta e à possibilidade de vir a trabalhar em conjunto com Gerardo Moschera e Diana Wechsler (dois outros curadores a integrar o grupo do qual eu faria parte), aceitei a proposta.

O documento que a pesquisadora deixou comigo resumia as primeiras idéias da exposição. O texto, no entanto, exprimia uma visão estranha ao meu entendimento da arte produzida na América Latina, associando as palavras “arte” e “revolução” ao conceito de “arte latinoamericana”. Este fato deixou-me preocupado, pois por princípio discordo desse último conceito aglutinador de discrepâncias, associado a uma visão colonialista e colonizada. Por outro lado, notei haver um objetivo claro no texto de associar as “revoluções” ocorridas na arte do continente, às revoluções político-sociais do século XX.

Para aquela que seria minha primeira ida à Cidade do México para iniciar as tratativas para a exposição (e que depois resultou ser a última), e em respeito aos meus anfitriões e colegas, redigi um documento em que deixava clara minha posição sobre qualquer mostra que eu viesse a conceber para juntar obras de artistas de várias partes da América Latina.

167. A concepção da curadoria da mostra “*Novecento sudamericano*”, ao reivindicar como matriz mais importante para a arte do Brasil, Argentina e Uruguai a cultura visual italiana, demonstrava uma visão independente dos “nativismos” tão presentes na crítica de arte do continente.

O texto – marcado pelo estágio das leituras e discussões que desenvolvo junto aos meus grupos de estudo – partia do pressuposto de que toda a arte produzida na América Latina possuía como base o legado da arte produzida na Europa e nos Estados Unidos.

A partir da recepção desse legado e das conseqüentes adaptações que o mesmo sofreu quando absorvido em diversos contextos artísticos e culturais do continente, é que surgiriam as adaptações, as transformações e, daí, as verdadeiras contribuições que os artistas nascidos na América Latina acrescentavam àquela herança comum.

Com essa premissa pontuava uma série de questões que poderiam ser exploradas e aprofundadas numa exposição que, mesmo atenta à celebração daqueles fatos históricos, colocaria a produção artística da América Latina dentro de um debate estruturado a partir dessa própria produção.

Posso afirmar que apesar da recepção interessada por parte de Diana Wechsler, o texto não foi bem aceito pela pesquisadora que havia me convidado, da mesma forma que não foi bem recebido pela curadora mexicana que também faria parte da equipe de curadores (Gerardo Moschera, por razões pessoais, não pôde ir ao México naquela ocasião).

Não foi possível adaptar minha proposta (acrescida depois com as intervenções pontuais de Wechsler) ao texto original do evento que, em última análise, deixava transparecer acreditar na existência de um “caráter” latinoamericano a englobar toda a produção do continente. Esse posicionamento, enfatizado durante as discussões que se sucederam, vinha no bojo de um proselitismo político aguerrido, mesclado a exotismos terceiro-mundistas que nada tinha a ver com o que havia sido discutido na primeira reunião com a pesquisadora, em São Paulo.

Sendo assim, em um curto espaço de tempo – e já de volta ao Brasil – desliguei-me da equipe de curadores, assim como o fizeram Diana e Gerardo.

Trago esses fatos para o interior deste Memorial porque considero esse “caso mexicano” uma experiência que serviu para sedimentar os posicionamentos que constituí ao longo dos anos sobre as especificidades da arte no Brasil, assim como da arte produzida na América Latina.

Tais posicionamentos surgidos, repito, a partir da convicção de que as manifestações artísticas ocorridas na América Latina são estruturalmente herdeiras de um legado que – sendo comum a todos os países sobre o influxo da cultura ocidental – tem sua fonte na Europa.

Assim, guardadas as características singulares que essas manifestações podem ter assumido nos diversos contextos internacionais, elas devem ser estudadas

como ampliações e/ou superações (no caso de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, por exemplo) de um legado específico e historicamente determinado.

Se nós, críticos e historiadores da arte da América Latina não reivindicarmos o que a arte produzida em nossos países possui enquanto herdeira, propagadora e agente transformador dessa herança, corremos o risco de continuarmos a vivenciar duas situações que paralisam qualquer possibilidade de diálogo produtivo sobre o papel que a arte produzida neste continente tem a cumprir: por um lado, a busca acrítica da singularidade absoluta oblitera o fato histórico incoercível: como mencionado acima, a cultura ocidental foi a mais forte influência nesses países e é apenas aceitando esse fato que será possível entender as transformações que essa tradição sofreu neste continente; por outro lado, se nós, artistas e intelectuais, assumimos e reivindicamos essa herança, será mais fácil que nossos colegas de outros continentes passem a nos entender como iguais – e não como o “outro” – criando, então, condições de diálogos mais complexos, baseados em uma situação de igualdade de condições.

Segall Realista

Quando, no segundo semestre de 2006, Denise Grinspum, então diretora do Museu Lasar Segall, me convidou para ser o curador da mostra que no ano seguinte lembraria os 50 anos da morte de Lasar Segall e os 40 anos da fundação do Museu, além de minhas obrigações junto ao Departamento de Artes Plásticas, estava envolvido com as concepções das mostras “*Desidentidad*” e “MAM[na]OCA”.

Honrado com o convite, argumentei que, embora admirasse e respeitasse a obra de Segall, minha preocupação era que jamais conceberia uma exposição que apenas o celebrasse, de forma acrítica. Estaria interessado na exposição se fosse possível levar para o público uma visão de Segall, não como o artista-gênio europeu, apegado ao expressionismo que supostamente ajudara a disseminar, exilado em terras brasileiras.

Teria interesse em rever Segall dentro de um quadro mais complexo, estudando seu diálogo com as várias correntes da pintura moderna ao mesmo tempo em que me interessava refletir sobre como a recepção de sua obra no Brasil se estabeleceu e foi transformada com o passar dos anos.

Denise me respondeu que meu nome havia sido lembrado justamente porque sabiam que eu não faria mais uma exposição de cunho apenas laudatório sobre a obra do pintor e que, portanto, eu teria carta branca do Museu e da família Segall para conceber a mostra que melhor se adaptasse à minha interpretação.

A primeira idéia que me surgiu foi atentar para um dado ainda não explorado dentro da bibliografia específica sobre o artista: o fato dele ter sido recebido pela crítica de arte de São Paulo nos anos 1920 como um artista de vanguarda que supostamente decidira deixar de lado o caráter experimental da pintura que até então realizava, para abraçar o “realismo”. Foi nesse tom que Mario de Andrade escreveu sobre Segall naquela década e foi por isso que a escolha do título da exposição foi “Segall realista”.

A partir do próprio título criado para a exposição havia um objetivo de desestabilizar o senso comum sobre a pintura segalliana: Segall sempre foi visto e divulgado como um artista expressionista. Chamar a atenção para um desvio desse lugar comum era apontar, desde o título da mostra, para o fato de que a exposição pretendia configurar-se como uma arena em que a obra do artista seria revista sob uma chave que até então, que eu saiba, não havia sido explorada.

Concomitante às inúmeras visitas que fiz ao Museu Lasar Segall para analisar as obras e a documentação sobre o artista – contando com a paciência e o profissionalismo das funcionárias do Museu –, reli os textos que os vários críticos escreveram sobre o artista, nos anos de 1920, 30 e 40, sobretudo.

Da mesma forma, foram cruciais para a realização da exposição o livro que a colega Claudia Valladão de Mattos escreveu sobre o estágio alemão do artista (propondo uma nova datação para parte dos trabalhos de Segall, produzida na Alemanha)¹⁶⁸ e o livro de Franz Roh, que versava sobre o conceito de realismo mágico na arte européia dos anos 1910/1920.¹⁶⁹

Para a concepção espacial da mostra e a articulação das peças, contei com o trabalho de Pedro Mendes da Rocha¹⁷⁰ que entendeu meu propósito: produzir uma exposição solene em que deveria haver sintonia entre o mobiliário expográfico, criado especificamente para a mostra e o espaço real onde ocorria a exposição – a Galeria do edifício da Fiesp, em São Paulo, uma grande área concebida originariamente por Rino Levi e reformada posteriormente por Paulo Mendes da Rocha.¹⁷¹



IMAGEM 33. Foto da exposição “Segall Realista”. Centro Cultural FIESP / Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, 2008. Curadoria Tadeu Chiarelli.

168. MATTOS, C. V. de. *Lasar Segall: expressionismo e judaísmo. O período alemão de 1906-1923*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2000.

169. ROH, F. *Realismo mágico. Post impressionismo*. Madrid: Revista de Occidente, 1927. (Reproducción com motivo de la exposición “Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea, 1917-1936 celebrada em el IVAM de junio a agosto de 1997, del original publicado em 1927).

170. Pedro Mendes da Rocha e eu trabalhamos conjuntamente em vários projetos curatoriais. Responsável pelo setor de projetos museográficos da “Arte3” – Pedro e Ana Helena Curti presidem essa empresa – ele trabalhou comigo nas mostras “Tangenciando Amílcar” e “Novecento Sudamericano”, entre outras.

171. Posteriormente a mostra foi apresentada em mais dois edifícios importantes: o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, e o Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Nessas outras duas edições, Pedro e eu atentamos para a adaptação da mostra às singularidades dos dois edifícios.

A mostra enfatizava alguns importantes momentos do caminho percorrido por Segall, desde sua fase expressionista, ainda na Alemanha, até seu falecimento, em plena atividade, em 1957.

Se os períodos considerados mais importantes do artista foram apresentados,¹⁷² outros segmentos de sua carreira, ainda pouco valorizados no conjunto geral de sua obra – mas importantes para a compreensão das aflições do artista em estabelecer diálogos com a cena contemporânea – foram valorizados nessa exposição.¹⁷³

Durante os estudos preparatórios para a exposição, não me esqueci de que o mote principal da mostra era apresentar ao público a seguinte questão: como Segall manteve o compromisso com uma idéia de arte pensada como comunicação entre os homens, sem perder a noção de que a pintura possui um universo autônomo, com suas próprias leis? Acreditei que levando para a exposição esse problema crucial para Segall, todos pudessem ter uma compreensão menos limitada da obra do artista.

Quando já havia fechado a estrutura geral da mostra e iniciava o texto para o catálogo, considerei que não poderia deixar esse problema decisivo para Segall (em termos estéticos, mas também éticos), apenas no texto de apresentação, devia explicitá-lo no próprio espaço da exposição.

Foi neste sentido que optei por retirar a obra “Morro Vermelho”, pintada por Segall no contexto brasileiro de 1926, do núcleo dedicado às pinturas produzidas na década de 1920, colocando-a na entrada da mostra, como primeira obra a ser exibida ao público.

A opção por “Morro Vermelho” deu-se porque essa pintura, aclamada como mais um exemplo do seu “eu expressionista”, na verdade está carregada de frutíferas contradições: é estruturada dentro da tradição de pinturas de Madonas e o menino Jesus – presente na tradição pictórica européia desde, pelo menos, a Idade Média. Ora, como um artista “moderno” de “vanguarda” pinta um motivo tradicional?

172. A fase expressionista; os primeiros tempos de Brasil; a produção realizada durante a Segunda Grande Guerra; as pinturas de Campos do Jordão, etc.

173. As pinturas que realizou de membros da família ou de amigos, na mesma época de sua fase “brasileira”, dos anos 1920; o período entre o final daquela década e os primeiros anos da década seguinte, em que Segall estabelece uma síntese preciosa entre a consciência dos elementos estruturais da pintura e seu compromisso com a figuração; a retomada angustiada que o artista faz de certos temas de início de carreira, entre os anos 1940 e 1950; seu diálogo enviesado com a abstração dos anos 1950 etc.

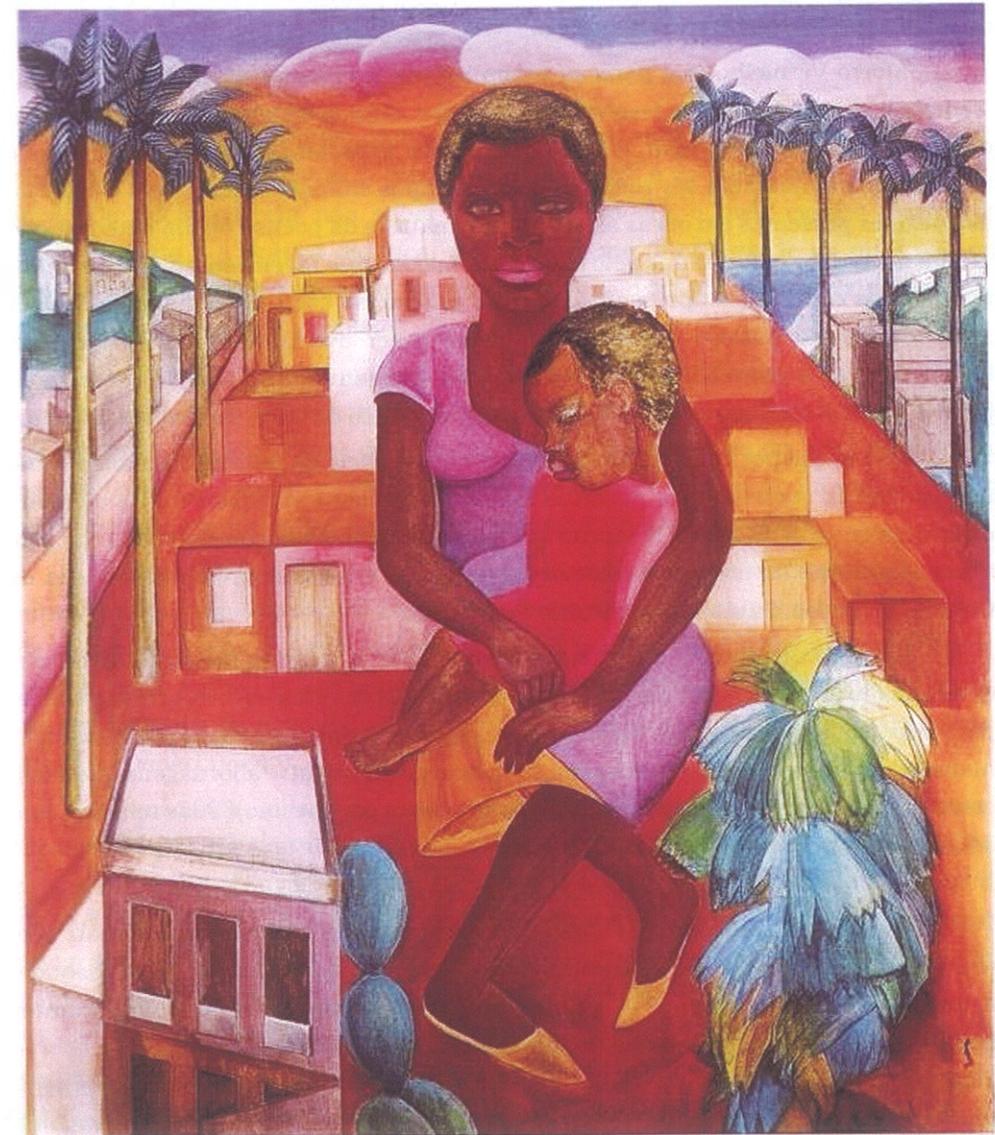


IMAGEM 34. Lasar Segall. “Morro vermelho”, 1926. Óleo s/ tela, 115x95 cm. Col. particular, São Paulo.

Como se essa citação não bastasse, Segall pinta Nossa Senhora e o menino Deus como negros e sublinha essa característica racial com detalhes que, se não os tornam decididamente frutos de uma abordagem naturalista (a busca de síntese, típica em Segall, ganha a refrega), atestam uma obediência e uma adaptação das leis do quadro a questões extrínsecas a ele.

“Morro Vermelho” me pareceu exemplar por apresentar essas e outras “contradições” – magistralmente resolvidas pelo pintor, diga-se de passagem – denunciando que a linguagem de Segall, como, aliás, outros importantes artistas brasileiros e internacionais, não deve ser reduzida a estereótipos simplificadores. Pelo contrário, as questões presentes em obras assim paradigmáticas da poética de um determinado artista devem ser enfrentadas pelo estudioso, mesmo que tal enfrentamento comprometa certas conclusões apressadas, aceitas pelo senso comum. E mais, devem ser apresentadas ao público como um problema a ser averiguado também por ele, transformando a visita a uma exposição em um momento de ampliação concreta da percepção estética e histórica, e não apenas uma prática de lazer, sem consequências.

Essa opção por colocar “Morro Vermelho” no início da mostra e também como mote inicial do texto – que, a partir da análise dessa obra se expande para o estudo da trajetória do artista e da recepção que sua produção alcançou no Brasil – repete a estratégia que fiz uso para escrever os textos já citados sobre as produções de Claudio Mubarac, Paulo Pasta e Fúlvio Pennacchi.

Tal procedimento – que consiste em iniciar a análise da carreira de um determinado artista a partir do enfrentamento inicial com uma obra de arte específica, para depois ampliar o escopo de sua investigação –, é uma estratégia para qualquer historiador da arte que queira criar um equilíbrio profícuo entre abordagens que dêem conta dos aspectos puramente estéticos da produção em questão e suas relações com as circunstâncias que a envolvem.

Além do texto que produzi para aquela mostra, foram publicados no catálogo – além de todas as reproduções das obras participantes da exposição – mais sete textos de autoria de Mário de Andrade, um de Geraldo Ferraz e um de Roger Bastide. A intenção foi tornar possível ao público atual entrar em contato com importantes textos sobre o artista, nem todos de fácil acesso.¹⁷⁴

174. “Segall realista: algumas considerações sobre a pintura do artista”, de minha autoria; “Lasar Segall” (1924); “Lasar Segall” (1924); “Lasar Segall” (1925); “Lasar Segall” (1927); “Expressionismo” (1928); “Lasar Segall” (1933) e “Lasar Segall” (1943), de Mário de Andrade; “Segall escultor” (1935), de Geraldo Ferraz e “O oval e a linha reta” (1944), de Roger Bastide.

Terminadas as considerações sobre as exposições que realizei nos últimos anos, retorno à primeira metade da década para comentar minhas atividades junto ao Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.

O Grupo de Estudos Arte&Fotografia

Retornar em definitivo para o Departamento, após o trabalho como Curador-chefe do MAM de São Paulo, a experiência do infarto e os meses de licença, não foi fácil. De início parecia não saber ao certo qual era o meu espaço dentro do Departamento e a prática didática, que sempre me interessou (e da qual não me separei, mesmo quando do meu “empréstimo” para o MAM), mesmo ela parecia não me satisfazer mais por completo.

Foi com o objetivo de me desobrigar de parte das atividades próprias do RDIDP que, durante um intervalo considerável de tempo (de junho de 2002 a abril de 2004) me desliguei daquele regime de trabalho. Livre das obrigações do “período integral” da USP, continuei dando minhas aulas na graduação e na pós, ao mesmo tempo em que me dedicava aos vários projetos curatoriais mencionados acima.

No entanto, a apatia em relação à possibilidade de um reengajamento efetivo junto ao Departamento não foi muito longa, felizmente. O contato diário com os alunos de graduação e pós, e o entusiasmo de alguns colegas mais próximos (e me lembro aqui de Sônia Salzstein), aos poucos me trouxeram de volta para a lida departamental, despertando-me de novo para a necessidade de realizar um trabalho mais intenso junto ao Departamento.

Já em 2003, ao lado de meus colegas Mario Ramiro e João Musa, criamos o Centro de Pesquisa Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. O Centro visava congregar artistas-professores e professores da área teórica do Departamento, com o intuito de criar grupos de estudos e pesquisa na área da fotografia, aprofundando questões teóricas e práticas da arte, sempre levando em conta as imbricações entre arte e fotografia.

A idéia de criação do Centro ia ao encontro de minha necessidade de conferir bases teóricas mais consistentes ao meu interesse relativo às relações entre arte e fotografia, interesse esse que me fizera, naqueles anos, aceitar prioritariamente alunos de pós-graduação com projetos na área.

No ano seguinte, junto com meus alunos de pós e alguns alunos da graduação, criei o Grupo de Estudos Arte&Fotografia com os seguintes objetivos: refletir sobre a fotografia dentro do âmbito da história da arte; refletir sobre a fotografia como

elemento constitutivo da visualidade erudita e popular no Brasil; refletir sobre o papel da reprodução mecânica de imagens como meio de difusão de ideários nacionalistas.¹⁷⁵

Desde 2004 o Grupo se reúne semanalmente, desenvolvendo estudos sobre a inserção da fotografia no âmbito da história da arte.

Inicialmente tentou-se estabelecer uma dinâmica de seminários: um membro era escolhido para estudar mais a fundo um determinado texto para expô-lo aos demais. Logo nas primeiras experiências foi percebido que tal estratégia não correspondia às necessidades do Grupo. A maioria de seus membros – pelos múltiplos afazeres de cada um – não conseguia ler os textos antecipadamente, dificultando o bom andamento dos seminários.

Foi instituída, então, a leitura em voz alta dos textos, durante a reunião. Essa nova estratégia, que a princípio poderia parecer retrógrada e pouco “didática”, revelou-se, no entanto, válida para o Grupo, permitindo que a leitura fosse imediatamente interrompida quando eventuais dúvidas ou observações ocorriam. Essas intervenções tornaram os encontros mais dinâmicos, influenciando na participação de todos os integrantes do Grupo.

Iniciamos o processo de leitura com o livro *The new Art History. A Critical Introduction*, organizado por Jonathan Harris,¹⁷⁶ com o intuito de introduzir os integrantes do Grupo nas tendências mais recentes da historiografia especializada.

A partir desse livro introdutório, o próprio Grupo foi criando o fio condutor para as leituras seguintes, ora aprofundando o interesse em mergulhar no debate historiográfico – para isso recorrendo não apenas aos autores da “nova” história da arte,

175. Os primeiros integrantes do Grupo foram: Tadeu Chiarelli (doutor); Laura Cury (graduanda) Heloisa Espada (mestranda); Bernardete Panek (doutoranda); Daniela Maura Ribeiro (mestranda); Carolina Soares (mestranda); Vanessa Biazoli Siqueira (mestranda). Em 2005 entraram para o Grupo: Maria Elizia Borges (pós-doutoranda); Ana Candida Franceschini de Avelar Fernandes (mestranda); Marisa Hirata (graduanda) Marco Fabio Grimaldi (mestrando); Leonardo Polido (graduando). Em 2007 ingressaram no Grupo: Daria Jaremtchuck (doutora), Eliane Pinheiro (graduanda), Andrea Cortez (graduanda); Thiago Gil Virava (graduando), Maria Hirszman (mestranda). Em 2008 ingressaram no Grupo: Marianne Arnone (graduanda) e Fábio DAlmeida (mestrando) Em 2009 ingressaram no Grupo: Fernanda Pitta (doutoranda); Regina Teixeira de Barros (mestre); Maria Adelia Menegazzo (pós-doutora), Ivanise Risério (graduanda); Marcio Spadoro (graduando) e André Pitol (graduando).

176. HARRIS, J. *The New Art History. A Critical Introduction*. London: Routledge, 2001.

mas também aos “clássicos” –, ora mergulhando em textos pontuais sobre fotografia e cultura visual, quer do ponto de vista teórico, quer histórico.¹⁷⁷

Uma segunda atividade prevista foi cada membro, periodicamente, apresentar em forma de seminário a pesquisa que realizava. A prática desses seminários, em que todos os membros participam das discussões, é um dos poucos momentos em que, na USP, vivencio o verdadeiro espírito universitário, em que todas as barreiras hierárquicas e burocráticas são transpostas pela busca conjunta do conhecimento.

É comum nas discussões travadas após esses seminários, ouvir um mestrando fazendo sugestões para o bom andamento da pesquisa de um pós-doutorando, assim como um aluno de iniciação científica posicionar-se com clareza, defendendo seu

177. Desde 2004, o Grupo de Estudos Arte&Fotografia leu os seguintes textos: ALPERS, S. *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp; ARGAN, GC/FAGIOLO, M. *Guida a la storia dell'arte*. Firenze: Sansoni, 1977; “História e Ciências Sociais”, de Fernand Braudel, in BRAUDEL, F. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1992; “Iconografia e iconologia” in BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004; BURUCÚA, J.E. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002; CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006; CRARY, J. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad em el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008; FLORES, L.G. *Fotografia e Pintura. ¿ dos medios diferentes?* . Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005; FLUSSER, V.A. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio Para Uma Futura Filosofia Da Fotografia*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2002 “De la Escuela Newhalla las experiencias y propuestas de futuro”, de Bernardo Riego, “Adiós, Mr. Newhall”, de José Antnio Navarrete e “Reflexiones para una nueva historia de la fotografia”, de Carmelo Vega in FONTCUBERTA, J. (Ed.). *Fotografia. Crisis de historia*. Barcelona: Actar; FRANCASTEL, P. *Pintura y sociedad: nacimiento y destruccion de um espacio plástico*. Cátedra, 1984; FRY, R. *Vision y diseño*. Barcelona: Paidós, 1988; GINZBURG, C. *Indagaciones sobre Piero : o batismo, o ciclo de Arezzo, a flagelacao*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1989; GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais : morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001; “Padre de la historia del arte. Lectura de las lecciones sobre estética, de G. W. Hegel (1770-1831)”, in GOMBRICH, E. *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991; GOMBRICH, E.H. *Breve historia de la cultura*. Barcelona: Atalaya, 2004; HARRIS, J. (org.). *The New Art History. A Critical Introduction* (op.cit.); LE GOFF, J. *A nova história*. São Paulo: Martins Fontes, 1993; “Studying visual culture”, de Irit Rogoff, in MIRZOEFF, N. *Visual Culture*. London: Routledge, 2002; Müller-Pohle, A. et.al. *Information Strategies. Equivalence* . Laboratory Vilém Flusser. Berlin, 1997-2007; SALVINI, R. (org.). *La Critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*. Milano : Garzanti, 1977; TAGG, John. *El peso de la representación*. Ensayos sobre fotografías e historias. Trad. Esp. Antonio Fernandez Lera. Barcelona: Gustavo Gili, 2005; TAINE, H. *Filosofia da arte* São Paulo: Edições Cultura, 1944; WIND, E. *A eloquência dos símbolos*; WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

ponto de vista teórico em relação a uma observação feita por um colega doutorando ou em qualquer outro estágio de formação.

Desde o início é notável como nessas discussões os conceitos absorvidos durante as leituras em conjunto são processados e incorporados – sempre de maneira crítica, comparativa – na formulação e desenvolvimento dos estudos dos integrantes do Grupo.

Outra prática que se tornou comum nas reuniões foi aquela de convidar colegas da USP ou de fora da Universidade para realizarem apresentações de suas pesquisas. Durante esses seminários vivencia-se também o espírito universitário apontado acima. Os integrantes do Grupo, nessas ocasiões, discutem as premissas e os encaminhamentos dos trabalhos dos convidados, criando nos seminários um espaço de diálogo e aprendizagem para eles.¹⁷⁸

Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de Investigação

Somente em 2005, após um ano de atividades semanais, foi que inscrevi o Grupo no CNPq. Com a equipe organizada e desejando expandir os resultados parciais dos nossos estudos para um público maior resolvi, então, institucionalizar o Grupo de Estudos Arte&Fotografia.

A primeira ação para levar à comunidade parte do que estávamos estudando, foi o Curso de Extensão Universitária: “Reflexões sobre a fotografia no Brasil a partir do pós-guerra”, ministrado entre 4 de abril e 4 de maio de 2006, na ECA-USP, que ficou a cargo de Heloisa Espada, Daniela Maura Ribeiro, Carolina Soares e eu.

Nesse mesmo ano, o Grupo organizou o “I Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de Investigação”, ocorrido no MAM de São Paulo. Naquele evento foram ouvidos alguns dos principais estudiosos da fotografia do país, pertencentes não apenas à área de história da arte, mas também da semiótica, antropologia e sociologia.¹⁷⁹

-
178. Durante os quase 6 anos do Grupo, ele recebeu os seguintes convidados para seminários internos: Renata Bittencourt; Felipe Chaimovich; Helouise Costa, Henrique Espada, Annateresa Fabris, Cândido Domingues Grangeiro, Tomás Haddad, Mariano Klautau Filho, Orlando Maneschy, Cláudia Valladão de Matos, Maria Alice Milliet, Claudio Mubarac, Adele Nelson, Márcia Padilha, Daniel Revah, Lila Moritz Schwarz e André Toral.
179. Participaram do I Seminário Arte, Cultura e Fotografia: metodologias de investigação” os seguintes especialistas: Maria Elizia L. Borges, Fabiana Bruno, Vânia Carneiro de Carvalho, Tadeu Chiarelli,

Em 2007, a segunda edição do Seminário, ocorrida no Centro Universitário Maria Antonia, além de contar com a participação de convidados especiais, teve também a presença de alguns membros do Grupo, que apresentaram os resultados de seus trabalhos.¹⁸⁰

Se no II Seminário, Juliana Angeli, de Porto Alegre, apresentou uma comunicação em que discutia o seu próprio trabalho artístico – em que a fotografia é um elemento constitutivo –, então, no III Seminário, ocorrido na ECA-USP em 2008, o Grupo resolveu que a presença de artistas nesses encontros deveria ser mais decisiva.

Tendo essa questão em mente, como resultado das discussões internas, chegou-se à conclusão que caberia ao Grupo convidar artistas que tivessem engendrado suas poéticas a partir da fotografia ou da imagem fotográfica, desde os anos 1960/1970.

Foi neste sentido que para o III Seminário, além de apresentar algumas das pesquisas em andamento em seu interior, e de convidar alguns estudiosos da história da fotografia da USP e de outras universidades, optou-se por convidar também quatro artistas contemporâneas para proferirem depoimentos sobre suas respectivas práticas artísticas, levando em conta o uso da fotografia e da imagem fotográfica: Vera Chaves Barcellos, Regina Silveira, Anna Bella Geiger e Lenora de Barros. Cada um desses depoimentos foi acompanhado pelos comentários de um crítico especialmente convidado para a ocasião.¹⁸¹

Em 2009, para o IV Seminário, o Grupo optou por continuar convidando artistas para proferirem depoimentos sobre suas respectivas obras, além de estudiosos da história e teoria da fotografia, em seus mais diversos aspectos.¹⁸²

Annateresa Fabris, Antonio Pacca Fatorelli, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy, Solange Ferraz de Lima, Paulo Menezes, Antonio R. de Oliveira Júnior, Silas de Paula, Cecilia Almeida Salles, Etienne Samain e Maria Inez Turazzi,

180. Apresentaram comunicações durante o II Seminário Arte, Cultura e Fotografia, os seguintes estudiosos: Juliana Angeli, Paulo Cesar Castral, Tadeu Chiarelli, Heloisa Espada, João Paulo Guadanucci, Daria Jaremtchuk, Paulo Knauss, Ulpiano Bezerra de Menezes, Carolina Soares, Daniela Maura Ribeiro e Ana Rita Vidica.
181. Além das artistas citadas, participaram do III Seminário Arte, Cultura e Fotografia, os seguintes estudiosos: Elaine Caramella, Fernando Cocchiarale, Mario Cesar Coelho, Marco Grimaldi, Maria Hirszman, Almerinda Lopes, Marisa Mokarzel, Adolfo Montejo Navas e Sonia Salzstein,
182. Participaram do IV Seminário Arte, Cultura e Fotografia os seguintes artistas e estudiosos: Gisele Beugman, Debora Borges, Maria Elizia Borges, Daniela Bousso; Fabiana Bruce, Ana Maria Carvalho, Lia Chaia, Paulo Sergio Duarte, Claudia Fazzolari, Hudnilson Jr., Otávio Leonidio, Rafael Vogt Maia, Maria Adelia Menegazzo, Claudio Mubarac, Valéria Picoli, Mario Ramiro, Priscila

Um dado que até o presente caracteriza esses Seminários é que o Grupo não abre inscrições para comunicações. Ele se reserva o direito de convidar estudiosos e artistas que particularmente lhe interessam, ao mesmo tempo em que considera o Seminário uma oportunidade para que seus integrantes possam também tornar públicos os resultados de suas pesquisas. Outro dado importante é que os Seminários são gratuitos e a assistência aberta a todos os interessados.

O Boletim, o Método e os Objetos de Estudo

Outra estratégia para exteriorizar suas atividades e, ao mesmo tempo, divulgar as palestras e comunicações dos Seminários, foi a criação do *Boletim do Grupo de Estudos Arte&Fotografia*, hoje em seu terceiro número. Além dessas atribuições, é objetivo do *Boletim* também publicar textos inéditos de autores convidados, ou republicar artigos sobre fotografia que o Grupo julgar de interesse para aqueles que se dedicam à questão. Outra proposta do *Boletim* é publicar, igualmente, projetos de iniciação científica de seus integrantes e que foram aceitos junto às instâncias de fomento. A publicação desses projetos visa despertar o interesse dos novos graduandos sobre os assuntos de interesse do Grupo.

*

No decorrer deste texto já tive a oportunidade de mencionar o quanto a existência desse Grupo e do Grupo de Estudos em Crítica e Curadoria (sobre o qual escreverei em seguida) foram importantes para a sedimentação de novas posturas metodológicas, visíveis nos meus estudos e textos mais recentes. Devo afirmar que o mesmo ocorre na produção dos outros integrantes. Noto nas dissertações de mestrado já defendidas, nas pesquisas de iniciação científica já concluídas e nos estudos ainda em processo, a preocupação em perceber e analisar o objeto de arte em suas especificidades, mas dentro da rede de conexões sócio-culturais da qual ele é agente estruturante.

A dinâmica das leituras realizadas dentro das reuniões semanais do Grupo pautou-se desde o início pela ênfase em textos ligados às diversas metodologias de estudos em história da arte, mesclados a ensaios e textos sobre história da fotografia e da imagem técnica. A leitura desses textos, associada às discussões comentadas

Sacchetti, Monica Tavares, Claudio Tozzi e Thiago Gil Virava.

acima levantou uma série de questões e trouxe esclarecimentos sobre o complexo trabalho do historiador da arte, sobretudo em um país como o Brasil, com recente tradição na área.

Além disso, essas leituras e discussões fortaleceram a convicção de que não é possível pensar o fenômeno da arte erudita no Brasil – iniciada com o fortalecimento da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, a partir dos anos 1850 –, assim como o universo da cultura de massa no país, sem levar em conta a presença da fotografia, que ajudou a moldar a cultura visual brasileira em todos os seus aspectos.

Atualmente o Grupo tende a dirigir seus estudos para a análise da questão da busca da identidade da arte no Brasil, conjugando, na prática, os dois eixos que mobilizam meus estudos, desde os anos 1980: a questão da identidade na arte brasileira e a presença da fotografia no contexto local.¹⁸³

O Grupo de Estudos em Crítica e Curadoria

Em 2005 fui instado por alguns estudantes de graduação do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP a criar um grupo de estudos para discutir os processos curatoriais de exposições de arte. A maioria deles pretendia seguir carreira no campo da produção artística, mas tinha curiosidade em conhecer os meandros das exposições de arte e, no final, do próprio circuito artístico.

O interesse em que eu coordenasse a criação desse novo grupo dava-se, segundo os proponentes, pelo fato de que eu possuía experiência na área e, portanto, poderia colaborar no adensamento dos debates que eles queriam travar. O convite me deixou lisonjeado porque, afinal, era o reconhecimento, dentro da própria USP – e por meio de um grupo de estudantes – de que meu trabalho como curador marcava uma diferença na minha identidade como docente.

No entanto, o convite também me incomodou. Sempre fui refratário a pensar o trabalho de curador como uma atividade autônoma, pois – talvez pela minha própria experiência – acredito que ela deva estar atrelada a uma formação no campo da história e da crítica de arte, campo este pensado dentro de uma postura transitiva entre passado e presente histórico.

183. Ainda neste texto comentarei as pesquisas já realizadas pelos membros do Grupo e aquelas em desenvolvimento.

Foi pensando nessa postura que respondi aos estudantes que aceitava o convite, desde que nos reuníssemos periodicamente (no início as reuniões eram quinzenais, a partir de 2009 tornaram-se semanais) para discutir textos relativos à história e crítica de arte, como também textos específicos sobre curadoria.¹⁸⁴ Meu objetivo era transmitir aos estudantes a noção de que qualquer curadoria deveria estar embasada em um estrato teórico e historiográfico consistente.

Em paralelo às leituras, combinamos visitar e discutir as principais exposições que ocorriam na cidade, assim como os projetos curatoriais em que eu ou outros membros do Grupo pudéssemos estar envolvidos.

Diferente do Grupo de Estudos Arte&Fotografia, o Grupo de Estudos em Crítica e Curadoria caracterizou-se, no início, por uma composição de alunos da graduação do Departamento de Artes Plásticas, prioritariamente interessados na produção artística e cursando o último semestre do curso.¹⁸⁵ Tais características acabaram por determinar uma presença flutuante nas reuniões e a entrada de uma pós-graduanda, em 2006, embora tenha me ajudado a instaurar a regularidade de leituras e discussões, obviamente não conseguiu fazer com que a presença da maioria dos integrantes do Grupo deixasse de ser intermitente.¹⁸⁶

184. A partir de 2005, o Grupo de Estudos em Crítica e Curadoria leu e discutiu os seguintes textos: ARGAN, Giulio C. "Guia de História da Arte". Lisboa: Estampa, 1994; BARENBLIT, Ferràn. "7. La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo" in GUASH, Ana Maria (org.). "La crítica de arte - Historia, teoría y praxis". Madrid: Ediciones del Serbal, 2003; BELTING, Hans. "O Fim da História da Arte". São Paulo: Cosac Naify, 2006. CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005; CHIARELLI, Tadeu. "De volta para o futuro: a obra de Ismael Nery e a arte contemporânea", in MATTAR, D. (cur.).

Rio de Janeiro: Curatorial Denise Mattar, 2004; CHIARELLI, Tadeu. "Contexto: sobre a arte em São Paulo e o núcleo modernista da coleção José e Paulina Nemirovsky." 2002. KANTOR, S.G. *Alfred Barr and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. The MIT Press, 2002; LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990; REZENDE, R. "MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia", São Paulo: Mestrado-ECA-USP, 2003; SHINER, L. *La invención del arte*. Barcelona: Paidós, 2004;

185. Os primeiros integrantes do Grupo foram: Carolina Mikoszewski Suarez, Fernando Piola Alves, Deyson Gilbert Silva e Souza, Sinval Coelho Garcia; Nilton Célio Bueno, Livia Benedetti Santos e Tadeu Chiarelli. Mais tarde, ingressaram Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes (pós-graduanda), Sofia Dellatorre Borges e Pedro Terra, todos ligados ao Departamento. Em 2009 passaram a fazer parte do Grupo, André Pitol (aluno do Departamento), Paulo Gallina, da História da USP, Roberto Winter, formado em Física pela própria Universidade, Luisa Proença, da Unesp, Maria Adelia Menegazzo, da UFMS.

186. O aluno, no final do curso de graduação ou, um recém-formado pelo Departamento, vive uma

Mesmo com essa instabilidade, continuamos com as reuniões e talvez um dos resultados mais interessante desses encontros, até o momento, tenha sido a realização, durante o segundo semestre de 2007 do Seminário: "Práticas Curatoriais: Relatos de Experiências", que contou com a participação de alguns curadores brasileiros de destaque: Aracy Amaral, Annateresa Fabris, Jorge Schwartz, Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos e Ivo Mesquita. Para o mesmo Seminário foram convidados a falar sobre a produção de exposições de arte e sobre expografia, Ana Helena Curti e Pedro Mendes da Rocha.

O que motivou esse Seminário foi o interesse dos integrantes do Grupo a respeito da complexidade que envolve a noção de "arte brasileira", sobretudo quando um profissional é levado a realizar uma exposição com esse tema para apresentá-la em outro país. Uma das bases para o surgimento dessa discussão foram os debates travados nas reuniões o Grupo a partir do projeto que realizei em 2006, levando a mostra "Desidentidad" (já comentada aqui) para o Instituto Valenciano de Arte Moderno.¹⁸⁷

Lembro-me que explicitava minhas inquietações conceituais para o Grupo, ao mesmo tempo em que discutia com seus integrantes questões práticas relativas à exposição – sempre com as fotos das obras e a planta da sala de exibição. Essa experiência suscitou o acirramento dos debates sobre o que era ou o que poderia ser

situação delicada porque, ao mesmo tempo em que deseja incrementar sua formação, participando de grupos, assistindo a disciplinas interessantes como ouvinte, etc., sente a necessidade de conseguir emprego ou estágios. O Departamento de Artes Plásticas (e a USP como um todo), ainda não pensou sobre a necessidade de instituir cursos de especialização na área de crítica e história da arte – assim como nas áreas de produção artística –, e um programa específico de bolsas, para que esse aluno recém-formado possa ter um horizonte, ainda dentro da Universidade, em que o mestrado não seja a alternativa imediata.

187. Além das discussões suscitadas por "Desidentidad", o Grupo discutiu outros projetos de curadoria, muitas delas *in loco*: "Projeto para ocupação de uma casa". Artista plástico: João Loureiro. São Paulo, 2005; "Luiz Braga: Retratos Amazônicos". Curadoria Tadeu Chiarelli. MAM, São Paulo, 2005. (Apresentação do processo de seleção das obras, durante reunião do Grupo); "Objetos Frágeis: a gráfica de Claudio Mubarac", Estação Pinacoteca, SP, 2005 (Apresentação do projeto, em estágio inicial, em reunião do Grupo); "10 Anos de um Novo MAM; Antologia do Acervo". Curadoria Tadeu Chiarelli. MAM, São Paulo, 2005. (Encontro durante a montagem da exposição, com visita às instalações do museu: administração, reserva técnica, etc.); "Fulvio Pennacchi - 100 anos" Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2006. (Encontro durante a montagem da exposição); "MAM na OCA". Curadoria Tadeu Chiarelli, Felipe Chaimovich, Cauê Alves. São Paulo, 2006 (visita do grupo a exposição); "Olhar e fugir: fotografias da Coleção Auler", MAM de São Paulo, 2009 (visita à exposição e conversa com Eder Chiodetto, um dos curadores da mostra).

“arte brasileira” – fato que me mobilizou, então, a sugerir que convidássemos outros colegas curadores para falarem sobre suas experiências nesse campo.

Apesar do sucesso alcançado pelo Seminário, ele não garantiu a permanência de vários integrantes do Grupo nas reuniões que se sucederam.

No início de 2008, discuti com o Grupo a necessidade de abri-lo para outros interessados, não necessariamente alunos de graduação do Departamento.¹⁸⁸ Aceita a proposta, com o tempo passaram a integrar o Grupo, artistas e estudiosos de outras unidades da USP e de fora dela.

Sobre a experiência com os Grupos e os reflexos nas aulas da Graduação

Para minha carreira docente, a criação desses dois grupos de estudos foi determinante. Eles me propiciaram uma relação menos burocrática com os estudantes e a possibilidade de com eles compartilhar as leituras e discussões, como apontei acima, permitiu reviver, no Departamento, a experiência da construção do conhecimento em bases não hierárquicas, pontuadas por um princípio democrático de troca.

Por sua vez, a experiência com os dois Grupos, associada à possibilidade de compartilhar as disciplinas de graduação com alguns de seus integrantes, meus orientandos de pós-graduação (por meio das bolsas do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino – PAE) levou para a sala de aula muito do espírito vivenciado naquelas reuniões.

Noto que a partir daquela experiência as aulas de graduação sob minha responsabilidade ganharam outra dinâmica, recuperando para a sala de aula pelo

188. Desde que iniciamos as atividades do Grupo de Estudos em Crítica e Curadoria, em 2005, recebo várias propostas de alunos de pós-graduação da USP, Unicamp e Unesp, assim como graduandos de arquitetura, história e sociologia, interessados em participar do Grupo. Tal situação ocorre igualmente em relação ao Grupo de Estudos Arte&Fotografia. No caso desse último, composto fundamentalmente por alunos que são meus orientandos na pós ou na graduação, apenas dois dos integrantes não estão ligados à USP. Já no GECC, como será visto, a partir de 2008, aceitei alguns poucos interessados de fora do Departamento, ao mesmo tempo em que integrei alguns alunos do início da graduação e que demonstraram interesse na discussão sobre crítica e curadoria. Todo esse cuidado em restringir o número de integrantes dos grupos, enfatizando a participação de alunos do Departamento ligados a mim pela pós ou pela orientação em pesquisas de iniciação científica visa não retirar desses grupos o caráter de fórum de estudos e debates que os singularizam. Temo que, se abri-los em demasia, eles acabem perdendo suas respectivas singularidades, transformando-se em espaços de aulas convencionais.

menos parte do mesmo sentido de busca conjunta de conhecimento, e não apenas transmissão de um conhecimento já dado.

Nesse novo cenário, a presença do aluno de pós-graduação tem sido fundamental. Explico a razão: os alunos de pós, engajados em suas próprias pesquisas – como também na prática de estudo e discussões realizadas nos Grupos que participam –, têm se esforçado na reformulação da rotina das aulas na graduação, auxiliando-me na discussão de textos com os estudantes, nos debates e nas apreciações das obras de arte.

Os estudantes de pós, comprometidos com o PAE, atuam como intermediários entre as questões que eu coloco para a classe e a recepção mais produtiva dos graduandos. Talvez por estarem colocados, em termos geracionais, entre o professor e o alunado, esses pós-graduandos elevam o tom do debate em sala de aula porque, a meu ver, conseguem perceber as motivações que me levam a colocar determinadas questões, ou a propor certos textos para debate, e, ao mesmo tempo, entendem as disposições dos graduandos, conseguindo esclarecer questões propostas por eles, explicitando dúvidas etc.

Por outro lado, essa experiência – do ponto de vista do pós-graduando – confere a ele uma prática didática importante, que não se resume em auxiliar na condução das várias atividades em sala de aula. Em reuniões particulares, discutimos a condução das aulas, o aproveitamento de determinados estudantes e também os critérios de avaliação de seminários e trabalhos escritos.

Sintetizando essas observações, creio que a experiência de colaboração instituída na prática dos dois Grupos vem tendo efeitos importantes não apenas para seus integrantes, mas também encontra uma forma de ser disseminada na rotina das aulas na graduação – para mim talvez o momento mais importante na formação de um profissional, muito embora, na USP, tradicionalmente, a graduação não tenha contado (pelo menos na área em que atuo) com a necessária atenção das instâncias maiores da Universidade.

O Grupo de Estudo Arte&Fotografia e a constituição de uma linha de pesquisa

Durante as leituras do Grupo de Estudo Arte&Fotografia, os conceitos surgidos são assimilados e adequados criticamente aos estudos específicos dos participantes. Sem dúvida, nem todos os conceitos são assimilados para todas as pesquisas. No entanto, é visível como, de maneira geral, os objetos de arte estudados em cada um dos trabalhos realizados pelos integrantes do Grupo, foram e são vistos a partir de aproximações metodológicas

que, mesmo resgatando-os em suas especificidades, buscam percebê-los nas teias de relações que esses mesmos objetos estabeleceram ou estabelecem com as suas respectivas circunstâncias.

Por trás da maioria das primeiras pesquisas realizadas no âmbito do Grupo são perceptíveis alguns ecos de textos de autores ligados direta ou indiretamente às práticas metodológicas surgidas a partir do Instituto Warburg.¹⁸⁹

Na continuidade das leituras do Grupo, autores ligados à “nova história”, aos poucos, foram sendo introduzidos e o conceito de “longa duração” – concebido por Fernand Braudel, e desenvolvido por ele e seus colegas –, causou fortes ressonâncias nas discussões do Grupo.

Por sua vez, a discussão sobre a “longa duração” no contexto do Grupo, fez aflorar aquela outra área de interesse sobre a qual venho me dedicando faz décadas: o desejo de criação de uma arte nacional no Brasil.

Embora esteja claro que, quando Braudel se refere à “longa duração”, tem como modelos períodos longuíssimos de tempo (envolvendo séculos), pensar a questão do desejo de uma arte nacional no Brasil como um eixo que percorre todo o século XIX e todo o século XX – para só iniciar seu processo de desestruturação nas últimas décadas do século passado –, foi aos poucos se tornando um foco acirrado de discussões internas.¹⁹⁰

Como na historiografia artística local não se conhece nenhum estudo que se aproxime dessas questões, ocorreu-me então propor a leitura de algumas formulações de Antonio Candido em seu livro *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*.¹⁹¹

Ali, o intelectual representa a formação da literatura local a partir de pressupostos passíveis de serem alinhados a certas formulações de Braudel e seus segui-

189. Insisto que neste caso não estou me referindo apenas aos integrantes originais do Instituto, mas também a autores que tiveram os estudos daqueles primeiros intelectuais como paradigmas, como T.J. Clark, Carlo Ginzburg e outros.

190. É claro para mim que a eclosão desse debate dentro do Grupo está associada aos meus próprios interesses como estudioso da arte no Brasil. Por mais que tente estabelecer uma atitude de isenção quanto aos temas a serem debatidos, é praticamente impossível que eu, como coordenador do Grupo, não acabe influenciando certos encaminhamentos dos debates travados nas reuniões. Se inicialmente esta situação chegou a me preocupar, hoje percebo que ela alcança um caráter orgânico dentro do Grupo, o que serviu para me tranquilizar.

191. CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

dores, dado que ampliou as discussões sobre as contribuições que o conceito de longa duração poderia trazer para os trabalhos desenvolvidos pelos membros do Grupo.

Ainda sob a égide de Braudel, o Grupo leu e discutiu a obra de Pierre Francastel – *Pintura y sociedad: nacimiento y destruccion de um espacio plastico* -, obra que possibilitou o início de uma revisão da arte produzida no Brasil e na América Latina a partir de algumas balizas propostas pelo autor.¹⁹²

A partir dessas leituras (ou releituras, em alguns casos) acima mencionadas, a minha própria concepção de história da arte sofreu uma transformação já perceptível em alguns textos já mencionados.¹⁹³

E não foi apenas nesses textos que pude notar as transformações surgidas a partir das experiências com os Grupos de Estudos.

Mesmo no trabalho que preparei para minha livre-docência, defendida no final de 2005, é perceptível o quanto as leituras e os debates travados, sobretudo com o Grupo de Estudos Arte&Fotografia, influenciaram minha tese.

É neste sentido que, entendendo o resultado de minha livre-docência também como mais uma das “pesquisas produzidas pelos integrantes do Grupo” que coloco os comentários sobre esse meu trabalho no item que se segue. Ali, do meu ponto de vista, ele encontra o seu melhor lugar.

Pesquisas Produzidas pelos Integrantes do Grupo

- *Conciliando contrários. Um modernismo que veio depois*, de Tadeu Chiarelli (livre-docência, 2005). Como indiquei neste Memorial, o trabalho que apresentei para o exame de Livre-Docência consistiu numa reunião de textos produzidos sobre a arte e a crítica de arte produzidas no país, durante o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Essa reunião vinha precedida por uma longa Introdução em que discutia a necessidade de se produzir uma revisão da historiografia artística do período. De fato, a Introdução não ficava apenas na indicação dessa necessidade, mas avançava na questão.

192. FRANCASTEL, P. *Pintura y sociedad: nacimiento y destruccion de um espacio plástico*. Cátedra, 1984.

193. Refiro-me aqui aos textos para os catálogos das exposições “Pennacchi 100 anos” e “Segall realista”; ao documento que produzi para a citada reunião no México. Também em minha tese de livre-docência, a ser comentada a seguir, é visível a ressonância dos textos lidos durante as reuniões do Grupo de Estudos Arte&Curadoria.

A coletânea, por sua vez, foi dividida em dois volumes. O primeiro reunia, além da Introdução, dez textos que tratavam de questões gerais, relativas ao meio artístico brasileiro, com textos produzidos entre a década de 1990 e a primeira metade da seguinte.¹⁹⁴

No segundo tomo, reuni textos que havia escrito sobre alguns dos principais artistas do modernismo brasileiro, além de outros que discutiam produtores com atuação mais marcada após o final da Segunda Grande Guerra.¹⁹⁵

A leitura dos artigos reunidos nos dois volumes permite ao leitor detectar que, desde a década de 1990, existia meu interesse de rever alguns aspectos da historiografia artística local, quer por meio de análises amplas sobre a arte do século XIX brasileiro, visto a partir da experiência modernista paulistana, por exemplo, até análises mais específicas de obras de determinados artistas, sobretudo de alguns deles, atuantes em São Paulo.

Sublinho que, naqueles então mais recentes – o texto sobre Ianelli, por exemplo –, nota-se uma atitude diferenciada de minha parte, em relação à maneira de abordar a obra do artista, sobretudo se for comparado àquele que escrevi anos antes sobre Emendabili, por exemplo. O texto sobre Ianelli avança com alguma substância, fazendo ecoar, em seu interior, o resultado das leituras que já naquela época, desenvolvia com meus alunos do Grupo de Estudos Arte&Fotografia.

194. "Introdução"; "Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira" (1995); "A Escola Nacional de Belas Artes vista de São Paulo: Instrumentalizando a Instituição a partir de um nacionalismo de viés paulista" (1996); "Anotações sobre arte e história no Museu Paulista" (1991); "Século XIX no Brasil: outras abordagens a partir do modernismo" (1996); "Entre Almeida Jr. e Picasso" (1993); "A fotomontagem como "introdução à arte moderna": visões modernistas sobre a fotografia brasileira e o surrealismo" (1999); "Às margens do modernismo" (1994); "Dufy e um modernismo que veio... depois" (1999); "O tempo em suspensão: presença e ressonâncias da pintura metafísica e do novecento italiano na arte da Argentina, Brasil e Uruguai" (2003); "Naturalismo, regionalismo e retorno à ordem no ocaso do Modernismo brasileiro" (1996).

195. "Um pesquisador que pinta: Benedito Calixto no contexto da arte brasileira entre o século XIX e o século XX" (2002); "Tropical, de Aníta Malfatti: reorientando uma velha questão" (2003); "Lívio Abramo e a conciliação tensa dos contrários" (2000); "Lívio Abramo: o trânsito entre o desenho e a gravura" (2003); "De volta para o futuro: a obra de Ismael Nery e a arte Contemporânea" (2004); "A obra de Galileo Emendabili: síntese e superação de influências" (1997); "Portinari: um moderno aqui entre nós e o mundo" (2003); "A série Israel de Portinari: uma introdução" (1996); "Flexor e a conciliação dos opostos" (2003); "A ordem, o caos: a representação da cidade como metáfora da arte Abstratizante no Brasil" (1993); "Arcângelo Ianelli e seu tempo: um outro ponto de vista" (2005)

Entretanto, é na Introdução da coletânea que residem os dados concretos do papel que exerceram no meu próprio trabalho, a prática de leituras e debates com o Grupo. Relendo-a após cinco anos, percebo que apesar de um ou outro problema, ela transmite o esforço que foi traçar ali uma interpretação contundente do fenômeno da arte e da crítica de arte no Brasil, durante os séculos XIX e XX, tendo como base a revisão da historiografia sobre arte no país. Escrita no calor da hora, a Introdução, entretanto, ao mesmo tempo em que revela o empenho em rever os paradigmas que determinam o que é ou o que pode ser a arte no Brasil, aponta para o turbilhão de referências que enformam o texto.

Gerada e discutida no âmbito do Grupo, as discussões que ela suscitou entre os co-participantes e eu, ainda ressoam, tanto na minha produção, como na maioria das pesquisas dos outros membros.

Talvez o dado mais importante daquele texto – depois confirmado nas discussões do Grupo – foi, justamente, a recuperação daquele "desejo de uma arte nacional no Brasil" como o eixo principal para se pensar o fenômeno artístico no país, do século XIX até o final do século passado. Após o balanço propiciado pela Introdução, essa questão – de resto sempre presente, com maior ou menor intensidade nos meus estudos, desde os anos 1980 –, revestiu-se de maior força e, na sequência do Concurso para a livre-docência, voltou a representar o ponto mais importante para os meus estudos futuros, ao mesmo tempo em que despertou o interesse de muitos dos meus alunos ligados ao Grupo.

Como será visto no decorrer deste Memorial, a recuperação desse eixo resultou na elaboração de um projeto de estudo para conseguir uma Bolsa Produtividade em Pesquisa junto ao CNPq, conseguida em 2009, projeto que aglutina uma parte considerável de meus alunos do Grupo.

- *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*, de Heloisa Espada (Mestrado, 2006, CNPq). Nesta dissertação Heloisa Espada estuda o início da constituição da poética do artista Geraldo de Barros, atenta para as intersecções, nesse processo, de práticas ligadas à fotografia e à gravura. A autora discute a formulação dessa poética atenta às circunstâncias que envolviam o artista e sua produção na passagem dos anos 1940 para a década seguinte.

- *Verdade ou mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*, de Daniela Maura A.R. da Silva (Mestrado, 2006). Em sua dissertação, Daniela Maura desconstrói o mito do “momento decisivo” da fotografia moderna, analisando o processo de construção de flagrantes fotográficos, tendo como base a produção do fotógrafo German Lorca. A autora, para entender as redes estabelecidas por Lorca para a constituição de seu repertório como fotógrafo, percorre toda a situação da fotografia modernista em São Paulo, de meados dos anos 1940 até o início da década seguinte.
- *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia – Fragmentos de uma memória*, de Carolina Soares (Mestrado, 2006, FAPESP). Optando como estudo de caso pela Coleção Pirelli-Masp – um segmento do acervo do Museu de Arte de São Paulo –, a autora desenvolve um estudo sobre o processo de institucionalização da fotografia como obra de arte, investindo na análise das obras e dos textos produzidos pelos responsáveis pela Coleção, no sentido de justificar suas escolhas.
- *A estratégia da apropriação da imagem fotográfica no trabalho de Rosângela Rennó*, de Laura Cury (Iniciação Científica – FAPESP, 2005). A estudante desenvolveu uma pesquisa sobre as estratégias de apropriação de fotografias e imagens fotográficas usadas pela artista Rosângela Rennó, concentrando-se na análise das obras que compõem uma das primeiras séries produzidas pela artista, em que a mesma faz uso do recurso da apropriação: “Pequena ecologia da imagem”
- *Christian Boltanski e Rosângela Rennó: a identidade individual e nacional superada no coletivo?*, de Thiago Gil de Oliveira Virava (Iniciação Científica – FAPESP, 2008). A partir da análise comparativa entre determinados trabalhos do artista francês Christian Boltanski e da brasileira Rosângela Rennó, Thiago Gil demonstrou, em primeiro lugar, os pontos que aproximam e aqueles que distanciam as produções dos dois artistas. Posteriormente desenvolveu considerações sobre como é possível pensar na permanência e na desaparecimento dos problemas relativos à identidade individual e coletiva na obra dos dois artistas.

Pesquisas em Processo

- *Por uma arte brasileira? A crítica de arte de Lourival Gomes Machado*, Ana Cândida F. de Avelar Fernandes (Doutorado – CNPq, 2008). A estudante pretende nesta pesquisa averiguar os encaminhamentos da crítica de arte de Lourival Gomes Machado, levando em conta a influência inicial em seu pensamento, dos escritos de Mário de Andrade e, na sequência, o impacto causado no então jovem intelectual quando entrou em contato com os métodos de análise sociológica de Roger Bastide. O objetivo é tentar perceber como o “desejo de uma arte nacional”, percebido em Mário de Andrade, desloca-se para o pensamento de Gomes Machado, adaptando-se e se transformando frente aos desafios que a arte dos anos 1950 e 1960 apresentam ao crítico.
- *Como fotografar Brasília*, Heloisa Espada (Doutorado, 2008). A partir de um leque considerável de obras de artistas que tomaram a imagem de Brasília como foco de interesse – o leque comporta desde produções realizadas ainda na época de construção da cidade, até obras recentemente elaboradas –, a autora pretende refletir sobre a constituição do mito de Brasília como um dos maiores símbolos da nacionalidade (alinhada com a idéia de “progresso”, “Brasil grande”, “Brasil país do futuro”, etc..) e a crítica a essa visão proporcionada por diversos artistas.
- *A representação do índio na fotografia brasileira – uma reflexão a partir do trabalho de Claudia Andujar*, Carolina C. Soares (Doutorado, 2008). Por meio da análise da produção da artista Claudia Andujar, Carolina Soares indaga-se sobre em que medida a figura do índio – entendida como símbolo ideal do Brasil, instituído ainda no século XIX – pode permanecer ou ser superado pela produção artística contemporânea no país.
- *Da “terra moça” à “nação dos gigantes”: obras, artistas e mecenas construindo a “Civilização Brasileira” em São Paulo* (Doutorado, 2009), Fernanda Mendonça Pitta. A estudante investiga a presença do “paulistismo” na produção artística da passagem entre os séculos XIX e XX em São Paulo. O objetivo principal do estudo é discutir como muitas das questões plásticas surgidas naquelas circunstâncias mais tarde ecoariam no debate artístico e cultural do modernismo de 1922.

- *Imagens inconfidentes: relação entre fotografia e escravidão no Brasil*, de Maria Hirszman (Mestrado. 2009). A estudante investiga o universo fotográfico dos escravos brasileiros no século XIX, estabelecendo as origens das estruturas visuais dessas imagens e, ao mesmo tempo, buscando resgatar aquelas que, consciente ou inconscientemente, desconstróem tais esquemas.
- *O objeto distante: considerações sobre a percepção visual e criação de imagens na arte brasileira do século XIX*, Fabio Dalmeida Lima Maciel (Mestrado CNPq. 2008). Tendo como foco de atenção a cultura visual do Brasil no século XIX Fabio Dalmeida desenvolve um estudo sobre as mudanças na percepção ocorridas naquele século, a partir do advento da fotografia.
- *A Primeira Missa no Brasil, de Victor Meirelles, e suas ressonâncias na arte brasileira*, Eliane Pinheiro da Silva (Iniciação Científica – FAPESP. 2009). A proposta da estudante é pesquisar as bases mais remotas da pintura “A primeira missa no Brasil”, de Victor Meirelles e, na sequência investigar a permanência dessa imagem como base para a produção de uma série de outras obras de arte, durante o século XIX e XX. A autora entende que se até meados do século passado a estrutura da obra servia como um símbolo da brasilidade na arte, a partir das últimas décadas do século XIX ela passa a ser usada para desconstrução dos mitos mais prestigiosos criados para simbolizar o país.
- *Revista Renascença: a arte da academia e a fotografia na constituição do imaginário nacional*, Andréa Cortez Alves (Iniciação Científica – FAPESP. 2009). Andrea Cortez, tendo a *Revista Renascença* como foco, analisa como a indústria cultural brasileira – no início do século passado – divulgava uma idéia positiva do país a partir da publicação de reproduções fotográficas de obras de arte de pintores destacados da arte local da passagem do século, assim como fotos dos primeiros fotoclubistas brasileiros, que tinham como tema a paisagem local.
- *Fotomontagem: suas origens populares*. Ivanise Risério de Oliveira (Iniciação Científica – Bolsa Ensinar com Pesquisa da Pró-Reitoria de Graduação. 2009). Muito estudada pela utilização que vários artistas em todo o mundo fizeram desse procedimento, a fotomontagem, no entanto, tem sua origem e primeiro desenvolvimento como uma atividade de caráter popular, ligado ao

fazer feminino e à nascente cultura de massas do século XIX. A aluna desenvolve uma reflexão sobre este problema ao mesmo tempo em que constitui um banco de imagens de fotomontagens produzidas por mulheres anônimas e pela indústria cultural do período.

Arte Nacional, 1850/1980: um Desejo de Longa Duração no Brasil

Em 2009 foi aprovado meu pedido de Bolsa Produtividade pelo CNPq, a partir do anteprojeto enviado para aquela instituição de fomento, intitulado: “Arte Nacional, 1850/1980: Um Desejo de Longa Duração no Brasil”.

O projeto, ao mesmo tempo em que sintetiza vários dos meus estudos já realizados, tendo como eixo o interesse em detectar índices daquele “desejo de arte nacional” percebido em grande parte da arte brasileira dos séculos XIX e XX, abre uma nova perspectiva dentro desse campo, uma vez que hoje posso contar com meus orientandos (de pós e de iniciação científica), engajados, de maneira geral, nesse mesmo problema.

Se o leitor atentar para a maioria dos projetos comentados nos dois últimos itens, perceberá que eles possuem como fulcro a questão da arte nacional nos vários períodos, entre 1850 e 1980. Por outro lado, é visível naquelas pesquisas como o uso da fotografia e outros meios mecânicos de reprodução de imagens interagem na constituição de muitas das poéticas ali analisadas.

Neste momento, venho me interessando pessoalmente pela possibilidade de desenvolver um recuo na cronologia proposta para o projeto apresentado ao CNPq. Percebo, por meio da análise de algumas obras produzidas no Brasil, entre 1808 e 1850, índices de que a questão da constituição de uma arte brasileira – herdeira de toda a tradição européia, porém adaptada às “terras brasileiras” e, por isso, supostamente autóctone –, já era uma realidade naquele período, questão que não pode ser obliterada em um projeto como este.

É claro que a consciência desse fato antecede o envio do projeto para o CNPq. Apesar de já ter percebido aqueles índices e de ter lido textos que tratam do assunto,¹⁹⁶ naquele momento de preparação do projeto estava muito focado na década de 1850, período em que percebo o início do uso mais intenso da fotografia no Brasil (por artistas e por não artistas). Como estou certo de que a ampliação desse uso trará

196. Chamo a atenção aqui para a seguinte publicação, rica na análise do período: SANTOS, A.C.M.dos. *A invenção do Brasil: Ensaio de história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

consequências importantes para a disseminação de determinadas “imagens do Brasil” – tanto na área da arte erudita quanto na nascente indústria cultural do país – optei por definir a década de 1850 como o marco possível para o desenvolvimento do projeto.

No entanto, após a entrega, e na continuidade de meus estudos, reflexões e debates com os membros do Grupo de Estudos Arte&Fotografia, dei-me conta de que o “desejo de uma arte nacional”, no Brasil, deve abranger igualmente a produção artística da primeira metade do século XIX, onde estão as bases para o que viria depois.

Dentro deste quadro da arte do século XIX tem me interessado a questão do retrato de alguns membros da família real – sobretudo aqueles de D. João VI, D. Pedro I e também D. Pedro II – porque neles me interessa estudar com mais profundidade a constituição dos esquemas simbólicos de representação do país, na figura e na ambientação desses indivíduos.

Tal interesse, por sua vez, tem me remetido a duas áreas de investigação: a primeira busca traçar alguma relação entre os retratos dos monarcas referidos e certos retratos de anônimos brasileiros, pintados por artistas ligados ao modernismo de 1922. Percebo que, nessas duas séries – a dos reis e a dos anônimos – houve apenas a substituição do monarca pelo homem do povo, não obstante permaneça um mesmo cenário que os envolve.

Por outro lado, o interesse por esses dois grupos de retratos, obriga-me a desenvolver um estudo mais consistente a respeito da história do retrato dentro da arte ocidental, com o intuito de interpretar os sinais que são colocados nas cenas em que atuam os retratados.

Félix Ferreira e Almeida Jr.

Todos esses novos interesses que me impulsionam, todavia aguardam o momento oportuno para serem de fato aprofundados, uma vez que, nesses primeiros anos de bolsa, estou compromissado com duas pesquisas fundamentais, do meu ponto de vista, para o andamento geral do projeto apresentado ao CNPq. São elas: *Belas Artes: Estudos e Apreciações de Félix Ferreira* (com a colaboração da aluna Marianne Farah Arnone, com Bolsa PIBIC-CNPq), e *Bibliografia comentada sobre Almeida Jr.*, (realizada com a colaboração do aluno Marcio Garcia Spadoro de Souza, Bolsa Ensinando com Pesquisa, da Pró-Reitoria de Graduação da USP).

“Belas Artes: estudos e apreciações”, de Félix Ferreira

Esta pesquisa (iniciada, de fato, a partir de 2008, contando com auxílio financeiro do Projeto Universal do CNPq e de uma Bolsa PIBIC, concedida à aluna Marianne Farah Arnone) insere-se perfeitamente no quadro geral dos meus estudos.

Ela visa à reedição da obra *Belas artes: estudos e apreciações*, de Felix Ferreira, publicada em 1885 e até hoje sem uma segunda edição. O projeto produzirá uma edição comentada de *Belas Artes*, com notas de rodapé de caráter biográfico e explicativo dos conceitos elaborados pelo autor. A edição deverá contar também com texto introdutório ao trabalho de Felix Ferreira, contextualizando-o no âmbito do debate artístico brasileiro do século XIX. Além disso, como estamos encontrando vários textos de Félix Ferreira publicados em jornais e revistas e que não saíram em livro, estudamos a possibilidade de acrescentá-los a essa nova edição de *Belas Artes*, com o objetivo primeiro de tornar acessível aos pesquisadores da história da crítica de arte e de arquitetura no Brasil durante o século XIX um material potencialmente rico para novas pesquisas nessas áreas.

Sabemos que os estudos sobre a arte no Brasil do século XIX ressentem-se de uma bibliografia básica, composta por textos produzidos durante o período por artistas, críticos e outros. Temos informações de que naquela época foram publicados textos sobre o tema, além de memórias, relatórios, etc. que ajudam o pesquisador a conhecer as proposições artísticas do período. Esse material, por outro lado, também informa sobre a recepção que as produções artísticas tiveram no momento em que foram produzidas, assim como sobre as conceituações estéticas que então surgiam e como as mesmas eram absorvidas. Porém, apesar da importância desses documentos, eles ainda se encontram perdidos em bibliotecas e arquivos de difícil acesso.

Atento a tal problema, na década de 1990, como citado anteriormente, reeditei *A arte brasileira*, de Gonzaga Duque, publicado em 1888. Essa reedição, acompanhada de notas e de um texto introdutório, veio a público em 1995. A importância da reedição pôde ser percebida desde seu lançamento. A partir dela vários pesquisadores vêm se utilizando dessa edição, abrindo perspectivas para o estudo sobre a arte brasileira do século XIX.

Em 2006, publiquei o *Relatório da II Exposição Nacional de 1866*, elaborado por Victor Meirelles, com um ensaio de minha autoria em que pontuava questões sobre o referido relatório, conferindo-lhe a importância que merece não apenas por ter sido o primeiro texto brasileiro a historiar o processo fotográfico, como também

por permitir julgamentos preciosos sobre as artes plásticas e suas relações com a fotografia.¹⁹⁷

É nesse trabalho de ampliar o acesso de pesquisadores a textos básicos da historiografia artística do século XIX que pretendo reeditar a obra *Belas artes: estudos e apreciação*.

Publicado em 1885, o livro dialoga com os textos de Gonzaga-Duque e Meirelles. Mais atento ao momento, Félix Ferreira abre a arte no Brasil para outros encaminhamentos, distanciados (na medida de suas possibilidades) dos rumos traçados pela Academia Imperial. No livro, o autor aponta para uma cristalização do meio artístico devido ao conservadorismo da Academia. Por outro lado, traça um quadro das demandas do meio artístico carioca que então se fortalecia com as novas possibilidades apresentadas para a arte no Brasil, quer pelas inovações vindas da Europa, quer pelas possibilidades de constituição de uma arte nacional.

Cumprir afirmar também a maneira como Ferreira insere em suas considerações, o aparecimento das então novas tecnologias de produção de imagem – a litografia e a fotografia – e o papel das mesmas na ampliação da cultura visual do Brasil.

Estou certo de que a republicação comentada de *Belas Artes: Estudos e Apreciações* representará a oportunidade para que estudantes e pesquisadores entrem em contato com as interpretações desse autor ainda pouco conhecido, trazendo novos dados sobre as questões que inquietavam o ambiente artístico do país, naquele período.

A primeira etapa do trabalho foi dedicada à transposição da grafia do português usado por Felix Ferreira para a grafia atual, dentro das normas estabelecidas. Durante o processo foram levantadas as palavras hoje em desuso para a organização de glossário que servirá como auxiliar dos pesquisadores que utilizarão a publicação.

Terminada essa primeira etapa do trabalho, e tendo recolhido os principais nomes de artistas e intelectuais citados pelo autor, foi elaborado um segundo anexo, esse de cunho biográfico, para situar o leitor dentro do quadro de referências de Ferreira. Já a terceira etapa do projeto buscou as imagens das obras citadas pelo autor, visando a publicação das mesmas.

Como mencionado acima, foram encontrados vários textos de Félix Ferreira durante a pesquisa que, ao que se sabe, ainda não foram compilados e estudados.

Atualmente minha aluna e eu estamos lendo esse material para avaliar a possibilidade de incluí-lo na reedição de *Belas Artes*. Após a leitura dos mesmos, devo desenvolver um texto introdutório à obra de Félix, visando a publicação.

Bibliografia Comentada Sobre Almeida Jr.

O estudo “Bibliografia comentada sobre Almeida Jr.” insere-se no quadro geral de interesses que unem minha pesquisa e aquelas dos meus orientandos. O projeto possui o seguinte objetivo: produzir um rastreamento de livros, opúsculos, ensaios, artigos e notícias escritas por ou sobre José Ferraz de Almeida Jr., durante a segunda metade do século XIX e todo o século XX.

Todos os estudiosos de arte brasileira sabem que o interesse pela obra de Almeida Jr. não se localiza apenas na segunda metade do século XIX, período de sua atuação, e nem se restringe aos limites do estado de São Paulo, local de seu nascimento e onde trabalhou a maior parte de sua vida. O interesse por sua obra estende-se por todo o século XX e, mesmo no início deste novo século, sua vida e sua obra continuam a despertar o engajamento de estudiosos, estudantes e do público em geral.¹⁹⁸

Esse entusiasmo possui várias causas. A saber: a origem interiorana do artista; seu estágio no Rio de Janeiro; seu período parisiense; sua vida amorosa; seu trágico falecimento; a última fase da carreira do artista (a fase “caipira”); a importância de sua obra em São Paulo nas primeiras décadas do século XX; a importância de sua obra durante o Modernismo; o uso que vários artistas contemporâneos fizeram das imagens que produziu.

Apesar de alguns poucos trabalhos universitários realizados sobre sua obra – em que se destaca a dissertação de mestrado defendida por Maria Cecília França Lourenço, na USP em 1981 – nota-se que existem ainda muitos pontos a serem aclarados sobre sua vida e obra, mas, sobretudo, sobre a recepção de sua obra por vários críticos e historiadores que a consideraram o primeiro sinal efetivo de trazer a representação do homem brasileiro para o âmbito da pintura.

198. Não devemos esquecer o sucesso da mostra “Almeida Jr. um criador de imaginários”, ocorrida na Pinacoteca do Estado em 2007, que contou com a visita de 78.628 pessoas.

197. “Relatório da II Exposição Nacional de 1866”, de Victor Meirelles; “Para ter algum merecimento: Victor Meirelles e a fotografia”, de Tadeu Chiarelli. Os dois textos foram publicados em *Boletim do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa em Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas. ECA-USP*. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas ECA-USP, 2006.

Em minha tese de doutorado já me detive na análise da importância da obra de Almeida Jr. para a formulação do conceito de arte brasileira de Mário de Andrade e também sobre a gênese de certos conceitos sobre a figura do artista, que supostamente explicariam as peculiaridades de sua última fase.

Da mesma forma, durante o meu mestrado chamei a atenção para o impacto que a obra de Almeida Jr. causou na formulação do conceito de arte brasileira de Monteiro Lobato.

Apesar desses esforços, no entanto, creio que ainda existem lacunas importantes a serem preenchidas, sobretudo em três aspectos fundamentais para que estudos mais conclusivos sejam realizados sobre o artista. Em primeiro lugar, creio que caberia encontrar outros documentos que aprofundem o conhecimento sobre os últimos anos da vida do artista passados em São Paulo. Ainda não foi feito um levantamento sistemático das relações que Almeida Jr. certamente mantinha com elementos da elite intelectual paulistana no período, sobretudo aquela que – a partir dos anos de 1870 – começa a constituir na cidade e no estado o mito do “paulista”.

Faz-se necessário, em seguida, aprofundar o estudo dos documentos desse período para averiguar, em um primeiro momento, sua existência e, num segundo, os efeitos que os mesmos podem ter trazido para o efetivo enraizamento da última fase da obra do artista no ambiente cultural das últimas décadas do século XIX.

Em terceiro lugar, seria importante um levantamento minucioso das ressonâncias dos últimos trabalhos do artista, não apenas no pensamento dos principais críticos de arte de São Paulo da primeira metade do século XX – Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Sergio Milliet e outros – como também nas idéias dos críticos residentes em outras cidades do país. Para o surgimento de novos estudos sobre a obra de Almeida Jr. – pesquisas que o retirem do universo romântico do artista “isolado” a produzir uma obra sem vínculos concretos com o meio cultural em que atuava –, é fundamental que se investigue essa documentação que, à espera do estudioso, encontra-se nos arquivos e bibliotecas.

Além disso, levantar a influência de sua obra na crítica de arte brasileira, e também em outras áreas da cultura, como o teatro, o cinema etc., poderá abrir outras possibilidades para a compreensão de sua obra, além de conferir outra complexidade aos estudos da influência da mesma na cultura do país.

Durante o ano de 2009, com a participação de meu orientando Marcio Spodoro de Souza, e tendo como guia os estudos já publicados da Profa. Maria Cecília França

Lourenço,¹⁹⁹ foram rastreados todos os artigos publicados sobre o artista nos periódicos *Correio Paulistano*, *A Província de S. Paulo*, *O Estado S. Paulo* e do *Almanak de Piracicaba* entre janeiro de 1875 e dezembro de 1899.

Em 2010 pretende-se continuar o levantamento da bibliografia sobre Almeida Jr., centrando o estudo em matérias jornalísticas publicadas nos principais jornais da cidade de São Paulo, entre os anos de 1900 e 1905.

Como pode ser percebido, esse projeto também será de “longa duração”, uma vez que deverá se estender por anos para que o máximo possível de material sobre o artista e a recepção de sua obra possa ser coletado, analisado e resumido.

No entanto, acredito que cabe à Universidade trabalhos desse tipo para constituir bases bibliográficas sólidas para o surgimento de novas interpretações sobre os fenômenos artísticos ocorridos no Brasil.

Por outro lado, sublinho que esse tipo de pesquisa de documento é um excelente método de introdução de graduandos às questões ligadas aos estudos de história e crítica de arte, desde que todo o material coletado seja a base de discussões realizadas pelo estudante e o orientador.²⁰⁰

Continuidade

Ao finalizar este longo apanhado da minha carreira, gostaria de salientar o que vislumbro para o devir de minhas atividades profissionais, se vier a alcançar o título de Professor Titular da Universidade de São Paulo.

Creio que este título, antes de qualquer outro benefício – e aliado à minha condição de Chefe do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP –, ajudará o Departamento no seu empenho em aproximar as suas atuais precárias condições de ensino e pesquisa aos parâmetros ideais para a continuidade da formação de artistas, professores e estudiosos em história e crítica de arte.

199. Refiro-me aqui à sua dissertação de mestrado e ao material publicado no catálogo que a professora coordenou da retrospectiva do artista, em 2007, na Pinacoteca do Estado.

200. É evidente que não me escapa também a necessidade do orientador saber cotejar essa documentação com a realidade da obra do artista em foco, para ensinar ao estudante que qualquer reflexão que envolva obras de arte deve ter como base fundamental os próprios trabalhos artísticos.

Não me parece possível que um Departamento que há décadas vem formando alguns dos principais artistas contemporâneos do país, assim como críticos, historiadores e curadores, não possua espaços condizentes com suas atividades-fim. Suas oficinas não possuem condições satisfatórias para o pleno funcionamento, os alunos não contam com uma sala-laboratório para exibirem e discutirem seus trabalhos, as salas de aula não estão equipadas de maneira adequada. Por outro lado, é impossível que um Departamento com tantas qualidades não possua o número suficiente de docentes para atender às demandas do alunado.

Um trabalho conjunto com a atual Diretoria da ECA-USP, é fato, vem aos poucos mudando esse quadro. No entanto, ainda há muito a fazer e acredito que o Departamento de Artes Plásticas, com mais um Professor Titular em seus quadros, terá mais condições de ver atendidas suas reivindicações.

Por outro lado, entendo que este título de Professor Titular, se vier, servirá como apoio para um trabalho no sentido de conseguir, junto à ECA e à Reitoria desta Universidade, que seja criado, no Departamento de Artes Plásticas, o bacharelado em teoria, história e crítica de arte – reivindicação que há anos a comunidade intelectual cobra da Universidade de São Paulo e que até hoje não foi atendida. Não é possível a USP continuar dando as costas para essa área fundamental do aprimoramento de estudos sobre arte e o gerenciamento de instituições artísticas e culturais, enquanto outros centros universitários, com menos tradição, se esforçam na criação de seus bacharelados na área.

Estou certo de que o Departamento de Artes Plásticas tem um papel a cumprir na efetivação desse bacharelado e, como Professor Titular, talvez possa dedicar-me com mais chances de êxito – e sempre em colaboração com meus colegas e alunos – a alcançar esse objetivo.

Além dessas atividades de cunho político e administrativo, estou certo de que o ensino e a pesquisa, no âmbito das questões artísticas que me ocupam faz tantos anos, continuarão a ser desenvolvidas. Afinal, todas as atividades que desenvolvi como crítico, historiador e curador tiveram sempre um único foco: a docência, o sentido último e primeiro de toda a minha vida profissional.

*

Agradecimentos: Marcelo Araújo, Regina Teixeira de Barros, Léia Cassoni, Silvia Macedo Chiarelli, Ana Candida F. de Avelar Fernandes, Stela Maria Martins Garcia, Vander Rotta Gomide, Raul Cecílio de Menezes Jr., Ivo Mesquita, Gabriel Moore, Maria Rossi Samora e Thiago Gil Virava.