

passado-presente

em obras tridimensionais:

**uma antologia
da história da arte
em Santa Catarina**



Sandra Makowiecky • Luana M. Wedekin

ORGANIZADORAS

passado-presente em obras tridimensionais: uma antologia da história da arte em Santa Catarina

No artigo sobre o escultor Ivens Machado, Sandra Makowiecky questiona: “Por que poucos, em Santa Catarina, conhecem Ivens Machado (1942–2015), nascido em Florianópolis, um artista catarinense? [...] Quem é este artista cuja obra tem um lugar fundamental e solitário no desenvolvimento da escultura contemporânea brasileira? O que podemos considerar relevante para que seu trabalho tenha mais visibilidade em Santa Catarina?” Estas contundentes perguntas sobre um dos artistas catarinenses de maior projeção nacional são extensivas a diversos artistas cujas obras foram reunidas nesta antologia. *Passado-presente em obras tridimensionais: uma antologia da história da arte em Santa Catarina* é mais uma produção do Grupo de Pesquisa História da arte: imagem-acontecimento cujo objetivo foi realizar uma seleção de obras de arte significativas em linguagem tridimensional e empreender uma leitura de algumas obras fundamentais para compreender essa produção vinculada de alguma forma ao contexto de nosso estado. Compõe-se de artigos originais e inéditos sobre mais de 30 artistas catarinenses de autoria de pesquisadoras ligadas ao referido grupo de pesquisa ou à Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Preenche uma lacuna fundamental relativa à ausência de estudos mais abrangentes e sistematizados sobre a história da arte em Santa Catarina.

Georges Didi-Huberman, circunscrevendo o problema da linguagem tridimensional na escultura, pergunta: “Como a escultura pensa? Como a escultura esculpe o tempo? Como procede com esse mesmo tempo—memória, presente, prospecção para o futuro —, para subverter nossos espaços familiares, isto é transtornar-nos, ‘tocar-nos’ com os lugares, os adros que inventa?” (2009, p. 53). Esta antologia revela formas de “pensar” da arte em linguagem tridimensional de 35 artistas catarinenses ou aqui radicados. O “pensar” em pedra, madeira, cimento, metal, cerâmica, papel, conchas, tecido, objetos cotidianos, objetos encontrados; em poéticas de mergulho em materiais ou em hibridismos; em escala microscópica ou monumental; engajados na tradição ou impelidos à ruptura; estáticos ou dinâmicos; únicos ou múltiplos; em peças únicas ou em instalações... Obras e artistas que abrangem um marco cronológico que vai do séc. XVIII ao XXI, num tempo esculpido que embaralha classificações e definições. Este livro é um convite ao leitor interessado para conhecer obras e artistas que certamente nos tocam e transtornam, ativadas — quiçá até reinventadas — pela escrita da história e crítica da arte.



passado-presente em obras tridimensionais: uma antologia da história da arte em Santa Catarina

passado-presente

em obras tridimensionais:

uma antologia da história da arte em Santa Catarina



Sandra Makowiecky • Luana M. Wedekin
ORGANIZADORAS

OBRAS NO VERSO DA CAPA:

1. BERENICE GORINI, *Manequim veste ritual*, 1977.
2. BETÂNIA SILVEIRA, *Homenagem à resistência indígena*, 2000.
3. CARLOS FRANZOI, *Entre nós*, 2018.
4. CLARA FERNANDES, *Impenetrável*, 1998.
5. CRISTINA BRATTIG ALMEIDA, *Meu Brumadinho 1*, 2019.
6. DALME MARIE, *Guerreiros*, 1981.
7. DIEGO DE LOS CAMPOS, *Fardo*, 2019.
8. DORACI GIRRLAT, *Altruísmo e Helpemo*, da série *Ética Visual – Cápsulas do Tempo*, 1983.
9. ELKE HERING, *Caneta*, 1972.
10. ELKE OTTE HÜLSE, *Girls everywhere girls, Brasil, Pará*, 2017.
11. FRITZ ALT, *Êxtase*, s/d.
12. GIOVANNA ZIMMERMANN, *A língua*, 2005.
13. GOTFREDO THALER, *Conjunto de esculturas da Catedral de São Paulo Apóstolo*, 1973.
14. GUIDO HEUER, *Sem título*, 1999.
15. HELENA MONTENEGRO, *Integração*, 1987.
16. ILCA BARCELOS, *Vermelhos*, 2017.
17. IVENS MACHADO, *Mapa mudo*, 1979.
18. JANOR VASCONCELOS, *Criaturas*, 2019.
19. JULIANA HOFFMANN, *Ruínas – A construção do mundo moderno*, 2019.
20. LINDA POLL, *Almofada para altar na alquimia*, 1998.
21. LUCIANE GARCEZ, *Corpos de frutificação*, 2019-2022.
22. LUIZ CARLOS CANABARRO MACHADO, *Sem título*, 1994.
23. LUIZ HENRIQUE SCHWANKE, *A casa tomada (de Júlio Cortázar) por desenhos que não deram certo, desenhos de 1978-80. Apogeu do claro-escuro pós-Caravaggio*, Fragmento, 1980.
24. MARINA UIEARA, *Série Vessels*, 2015-2022.
25. MARIO AVANCINI, *Sem título*, 1991.
26. MAURICIO MUNIZ, *Mar...que falta, Inundação*, 2012.
27. MOACIR FERNANDES DE FIGUEIREDO, *Escultura em bronze da cabeça de Henrique da Silva Fontes*, data incerta.
28. PITA CAMARGO, *Sem título*, 2004.
29. PLINIO VERANI, *Monumento aos Açorianos*, 2000.
30. ROBERTA TASSINARI, *Sem título I*, 2010.
31. ROSANA BORTOLIN, *Re-vivo*, 1999-2022.
32. SANDRA FAVERO, *Pelas peles, pelas penas, pelos pelos*, 2002.
33. SARA RAMOS, *Relicário*, 2018-2022.
34. SERGIO ADRIANO H., *Pavor negro*, 2019.
35. XAVIER DAS CONCHAS, *São João Batista*, Séc. XVIII.



35



11



19



18



22



23



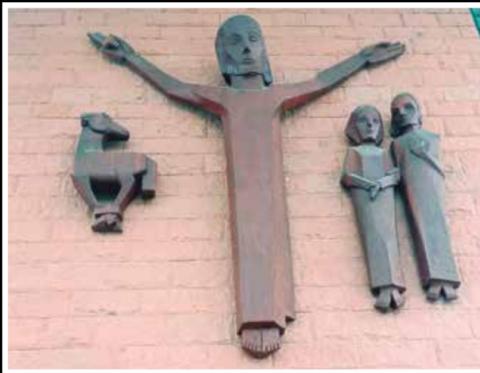
17



1



4



13



5



33



31



24



6



16



34



2



3



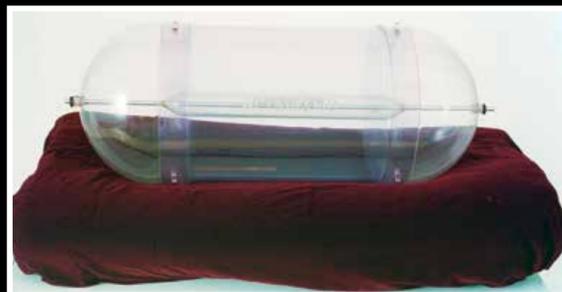
28



30



9



8



7



27



14



32



12



10



21



20



26



29



15



25

passado-presente

em obras tridimensionais:

uma antologia
da história da arte
em Santa Catarina



Editora AAESC – Associação dos Arte Educadores de Santa Catarina
COLEÇÃO JANDIRA LORENZ DE TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE

Conselho Editorial

Dr^a. Consuelo Alcioni Borba Schlichta – UFPR

Dr. Federico Buján – UNA/UNR

Dr^a. Gerda Schutz Foerste – UFES

Dr^a. Isabela Frade do Nascimento – UFES

Dr^a. Luana Wedekin – UDESC

Dr^a. Sandra Makowiecky – UDESC

Dr^a. Sandra Regina Ramalho e Oliveira – UDESC

Dr^a. Vera Lúcia Penzo Fernandes – UFMS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Passado-presente em obras tridimensionais : uma antologia da história da arte em Santa Catarina / organizadoras Sandra Makowiecky, Luana Maribele Wedekin. – Florianópolis, SC : Editora AAESC, 2023.

ISBN 978-65-88730-12-6

1. Artes - Brasil 2. História da arte 3. Santa Catarina (Estado) - História I. Makowiecky, Sandra. II. Wedekin, Luana Maribele.

23-161921

CDD-709

Índices para catálogo sistemático:

1. História da arte 709

Eliane de Freitas Leite – Bibliotecária – CRB 8/8415

Sandra Makowiecky • Luana M. Wedekin

ORGANIZADORAS

passado-presente

em obras tridimensionais:

uma antologia
da história da arte
em Santa Catarina

FLORIANÓPOLIS – SC

2023



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

Reitor Prof. Dr. Dilmar Baretta

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós- Graduação

Letícia Sequinatto Rossi

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

Este trabalho, para sua concretização, recebeu apoio financeiro da UDESC e FAPESC.

Recebeu também apoio de bolsas de Iniciação Científica da UDESC e CNPq.

Organizadoras: Prof^a Dr^a Sandra Makowiecky e Prof^a Dr^a Luana Maribele Wedekin

Edição de arte e diagramação: Marli Henicka

Tratamento de imagens: Vilma Silveira

Produção gráfica: Lilas Texto e Arte

© **das fotografias:** fizeram-se todos os esforços possíveis para identificar e reconhecer os autores das reproduções. Qualquer erro ou omissão, será revisto em reedição futura.

© **dos textos:** seus autores. Os textos dos artigos refletem a opinião dos seus autores e não são necessariamente compartilhadas pelos/as artistas.

A reprodução de imagens de obras nesta publicação tem o caráter pedagógico e científico amparado pelos limites do direito de autor no art. 46 da Lei nº 9610/1998, entre elas as previstas no inciso III (a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra), sendo toda reprodução realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.

Sumário

- 11 APRESENTAÇÃO – Passado-presente em obras tridimensionais:
uma antologia da história da arte em Santa Catarina
SANDRA MAKOWIECKY e LUANA M. WEDEKIN
- 19 DISCURSOS HISTORIOGRÁFICOS – TOMO I: Antologias da arte em Santa Catarina
SANDRA MAKOWIECKY
- 28 DISCURSOS HISTORIOGRÁFICOS – TOMO II: Antologias da arte em Santa Catarina
LUANA M. WEDEKIN
- 36 XAVIER DAS CONCHAS (FRANCISCO DOS SANTOS XAVIER) – O artista que marca o
início da trajetória tridimensional na arte produzida em Santa Catarina
SANDRA MAKOWIECKY
- 44 FRITZ ALT – O êxtase em bronze e a transcendência de si
KETHLEN KOHL
- 48 MOACIR FERNANDES DE FIGUEIREDO – Os clássicos, fruto do tempo, agente do tempo
SANDRA MAKOWIECKY
- 60 MARIO AVANCINI – Intimidade da matéria
VIVIANE BASCHIROTTO
- 66 GOTFREDO THALER – Conjunto de esculturas em Blumenau
ALICE VIANA BONONI
- 71 ELKE HERING – Plavinil: da escultura para o objeto tridimensional
DAIANA SCHVARTZ
- 78 BERENICE GORINI – *Manequim veste ritual*
LUANA M. WEDEKIN
- 85 IVENS MACHADO – Expressão do homem em seu estado natural e bruto
SANDRA MAKOWIECKY e BEATRIZ GOUDARD
- 94 HELENA MONTENEGRO – Sobre o peso da leveza, sobre as permanências
DANIELA QUEIRÓZ CAMPOS
- 100 DORACI GIRRULAT – A impermanência do tempo, a transparência das formas
JULIANA CRISPE
- 105 LUIZ CARLOS CANABARRO MACHADO – Problemática sociocultural afrodescendente
SANDRA MAKOWIECKY e DANIELLE ROCHA BENÍCIO
- 112 DALME MARIE – Esculpindo com o ferro
DAIANA SCHVARTZ
- 117 LUIZ HENRIQUE SCHWANKE – *A casa tomada (de Júlio Cortázar) pelos desenhos
que não deram certo. Apogeu do Claro-escuro Pós-Caravaggio*
THAYS TONIN
- 123 LINDA POLL – *Almofada para altar na alquimia*
DÉBORA RICHTER CICOGNA e MÔNICA JUERGENS
- 128 PLÍNIO VERANI – Quando a arte preserva a história
LUCIANE R.N. GARCEZ

- 132 CLARA FERNANDES – *Impenetrável*
ELKE OTTE HÜLSE
- 138 CRISTINA BRATTIG ALMEIDA – Séries com a essência de um legado do passado que se atualiza no presente
SANDRA MAKOWIECKY
- 147 ÍLCA BARCELOS – Formas sensíveis da natureza
FERNANDA TRENTINI
- 152 GUIDO HEUER – Sensibilidade metal
MARLI HENICKA
- 160 MAURICIO MUNIZ – *Inundação*, a alma de uma parte da cidade
SANDRA MAKOWIECKY
- 166 BETÂNIA SILVEIRA – Homenagem à resistência indígena
THAYS TONIN
- 172 SANDRA FAVERO – A dimensão da gravura contemporânea
FRANCINE GOUDEL
- 178 SARA RAMOS – *Relicário*: poesia e história na arte
LUCIANE R.N. GARCEZ
- 184 ELKE OTTE HÜLSE – Tapeçaria em tramas renovadas
LUCIANE R.N. GARCEZ
- 192 JANOR VASCONCELOS – *Criaturas*
ELKE OTTE HÜLSE
- 198 JULIANA HOFFMANN – *Ruínas: A construção do mundo moderno*
LUANA M. WEDEKIN
- 204 PITA CAMARGO – Formulações narrativas
LUCIANE KNABBEN
- 212 GIOVANNA ZIMMERMANN – Arte urbana, pública, uma tradução da cidade
MICHELE PETRY
- 218 CARLOS FRANZOI – *Entre nós*
LUANA M. WEDEKIN
- 224 DIEGO DE LOS CAMPOS – Sistemas para pensar o sistema
FRANCINE GOUDEL
- 230 SÉRGIO ADRIANO H. – *Pavor Negro*
ANA LÚCIA BECK
- 242 ROBERTA TASSINARI – A materialidade da cor
VIVIANE BASCHIROTTI
- 247 CRISTINA BRATTIG ALMEIDA, ÍLCA BARCELLOS, LUCIANE GARCEZ, MARINA UIEARA,
ROSANA BORTOLIN, SARA RAMOS – *Sinergias elementais: mulher, terra e fogo*
SANDRA MAKOWIECKY

Passado-presente em obras tridimensionais: uma antologia da história da arte em Santa Catarina

SANDRA MAKOWIECKY e LUANA M. WEDEKIN

Primeiras palavras

Os textos apresentados nesse livro fazem parte de projeto coordenado por Sandra Makowiecky, do grupo de pesquisa “História da arte: imagem-acontecimento”, em sua descrição na plataforma do CNPq. Para situar o trabalho, necessário dizer que ele é uma continuação do trabalho publicado em 2019, denominado: *Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*¹, em que tratamos apenas de obras biplanares. Nessa apresentação, a maioria dos argumentos consta nos dois livros, pois se trata de uma continuação em termos metodológicos e epistemológicos.

O projeto do grupo de pesquisa agora foi dedicado a fazer uma seleção de obras de arte significativas, visando compor uma antologia que auxilie a compreender uma história da arte feita em Santa Catarina, por meio de leituras de obras existentes em acervos particulares ou em acervos de museus, concentrando-se apenas em obras tridimensionais.

Contemplado com recursos do edital PAP-FAPESC 2016, no ano de 2019, o grupo de pesquisa publicou o livro acima citado, como resultante da parte inicial de um grande projeto e contou com textos e envolvimento das pesquisadoras vinculadas: Sandra Makowiecky, Rosângela Miranda Cherem, Luciane Ruschel Nascimento Garcez, Luana Maribele Wedekin e Ana Lúcia Beck.

Novamente contemplados com recursos do edital PAP-FAPESC, no ano de 2020, apresentamos uma sequência do projeto de 2019. Nesta nova pesquisa, nos detivemos em obras e artistas caracterizadas pela tridimensionalidade, estudando escultores e escultoras, e artistas que lidam com o volume. A arte tridimensional é composta por uma grande variedade de elementos como cerâmicas, esculturas, monumentos, objetos decorativos e instalações artísticas. Elementos tridimensionais caracterizam-se por possuírem relevo, o que facilita a percepção de texturas, dimensões e espaço. Este foi o foco do projeto.

Trata-se, portanto, de mais um trabalho desenvolvido pelo grupo de pesquisa, que tem realizado significativas e abrangentes pesquisas sobre Artes Visuais produzidas em Santa Catarina. São dezenas de artigos apresentados em congressos, diversas publicações em revistas especializadas, dezenas de trabalhos de conclusão de curso de graduação, muitas monografias de cursos de especialização, dissertações de mestrado, teses de doutorado, bem como livros publicados sobre o tema, além de textos para catálogos de exposições diversas, divulgando de forma ampla e abrangente os resultados destas pesquisas. Diante da produção deste grupo, o que po-

1 MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela Miranda. (Org.). *Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*. 1 ed. Florianópolis: AAESC, 2019.

demos observar é que estas publicações alimentam, de certa forma, o Sistema de Arte, gerando visibilidade ao que aqui se produz, tentando romper com a lógica da produção periférica, despertando também o interesse do estudo em outros pesquisadores.

Este livro surgiu de um interesse despertado pelo livro de Rafael Cardoso *A arte brasileira em 25 quadros* (2008), em que o autor analisa 25 pinturas produzidas no Brasil, no período de 1790 a 1930. Nessa publicação e nessa apresentação, iremos confirmar, concordar e acentuar alguns dos pressupostos da apresentação do livro de Rafael Cardoso, em suas páginas iniciais (CARDOSO, 2008, p. 11-15). O autor salienta uma frase do artista plástico Leonilson (1957-1993) que cabe aqui também reforçar. Se há uma coisa que a arte ensina é que “são tantas as verdades” (LEONILSON *apud* CARDOSO, 2008, p. 15).

Dito isto, cabe mais uma explicação: a diferença no tamanho dos textos não tem a ver com menor ou maior importância do artista, ou da obra. Inicialmente limitados entre cinco e oito páginas, em média, cada autora modulou a dimensão do artigo conforme escolhia o recorte do assunto e percebia sua necessidade de ampliação ou redução, resultando em textos de dimensões variadas. Não resta dúvida que em alguns casos, sobretudo de artistas do passado mais distante, que por vezes também estão mais esquecidos ou até não lembrados em outras publicações, sentimos a necessidade de aproveitar a oportunidade e ampliar os textos, fornecendo mais informações. Todavia, consideramos oportuna a união de relações iconográficas, de dados históricos, bem como as relações com os autores, possibilitando uma pesquisa em história da arte que articula os dados históricos e fontes visuais.

Os locais que abrigam as obras selecionadas para esta publicação: A partir da inspiração na obra de Cardoso (2008), elaboramos um projeto de pesquisa que se dedicou a fazer uma seleção de obras de arte significativas, e neste segundo volume da antologia, reafirmamos uma produção que auxilie a compreender uma história da arte feita em Santa Catarina, através de leituras de obras existentes em acervos de museus, privilegiando acervos públicos e sobretudo, do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Outros acervos foram privilegiados, como o Museu Victor Meirelles (MVM); Museu da Escola Catarinense (MES); Museu de Arte de Joinville (MAJ), Museu Casa Fritz Alt; Museu de Arte Moderna de São Paulo; e ainda, a igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro. Há exemplares de arte pública, como a fachada da Catedral de São Paulo Apóstolo, em Blumenau (SC); o Memorial da Colonização Açoriana, em São José (SC) e na Rua Vereador Ramon Filomeno, 100, Itacorubi, em Florianópolis. Eventualmente, também recorreremos a coleções particulares, como Coleção da Família Schwanke, em Joinville (SC) e acervos dos artistas e de seus familiares, ou particulares como o da Família de José Henrique Orofino da Luz Fontes, em Florianópolis.

Sempre que possível a intenção foi fazer com que os leitores pudessem ter contato direto com as obras, algo fundamental na cadeia da recepção crítica, mas também promover o registro em livro de obras que são patrimônio artístico de nosso estado e que permaneceriam com acesso muito restrito sem a divulgação em publicação científica. Privilegiar obras acessíveis em acervos públicos e/ou locais, reforça a dimensão pedagógica desta antologia, que pode servir para consulta e estudo em escolas de arte, cursos de arte e apreciadores de arte em geral.

Critérios de seleção das obras e artistas

O critério que motivou a seleção foi o equilíbrio entre a qualidade artística das obras e sua representatividade histórica. Não se trata, portanto, de um manual, ou história da arte no sentido convencional, pois, ao lado de obras de referência, certamente aparecerão outras raramente lembradas. Pretende-se analisar tanto obras cujo valor estético é continuamente reafirmado quanto trabalhos mais esquecidos, que permitam, pelo exame das circunstâncias de sua produção, entender o processo de arte em Santa Catarina. O critério de seleção se deu também por escolhas subjetivas, entendendo que certas obras são mais expressivas que outras no sentido de compreender a produção artística feita no estado catarinense. A intenção é de pensar na chave da recepção crítica nosso processo de formação, enriquecendo por esse motivo essa fortuna crítica.

Em Haroldo de Campos (1969) encontramos uma reflexão que ajuda a pensar os critérios de seleção para esta antologia. Ele afirma que há duas maneiras de abordar o fenômeno literário (e, podemos aqui, expandir a abordagem para o fenômeno artístico): o critério histórico, diacrônico e o estético-criativo, que se poderia denominar sincrônico. Ainda que apresentemos os artigos em ordem cronológica, não nos guiou uma perspectiva diacrônica da escolha dos artistas ou das obras. Apesar de haver mais artistas de uma geração que outras, não estão reunidos pelo reconhecimento de características coincidentes do mesmo fenômeno num dado período (a perspectiva diacrônica), mas sua seleção está “imperativamente vinculada às necessidades criativas do presente” (CAMPOS, 1969, p. 222).

Podemos considerar que este livro, como toda antologia, nasce também, polêmico. São esperadas reações do tipo: “Como fazer um livro sobre arte em Santa Catarina e não incluir A ou B?” Ou ainda: “Por que incluir este e não aquele artista”? As respostas estão na antologia de Rafael Cardoso: “A resposta simples é que não dá para incluir todos. [...] O exercício de antologiar impõe escolhas difíceis, que muitas vezes beiram o absurdo” (CARDOSO, 2008, p. 11). Assim, fica também um convite para cada leitor fazer sua lista e certamente descobrirá que a tarefa é bem mais complexa do que pode parecer à primeira vista. Não negamos haver excelentes artistas cujas obras não constam deste volume. Outros, talvez nem tão lembrados, estão aqui. Não se trata de fazer justiça, mas de selecionar um número X de artistas. Na historiografia da arte brasileira recente, é bom esclarecer, que predominam dois tipos de abordagens, conforme Cardoso: dicionários, que incluem muitos verbetes, e monografias dedicadas a um só artista. Este formato busca outras relações, pois tanto dicionários como monografias partem do criador individual como elemento estrutural básico para a compreensão da arte. Alguns artistas selecionados acabaram por não constar da antologia, por falta de fôlego de algumas pesquisadoras que não conseguiram concluir suas pesquisas no tempo determinado. A lista de autoras era maior, todavia, se observarem, algumas escreveram mais e outras menos. Algumas que escreveram a mais cobriram textos sobre parte dos artistas que ficariam fora da antologia e dessa forma, conseguimos ainda sanar algumas lacunas, mas não todas.

Ideia central da pesquisa

A ideia central da pesquisa foi de selecionar obras de importância da história da arte em Santa Catarina, unindo passado com presente, evitando um mero estudo biográfico, mas privilegiando as conexões que ligam artistas, espectadores, colecionadores e instituições no meio ar-

tístico. Pretendeu-se destacar o contexto em que as obras foram produzidas, expostas, criticadas, comparadas e colecionadas e assim, estimular a compreensão da arte como fenômeno social, cultural e artístico, e não apenas como produto de uma personalidade ou temperamento, conforme Cardoso (2018).

O exercício de organizar uma antologia impõe escolhas difíceis. Não se trata de uma narrativa sequencial. Cabe destacar uma das principais intenções da pesquisa é fazer com que as pessoas gostem mais de arte — em especial da arte brasileira e evidente, da arte feita em Santa Catarina, que pode abranger mais de dois séculos de criação plástica no estado, com trabalhos produzidos desde o século XVIII até o século XXI. Trata-se de um amplo espectro, o que diminui a facilidade da compreensão histórica, pela diluição dos artistas e obras através do tempo, mas possibilita uma visão mais abrangente da produção neste período todo.

É importante esclarecer mais um aspecto. Existe uma tendência perversa no sentido comum histórico, como nos diz Cardoso (2018), de considerar o passado recente mais significativo do que o passado remoto. Isto não é necessariamente o caso, diz o autor, que defende que o passado recente é apenas mais próximo e acessível. Também tivemos a intenção de fazer um equilíbrio entre passado recente e passado remoto, todavia, o número de obras recentes é grande. Compreender o passado nos limita de ignorar as valiosas lições que este nos oferece. A ideia de evolução é inimiga da verdadeira compreensão do passado e também do conhecimento em arte. Dar voz ao passado depende do quanto injetamos de vivacidade nele. Ao abriremos esta possibilidade, poderemos ter surpresas agradáveis.

Há ainda a considerar, em nosso caso, a falta de obras significativas de passado mais remoto em acervos públicos. Partilhamos também da crença de que, ao conhecer melhor e compreender mais, poderá o leitor dar mais valor à matéria analisada no livro e nas obras que estão em instituições culturais. Este não é um livro típico da história da arte, como campo de conhecimento.

Pretendemos que este tipo de publicação contribua para a apreensão não sectária e reativa de nosso passado artístico, aprofundando a visão do longo prazo e evidenciando estruturas que se mantêm constantes no tempo alheio à mania de ruptura que nos aflige, como explicita Cardoso (2008). Ressalte-se, enfim, um método que, evitando generalizações, demonstra acuidade para o detalhe revelador. Enfatizamos a crença de que a melhor maneira de conhecer a arte é por intermédio das obras. Mesmo não sendo um livro de crítica de arte, os textos não se furtam a um exercício do juízo crítico. Mesmo com todo esforço para manter devido distanciamento reflexivo e rigor intelectual, não há como alegar falsa isenção, pois o historiador está também implicado nas obras que analisa. “O juízo crítico e sua formação são questões implícitas na avaliação histórica da arte; e o fato de serem quase sempre ocultadas ou elididas, não as torna menos relevantes” (CARDOSO, 2008, p. 13). O pesquisador carioca conclui escrevendo que todo autor tem seus preconceitos e pressupostos, e estes irão influenciar na construção do texto.

É também nossa intenção mostrar obras produzidas em Santa Catarina, sem a pretensão de querer ser ou parecer catarinense. E não podemos desconsiderar que existem também escolhas subjetivas, pois há muita coisa arbitrária em arte, que não segue normas ou regras, que apenas depende da vontade ou arbítrio daquele que escolhe, dentro de um leque de escolhas possíveis. Escrevemos isto tudo para justificar omissões. Não há como abarcar toda a produção

de um estado quando se escreve apenas sobre um número limitado de obras e artistas. Todavia, sabemos que, se o livro não contempla tudo, o que nele está contemplado é muito significativo.

Os artigos apresentados neste livro buscam pensar um arsenal imagético sem se perder em generalidades. Partindo da produção dos artistas, mesmo que em temáticas diversas, visamos compreender enquadramentos interpretativos, cujo vocabulário estético-crítico amplia-se justamente para além das já reconhecidas expressões: regional, local, tardio, popular, tradicional. Este é também um princípio metodológico de nossas publicações, motivo pelo qual reproduzimos este argumento em outros trabalhos.

Em termos de justificativas para esta publicação

Com estas questões postas, a publicação se justifica por dar continuidade a uma linha de pensamento teórico-metodológico e de atuação no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UDESC), Linha de Teoria e História das Artes Visuais, que se consolida e se reforça com as problemáticas apresentadas, por ser extensa e profícua a relação de trabalhos já desenvolvidos, apresentados e publicados. Esta linha de pesquisa na Pós-Graduação apresenta a seguinte descrição: “Teoria e História das Artes Visuais: Contempla pesquisas sobre experiências, sensibilidades e percepções artísticas e estéticas e que envolvem uma interlocução histórica, focando sobretudo em memória artística, patrimônio e cultura em Santa Catarina”.

Como esta publicação trata de resultado de um projeto de pesquisa, é importante destacar sua importância e possíveis impactos e resultados. Este trabalho, bem como os trabalhos de nosso grupo de pesquisa, em função da ausência de estudos mais abrangentes e sistematizados sobre o assunto, História da arte em Santa Catarina, consiste em trabalhos originais e inéditos para nosso estado.

É possível problematizar um pouco da história das obras tridimensionais e da arte em Santa Catarina e indicar possibilidades de estudo e desdobramento de problemas a serem desenvolvidos em investigações posteriores. Ainda, os resultados dessa pesquisa/levantamento podem ser disponibilizados em bibliotecas para uso de novas pesquisas acadêmicas, especialmente entre estudiosos das artes plásticas e em especial para os estudiosos sobre a arte produzida em Santa Catarina, facilitando o acesso que é bastante restrito. De igual forma, reforçar a hipótese de que expectativas de renovação e experimentalismos artísticos delineados em Santa Catarina ao longo da modernidade encontram afinidades que insistem e persistem na atualidade, sendo algumas delas reconhecidas como marca de intencionalidade e outras pela maneira impremeditada. Estes são resultados bastante importantes para se estudar nosso cenário artístico em consonância com o cenário nacional.

Obras em suportes tridimensionais, uma escolha metodológica

Na contemporaneidade, o suporte do artista é qualquer lugar. Os antigos suportes das artes continuam a ser usados, mas a arte invadiu todos os espaços, tomou do cotidiano todos os objetos, aproximou-se e apoderou-se do dia a dia. O suporte da arte hoje é o da experimentação. Com isto, vários nomes igualmente significativos não entraram nesta antologia, pois nos importava a obra tridimensional significativa e o artista a ela associado. Por isto, não se pode pensar apenas nos nomes dos artistas, mas nas obras que poderiam estar associadas aos artistas. Importam mais as obras, nesta história visual.

Os artistas selecionados

Visando a construção desta antologia, o conjunto de artistas que constam da publicação foi distribuído entre as autoras para elaboração das pesquisas. A apresentação dos capítulos segue a sequência abaixo discriminada em tabela.

Quadro situando linha cronológica, data de nascimento, data da obra e o local onde a obra pode ser encontrada:

ARTISTA	DATAS	OBRA E DATA	LOCAL ONDE A OBRA SE ENCONTRA (ACERVO)
XAVIER DAS CONCHAS (FRANCISCO DOS SANTOS XAVIER) Rio de Janeiro	(1739-1814)	São João Batista, Século XVIII	Nossa Senhora da Glória do Outeiro, Rio de Janeiro (RJ)
FRITZ ALT Alemanha	(1902-1968)	<i>Êxtase</i> , s/d	Museu Casa Fritz Alt, Joinville (SC)
MOACIR FERNANDES DE FIGUEIREDO Santa Catarina	(1922-1977)	Escultura em bronze da cabeça de Henrique da Silva Fontes, data incerta	Acervo da Família de José Henrique Orofino da Luz Fontes, Florianópolis (SC)
MARIO AVANCINI Santa Catarina	(1926-1992)	Sem título, 1991	Museu de Arte de Joinville (MAJ), Joinville (SC)
GOTFREDO THALER Santa Catarina	(1940-2012)	Conjunto de esculturas da Catedral de São Paulo Apóstolo, 1973	Catedral de São Paulo Apóstolo, Blumenau (SC)
ELKE HERING Santa Catarina	(1940-1984)	<i>Caneta</i> , 1972	Museu de Arte Moderna (MAM), São Paulo (SP)
BERENICE GORINI Santa Catarina	(1941-)	<i>Manequim veste ritual</i> , 1977	Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis (SC)
IVENS MACHADO Santa Catarina	(1942-2015)	<i>Mapa Mudo</i> , 1979	Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro (RJ)
HELENA MONTENEGRO Rio de Janeiro	(1945-)	<i>Integração</i> , 1987	Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis (SC)
DORACI GIRRULAT Santa Catarina	(1947-)	<i>Altruísmo e Helpemo. Da série Ética Visual – Cápsulas do Tempo</i> , 1983	Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis (SC)
LUIZ CARLOS CANABARRO MACHADO Rio Grande do Sul	(1948-)	Sem título, 1994	Museu da Escola Catarinense (MESC), Florianópolis (SC)
DALME MARIE Santa Catarina	(1949-1996)	<i>Guerreiros</i> , 1981	Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis (SC)
LUIZ HENRIQUE SCHWANKE Santa Catarina	(1951-1992)	<i>Desenhos que Não Deram Certo</i> , 1978-80. <i>Apogeu do Claro-Escuro Pós-Caravaggio</i> . Fragmento, 1980	Coleção Família Schwanke, Joinville (SC)
LINDA POLL Rio Grande do Sul	(1951-)	<i>Almofada para altar na alquimia</i> , 1998	Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis (SC)

PLINIO VERANI Santa Catarina	(1955-)	<i>Monumento aos Açorianos</i> , 2000	Memorial da Colonização Açoriana, São José (SC)
CLARA FERNANDES São Paulo	(1955-)	<i>Impenetrável</i> , 1998	Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis (SC)
CRISTINA BRATTIG ALMEIDA Santa Catarina	(1955-)	<i>Série Meu Brumadinho</i> , 2019	Museu da Escola Catarinense (MESC), Florianópolis (SC)
ILCA BARCELOS Rio Grande do Sul	(1955-)	<i>Vermelhos</i> , 2017	Site da artista: www.ilcabarcellos.com/vermelhos
GUIDO HEUER Santa Catarina	(1956-)	Sem título, 1999	Arte pública: Rod. Paul Fritz Kuehnrich, próximo ao Terminal Rodoviário de Blumenau (SC)
MAURICIO MUNIZ Santa Catarina	(1956-)	<i>Mar...que falta – Inundação</i> , 2012	Museu Victor Meirelles, Florianópolis (SC)
BETÂNIA SILVEIRA Minas Gerais	(1957-)	Homenagem à resistência indígena, 2000	Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis (SC)
SANDRA FAVERO Paraná	(1957-)	<i>Série Pelas peles, pelas penas, pelos pelos</i> , 2002	Acervo da artista
SARA RAMOS Santa Catarina	(1958-)	<i>Relicário</i> , 2018/2022	Museu da Escola Catarinense (MESC), Florianópolis (SC)
ELKE OTTE HÜLSE Santa Catarina	(1961-)	<i>Girls Everywhere Girls. Brasil, Pará</i> , 2017	Museu da Escola Catarinense (MESC), Florianópolis (SC)
JANOR VASCONCELOS Santa Catarina	(1963-)	<i>Criaturas</i> , 2019	Coleção do artista
JULIANA HOFFMANN Santa Catarina	(1965-)	<i>Série Ruínas – A construção do mundo moderno</i> , 2019	Coleção privada e Catálogo 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba de 2019
PITA CAMARGO Santa Catarina	(1966-)	Sem título, 2004	Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis (SC)
GIOVANNA ZIMMERMANN Paraná	(1967-)	<i>A Língua</i> , 2005	Arte pública: Rua Vereador Ramon Filomeno, 100, Itacorubi, Florianópolis (SC)
CARLOS FRANZOI Santa Catarina	(1969-)	<i>Entre nós</i> , 2018	Catálogo 13ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba, de 2018
DIEGO DE LOS CAMPOS Uruguai	(1971-)	<i>Fardo</i> , 2019	Coleção do artista
SÉRGIO ADRIANO H. Santa Catarina	(1975-)	<i>Pavor Negro</i> , 2019	Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis (SC)
ROBERTA TASSINARI Santa Catarina	(1983-)	Sem título I, 2010	Acervo e site da artista: www.robertatassinari.com.br

Ceramistas – <i>Sinergias elementais: mulher, terra e fogo</i>		Exposição realizada no Museu da Escola Catarinense (MESCC), em Florianópolis (SC), em 2022.
MARINA UIEARA São Paulo	(1951-)	<i>Série Vessels</i> , 2015 a 2022
ROSANA BORTOLIN Rio Grande do Sul	(1964-)	<i>Re-vivo</i> , 1999-2022
ILCA BARCELOS Rio Grande do Sul	(1955-)	<i>Crossing-over</i> , 2021
CRISTINA BRATTIG ALMEIDA Santa Catarina	(1955-)	<i>Série Chifrantes</i> , 2020
SARA RAMOS Santa Catarina	(1958-)	<i>Assim é, se lhe parece</i> , conjunto de objetos de cosméticos de cerâmica. 2022. <i>Vejo flores em você e Tudo sobre nós</i>
LUCIANE GARCEZ Rio Grande do Sul	(1969-)	<i>Corpos de frutificação</i> , 2019-2022

Finalmente, sobre as autoras e os critérios de seleção das pesquisadoras/autoras:

O critério de seleção das autoras dos textos do livro segue uma lógica. Deveriam ser pesquisadoras mulheres que produziam em Santa Catarina, esse foi um critério primeiro. Além desses, outros derivavam de variantes: pesquisadoras que foram orientadas por Sandra Makowiecky ou Rosângela Miranda Cherem ou pertencentes ao grupo de pesquisa “História da arte: imagem-acontecimento” ou ainda, que pertencessem como associadas do quadro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), cuja presidente no triênio de 2022-2023 e 2024 é Sandra Makowiecky. São autoras de gerações diversas, formações diversas, filiações institucionais diversas, mas com atuações semelhantes na docência, pesquisa, crítica e curadoria de arte, num engajamento fundamental para contribuir para a historiografia da arte de Santa Catarina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros*. Rio de Janeiro: Record, 2008.



I

Discursos historiográficos – Tomo I: Antologias da arte em Santa Catarina¹

SANDRA MAKOWIECKY

O presente texto foi apresentado no 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, vinculado à sessão temática “A crítica e a história da arte na construção de discursos historiográficos” que tinha como intuito refletir sobre a produção da história da arte de Santa Catarina, mais especificamente aquela realizada pelo Grupo de Pesquisa “História da Arte: imagem-acontecimento”, vinculado ao PPGAV/UDESC. Distingue-se nesse grupo de pesquisa justamente uma atuação caracterizada pela proximidade dos papéis de historiador/crítico/curador, pois se evidencia que o discurso crítico se associa aos procedimentos historiográficos, com nítida ampliação no repertório da história da arte. As publicações e curadorias do grupo comprovam o papel e o valor das pesquisas, da história da arte e da crítica, um dos elos do sistema de arte, que depende da constituição de uma rede de conexões entre elementos que o integram.

Distante dos centros paradigmáticos para o contexto da arte, Santa Catarina, não obstante, foi cenário de uma produção artística digna da recuperação e merecedora de análise à luz do pensamento de seu tempo e mesmo do contemporâneo. Muitos trabalhos remetem à escassez de um arsenal imagético e bibliográfico e reportam um conjunto de publicações, todas reveladoras de que no estado a pesquisa e a crítica encontraram vazão e solidez, mostrando que

FIGURA I
MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela M. (Org.). *Passado-Presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*. 1. ed. Florianópolis: AAESC – Editora da Associação de Arte Educadores de Santa Catarina, 2019. v. 1. 232p. Capa Interna: montagem de Marli Henicka.

1 MAKOWIECKY, Sandra. Discursos historiográficos – Tomo I: Antologias da arte em Santa Catarina. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719 (no prelo)

há muito para ser pesquisado do ponto de vista da história, teoria e crítica, especialmente em relação a artistas e obras pouco conhecidas inseridas num território mais complexo e abrangente. Objetiva-se dar visibilidade a essa produção que busca atender a duas frentes — constituir um *corpus* sólido com sua devida dose de iconografia e de erudição.

Pesquisas realizadas sobre artes em Santa Catarina costumavam remeter sempre à falta de um arsenal imagético e bibliográfico capaz de ampliar o repertório visual e crítico sobre as artes plásticas em Santa Catarina, notadamente no que se refere à produção pictórica ocorrida entre meados do século XIX e primeira metade do XX.

Todavia estamos fazendo em nosso grupo de pesquisa chamado “História da Arte: Imagem-Acontecimento”, cadastrado no CNPq, todos os esforços e com resultados visíveis para mudar esse cenário.

No ano de 2009 apresentamos no CBHA o trabalho *Considerações sobre a Pesquisa em História, Teoria e Crítica de Arte em Santa Catarina* (MAKOWIECKY; CHEREM; HENICKA, 2009). À época, no início ainda de nosso programa de Pós-Graduação, escrevemos que para além dos orientandos e pesquisadores iniciantes que se enredam no emaranhado de dúvidas que as escolhas implicam, multiplicam-se inquietações como por exemplo: o que, na arte contemporânea, interessa à universidade ou o que faz do espaço acadêmico um bom lugar para o artista pensar e refletir sobre o que produz? O resultado do trabalho prático deve vir sempre acompanhado de um par teórico ou esta divisão é intransponível? E para os textos de artista, a tese é um bom formato, em todo e qualquer tipo de pesquisa? Sinal de que, desde a concepção dos cursos até a escolha dos critérios de avaliação, praticamente tudo o que se refere à formatação dos programas de mestrado e doutoramento ainda está por resolver ou aperfeiçoar, tanto no que diz respeito ao processo e trabalho de arte, como na equação entre flexibilidade e rigor.

É neste campo de problemas que a História, Teoria e Crítica de Arte também está implicada. O rompimento das fronteiras, sua pluralidade e cruzamento com atividades de outros domínios não possibilitam mais o uso de modelos homogêneos e específicos de análise, tal como definido por historiadores da arte no passado. Decorre daí duas injunções: uma diz respeito à perda das especificidades dos objetos de estudo, desdobrada nas incertezas em relação aos paradigmas do conhecimento no âmbito mais acadêmico. A outra remete ao fato de que os estudiosos são praticamente contemporâneos de seus objetos de estudo, dispensando ou minimizando as implicações teórico-conceituais relativas à memória e à transmissão da tradição, à sobrevivência das formas e estilos, além dos deslocamentos e metamorfoses, insistências e persistências, heranças e reelaborações de problemas plásticos ou artísticos em detrimento de acontecimentos e processos situados apenas em relação à contemporaneidade.

No levantamento que fizemos naquela ocasião, constatamos que muitas das pesquisas identificadas foram desenvolvidas em programas e cursos onde tanto as fragilidades das fronteiras e abordagens como os pressupostos da contemporaneidade não estavam tão definidos, nem mesmo explicitados. Fenômeno que podia ser bem percebido nos programas de pós-graduação em Santa Catarina relacionados ao repertório de História e Crítica de Arte, para além da ênfase nos fenômenos que minimizam as implicações temporais, mais sintoma do que elaboração de uma inquietação, a abertura temática é um importante aspecto a constatar. Mas

se por um lado a abrangência dos temas valida as abordagens interdisciplinares, convocando um fértil diálogo com a literatura, a história, a arquitetura, a geografia, a psicologia, entre outras áreas de conhecimento, inúmeros trabalhos de pesquisa incorrem numa possível dispersão e perda de foco de análise. Do mesmo modo, a pluralidade de procedimentos metodológicos e de fontes (como por ex.: iconografia, obras literárias, relatos orais e escritos, charges, filmes, documentários, plantas, mapas, atas, cartas, programas de rádio, peças publicitárias, jornais, revistas, músicas, além de documentos produzidos pelo próprio pesquisador ao longo de sua pesquisa) acaba por relativizar pertinências, equivalendo a densidade e pulverizando a consistência. Na sobreposição entre arte e cultura, bem como entre imagem e artefato visual, destacam-se regimes e padrões entendidos como estruturados pelas práticas sociais em diferentes suportes materiais (fotografia, cinema, história da arte, etc.), sendo estas encaradas como linguagens que operam apenas como parte constitutiva e não estruturante da cultura visual.

Do mesmo modo, ao restringir a produção artística aos contornos históricos, evidencia-se uma equivalência entre arte e cultura, dispensando importantes nuances que permitem reconhecer as singularidades da arte no contexto cultural, estabelecendo distinção entre regra e exceção, representação e criação de mundo. Privilegiamos a obra de arte em relação a outras práticas de significação e de produção de discursos sendo que a possível perda do estatuto da obra de arte foi preocupação da edição da revista *October*77 (1996). Mais recentemente, em *O Moinho e o vento* (2007), Rodrigo Naves afirma que não há como prescindir de uma aguda noção de forma e de experiência se quisermos manter a pertinência das artes. Criticando a atual superficialidade da arte, conformada em apenas tematizar a realidade a partir de ângulos parciais (étnicos, sexuais, políticos, antropológicos), sem que os trabalhos ajam como forças internas ao mundo que deveriam abrir ou expor novas luzes, prefere apostar em vertentes artísticas que procuram criar novos modos de espessamento da experiência através da simbolização.

Assim, constatou-se que interesses diversos da arte resultavam em inquietações constantes quanto ao recorte disciplinar da área de História, Teoria e Crítica de Arte, bem como ao conjunto de seus conhecimentos e à sua *epistème*.

Outros resultados do levantamento apontavam que diversos programas acolhiam as artes como temática, mesmo que não tivessem um repertório específico na área. Relacionado a este fato, observou-se que, em grande parte das bibliografias utilizadas, constavam poucos historiadores da arte e teóricos das artes. Nestes mesmos programas não constava nenhuma disciplina que tratasse diretamente da historiografia da arte ou fizesse revisões críticas sobre este campo de conhecimento, seus conceitos, teorias e metodologias. Constatou-se que apontava para a necessidade de debates e abordagens, além de uma disciplina relacionada a História, Teoria e Crítica de Arte capaz de contemplar os diferentes regimes de verdade sobre a história da arte, suas distinções e implicações; destacando também os diferentes regimes de verdade sobre a obra de arte: a subjetivação e a exterioridade; familiaridades e estranhamentos, potências e desvios; bem como explorando os diferentes regimes de verdade sobre a imagem e o pensamento plástico, a retórica e os abismos do visível.

Com relação a isso, nosso PPGAV criou a disciplina “Teorias da História da Arte”. Também ponderamos em nossas conclusões sobre o fato de que o PPGAV era ainda bastante recente (2005) e que no estado catarinense existia uma dificuldade de acesso a um circuito de

arte mais efetivo e dinâmico, que havia falta de grandes exposições e museus em Santa Catarina, sendo que o contato direto com as obras possibilitaria não apenas o interesse, mas também pesquisas de maior fôlego documental.

Lembramos o reduzido acesso às boas bibliotecas, museus e/ou galerias. Por outro lado, na falta desse universo, muitas das pesquisas se voltavam para pesquisa bibliográfica e de valor mais filosófico e especulativo. O que acabava sendo uma saída que opera por montagens e produz outros tipos de conexões, possibilitando novas interrogações e interlocuções, mesmo sob o risco da perda da unidade na disciplina e na metodologia da História, Teoria e Crítica de Arte. A complexidade representava um desafio e não era diferente o cenário em Santa Catarina.

Hoje, em 2022, transcorridos 13 anos do levantamento feito, a situação está bastante diferente, como que veremos mais adiante.

Situando as distinções e aproximações entre poética, crítica da arte, teoria da arte, estética, história da arte e sistema de arte

Para seguir com os argumentos, torna-se, neste momento, oportuno também trazer à baila uma distinção entre poética, crítica da arte e teoria da arte, história da arte e ver em que elas se diferem da estética. Segundo Pareyson (1989), qual é a tarefa da poética e da crítica? Para ele, a poética “regula a produção da arte”, e a crítica faz a avaliação desta produção. A poética é normativa e operativa. A crítica tem de pronunciar um valor a respeito da obra. A teoria da arte define o que é específico de cada manifestação artística, que acaba por adotar algumas teorias específicas, estabelecendo limites, regras técnicas e fixas e distinguindo linguagens. A estética é especulação, não é normativa, não emite valoração, ou seja, juízo de valor, não toma partido e nem dita critérios. O objeto da estética é a experiência estética e tem como tarefa ser especulativa.

De sua parte, ao pensar a relação entre a obra de arte e o tempo, Henri Focillon (1983) assinalou que assim como a vida espiritual não coincide necessariamente com os eventos históricos, a vida das formas não se ajusta automaticamente à vida social. Reconhecendo que nenhuma forma conserva sua integridade mas impõe incessantemente uma desagregação, para o historiador da arte, para o crítico de arte, é através da metamorfose que as formas sobrevivem ao esvaziamento de seu conteúdo e periodicamente se revigoram.

Dentro desse cenário, em 2019, também no CBHA, apresentei um trabalho chamado *A história da arte, a obra de arte e a fascinante realidade da ambiguidade visual* (MAKOWIECKY, 2019), onde perguntava: Quais os lugares da história da arte, das obras de arte e das imagens? Para responder, dizia que a historiografia da arte é a ciência que analisa o estudo da história da arte desde um ponto de vista metodológico, ou seja, a forma como o historiador realiza o estudo da arte, as ferramentas, referenciais teóricos e disciplinas que podem ser usadas para esse estudo.

A tese de Francine Goudel (2020) destaca que ainda dentro de seu próprio território, quando falamos em Sistema de Arte no Brasil, sobretudo através das ponderações da História e Crítica da Arte brasileira, examinamos manifestações artísticas como procedentes de um dado hegemônico, refletidos na produção de um “eixo” consolidado no país: obras, artistas, agentes e instituição em interação dentro do panorama das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. O



FIGURA 2
 MAKOWIECKY,
 Sandra; CHEREM,
 Rosângela M.,
*Fragmentos- Construção
 I: Academicismo e
 Modernismo em Santa
 Catarina*. Editora da
 UDESC, 2011, 138
 p. (capa do livro)

2

campo de desenvolvimento artístico destas duas cidades certamente se faz imprescindível para entendermos o contexto de produção de vanguarda brasileira, mas quando tratamos a História da Arte sob a ótica de análise de seu sistema, devemos levar em consideração que, assim como em outros países e culturas, nas diferentes cidades do Brasil, “a produção, a validação, a circulação e a comercialização da arte são fortemente determinadas pelo contexto em que se inscrevem” (FIALHO, in QUEMIN; FIALHO; MORAES, 2014, p. 34).

Entendemos que para a compreensão de nosso sistema de arte e da história da arte, faz-se necessário recorrer também à poética, crítica da arte, teoria da arte, estética e história da arte, bem como entender a produção, a validação, a circulação e a comercialização da arte, que são fortemente determinadas pelo contexto em que se inscrevem.

Caracterização do grupo de pesquisa “História da Arte Imagem-Acontecimento”

A produção do grupo contempla pesquisas sobre experiências, sensibilidades e percepções artísticas e estéticas e que envolvem uma interlocução histórica, focando sobretudo em memória artística, patrimônio e cultura em Santa Catarina. Há também uma preocupação e persistência em unir as pesquisas com epistemologia e metodologia em história da arte. Nesse sentido, as professoras do grupo estão sempre dedicadas à pesquisa, para além dos textos em produção bibliográfica (artigos em periódicos científicos, capítulos de livros, catálogos de exposições organizados), crítica (em periódicos científicos, materiais de exposições, textos curatoriais) e curatorial (organização de exposições), em que a maior parte dos trabalhos de pesquisa tratam da formação de arquivos, antologias, inventários e coleções em Santa Catarina. Vamos destacar apenas alguns livros, de um total de 31 livros publicados (figuras 1 a 6).

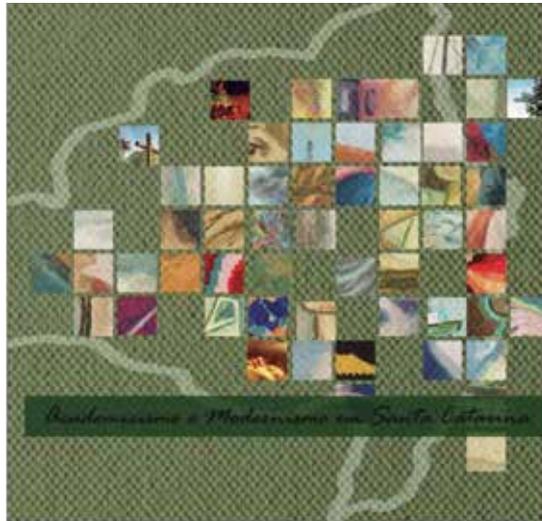
Fragmentos-Construção I: Academicismo e Modernismo em Santa Catarina (figura 1): [...] anuncia a gênese de uma empreitada maior, ou o prenúncio da continuidade de uma produção da história de artistas catarinenses a partir de fragmentos garimpados pelas autoras, Sandra Makowiecky e Rosângela ChereM. Distante — não apenas geograficamente — dos centros paradigmáticos para o contexto da arte durante o período adotado como recorte (1850-1950), Santa Catarina, não obstante, foi cenário de uma produção artística digna da recuperação cuidadosa das autoras e merecedora de análise à luz do pensamento de seu tempo e mesmo do contemporâneo. A par da reconstrução de um relevante período da história da arte catarinense, por meio de palavras e imagens, a intensidade dos esforços das autoras denota consistência de aporte teórico para o acolhimento e trato das personagens e poéticas eleitas para compor este livro, bem como sua fascinação pela investigação científica e pelo tema, em si mesmo. (RAMALHO, 2011, Contracapa do livro).

FIGURA 3
 MAKOWIECKY,
 Sandra. *A representação
 da cidade de
 Florianópolis na visão
 de artistas plásticos.*
 474p. Florianópolis:
 DIOESC, 2012.



3

FIGURA 4
 MAKOWIECKY,
 Sandra; CHEREM,
 Rosângela M.
 (Org.). *Academismo
 e Modernismo em
 Santa Catarina.* 1. ed.
 Florianópolis: Editora da
 UDESC, 2010. v. 1. 705p.
 Cd-rom. (capa)



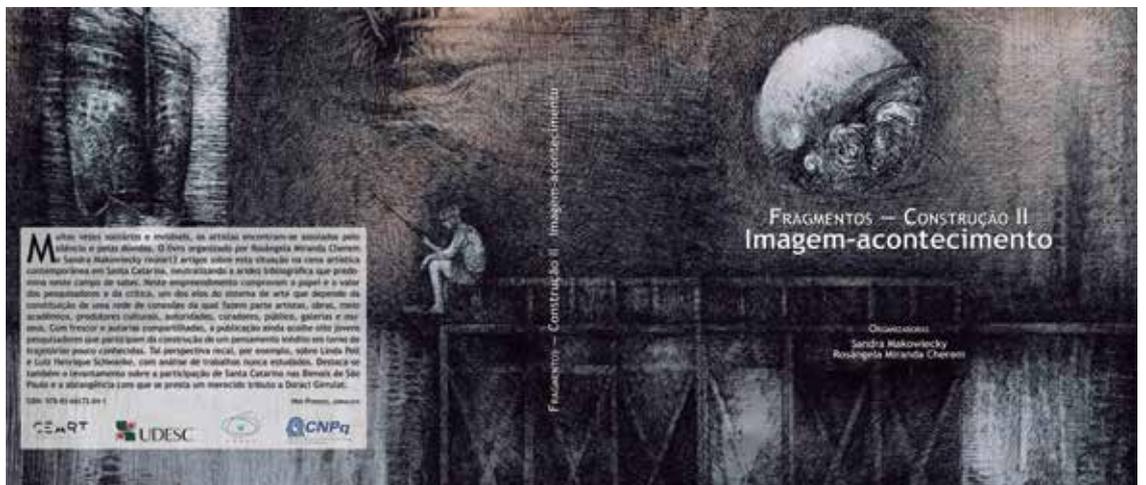
4

FIGURA 5
 MAKOWIECKY,
 Sandra; CHEREM,
 Rosângela M. (Org.).
*Artistas contemporâneas
 na teoria e história da
 arte.* 1. ed. Florianópolis:
 AAESC – Editora
 da Associação de
 Artes- Educadores
 de Santa Catarina,
 2016. v. 1. 367p.



5

FIGURA 6
 MAKOWIECKY,
 Sandra; CHEREM,
 Rosângela M.
*Fragmentos-
 Construção II: imagem-
 acontecimento.*
 1. ed. Florianópolis:
 Coan Editora,
 2013. v. 1. 224p.



6

Academicismo e Modernismo em Santa Catarina, Florianópolis, 2010. 120 p. Editora FAPESC, Florianópolis, 2010. R\$ 20,00. ISBN 978-85-7432-100-0. *Academicismo e Modernismo em Santa Catarina*, Florianópolis, 2010. 120 p. Editora FAPESC, Florianópolis, 2010. R\$ 20,00. ISBN 978-85-7432-100-0.



passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina



Este livro contém muitas valiosas informações por meio de textos, imagens e vídeos, sob a perspectiva de história da arte como uma abordagem histórica, sendo um trabalho pioneiro e inovador, sendo também um trabalho de grande importância que o leitor sempre terá em mãos para se atualizar e se atualizar em relação à história da arte em Santa Catarina.

Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina. Sandra Makowiecky e Rosângela Miranda ChereM. Florianópolis: Associação de Arte Educadores de Santa Catarina, 2019. v. 1. 232p.

7

A representação da cidade de Florianópolis na visão de artistas plásticos (figura 3): livro de consulta e resgate de memória é fruto de tese de doutorado e foi agraciado com mérito de projeto de pesquisa científica e inovação. Distribuído em 17 capítulos com formatos semelhantes, revela o rigor da pesquisa em fontes primárias e aprofundamento de metodologia embasada em filósofos contemporâneos. A viagem visual inicia-se com os artistas estrangeiros no século 18, em Santa Catarina, aprofunda-se nos clássicos do 19 como Victor Meirelles e adentra a modernidade, década a década, até o final do século 20.[...] tornando esta publicação obra ímpar de referência (TIRAPELLI, 2012, resenha do livro para indicação ao prêmio ABCA 2012).

Academicismo e Modernismo em Santa Catarina (figura 4): O Material apresentado no Cd-rom constitui-se no resultado e ramificação de uma pesquisa intitulada Academicismo e Modernismo em Santa Catarina, a qual acabou por mapear uma produção pictórica ocorrida entre 1850 e 1950, período que permitiu abranger de modo mais completo as obras, os artistas e os lugares relacionados ao assunto. A coleta de dados resultou na recolha de 1560 imagens e desdobrou-se numa conexão com 48 textos, além de 64 biografias. [...] Mas também inclui alguns viajantes importantes que passaram por Santa Catarina e deixaram registros de um repertório ótico que se desdobrou no meio acadêmico [...] como Charles Darwin e Jean Baptiste Debret (MAKOWIECKY; CHEREM, 2010, p. 8).

Artistas contemporâneas na teoria e história da arte (figura 5): Trata de obras de artistas mulheres que atuam em Santa Catarina — 12 artistas e um coletivo de ceramistas comparecem na publicação [...] Guardando um fio de coerência, em termos conceituais e de metodologia ao longo do livro, observa-se a preocupação com um olhar acurado para as obras e uma escuta atenta em relação às próprias artistas, considerando o arquivo de cada uma, não como um lugar onde se encontra a soma de falas e textos e nem como mero depósito de imagens ou testemunhos passados. [...] (CHEREM; MAKOWIECKY, 2013, Contracapa do livro).

Fragmentos-Construção II: imagem-acontecimento (figura 6): Os trabalhos de Rosângela Miranda ChereM e Sandra Makowiecky são referência no campo da produção da história da arte de Santa Catarina. [...] Ao recusarem modelos teóricos generalizantes, à luz de pensadores pouco conhecidos, com metodologias singulares e reelaboração sensível de conceitos, legitimam uma produção com enfoques privilegiados para o conhecimento histórico e artístico em Santa Catarina. Mais do que um aporte científico, uma empreitada de inestimável valor, os textos constroem uma delicada tessitura sobre vidas, trajetórias e trabalhos que não podem cair no esquecimento (PEDROSO, 2013, orelha do livro).

Passado-Presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina (figura 7): O projeto de pesquisa se dedicou a fazer uma seleção de obras de arte bidimensionais significativas, visando compor antologias que possam auxiliar a compreender uma história da arte feita em Santa Catarina, através de leituras de obras existentes em acervos de museus, privilegiando acervos públicos [...] (MAKOWIECKY;

FIGURA 7
MAKOWIECKY,
Sandra; CHEREM,
Rosângela M. (Org.).
*Passado-Presente em
quadros: uma antologia
da história da arte em
Santa Catarina*.
1. ed. Florianópolis:
AAEAC – Editora da
Associação de Arte
Educadores de Santa
Catarina,
2019. v. 1. 232p .

CHEREM, 2019, p. 9). A ideia central da pesquisa foi de selecionar 30 obras de importância da história da arte em Santa Catarina, unindo passado com presente, evitando um mero estudo biográfico, mas privilegiando as conexões que ligam artistas, espectadores, colecionadores e instituições no meio artístico (MAKOWIECKY; CHEREM, 2019, p. 11).

Caracterização da produção acadêmica e formação de recursos humanos

Observando-se as disciplinas ministradas, as pesquisas docentes realizadas, bem como as publicações e orientações, incluindo as supervisões de pós doutoramento, verificam-se os seguintes elementos norteadores do grupo de pesquisa e da linha de teoria e história da arte do PPGAV/UDESC.

1. O debate sobre a relação entre territórios culturalmente hegemônicos e suas periferias ganhou novas configurações na contemporaneidade e que há algumas décadas, historiadores da arte juntaram-se a outros pesquisadores para questionar pontos cruciais desta antiga dualidade: onde está o centro? O que tipifica as periferias? Como avaliar a circulação de valores entre elas? Neste sentido, torna-se importante articular pesquisas voltadas à produção artística de outros “centros”, considerando aspectos relativos aos processos de institucionalização e/ou sobrevivência dessa produção, segundo uma abordagem capaz de pensar criticamente noções como regional, local, tardio, popular, tradicional.
2. Em termos de público e abrangência, o universo atingido é constituído por pesquisadores atuantes em escolas e instituições públicas, cabendo observar o surgimento de novos curadores e produtores culturais que atuam no cenário das artes e em museus. Assim, trata-se de considerar a formação de um repertório que possibilita a ampliação de acesso aos bens culturais e artísticos, bem como a valorização da memória e o reconhecimento de sua importância como riqueza simbólica.
3. Deve-se destacar, no cenário catarinense, a importância de publicações especializadas, impressas ou digitais. Nos últimos anos muitas delas foram lançadas, referenciando a produção local e estadual, organizadas a partir do âmbito acadêmico pelos professores da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sobretudo pelo Grupo de Pesquisa “História da arte: Imagem-Acontecimento”.
4. Diante da produção deste grupo, o que se observa é o fato de que tais produções são fonte de informação e geram visibilidade ao que em Santa Catarina se produz, enriquecendo o público escolar em seus diferentes níveis, estimulando novas pesquisas e desdobramentos, ampliando e abastecendo o próprio sistema de arte. Tais pesquisas resultaram em dezenas de artigos apresentados em congressos, publicações em revistas especializadas, trabalhos de conclusão de curso de graduação, monografias de cursos de especialização, dissertações de mestrado, teses de doutorado, bem como livros publicados, além de textos para catálogos de exposições diversas, divulgando de forma ampla e abrangente, os resultados destas pesquisas.
5. Considerando as pesquisas acerca da história da arte em Santa Catarina, busca-se menos os limites meramente biográficos, como produto de indivíduos ou personalidades, em proveito de articulações entre artistas, espectadores, colecionadores e instituições artísticas, destacando o contexto em que as obras foram produzidas, expostas, criticadas, comparadas e colecionadas, estimulando a compreensão da arte como fenômeno social e cultural.

6. Em termos quantitativos da atuação no PPGAV, a produção das docentes da linha de pesquisa hoje composta por Sandra Makowiecky e Rosângela Miranda Cherem (desde 2005), Alice de Oliveira Viana e Luana Maribele Wedekin (desde 2019), Danielle Rocha Benício (desde 2021) e Beatriz Goudard (desde 2023), resultou, até o ano de 2022, em 15 teses de doutorado, 79 dissertações de mestrado, 7 supervisões de estágio pós doutoral, 83 orientações de monografias de curso de especialização, 92 orientações de iniciação científica e 179 trabalhos de conclusão de curso de graduação (TCC), em números bastante expressivos.

Para concluir, nas palavras de Néri Pedroso, na contracapa do livro *Fragments-Constuição II: imagem-acontecimento*:

Muitas vezes solitários e invisíveis, os artistas encontram-se assolados pelo silêncio e pelas dúvidas. O livro organizado por Rosângela Miranda Cherem e Sandra Makowiecky reúne 13 artigos sobre esta situação na cena artística contemporânea em Santa Catarina, neutralizando a aridez bibliográfica que predomina neste campo de saber. Neste empreendimento comprovam o papel e o valor dos pesquisadores e da crítica, um dos elos do sistema de arte que depende da constituição de uma rede de conexões da qual fazem parte artistas, obras, meio acadêmico, produtores culturais, autoridades, curadores, público, galerias e museus. Com frescor e autorias compartilhadas, a publicação ainda acolhe oito jovens pesquisadores que participam da construção de um pensamento inédito em torno de trajetórias pouco conhecidas (PEDROSO, 2013).

Ousamos dizer que grande parte de nossa produção artística (SC) sobretudo a dos anos 1980 em diante está dentro de uma “matriz discursiva brasileira”, ou seja, como eixos em torno dos quais historicamente se formam discursos. Sabemos que em Santa Catarina existe uma ampla produção, de excelente qualidade, com grande circulação e que possui crescente validação do objeto artístico, no entanto, ainda permanece desconhecida em grande parte do Brasil, a despeito de todos os esforços. Continuaremos a fazer nossa parte e diante da produção deste grupo, o que podemos observar é que estas publicações alimentam o Sistema de Arte, gerando visibilidade ao que aqui se produz, tentando romper com a lógica da produção periférica, despertando também o interesse do estudo em outros pesquisadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- GOUDEL, Francine Regis. *O sistema das artes visuais em Florianópolis*. 2020. 411 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis.
- MAKOWIECKY, S.; CHEREM, R. M.; HENICKA, M. *Considerações sobre a Pesquisa em Teoria, História e Crítica de arte em Santa Catarina*. Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. v. 1. p. 38-49.
- MAKOWIECKY, Sandra. *A história da arte, a Obra de Arte e a fascinante realidade da ambiguidade visual*. Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2019. v. 1. p. 286-300.
- NAVES, Rodrigo. *O moinho e o vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- OCTOBER 77, Summer 1996, p. 25-70. 1996 Editors, *October Magazine*, Ltd. Disponível em: <https://annasuvorova.files.wordpress.com/2013/12/visual-culture-questionnaire.pdf>. Acesso em: 25 jan 2023.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- QUEMIN, Alain; FIALHO, Ana Letícia; MORAES, Angélica de. *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.

Discursos historiográficos – Tomo II: Antologias da arte em Santa Catarina

Afinidades consteladas

LUANA M. WEDEKIN

Ao organizar uma antologia de obras e artistas, apresentam-se diversos desafios como aqueles já expressos no Tomo I da *Antologia da Arte em Santa Catarina* (2019). Naquela publicação, Makowiecky e Cherem optaram por uma apresentação cronológica. Ao apresentar este novo projeto no 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, em novembro de 2022¹, propus um exercício de constelações de afinidades. As obras e artistas escolhidos configuram uma heterogeneidade com dois elementos em comum; a tridimensionalidade e o vínculo com Santa Catarina. Contudo, sua riqueza permite inúmeras aproximações e combinações a serviço de compreendê-las do ponto de vista da teoria, história e crítica da arte.

Umberto Eco, em *A vertigem das listas* (2010), discorre sobre a “enumeração caótica” no “absolutamente heterogêneo” (p. 321). E para falar do poema *Bateau ivre*, de Arthur Rimbaud (1854-91) apresenta a distinção entre “enumeração conjuntiva e enumeração disjuntiva”:

Uma enumeração conjuntiva [...] reúne coisas que, mesmo diversas, emprestam uma coerência ao conjunto na medida em que são vistas por um mesmo sujeito ou consideradas num mesmo contexto; já a enumeração disjuntiva exprime uma fragmentação, uma esquizofrenia do sujeito que percebe uma sequência de impressões disparatadas sem conferir nenhuma unidade a elas. (ECO, 2010, p. 321-322)

Para pensar as constelações de afinidades que apresento aqui, vou me valer dos dois tipos de enumerações: conjuntiva e disjuntiva. Dentre as enumerações conjuntivas, proponho:

Constelação da tradição: Moacir Fernandes de Figueiredo;

Fritz Alt, Gotfredo Thaler; Mario Avancini;

Afinidades com o espaço público: Guido Heuer, Giovanna Zimmermann,

Helena Montenegro, Pita Camargo, Plínio Verani; Mauricio Muniz;

Tramas de afinidades: Berenice Gorini, Clara Fernandes, Elke Otte Hülse;

Feminino constelado no barro: Betânia Silveira; Cristina Brattig

Almeida; Ilca Barcelos, Rosana Bortolin, Sara Ramos;

Constelações materiais: Elke Hering; Dalme Marie, Ivens Machado,

Luiz Carlos Canabarro Machado; Janor Vasconcelos;

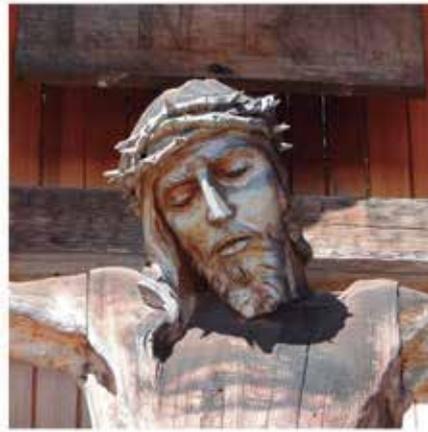
Objetos afins: Juliana Hoffmann, Sérgio Adriano H, Roberta

Tassinari, Carlos Franzoi, Linda Poll; Sandra Favero.

¹ Este artigo é, portanto, uma versão pouco modificada do artigo apresentado nesta ocasião. WEDEKIN, Luana. Discursos historiográficos – Tomo II: Antologias da arte em Santa Catarina. Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: *Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719 (no prelo)



FRITZ ALT
(Lich, Alemanha 1902-1968, Joinville)



GOTFREDO THALER
(Treze Tílias, 1940-2012)



MARIO AVANCINI
(Rodeio, 1926-1966)

FIGURA I
Constelação da tradição.

Esculturas em bronze, madeira e mármore.

Fonte: a autora, 2022.

I

Apresento ainda uma enumeração disjuntiva, cuja falta de unidade e natureza heterodoxa advém do caráter mesmo das produções dos artistas reunidos. É o grupo das *Afinidades imprevistas*: Xavier das Conchas, Luiz Henrique Schwanke, Doraci Girrulat, Diego de los Campos.

Passemos então a apresentar cada grupo de artistas.

Constelação da tradição – Quando falamos de tradição na linguagem da escultura referimo-nos a uma longa linhagem cujas origens remontam à escultura grega clássica com seus valores expressos no cânone de Policleto cujos princípios são ritmo (composição) e simetria (equilíbrio das partes) baseados na proporção matemática (FLYNN, 2002), valores que submergem durante a Idade Média para retornarem somente no século XIII com Nicola Pisano e se estabelecerem de forma persistente no Renascimento italiano. A sedimentação destes valores atinge seu ápice na escultura neoclássica e as premissas defendidas por Johann J. Winckelmann (1717-1768). O historiador da arte alemão defendia o “bom gosto” oriundo dos antigos gregos, que deveria ser imitado em seu padrão de beleza idealizado, o corpo humano de preferência nu, perfeito e jovem, firme e magro, bem contornado (com a representação anatomicamente correta dos músculos em tensão e movimento), tais elementos deveriam compor uma sensação de unidade. Esta perspectiva se espalha por todos os lugares onde o modelo acadêmico se estabeleceu como arte oficial, incluindo o Brasil, com a fundação da Academia Imperial de Belas Artes em 1826.

Em Santa Catarina, podemos destacar Moacir Fernandes de Figueiredo, que ingressou na ENBA em 1939, sendo sua produção escultórica tributária de uma concepção de realismo visual, embora, alguns croquis arquivados pela família apontem experimentações modernistas. Nessa mesma enumeração, reuni o alemão radicado em Joinville Fritz Alt, cuja trajetória incluiu também monumentos e bustos em bronze; assim como o escultor em madeira Gotfredo Thaler, que reatualizou a escultura tradicional em madeira de origem austríaca com seus motivos sacros e expressividade típica do norte da Europa. Em afinidade com esse conjunto de artistas incluo Mario Avancini, cuja produção da escultura em pedra atravessou o eixo paradigmático fundamental da tradição relativa à centralidade do corpo humano, ainda que não exclusivamente. (figura 1)



FIGURA 2
Constelações públicas.

Fonte: a autora, 2022.

2

Afinidades com o espaço público – Alguns escultores selecionados para a Antologia tiveram e têm consistente produção de trabalhos em espaços públicos. Plínio Verani é um escultor que domina o ofício conjugando a produção de obras em grande escala em espaços públicos e oficiais, como o Monumento aos açorianos (2002), estrategicamente posicionado em frente ao edifício da Prefeitura e Câmara Municipal de São José. Produz também bustos de personalidades ilustres, conjuntos de esculturas para monumentos, nos mais diversos materiais, inclusive a fundição em bronze. Guido Heuer, escultor blumenauense, aprendeu o ofício da fundição de metais com seu avô. Este é o material predominante de seus trabalhos, como na escultura *Sementes*, em Blumenau, um impactante volume minimalista de 13 metros de altura realizado com 13 toneladas de aço.

Giovanna Zimmermann tem uma consistente produção de esculturas especialmente na combinação de metais diversos, localizadas em edifícios particulares, mas visíveis aos transeuntes da cidade. Aproximo deste grupo as esculturas de inspiração orgânica em cimento de Helena Montenegro. Pita Camargo esculpe formas abstratas em mármore que podem estar em espaços públicos e, inusitadamente, em ambientes como o fundo do mar. Maurício Muniz tem atuação em diversas linguagens, mas sua intervenção urbana *Mar... que falta – Inundação*, realizada em dezembro de 2012 no centro da cidade de Florianópolis foi de tal forma marcante que se tornou obrigatória nesta antologia. (figura 2)

Tramas de afinidades – A amarração desse conjunto de artistas dá-se pelo fio da tapeçaria. Berenice Gorini é uma pioneira, a única mulher entre os dez artistas representantes da década de 1970 que figuraram na 15ª Bienal de São Paulo de 1979. Suas peças originais atestam a qualidade da produção na linguagem da tapeçaria que figura na antologia também com os trabalhos de Clara Fernandes, com suas instalações e peças envergadas em performances impactantes; assim como na criativa união de tapeçaria e tecnologia dos trabalhos de Elke Otte Hülse. (figura 3)



**BERENICE
GORINI**
(Nova
Veneza,
1941-)



**ELKE OTTE
HÜLSE**
(Blumenau,
1961-)



**CLARA
FERNANDES**
(São Paulo,
1955-)

FIGURA 3
Tramas de afinidades.
Fonte: a autora, 2022.

3

Feminino constelado no barro – A cidade de Florianópolis reúne um grupo de mulheres ceramistas profissionalizadas e extremamente atuantes: Betânia Silveira, Cristina Brattig Almeida, Ilca Barcelos, Rosana Bortolin e Sara Ramos. Aqui a constelação gira em torno do material: o barro. Estas artistas combinam a persistência da manipulação artesanal da argila e seus processos tradicionais — modelagem, secagem, queima —, com os processos contemporâneos de hibridismos de materiais, a serialidade, a apresentação na forma de instalações. Em seus trabalhos é possível identificar a presença de alguns temas: os mimetismos das formas naturais, e muito fortemente a materialidade e profundidade dos temas femininos: sejam os contornos sinuosos e dobras dos seus corpos, sejam elementos do universo cotidiano das mulheres, ou ainda, as referências a figuras mitológicas pertencentes ao âmbito do sagrado. (figura 4)

4



ILCA BARCELLOS
(Pelotas, RS, 1955 -)



**BETÂNIA
SILVEIRA**
(Belo
Horizonte,
MG, 1957-)



SARA RAMOS
(Florianópolis, 1958-)



**ROSANA
BORTOLIN**
(Passo
Fundo, RS,
1964-)

FIGURA 4
*Feminino constelado
no barro.*
Fonte: a autora, 2022.

FIGURA 5
*Constelações
materiais.*

Fonte: a autora, 2022.



5

Constelações materiais – Na concepção de escultura tradicional, o material é fundamental, pois engendra o próprio gesto expressivo do artista: modelar o barro, esculpir a pedra, entalhar a madeira, fundir o metal. Herbert Read (2003) faz uma apreciação algo desolada sobre a escultura moderna. Parece haver nele uma certa nostalgia de algo importante que foi perdido, muito especialmente aqueles princípios que Auguste Rodin definiu: a forma concebida em profundidade, a indicação clara dos planos dominantes, o referencial a partir de um centro de onde a escultura se expande para o exterior, a atenção ao relevo. Embora alguns escultores modernos ainda compartilhem tais valores (como Hans Arp e Henry Moore), Read identifica outras preocupações, como o vitalismo, que Moore descreveu assim: “uma obra pode ter em si uma energia retida, uma intensa vida própria, independente do objeto que porventura represente” (*Apud* READ, 2003, p. 161). Algumas esculturas de Elke Hering certamente se encaixariam nessa definição. Os trabalhos de Dalme Marie, por sua vez, poderiam ser descritos por outros princípios, que Read igualmente identificou na escultura moderna: a ordem advinda do “equilíbrio ou arranjo de elementos irregulares” (2003, p. 207), um “princípio da indeterminação, por formas em relação antes dinâmica que estática” (2003, p. 210). (figura 5)

O ceramista Luiz Carlos Canabarro Machado figura nesta constelação em virtude de seu trânsito também na escultura em metal. Muito antes de ser tendência, o artista gaúcho produziu séries de trabalhos que remetiam aos simbolismos das religiosidades afro-brasileiras. E nesse caso, mais que associar suas esculturas à nudez dos materiais dos construtivistas, o vínculo mais apropriado seria aquele com a origem africana, cujo domínio do trabalho com o ferro data de 2500 anos atrás, e cujo labor ferreiro é parte do legado das tecnologias africanas e disseminou-se no trabalho dos escravizados mas também nos objetos rituais das religiosidades dessas matrizes².

Os trabalhos de Ivens Machado apresentam-se como conversas entre materiais, numa poética de cunho mais conceitual, em diálogo transformador com o espaço expositivo. Janor Vas-

² Para um panorama da questão das tecnologias derivadas de matriz africana ver Rodrigues da Silva; De Brito Dias, 2020.



FIGURA 6
Objetos afins.

Fonte: a autora, 2022.

6

concelos reafirma na escultura os vínculos com o sul catarinense e sua poética-política do mineiro. Mesmo quando opera com a madeira, com o barro, retorna sempre ao negrume do carvão.

Objetos afins – A linguagem tridimensional incorpora o objeto e Frederico Morais, ao caracterizar o campo tridimensional na arte brasileira, assim define esta categoria:

Um Objeto (com O maiúsculo) é mais que um simples objeto, seja ele natural, artesanal ou industrial. É um estado de arte, depois da figura, da Abstração e da Arte Concreta, e antes do Conceito e do Corpo. Etimologicamente (do latim, *objectum*), significa lançar contra, coisa colocada diante de nós, com um caráter material. É, pois, aquilo que resiste ao sujeito, objeção. (1999, p. 226)

Este grupo de artistas empresta do mundo das coisas o material de seus trabalhos (figura 6). Parece-nos que o objeto na arte modifica a função de sua presença na arte contemporânea. Se nos *ready-mades* de Duchamp a dimensão da vida banal assumia o status da arte, na era da informação as coisas dão lugar aos dados. O filósofo Byung-Chul Han alerta: “A digitalização descoisifica e desencorpora o mundo” (2022, p. 9). Para ele, “as coisas estabilizam a vida humana na medida em que lhe conferem continuidade [...]”. As coisas são polos de repouso da vida” (2022, p. 12). Han afirma que o “fetichismo das coisas desapareceu” e “a digitalização encerra o paradigma da coisa” (HAN, 2022, p. 14). Pode-se pensar no uso dos objetos por estes artistas como uma espécie de retorno às coisas, uma relutância diante deste processo no qual “produzimos e consumimos mais informações que coisas” (HAN, 2022, p. 14).

Sandra Favero é uma arqueóloga em deriva, e sua poética parece redescobrir objetos achados (*objets trouvés*) como tesouros esquecidos de civilizações perdidas (objetos que o mar tragou e devolveu carcomidos ou transformados pelas cracas do mar) e usos obsoletos. Nos objetos de Juliana Hoffmann, Carlos Franzoi e Sérgio Adriano H. os livros assumem funções diversas, respectivamente: afeto e memória, elementos escultóricos evocativos de sentidos sociais e auxiliares de performances, fortes libelos na luta antirracista.

As instalações de Roberta Tassinari são bem-humoradas, apropriações de objetos triviais como afirmações formais e manifestos contundentes de cor. São transfigurações muito re-

FIGURA 7
*Afinidades
imprevistas.*

Fonte: a autora, 2022.



7

finadas de utensílios comuns que compõem uma pesquisa contínua sobre a cor. Na poética de Linda Poll destaca-se a questão da serialidade, mas não aquela do múltiplo despersonalizado. Suas instalações revelam o múltiplice individualizado, singular, único, explorando formas pequenas e delicadas (figura 6).

Afinidades imprevistas – Por fim, uma constelação de artistas marcada pela falta de unidade. Estão separados no fio do tempo, não se unem por nenhuma coincidência substancial. Ao contrário, atravessam linguagens, subvertem uso dos materiais e suas obras não podem ser circunscritas por elementos temáticos. (figura 7) De forma provocativa, incluo nesse grupo Xavier das Conchas (Francisco dos Santos Xavier), artista nascido no Rio de Janeiro em 1752, mas que morou na ilha de Santa Catarina por trinta e dois anos e cuja habilidade de seus trabalhos artísticos com conchas foi registrado por Henrique Boiteux nos primórdios da historiografia da arte catarinense (MAKOWIECKY, 2016, p. 87). Sem querer incorrer num mau anacronismo, alguns trabalhos do artista poderiam ser compreendidos como protótipos de *assemblages*. O conceito de *assemblage* foi cunhado pelo artista francês Jean Dubuffet (1901-1985) em 1953 e caracteriza-se por uma “justaposição de elementos”, numa “concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original” (ASSEMBLAGE, 2023).

Os artistas Luiz Henrique Schwanke e Doraci Girrulat, são da mesma geração e podem ser aproximados pela inquietude, pela experimentação, pelo uso de materiais inusitados, pelo transcender das linguagens, por sua ousadia, originalidade, profundidade. Ambos poderiam ser compreendidos por estarem “num território situado fora da vida corrente e das zonas de conforto”, como refletiu Cherem acerca de Schwanke e outros artistas que ela considerou seus congêneres (2014, p. 7). Seus trabalhos escapam a definições ou classificações estáticas, mas tocam alguns dos papéis fundamentais da arte contemporânea, segundo Ward (2014): arte como confrontação, evento, mensagem, meditação.

Diego de los Campos trabalha a herança de Marcel Duchamp e Jean Tinguely na qual a escultura se torna máquina. Ainda que os engenhos de Duchamp sirvam inicialmente a pro-

pósitos ópticos, as máquinas inúteis de Tinguely estão mais próximas das propostas de los Campos. Não são em absoluto máquinas de iludir, ou de contemplar, mas mecanismos para inquietar. Alinham-se a alguns trabalhos que Rosalind Krauss (1998) reuniu no capítulo *Balés mecânicos: luz, movimento e teatro*, onde descreve a aproximação da escultura e do teatro, especialmente a “experiência estendida do tempo” (p. 244). Em *A fabriqueta: desenhos de um real*, de 2020, o artista produziu estranhas máquinas de desenhar. São aparelhos caóticos, que rabiscam em movimentos repetitivos, algo descontrolados. Suas engrenagens aparentes diferenciam-se de outros trabalhos com figuras humanas como *Dialética binária* (2016, 2017), *Observadores* (2018). Tais obras remetem ao *Unheimlich* (Infamiliar) descrito por Freud (originalmente em 1919). Os autômatos despertariam a sensação de inquietante, “por provocarem no espectador a suspeita de que processos automáticos — mecânicos — podem se esconder por trás da imagem habitual que temos do ser vivo” (2010, p. 340).

A elaboração desta breve enumeração da arte tridimensional em Santa Catarina não se pretende exaustiva. Cada um destes artistas foi tratado individualmente. Reunir material sobre os artistas foi difícil, pois as informações são dispersas, as imagens disponíveis estão quase sempre em baixa qualidade para impressão e, em geral, há poucos dados sobre as obras. A escrita deste artigo confirmou a necessidade do Tomo II da antologia como mais uma contribuição na constituição da história da arte de Santa Catarina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSEMBLAGE. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 05 fev 2023. Verbete da Enciclopédia.
- CHEREM, Rosângela M. Imagem-acontecimento. In: SILVA, M. C. F. da.; MAKOWIECKY, S. *Linhas cruzadas: Artes Visuais em debate*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2009. p. 131-156.
- CHEREM, Rosângela M. Apresentação. In: CHEREM, R.M.; MAKOWIECKY, S. *Schwanke: processos pulsáteis*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2014. p. 7-25.
- ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FLYNN, Tom. *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal, 2002.
- FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: *Obras completas v. 14: História de uma neurose infantil: (O homem dos lobos)*: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Cia das Letras, 2010, p. 328-376.
- HAN, Byang-Chul. *Não-coisas*. Petrópolis: Vozes, 2022.
- HUCHET, Stéphane. O *bárbaro* germano: um fetiche da historiografia europeia da arte no século XIX. In: *Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 32, 2017, Salvador. Anais [...]. CBHA, 2018 [2017]. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2017/anais/pdfs/Stephane%20Huchet.pdf>. Acesso em: 22 jan 2021.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MAKOWIECKY, Sandra. Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil: Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. In: MAKOWIECKY, S.; CHEREM, R.M. *Pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo*. Florianópolis: AAESC, 2016. p. 75-111.
- MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela M. (Orgs.). *Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*. Florianópolis: AAESC, 2019.
- MORAIS, Frederico. O Campo Tridimensional: Esculturas, Relevos, Objetos e Instalações. In: FABRIS, A.; COCCHIARALE, F.; FAVARETTO, C.; CHIARELLI, T.; MORAIS, F. *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999. p. 225-247.
- READ, Herbert. *Escultura moderna: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- RODRIGUES DA SILVA, Lucas C.; DE BRITO DIAS, Rafael. *As tecnologias derivadas da matriz africana no Brasil: um estudo exploratório*. Linhas Críticas, [S. l.], v. 26, p. e28089, 2020. DOI: 10.26512/lc.v26.2020.28089. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/view/28089>. Acesso em: 5 fev 2023.

FIGURA I
XAVIER DAS CONCHAS
São João Batista,
Século XVIII.

Feita com conchas, pedra
sabão, ouro e prata.

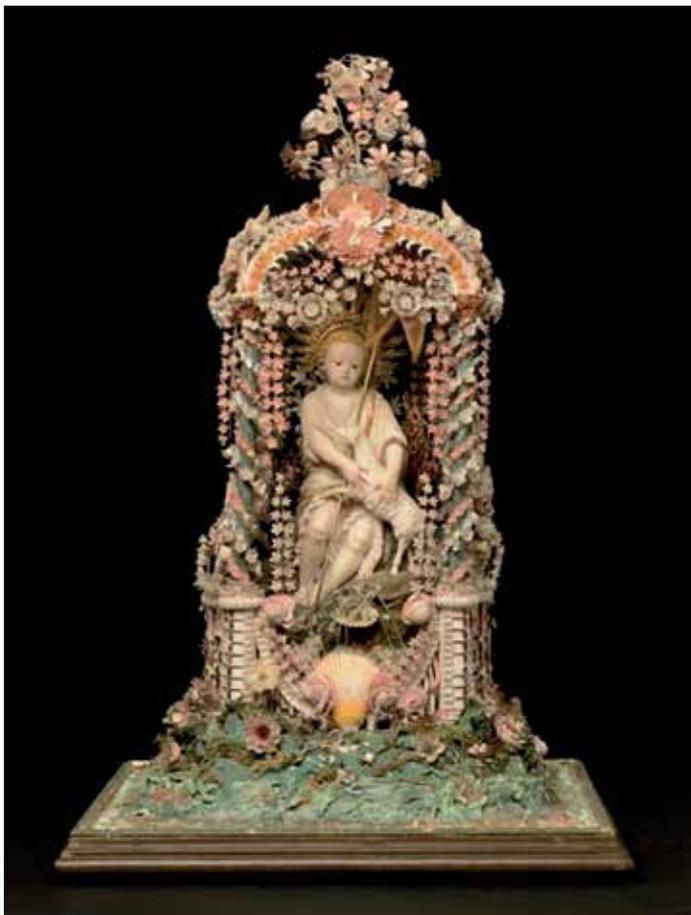
Nossa Senhora da
Glória do Outeiro.

Fonte: PIRES, Fernando
Tasso Fragoso.

Nossa Senhora da
Glória do Outeiro.

Imperial Irmandade.

Rio de Janeiro,
Gráfica Sol, 2013.



I

Xavier das Conchas

(Francisco dos Santos Xavier)

O artista que marca o início da trajetória tridimensional na arte produzida em Santa Catarina

SANDRA MAKOWIECKY

Um fato pouco conhecido ainda entre nós, apesar de já ter publicações sobre o assunto, é que os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil, tiveram participação efetiva de dois personagens que atuaram em Santa Catarina: Xavier das Conchas (1739-1814) e Xavier dos Pássaros (Florianópolis, ? -1810)¹. Iremos nos deter em Xavier das Conchas, mas é difícil dissociar os dois artistas. Cabe dizer que não temos (até onde sabemos) em Santa Catarina,

1 Um trabalho em versão completa foi publicado em MAKOWIECKY, SANDRA. Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil, Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. IN: MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela. *Pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo*. Florianópolis: AAESC – Editora da Associação de Arte-Educadores de Santa Catarina, 2016, p. 75-110.

exemplar de seus trabalhos, o que nos faz recorrer às obras que estão no Rio de Janeiro (no Ou-teiro da Glória) ou em Minas Gerais (no Museu do Oratório). Aponta-se o fato que são nossos primeiros artistas que se destacaram na cena nacional. E com um destaque muito significativo.

Francisco Xavier Cardoso Caldeira (Xavier dos Pássaros) e Francisco dos Santos Xavier (Xavier das Conchas), trabalharam com Mestre Valentim (1745-1813), na execução do Passeio Público no Rio de Janeiro e foram responsáveis pelos primeiros espaços públicos de exposição no país: os dois pavilhões quadrangulares, inaugurados em 1783, que abrigaram e expuseram o primeiro acervo museológico do Brasil: os painéis ovais de Leandro Joaquim e espécimes naturais ou culturais de uma nação, com os trabalhos de Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. Discorrer sobre este tema pode contribuir com esta pouco conhecida passagem entre os pesquisadores de história da arte no Brasil, o que justifica também o conhecimento de sua inclusão e de suas utopias.

Francisco Xavier Cardoso Caldeira (conhecido por Xavier dos Pássaros), catarinense, e Francisco dos Santos Xavier (conhecido por Xavier das Conchas), viveu 32 anos em Santa Catarina, onde aprendeu o ofício manual com conchas, foram artistas que trabalharam com Mestre Valentim na execução do Passeio Público no Rio de Janeiro e foram responsáveis pela ornamentação de dois pavilhões quadrangulares que o progresso demoliu. Em 1998, o Ministério da Cultura, através da Secretaria do patrimônio Histórico (IPHAN) e da Fundação Nacional, Pró-Memória, promoveu o Prêmio Xavier dos Pássaros, abordando o tema *Exposição: Linguagem Museológica*, visando divulgar a pesquisa, a reflexão e a produção de textos técnicos no setor museológico. O patrono do concurso, Xavier dos Pássaros e seu parceiro, Xavier das Conchas, podem ser considerados os primeiros museólogos brasileiros, pois foram responsáveis pelos primeiros espaços públicos de exposição no país: os dois pavilhões quadrangulares do passeio público, inaugurado em 1783 que abrigaram e expuseram ao público o primeiro acervo museológico do Brasil: os painéis ovais de Leandro Joaquim. Xavier dos pássaros desenvolveu um trabalho que remete a uma das funções primordiais dos museus: a preservação dos espécimes naturais ou culturais de uma nação. Por outro lado, ao utilizar criativamente penas e plumas na ambientação do pavilhão, indicou o caminho para a museologia brasileira na busca de uma linguagem própria, não submissa a padrões importados.

Passeio Público e Mestre Valentim

A obra de Valentim da Fonseca e Silva, Mestre Valentim (1745-1813), é reconhecida-mente considerada pelos estudiosos da cultura brasileira uma das mais significativas produções artísticas do Rio de Janeiro do século XVIII, quando a cidade, elevada à condição de nova capital do vice-reino português, se torna o polo de concentração de poder da colônia e seu grande foco receptor e difusor de padrões estéticos.

A produção de Valentim — de caráter escultórico, arquitetônico e urbanístico — participou do processo de “civilidade” e de “esclarecimento” da sociedade carioca setecentista e destinou-se, quase exclusivamente, às instituições governamentais e laicas, dominantes no período: Valentim projetou e executou monumentais obras civis na cidade, tais como o Passeio Público e imponentes chafarizes, notadamente na gestão do quarto vice-rei, dom Luís de Vasconcelos (1779-1790); projetou e executou ainda importantes obras de talha e imaginária em igrejas de poderosas congregações laicas, além de lampadários, alfaías e objetos sacros (CARVALHO, 2003, p. 7)



2



3

FIGURA 2

Avenida beira Mar na altura do passeio Público. Pavilhões Octogonais.

Foto: Augusto Malta, 1906.

Disponível em: <http://brasiliana.fotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2725>. Instituto Moreira Salles. Acesso em: 22 nov 2015.

FIGURA 3

Pavilhão Quadrangular (1783-1817) Richard Bates. Terraço do Passeio Público visto da Igreja de Nossa senhora da Glória. 1809.

Reprodução de álbum de estampas/gravuras. Original na Cornell University.

Fonte: CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Mestre Valentim. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 13.

O Passeio Público foi construído entre os anos de 1779 e 1783, sendo o primeiro jardim público (ou parque ajardinado) da cidade e do país. Logo nos primeiros anos após a sua construção, valorizou a região de entorno e se tornou um dos principais pontos de encontro da sociedade carioca que ali se reunia para ler poemas, ouvir música e praticar o *footing*.

A tarefa de projetar e construir o Passeio Público foi atribuída ao “glorioso arquiteto nacional” (BOITEUX, 1918, p. 98). Valentim da Fonseca e Silva, conhecido como Mestre Valentim, um dos maiores artistas do período colonial brasileiro, que o concebeu seguindo o estilo francês, pautado na linearidade, regularidade e geometrização, características assimiladas do modelo iluminista que despontava na Europa (figuras 2,3 e 4).

Para ornamentar o terraço do passeio, Mestre Valentim construiu dois pavilhões quadrangulares (que foram constantemente atingidos pelas ressacas e demolidos completamente no ano de 1817, para a ampliação do espaço do terraço). Mais precisamente no ano de 1841, o Passeio sofre uma pequena reforma de manutenção e os antigos pavilhões quadrangulares, já destruídos em 1817, foram substituídos por torreões octogonais (VILLAS-BOAS, 2014), que foram de-

finitivamente destruídos em 1922. Os dois pavilhões erguiam-se nos dois extremos do terraço. “No seu aspecto exterior, os pavilhões lembravam singelas capelas coloniais, mas na parte interna tinham planta barroca movimentada em octógono e eram ricamente decorados” (CARVALHO, 2003, p. 29). Os mirantes eram considerados então a maior atração da cidade.

A ligação de mestre Valentim com Xavier dos Pássaros e Xavier das Conchas

Segundo o texto “Mestre Valentim e a arte catarinense”, escrito em 1918 por Henrique Boiteux e que consta nos arquivos do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (BOITEUX, 1918, p. 98-104), os três estabeleceram uma fértil associação. Francisco Xavier Cardoso Caldeira, conhecido como *Xavier dos Pássaros*, era catarinense, nascido ilhéu (Florianópolis), artista primoroso em trabalhos com penas e escamas e Francisco dos Santos Xavier, conhecido como *Xavier das Conchas*, não menos afamado pela sua habilidade em trabalhos de conchas formaram uma trindade artística encarregada da execução da obra esculpida no Passeio Público que acalentava um ideal patriótico.

Xavier das Conchas

Xavier das Conchas, natural do Rio de Janeiro², nascido em 1739, sentou praça em 1752 (aos 13 anos) e foi destacado para a Ilha de Santa Catarina, onde permaneceu por 32 anos. Indo ao Rio de licença em 1787, foi nomeado pelo vice-rei Luiz de Vasconcellos e Souza

² Anais da biblioteca nacional. Almanaque para a cidade do Rio de Janeiro de 1792. Anais 1937 volume 59, p. 201. Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=anais_bn_wi&pagfis=13115&pesq=&esrc=s.

para executar trabalhos na obra do Passeio Público, por portaria de 18 de outubro de 1787, em que foi ordenado que lhe pagassem os seus soldos enquanto ele se demorasse na cidade do Rio de Janeiro, ocupado naquele serviço. Assim, foi encarregado de ornar o pavilhão de Apolo com painéis formados de conchas, trabalho em que era habilíssimo. Faleceu no Rio em 1814, aos 75 anos, no posto de tenente-coronel e ainda de Governador da Fortaleza da Conceição. Sabe-se que aprendeu a arte em Santa Catarina e que nesta terra serviu como soldado, onde se conservou em serviço ativo por mais 32 anos. Casou e ficou viúvo em Santa Catarina e levou para o Rio de Janeiro, os dois filhos dessa união. Os dois artistas saíram de Santa Catarina e foram ao Rio de Janeiro trabalhar com Mestre Valentim, como indica o seguinte trecho: “Eis como a arte, outrora tão cultivada pelos catarinenses e que, embora hoje, um tanto desprezada, contribuiu para realce e encanto da obra de Valentim da Fonseca e Silva” (BOITEUX, 1918, p. 104). Essa informação é novamente confirmada no livro “Santa Catarina nas Belas Artes”, também escrito por Henrique Boiteux (1940), no capítulo onde trata sobre a “Propensão artística catarinense”. Nele, o autor apresenta, entre outras, citações de Ladislau Neto, antigo diretor do Museu Nacional.

A propensão artística do catarinense de muito que se manifesta. A sua natureza foi e é sua mestra e bem poucas a igualam em predicados. Assim, pode-se dizer que nele é inata. [...] Começemos por Francisco Xavier Cardoso Caldeira, exímio taxidermista, de quem disse o ilustrado Dr. Ladislau Neto: ‘deixou na metrópole também, a fama que deixa na terra, uma inteligência produtiva e uma honestidade imaculada.[...] Nessa obra colaborou também um outro, Francisco dos Santos Xavier, que havia se tornado exímio em Santa Catarina, em trabalhos artísticos com conchas (BOITEUX, 1940, p. 11-12).

Consta em outro documento que o vice-rei, criador do primeiro museu de História Natural do Brasil (a casa dos pássaros, a qual retornaremos mais adiante), entregou a planície aterrada ao Mestre Valentim e seus ajudantes.

Ajudaram-no Francisco dos Santos Xavier — o *Xavier das Conchas*, artista que então compunha, com os restos dos molluscos, ornatos de toda espécie, e Francisco Xavier Cardoso Caldeira — o *Xavier dos Pássaros* — naturalista amador, encarregado de zelar pelo museu do Vice-Rei. O mesmo artista que entreteceu de papos de tucano o manto imperial, para o que José Bonifácio, em um documento que existe no Arquivo do Museu Nacional, mandou em: 1821 fossem entregues todos os tucanos menos dous, escolhendo-se os, que tivessem o papo bem amarello. No terraço do Passeio Publico construíram-se dous pavilhões: o de Appollo — decorações de Xavier das Conchas e o Mourisco, entregue à habilidade de Xavier dos Pássaros. Os pavilhões não duraram muito³.

Para realizar o benfazejo pensamento do vice-rei, foram chamados os dois nomes mais engenhosos da época: o Mestre Valentim e o célebre Xavier das Conchas, assim alcunhado pelos famosos trabalhos que fazia [...]⁴



4



5

FIGURA 4
Pavilhão Octogonal, 1854, Gravura. Jacottet, Louis-Julien, 1806-1880. Passeio Público. Terraço e Pavilhão Octogonal. Ao fundo a Igreja da Glória. Louis-Julien Jacottet, 1854. Disponível em: <http://historiase monumentos.blogspot.com.br/2014/04/passeio-publico-do-rio-de-janeiro1779.html>. Acesso em: 14 nov 2022.

FIGURA 5
Antigo Terraço e pavilhão. Terraço e Pavilhão Octogonal. Ao fundo a cúpula do Palácio Monroe, 1904. Praça Passeio Público. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/297519119107611731>. Acesso em: 14 nov 2022.

3 Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2044711/pg-50-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-20-07-1929>. Acesso em: 21 jul 2015.

4 Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. Edição 19. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=2UgDA-AAAMAJ&pg=PA373&lpg=PA373&dq>. Acesso em: 22 jul. 2015.

FIGURA 6

XAVIER DAS CONCHAS
Oratório de Conchas,
folhagens, tecido e
madeira. Colagens,
folhamento e policromia.
Fins do séc. XVIII,
inícios do séc. XIX.
Dimensões:
68 x 34 x 36 cm.
Museu do Oratório,
Ouro Preto (MG).



6

FIGURA 7

XAVIER DAS CONCHAS
Oratório de Conchas,
folhagens, tecido e
madeira. Colagens,
folhamento e policromia.
Fins do séc. XVIII,
inícios do séc. XIX.
Dimensões:
52 x 28 x 27 cm.
Museu do Oratório,
Ouro Preto (MG).



7

Os pavilhões quadrangulares e seus interiores no que compete à Xavier das Conchas

O pavilhão da esquerda, conhecido como Mercúrio, também coroado por uma estátua do deus Mercúrio, em mármore português, ficou a cargo de Xavier das Conchas. Nesse, itens marítimos foram lembrados e os quadros retratavam o cotidiano carioca e cenas do mar, como a caça às baleias⁵. Os cinco quadros do teto eram ornados com conchas, no lugar das penas, sobre fundo azul. As sobre-portas eram ornamentadas com espécies de peixes dos mares brasileiros, feitos com peles e escamas. Para Joaquim Manoel de Macedo (MACEDO, 1991), o trabalho executado pelos dois Xavier, “encantavam pela sua delicadeza e perfeição, chegando os baixos-relevos a parecer antes obras da natureza do que de arte” (MACEDO *apud* BOITEUX, 1940, p. 13).

Conforme consta no *site* do passeio público⁶, durante o período colonial, diversos viajantes estrangeiros aportaram no Rio de Janeiro e descreveram os pavilhões como uma grande atração da cidade, chegando a chamá-los de *summer houses*.

Segundo Ladislau Neto, antigo diretor do Museu Nacional, Xavier dos Pássaros “pode ser apontado como o primeiro representante de Santa Catarina na confecção de objetos artísticos, de conchas, de penas e de escamas, que adornaram as composições industriais do Rio de Janeiro” (LADISLAU NETO *apud* BOITEUX, 1940, p. 11).

Francisco dos Santos Xavier, o Xavier das Conchas (1739-1814), possuía grande habilidade em trabalhos com conchas. O Museu do Oratório, em Ouro Preto (MG), possui em seu acervo quatro peças de provável autoria de Xavier das Conchas. São pequenos oratórios ador-

5 Passeio Público. Disponível em: <http://postoseis.com.br/default.aspx?pagegrid=pages&pagecode=172>. Acesso em: 07 ago 2014.

6 Passeio Público do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.passeiopublico.com/htm/pavilhoes.asp>. Acesso em: 22 jun 2014.



8



9

FIGURA 8

XAVIER DAS CONCHAS
Oratório de Conchas,
folhagens, tecido e
madeira. Colagens,
folhamento e policromia.
Fins do séc. XVIII, inícios
do séc. XIX. Dimensões:
57 x 30 x 30 cm.
Museu do Oratório,
Ouro Preto (MG).

FIGURA 9

XAVIER DAS CONCHAS
Oratório de Conchas,
folhagens, tecido e
madeira. Colagens,
folhamento e policromia.
Fins do séc. XVIII,
inícios do séc. XIX.
Dimensões:
68 x 34 x 36 cm.
Museu do Oratório,
Ouro Preto (MG).

nados com guirlandas, buques e volutas, usando principalmente conchas na sua composição, conforme a seguinte descrição das obras, “a estrutura das peças é elaborada em uma série de aramados bem finos e cobertos por tecido e linha. Depois, são recobertos por ornamentos em folhagens, madeira, tecido e conchas”⁷, com colagens, douramento e policromia, sendo que estas podem ser observadas nas figuras 6 a 10.

Segundo a análise estilística do Museu, os oratórios são em estilo rococó inspirado na decoração de fontes e grutas por conchas que compõem grandes guirlandas de flores que ornamentam o camarim. De fatura erudita, eles apresentam traços delicados e bem elaborados. Planejados em movimentos suaves, com torções leves e policromia vistosa. O período de produção fica entre o final do século XVIII e início do século XIX. Outra obra do autor encontra-se na Igreja de Nossa Senhora do Outeiro da Glória do Rio de Janeiro. Trata-se de um oratório com imagem de São Joao Batista (figura 1).

Sobre a figura 10, consta do texto baixo:

Exemplar de arte catarinense — Imagem de Nossa Senhora da Conceição, assente em peanha de cedro da época de D. Maria I. À esquerda do pedestal, vê-se, em jaspe colorido, a “arvore do bem e do mal”, e o anjo com espada e escudo afastando Adão e Eva do paraíso. O dossel, as guirlandas pendentes e as flores dos ramos laterais são feitos de pequenos pedaços de conchas. As flores são feitas de penas verdes. Esses trabalhos vinham no tempo antigo de Santa Catarina, principalmente, e não raro, também se viam pequenos caramujos e folhas feitas de escamas (BOITEUX, 1940, p. 13).

Teresinha Sueli Franz, em *Victor Meirelles: Biografia e legado artístico* (2014), encontramos dados interessantes para reforçar a tradição açoriana do trabalho com conchas, na ilha de Santa Catarina. A autora menciona os relatos dos viajantes estrangeiros que pela ilha pas-

⁷ Site do Museu do Oratório (MG). Disponível em: <http://www.museudooratorio.com.br/port/colecao>. Acesso em: 15 jun 2014.

saram, dizendo que estes divergem em alguns aspectos, mas, em outros, são quase unânimes, como os que se referem às belezas naturais do lugar, assim como as vantagens de nela parar para abastecer as embarcações de víveres e para o descanso dos viajantes e menciona um destes relatos que fala de sua impressão sobre as pessoas da ilha, dizendo de hábitos simples e de maneiras corteses.

As mulheres do Desterro são celebradas pela sua habilidade na manufatura de flores de penas, as de caravelhos, escamas de peixe e conchas do mar; e a chegada de estrangeiros no lugar é a causa de aglomerações de negros e negras, nas portas, vestibulos e salas de hotel, querendo mostrar suas bandejas e caixas desses artigos para a venda. Vários deles são de muito bom gosto e muito ornamentais; especialmente aqueles formados de asas polidas e escaravinhos. Colares, braceletes, corôas e buquês de flores são muito graciosos; e não fosse o material conhecido pareceriam autênticas preciosidades (FRANZ, 2014, p. 59)



EXEMPLAR DE ARTE CATARINENSE

10

FIGURA 10

XAVIER DAS CONCHAS

Fonte: BOITEUX, H.
*Santa Catarina nas
Belas Artes*. Rio de
Janeiro: Editora Zelio
Valverde, 1940, p. 13.

O autor do relato conta ainda que vira semelhante adorno em Montevideu, sendo usado por uma noiva, e o seu efeito à luz de velas era o de artefato de pérolas. Comenta que um tipo de renda de fibra, simples, mais útil, também viu ser feito em Desterro. Em outra passagem, a autora comenta a despedida de D. Mariano Moreno (professor de desenho de Victor Meirelles) que de volta à Argentina conversa com o tio sobre sua vivência na ilha naqueles dias de despedida de seu longo exílio. D. Mariano Moreno (filho) chegou à ilha de Santa Catarina em 1843, como exilado político no Governo de Juan Manuel de Rosa, ditador que dominou a política argentina de 1829 a 1852. Fundou uma escola de desenho em Desterro por volta de 1845, onde teve entre seus alunos o pintor Victor Meirelles. É de sua autoria a planta da primeira ampliação do Imperial Hospital de Caridade, cuja pedra fundamental foi lançada em 1845. Foi professor no “Collégio das Bellas Letras” em Desterro, criado em 1849, nos primórdios da história do ensino secundário da Província de Santa Catarina. Retornou ao seu país em maio de 1852, depois da queda de Rosas (FRANZ, 2015).

Conta que já não havia imigrante algum em Desterro que não tivesse vindo cumprimentá-lo em demonstração de respeito pela memória de seu pai. Relata estar a casa de sua família sempre cheia de gente que vinha despedir-se com uma demonstração de afeto jamais vista assim dedicada a outros imigrados. Escreve que, uma vez que a bagagem já se encontrava a bordo do navio que os levaria de volta para seu país, o único objetivo que ainda estava na sala era um presente de sua filha (e feito por ela): “É uma paisagem em baixo relevo, feito com conchas e escamas. Os que viram o classificam de ‘primoroso!’” (FRANZ, 2014, p. 120).

Podemos deduzir, pelo dito acima, que D. Mariano Moreno e sua família (lembrando que sua mãe e sua esposa estavam com ele) incentivavam a educação estética dos filhos. No entanto, há outra questão embutida nestas suas palavras que muito interessa a esta pesquisa. Havia uma tradição em Desterro de se fazerem objetos com conchas, escamas, penas, flores, tecelagem, rendas e, principalmente, olaria. Tradições que vinham da Vila Nossa Senhora do Desterro colonial. Ao que vemos, D. Mariano e sua família estavam atentos a estas tradições locais. Enquanto o pai ensinava o que ele entendia como arte, a filha aprendeu a fazer o que aqui se entendia como tal (FRANZ, 2014, p. 121).

Assim, mesmo em contexto tão singular e distante, se partilhavam conhecimentos e educação estética e que os dois artistas que da ilha saíram, levaram consigo estes ensinamentos para atuação no Rio de Janeiro.

Os primeiros museólogos brasileiros

Xavier dos Pássaros e seu parceiro, Xavier das Conchas, desenvolveram um trabalho que remete a uma das funções primordiais dos museus: a preservação dos espécimes naturais ou culturais de uma nação. Por outro lado, Xavier dos Pássaros, ao utilizar criativamente penas e plumas na ambientação do pavilhão, indicou o caminho para a museologia brasileira na busca de uma linguagem própria, não submissa a padrões importados. De igual forma, Xavier das Conchas, ao utilizar conchas em seus trabalhos, reelabora uma tradição açoriana tão cara à Santa Catarina e ao Brasil. Vemos novamente nos dois artistas, o espírito iluminista de catalogação e ordenação da natureza no paisagismo e nas representações naturalistas de animais e uso de materiais oriundos diretamente da natureza.

Acreditamos que este tema e todos os personagens envolvidos, contribuem para a revisão dos discursos tradicionais que enfatizam a centralidade da Europa nos processos de construção e estruturação de arte e da história da arte na América Latina. O Passeio Público do Rio de Janeiro configurou-se em belo e completo projeto em que ideias ainda hoje ousadas e atuais puderam ser executadas e vivenciadas, em que percebemos algumas saídas na arte latino-americana do século XVIII, entre as quais, uma nova invenção de iconografias que correspondeu a preocupações ideológicas regionais, já afeitas ao crescente poder da sociedade civil sobre o religioso e do processo de laicização urbana, ainda que em sua maioria, pelas mãos do Estado. E nossos dois “catarinenses” estavam lá.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOITEUX, H. Mestre Valentim e a arte catarinense. *Revista trimestral do IHGSC*. Volume VII, 1918, primeiro trimestre.
- BOITEUX, H. *Santa Catarina nas Belas Artes*. Rio de Janeiro: Editora Zelio Valverde, 1940.
- CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim*. São Paulo, Cosac&Naif Edições, 2003.
- FRANZ, Teresinha Sueli. Mariano Moreno e a primeira formação artística de Victor Meirelles. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan/mar 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_mmoreno.htm Acesso em: 22 jul 2015.
- FRANZ, Teresinha Sueli. *Victor Meirelles: Biografia e legado artístico*. Florianópolis: Caminho de Dentro, 2014.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Um Passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1991.
- MAKOWIECKY, SANDRA. Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil, Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. IN: MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela. *Pensatas sobre arte e tempo, imagem e arquivo*. Florianópolis: AAESC – Editora da Associação de Artes Educadores de Santa Catarina, 2016, p. 75-110.
- PIRES, Fernando Tasso Fragoso. *Nossa Senhora da Glória do Outeiro*. Imperial Irmandade. Rio de Janeiro, Gráfica Sol, 2013.
- VILLAS-BOAS, Naylor Barbosa. *A Reconstrução Virtual do Antigo Passeio Público de Mestre Valentim: Metodologia de Pesquisa*. Disponível em: <http://cumincades.scix.net/data/works/att/e142.content.pdf>. Acesso em: 22 jun 2014.

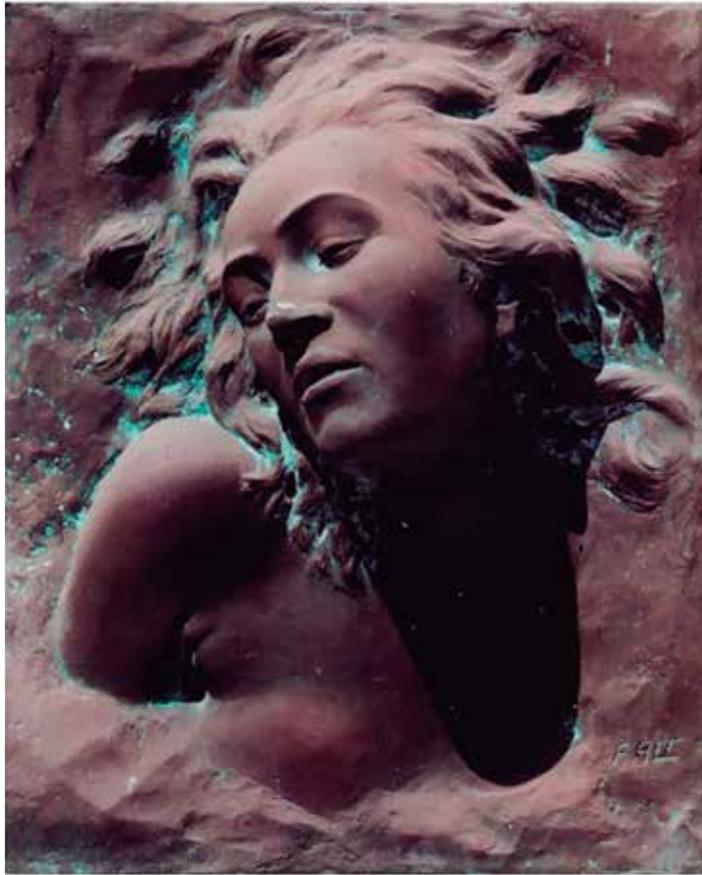


FIGURA 1

FRITZ ALT

Êxtase, s/d.

Escultura/Alto-relevo,
42 x 53 x 15 cm.

Fonte: Museu
Casa Fritz Alt, Joinville.

I

Fritz Alt

O êxtase em bronze e a transcendência de si

KETHLEN KOHL

Fritz Alt (1902-1968) é um dos nomes de grande importância no cenário das artes produzidas em Santa Catarina no século XX, principalmente quando tratamos de obras tridimensionais. Em sua trajetória artística, dedicou-se principalmente ao estudo e produção de esculturas em bronze. Muitas de suas obras foram construídas em seu ateliê¹ em Joinville, cidade onde viveu a maior parte de sua vida. Naturalizado brasileiro, Friedrich Alt nasceu em 1902 em Lich, cidade próxima de Frankfurt, na Alemanha. Viveu lá até os 19 anos com a família: sua mãe, Marie Margareth Alt, seu irmão mais velho e seu pai, Heinrich Ludwig Jacob Alt. A vida do artista naquele país foi conturbada, pois deparou-se com problemas quando jovem, como a paralisia progressiva de sua mãe, que a levou à morte, e o distanciamento de seu pai, que estava no campo de batalha na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) (HEINZELMANN, 1992).

¹ Sua antiga casa e ateliê hoje abriga o Museu Casa Fritz Alt, localizado na cidade de Joinville, em Santa Catarina. Em seu acervo, conta com algumas de suas obras, moldes, materiais pessoais e móveis antigos de sua residência.

Em 1921, alistou-se como voluntário no Batalhão Wolf, da Companhia Werwolf, em uma guerra contra a Polônia. Antes de ir para a guerra, porém, fez curso básico na Escola de Formação de Artistas, em Offenbach, no qual adquiriu boa parte de seu conhecimento técnico em desenho e escultura (GUERREIRO, 2007). Desgostoso com os ideais religiosos do professor, procurou estudar no Instituto Estadual de Frankfurt, onde ficou por três semestres. Fritz também não se adaptou à tradição do instituto, que continha valores neoclássicos que eram comuns aos cursos de Belas Artes do período e se opunham totalmente aos impressionistas e pós-impressionistas (GUERREIRO, 2007). Ele não negava as lições clássicas e, inclusive, empregou muito dos ensinamentos em suas obras, porém, uma de suas grandes influências era Auguste Rodin (1840-1917), artista que desprezou diversas vezes os acabamentos externos da escultura.

Logo após voltar da guerra, Fritz decidiu partir para o Brasil, embora os motivos que o levaram a isso não possam ser afirmados. Chegou ao Rio de Janeiro com boas impressões do país, mas teve sua primeira surpresa quando não pôde ser regulamentado como escultor, pois não havia terminado seu curso em Frankfurt. Dessa forma, foi mandado para o trabalho na lavoura, partindo, então, para a cidade de Joinville, onde fez amizades e passou a construir algumas das suas primeiras obras, como o *busto de Duque de Caxias* (1926) e o polêmico *busto de Dona Francisca* (1926) para comemorar os 75 anos do município — este último não foi bem aceito pela população na época, talvez por ser muito arrojado com seus elementos de *art déco*, com um longo pescoço e linhas simplificadas que não eram o ideal de Dona Francisca esperado. A partir de 1930, conseguiu outros trabalhos, como o de criar relevos para fachadas de prédios, como o Palacete Schlemm e a Sociedade Harmonia-Lyra. Além disso, o artista criou outras diversas artes públicas, produzindo muita arte funerária, painéis e mosaicos pela cidade.

Entre todas as notáveis esculturas de Fritz Alt, escolho a obra *Êxtase* (figura 1) para deslindar neste texto, porque a encaro como um dos pontos transgressores do seu conjunto de obras. Trata-se de um alto-relevo em bronze que aborda um dos grandes enigmas da humanidade. Diante dela, nos deparamos com a cabeça de uma mulher que emerge de um obscuro bloco de bronze junto a um pedaço de seu corpo. A cabeça aparenta estar deslocada do resto do corpo porque se torce em estado de êxtase. Apesar de estática, percebemos o esforço do artista em dar movimento ao bronze através dos cabelos que se espalham na parte superior da escultura, que deve ser vista de cima (figura 2), como se a mulher estivesse deitada e pudesse se levantar, como *Moema* (1895), de Rodolfo Bernardelli (1852-1931), na qual o bloco de bronze recobre o corpo e faz parte da obra. Nos cantos, observamos o bronze trabalhado de maneira grosseira, o que contrasta com o corpo, que é polido e adornado. Esse gesto é recorrente nas esculturas de Rodin, que intencionalmente deixava visível as pontas grosseiras no mármore, como um trabalho lapidado sem acabamento.

Não se sabe quando o molde da obra *Êxtase* foi feito, mas foram produzidas diversas outras cópias, em outros materiais além do bronze, que estão em coleções particulares. Essa obra se diferencia da maioria dos altos-relevos do artista. Fritz criou vários relevos de cabeça como máscara², entre eles a máscara/cabeça de *Índio* (1942) e *A vida e a morte*. Também fo-

2 Sobre a ideia de cabeças/máscaras na obra de Fritz Alt, ver o capítulo 2 da tese. KOHL, Kethlen. *A caixa de sete buracos: um arquivo de cabeças na história da arte*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.



FIGURA 2

FRITZ ALT

Êxtase, s/d.

Escultura/Alto-relevo,
42 x 53 x 15 cm.

Fonte: Museu Casa
Fritz Alt, Joinville.

2

ram feitos relevos de *Beethoven* e alguns de *Mozart* e *Chopin*, muitos deles criados como teste para esculturas maiores. Apesar de formalmente existirem diferenças entre as obras de cabeças e máscaras, encontramos múltiplas semelhanças entre elas, pois a imagem do êxtase se manifesta na cabeça e está introjetada na máscara.

O êxtase é um fenômeno muito complexo que se dá no interior, mas é visível em seu exterior, manifestando-se principalmente na cabeça. Na escultura de Fritz, observamos essa manifestação com os olhos semicerrados, a boca com os lábios quase completamente fechados que alude emanar uma respiração ou ruído, a cabeça se inclinando levemente para trás e o ombro enrijecido se projetando para frente. Essa *Pathosformel*³ do êxtase é comumente associada à escultura de Bernini, como em *O êxtase de Santa Teresa* (1647-1652), obra que se apresenta com um êxtase místico, mas que também foi associada ao êxtase erótico por Lacan. Ainda nesse sentido, em 1933, Salvador Dalí (1904-1989) criou a obra *O fenômeno do êxtase* (1933), uma montagem de diversas fotografias com recortes de cabeças em estado de beatitude. Em uma espécie de *Atlas Mnemosyne* do êxtase, os recortes demonstram essas pessoas, sobretudo mulheres em estado de perfeita satisfação e plenitude.

O semblante do êxtase se aproxima ao do sono, como se aquele ser estivesse mergulhado em um sonho exultante. E sempre se alinha entre aquilo que é muito profundo, mas que se expressa na superfície. O êxtase também se assemelha à nudez, como diz Contador Borges (2005, p. 27): “Tanto o corpo nu como o rosto extático são telas que capturam o olhar. Diante deles o olhar é acionado, e com ele todo o mecanismo do espírito. A diferença é que a nudez não tem rosto e o êxtase não tem corpo, a despeito de sua imagem corpórea”. Na obra de Fritz, observamos exatamente a cabeça e muito pouco do corpo — é como se ele estivesse afundado em bronze.

Poderíamos dizer que o êxtase surge de um estímulo carnal, erótico, ou que ele é o gozo

3 Aby Warburg (1866-1929) cunhou o conceito de *Pathosformel* (Fórmula de pathos ou fórmula patética) para se referir a fórmulas visuais antigas da expressão corporal e/ou espiritual e sua vida póstuma (*Nachleben*) nas artes visuais ao longo dos tempos.

que se expõe apenas pelo prazer ou misticismo religioso. Porém, o êxtase é mais complexo que isso, pois comporta outros sentidos e problemáticas e, por isso, fascinou tantos artistas e estudiosos. É algo que a linguagem não alcança. Entre os pensadores, destaca-se Georges Bataille (1897-1962), que entendeu o hermetismo do êxtase na cultura. Em 1925, Adrien Borel (1886-1966) o presenteou com algumas fotografias do suplício de um chinês e as imagens chocantes impactaram todo o pensamento do autor (BORGES, 2005). Tratava-se do suplício de Fou-Tchou-Li, um jovem que foi julgado por ser considerado culpado pelo assassinato do príncipe Ao Han Ouan. O jovem chinês foi condenado ao terrível suplício dos cem pedaços, que consiste em retalhar o corpo em cem pedaços com o sujeito vivo. As chocantes fotos, no entanto, continham um enigma, pois enquanto os pedaços dele eram cortados, seu rosto estampava o mesmo semblante de êxtase presente em todas as obras aqui citadas.

O jovem chinês aparenta não sentir dor alguma, apesar de ser mutilado. Seu rosto não responde ao seu corpo e sua cabeça está fora de cena. Ele não participa de seu suplício, de alguma forma se nega a sentir dor, se opõe àquela forma de justiça. Talvez, de certo modo, o êxtase seja causado pelo excesso de dor ou pelo poder de seu horror. Por isso essas imagens tocaram Bataille, já que no cerne de seu pensamento ele acreditava que o homem estava fadado à tragédia como uma maneira de entender a vida e a morte. Para o escritor, as antigas civilizações praticavam rituais de sacrifício para entender profundamente o que é a morte e assim, então, ter uma dimensão real do que é a vida — seguindo os pensamentos de Nietzsche (1844-1900), que compreendia que a tragédia grega teria substituído esses antigos sacrifícios, moldando-se em forma de erotismo. Para Bataille (1987, p. 27), “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem”, que se opõe à sexualidade animal. Bataille encarava o erotismo como jogo entre a interdição e a transgressão do interdito, maneiras sublimes de encarar a vida. E o êxtase surge dessa experiência interior, que age diretamente no limite possível.

O êxtase é dispêndio, não é produtivo, ele não gera nada além do fim de si mesmo. Não pode ser conjecturado na hora que queremos, mas aparece involuntariamente e nos atinge como uma força desconhecida. Essas energias têm um lado obscuro do desconhecido. Talvez o êxtase seja um ensaio para a morte, aquilo que é mais próximo da morte em vida (BORGES, 2005). O êxtase, nesse sentido, seria a transcendência de si, uma elevação que excede os limites. Fritz Alt, que era um leitor assíduo de Nietzsche, possivelmente olhou para o êxtase como um estado demasiado humano. Seu êxtase em bronze certamente está associado à ideia de vida e morte, tema recorrente em seu trabalho, seja pelas máscaras/cabeças, seja pelas suas obras cemiteriais. Diante de uma profunda filosofia, ele transformou, à sua maneira, esse fenômeno inenarrável em bronze.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: LPM, 1987.
- BORGES, Contador. Sobre o êxtase. *Ide*, São Paulo, nº 41, jun 2005.
- GUERREIRO, Walter de Queiroz. *Fritz Alt: A verdade do desejo*. Joinville: Letradágua, 1ª edição. 2007.
- HEINZELMANN, Silvia. *Fritz Alt*. Joinville: Fundação Cultural, 1991.
- KOHL, Kethlen. *A caixa de sete buracos: um arquivo de cabeças na história da arte*. 2022. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.
- WARBURG, Aby. *História de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



FIGURA 1

MOACIR FERNANDES
DE FIGUEIREDO

*Henrique da Silva
Fontes*, data incerta.

Escultura em bronze
em base de granito,
25 x 22 x 20 cm.

O busto em bronze
foi confeccionado
pelo escultor José
Luiz Kinceler, a partir
do molde em gesso
original feito em 1949
por Moacir Fernandes
de Figueiredo, e que
pertence à família de
Henrique da Silva Fontes.

Fotografia: Cezär Motta

I

Moacir Fernandes de Figueiredo

Os clássicos, fruto do tempo, agente do tempo

SANDRA MAKOWIECKY

Muitos de nossos artistas que saíram de Santa Catarina e passaram a viver em outros estados, sobretudo no Rio de Janeiro, onde foram estudar, acabaram por ter seu trabalho pouco conhecido entre nós. Podemos citar Rafael Mendes de Carvalho (Laguna, 1817-1870), Sebastião Vieira Fernandes (Florianópolis, 1866-1943) e Moacir Fernandes de Figueiredo (Tubarão, 1922-1977), para citar alguns exemplos (figuras 2 e 3). A maior parte das informações sobre o artista foram coletadas do *blog* que seu filho, o engenheiro Marco Antônio Gaya de Figueiredo, criou¹.

1 O *Blog* de Marco Antonio Gaya de Figueiredo foi criado em dezembro de 2012, apresenta várias informações. Diz o filho do artista que a primeira postagem trata da vida do Moa (como o filho e amigos chamavam o artista) sob a ótica da pessoa e sua intenção é a de ir postando todo o material que for sendo identificado, tipo recortes, fotografias, entrevistas e que as postagens seriam permanentemente atualizadas. “Espera-se que sejam identificados outros trabalhos e que seus proprietários mandem fotos para que se possa colocar a totalidade dos trabalhos existente. Ao longo da postagem, buscar-se-á com a ajuda de amigos artistas, dentro do possível e do permitido, enquadrar estes trabalhos em tendências ou estilos” (*BLOG* disponível em: <http://moadefigueiredo.blogspot.com>). Acesso em 22 jan.2023



2

FIGURA 2

MOACIR FERNANDES
DE FIGUEIREDO

Fotografia do artista
com bustos feitos na
Escola Nacional de
Belas Artes – ENBA.
Sem dados.

Fonte: *Blog* do filho
do artista em memória
do trabalho do pai.
Disponível em: <http://moadefigueiredo.blogspot.com>. Acesso em: 18 out 2022.

Ao visitar o *blog* do artista, nos deparamos com uma mensagem do ano de 2013, de José Henrique Orofino da Luz Fontes, que informava ao criador do *blog*, possuir uma foto do artista em processo de modelagem da cabeça do seu avô em gesso. E acrescentou possuir a foto da cabeça em gesso e também em fundido em bronze a partir da obra em gesso (figura 3). Trata-se de uma cabeça em bronze de Henrique da Silva Fontes (1885-1996), em montagem fotográfica. Sem data registrada, essa obra foi certamente concebida no ateliê do artista no Rio de Janeiro. A carreira e fatos relevantes realizados por Henrique da Silva Fontes são notáveis².

Imaginamos que Moacir Fernandes realizou bustos e esculturas de personalidades catarinenses, mas só tomamos conhecimento ao vivo e *in loco* até agora da obra que abre esse capítulo (apesar de ser um busto em bronze executado por José Luiz Kinceler, a partir do molde em gesso original do escultor Moacir Fernandes de Figueiredo). Burkhardt (2012), em seus escritos sobre *O retrato na pintura italiana do Renascimento*, aponta os primórdios da retratística da modernidade. Também as pesquisas do grupo Entresséculos, apresenta grandes avanços nos estudos de artistas e suas práticas dentro da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e da Academia Nacional de Belas Artes (ENBA) na virada do XIX para o XX. Nesses estudos

² Natural de Itajaí (SC), nascido a 15 de março de 1885. Em 1910, passou a residir em Florianópolis, lecionando no então Ginásio Catarinense e na Escola Normal Catarinense. Em 1927 colou grau na Faculdade de Direito do Paraná como bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais. O primeiro cargo que exerceu fora do magistério, foi o de encarregado do Serviço de Recenseamento Estadual em 1918. Desempenhou outros cargos e entre esses os mais destacados foram: Diretor da Instrução Pública de Santa Catarina, 1919-1926; Secretário de Viação e Obras Públicas, no período de 1926-1929; Juiz Federal Substituto, 1929-1934; Juiz e Procurador do Tribunal Eleitoral, 1932-1934; Procurador Geral do Estado de Santa Catarina, 1934-1937; Desembargador do Tribunal de Justiça de Santa Catarina 1937-1946. Após aposentadoria continuou cooperador idealista de causas no setor cultural e da educação superior. O seu nome é relacionado com os outros componentes do grupo de elite responsável pela implantação e funcionamento da Faculdade de Direito de Santa Catarina, Faculdade de Filosofia de Santa Catarina e também da Universidade Federal de Santa Catarina. Possuía títulos de representante de muitas instituições culturais nacionais, além de ser o presidente perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina; também da Academia Catarinense de Letras ocupante da Cadeira n. 18; organizador com outros do Segundo Centenário da Colonização Açoriana em Santa Catarina. Faleceu no Imperial Hospital de Caridade, da Irmandade do Senhor dos Passos, em Florianópolis em 22.03.1966 (MEMORIAL..., 2017).



3

FIGURA 3

MOACIR FERNANDES
DE FIGUEIREDO

Escultura em bronze da cabeça de Henrique da Silva Fontes em base de granito, confeccionada por José Luiz Kinceler, a partir do molde original em gesso feito em 1949 pelo escultor Moacir Fernandes de Figueiredo.

Na foto (acima) o molde em gesso e, abaixo, o registro do processo.

Dimensões: Altura 25 cm x profundidade 22 cm x largura 20 cm.

Acervo: Família de Henrique da Silva Fontes.

Fotografias:
Cezâr Motta

é possível entender a ênfase dada a este gênero, principalmente por ser o meio de subsistência de grande parte dos artistas, dentro do ensino acadêmico. Os retratos buscam a representação do retratado, mas também agregam valores à representação a fim de perpetuar seu caráter, função, atributos ou posição social. Muitos preceitos, provenientes da tradição da academia francesa, formaram o modelo de ensino da AIBA no século XIX e conseqüentemente construíram as bases da formação artística de Moacir Fernandes de Figueiredo, na ENBA. Charles Baudelaire, certo, afirma que “Quanto mais a matéria é, em aparência, concreta e sólida, mais o trabalho da imaginação é sutil e laborioso. Um retrato!” (BAUDELAIRE *Apud* LICHTENSTEIN, 2006, p. 128). A coletânea de Lichtenstein contém um texto de Baudelaire, denominado *A apologia da paisagem e a crítica do retrato*, em que destaca uma frase pertinente sobre o retrato:

O retrato, um gênero de aparência tão modesta, necessita de uma imensa inteligência. É preciso certamente que a obediência do artista seja grande, mas sua intuição deve ser equivalente. Quando vejo um bom retrato, adivinho todos os esforços do artista, que inicialmente deve ter visto o

que dava a ver, mas também intuído o que se ocultava. Há pouco o comparava ao historiador; poderia também compará-lo ao ator que, por dever, assume os papéis e todos os figurinos. Nada, se quisermos examinar bem a coisa, é indiferente num retrato. O gesto, a expressão, a indumentária, o próprio cenário, tudo deve contribuir para representar um caráter. (...) Enfim, seja qual for o meio mais visivelmente adotado pelo artista, seja ele Holbein, David, Velásquez ou Lawrence, um bom retrato sempre me parece uma biografia dramatizada, ou melhor, um drama natural inerente a qualquer homem (BAUDELAIRE *Apud* LICHTENSTEIN, 2006, p. 129-130).

Assim, nosso escultor precisa ser mais estudado e pesquisas mais aprofundadas podem vir a nos revelar tesouros escondidos³. A partir da citação de Baudelaire, confirmamos na escultura em bronze e na fotografia, um personagem descrito como “de cenho fechado e com algo de austero, não era totalmente severo porque quando respondia ao diálogo, demonstrava-se tocado de irradiação agradável, apenas era assim mesmo por causa do saber erudito” (MEMORIAL..., 2017).

Não há nenhuma obra do artista no acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), todavia encontramos um retrato do artista, uma aquarela feita por Esther Iracema Neugroschel (1928- ?), datada de 1948. Ao pé da aquarela registra-se um texto a lápis: “Retrato do escultor catarinense Moacir Fernandes — executada por Esther Iracema Neugroschel — período da Escola Nacional de Belas Artes e doada por José Silveira D’Avila” (figura 4). Não fosse por essa aquarela, a presença do artista nem existiria no MASC. E mesmo assim, deve

3 Para escrever o artigo e descrever dados sobre obras, nomes, locais, contei com ajuda de muitas pessoas e mesmo tendo poucos resultados, esgotamos algumas possibilidades. Citamos: Lélia Nunes da Silva, Roberto Lacerda Westrupp, Jose Henrique Orofino da Luz Fontes, Vilma Ramos Fonseca Heizen, Celso Ramos Fonseca, Albertina Pereira Medeiros, Juliana Francisconi, Sargento Brito do arquivo do 4ºBPM – Batalhão de Polícia Militar.

passar despercebida. Só localizei ao fazer uma busca no nome do artista para localizar obras no acervo. Na sequência, encontrei a mesma menção na tese de Lucésia Pereira (2013).

No *site* da hemeroteca encontramos uma matéria do *Jornal Atualidades SC*, disponível do ano de 1948, edições 00004 e 00005, em que consta que existe um busto de autoria de Moacir Fernandes de Figueiredo em homenagem à Luiz Galotti, que era Procurador Geral da República, no Supremo Tribunal Federal (STF). Ele recebeu a homenagem por ter também, em sua posição, ajudado muitos catarinenses concedendo bolsas a estudantes carentes que precisavam desse auxílio⁴. Todavia, ainda não tivemos acesso à essa obra.

O artista, nascido em 1922 em Santa Catarina, no atual município de Tubarão, filho de Manoel Rodrigues de Figueiredo e Antonieta da Cruz Fernandes, desde cedo mostrou sua inclinação para a arte. Faleceu no Rio de Janeiro em 1977. Iniciou seus estudos aos 10 anos, no Liceu de Artes e Ofícios, no curso de artes decorativas, a cargo do professor Manuel Portela. Seu talento nato impressionou tanto que foi apresentado pelo Dr. Cid Amaral, ao Dr. Nereu Ramos, então interventor federal em Santa Catarina, que lhe concedeu um bolsa para prosseguir na educação artística na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Rio de Janeiro, por iniciativa do Governo do Estado, que proveu uma bolsa de estudos por conta do seu talento, tendo concluído o curso com brilhantismo. Escultor, pintor, gravador e professor, realizou estudos iniciais na Escola de Aprendizes e Artífices de SC. Em 1939 ingressou como bolsista, na ENBA. Em 1941 recebeu menção honrosa no Salão Nacional de Belas Artes (SNBA). Em 1943/45/48, participou do SNBA e nesse Salão, recebeu Medalha de Bronze em 1943, Medalha de Prata em 1945 e medalha de Ouro em 1948. Entre 1949 e 1951, foi ilustrador da *Revista Sul* (Círculo de Arte Moderna), em Florianópolis. Ele realizou muitas xilogravuras, documentadas no *blog*. Em 1951, no Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM), foi-lhe concedido o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. Em 1952, recebeu do governador Irineu Bornhausen, por projeto de lei Assembleia Legislativa, um prêmio por ter recebido o prêmio de viagem ao estrangeiro da ENBA. Em 1952/53 frequentou curso de escultura na Academia de Belas Artes de Florença, Itália. Em 1953, fez parte da Coleção Artistas Catarinenses do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF) — antigo Museu de Arte Moderna de Florianópolis, atual Museu de Arte de Santa Catarina. Em 1959 tornou-se professor livre-docente por concurso de provas e títulos da cadeira de croquis e doutor em Modelagem da Escola de Belas Artes da UFRJ, passando a professor regente em 1964. Em 1972 tornou-se professor titular de escultura do Departamento de Formação Artística no Centro de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Dentre suas obras destacam-se: Monumento ao Presidente Getúlio Vargas, em Tubarão (SC); candelabro da Igreja Israelita do Rio; escultura monumental no Centro de Educação Física e Desportos da UFES; painel sobre música popular na Escola de Música do Espírito Santo; duas pinturas no



4

FIGURA 4
ESTHER IRACEMA
NEUGROSCHEL (1928-?)
*Retrato de Moacir
Fernandes*, 1948.
Aquarela, 32,5 x 22 cm.
Acervo do Museu de
Arte de Santa Catarina.

4 Disponível em: <<https://hemeroteca2.cultura.sc.gov.br/doceader/DocReader.aspx?bib=884294&pesq=Moacir%20fernandes&hf=hemeroteca.ciasc.sc.gov.br&pagfis=709>>. Acesso em: 03 mar 2023.



acervo da Galeria de Arte e Pesquisa e Escultura no Departamento de Artes Industriais e Decorativas, todas no Espírito Santo (BORTOLIN, 2010, p. 298-299) (figura 5).

Em 2022, constata-se que a última atualização do *blog* ocorreu no ano de 2016. São apresentados os trabalhos produzidos pelo artista, pinturas, projetos de esculturas e todas as formas de representação de arte produzida por Moa. Inicialmente, complementa o autor do *blog*, serão colocadas as reproduções do acervo da família. São painéis, quadros a óleo, aquarelas, esculturas. Todavia, observa-se também muitos recortes de jornal que constituem fonte de pesquisa importante. A ideia do filho ao montar o *blog* sobre o pai tinha a “intenção de não apenas preservar e mostrar todo um acervo deixado por ele, que faleceu prematuramente aos 54 anos, em 1977, para servir como inspiração a futuros artistas, mas também para localizar mais informações (trabalhos, relatos, notícias) relacionadas ao Moa existentes neste mundo afora”. A intenção e aflição expressa é a mesma que muitas famílias de artistas sentem ao se deparar com acervos deixados por artistas da família. No referido *blog*, o filho do artista desabafa:

A questão que mais me impressionou e impressiona até hoje, é que, ao “cair a ficha”, me vi numa casa em Piedade, com quase dois mil trabalhos (aí vai de esculturas, pinturas em diferentes técnicas, recortes de jornal, enfim, um super acervo que não tinha como conservar, aí sim é uma piração. Fiz algumas perguntas que até hoje não consegui as respostas e que pretendo ao longo este *blog*, obter com a ajuda dos que se interessarem pela vida deste artista, ou que tenham alguma informação ou comentário a acrescentar sobre estes questionamentos, se não vejamos? (UMA BIOGRAFIA..., 2012)⁵.

Em termos de métodos, diz o filho que como todo artista, seu pai tinha um caderno sempre a mão para registro, seja de projeto das esculturas, como registrar imagens ou mesmo estudos preliminares de figuras. No *blog* encontramos um material que se refere a um caderno datado de 1948 e que acredita que o acompanhou até meados de 1960. Relata também que era constante no artista o processo criativo, em que se dedicava horas estudando a forma, como apresentá-la, estudando a harmonia das curvas, enfim a visão da peça com um todo. Após projeto pronto, alguns executava no atelier em Piedade (bairro da zona norte do Rio de Janeiro) e outros, não executava. O *blog* apresenta alguns desses projetos.

Em termos de produção, ilustrou, com xilogravuras, muitos exemplares da Revista editada pelo Grupo Sul, nome pelo qual passou a ser conhecido o Círculo de Arte Moderna, fundado por um grupo de intelectuais em Florianópolis, em 1948. O grupo Sul editou esta revista

⁵ Os questionamentos que Figueiredo (UMA BIOGRAFIA..., 2012) faz são comuns entre herdeiros de acervos deixados por artistas. De modo geral existem questões como: Qual o tipo de apoio, não apenas financeiro que existe a preservação das obras de arte criadas pelos artistas; como estão sendo mantidas as obras que foram doadas para instituições; qual a condição de preservação em que se encontram os acervos pessoais dos professores (artistas), já falecidos e que não foram “reconhecidos” na sua época, ou que não se submeteram aos famosos “Marchands” de Arte? Complementa que se questiona em “como mostrar uma obra completa e buscar formas de preservar os trabalhos de um artista que já não está mais presente, um cara questionador que não suportava críticos de arte (os achava uns frustrados)” (UMA BIOGRAFIA ..., 2012).

FIGURA 5

MOACIR FERNANDES
DE FIGUEIREDO

Acima, *Monumento ao Presidente Getúlio Vargas*, na Avenida Presidente Getúlio Vargas, 1869, Humaitá, Tubarão (SC).

Fonte: Foto de Albertina Pereira Medeiros .

Abaixo, Escultura monumental do Centro de Educação Física e Desporto da UFES, Vitória.

Foto: Glaucon dos Anjos Werly.

Fonte: PEREIRA, 2013.

no período de 1948 a 1958, o que comprova sua ligação com os modernistas de Santa Catarina. Na edição dedicada à Cruz e Souza, (figura 6), a capa é de uma xilogravura de Moacir.

O silêncio sobre o artista e seu quase apagamento em Santa Catarina tornam-se inquietantes, pois ele era ligado aos nomes que lideravam as transformações plásticas no estado. É fato sabido, a intenção de Marques Rebelo na criação do Museu de Arte Moderna em Florianópolis (MAMF), juntamente com os modernistas de Florianópolis e com apoio do então deputado Jorge Lacerda. No Rio de Janeiro, Marques Rebelo (1907-1973)⁶ havia travado contato com jovens catarinenses que estudavam na Escola Nacional de Belas Artes, na época, aspirantes à carreira artística: José Silveira D'Ávila, dando partida à brilhante carreira de artista plástico, desenhista, gravador, pintor e vidreiro; Alcídio Mafra de Souza, eminente teórico e historiador da arte⁷; Flávio de Aquino concluindo o curso de Arquitetura e se iniciando, com muito brilho na crítica de arte, e Moacir Fernandes de Figueiredo, o Moa, já dando mostras inequívocas de seu grande talento como escultor (MAFRA DE SOUZA, 2002). Assim, O MAMF foi oficializado por um decreto em 1949, quando eram decorridos seis meses de uma exposição de arte trazida pelo escritor e *marchand* carioca Marques Rebelo para Florianópolis.

A ENBA e seu papel

Nesta época, a ENBA era um ponto de confluência de estudantes de arte vindos de várias regiões do Brasil. Apesar da fama de reduto tradicional, dentro e fora dela circulavam figuras importantes da cena artística brasileira. Na escola e em tudo que circulava ao redor dela, conforme Mafra de Souza (2002), se costurou a ideia de fundar um museu de arte moderna em Florianópolis (PEREIRA, 2013).

Diz ainda Alcídio Mafra de Souza que a partir de 1948, passou a frequentar o bar “Vermelhinho”, então ponto de encontro de futuros grandes nomes, intelectuais e artistas que diariamente se encontravam naquele local, Portinari, Augusto Rodrigues, Goeldi. Na Escola de Belas Artes, tínhamos então quatro catarinenses: Flávio de Aquino, José Silveira D'Ávila, Moacir Fernandes Figueiredo e ele (MAFRA DE SOUZA, 2002). Além desses fatos, em meados dos anos de 1940, Moacir Fernandes foi um dos integrantes locais da mobilização em prol da criação do Museu Victor Meirelles (PEREIRA, 2013, p. 75). Talvez o envolvimento com os modernistas tenha sido um problema.

6 Marques Rebelo, pseudônimo literário de Eddy Dias da Cruz (Rio de Janeiro, 1907—1973), escritor brasileiro que se filiou na tradição literária iniciada por Manuel Antônio de Almeida e continuada por Machado de Assis e Lima Barreto. Teve obra reconhecida pela intelectualidade, fundador de vários museus no país, incluindo o Museu de Arte de Santa Catarina, promotor entre nós e no exterior de pintores, exposições plásticas e de escritores. Marques Rebelo foi eleito em 1964 à cadeira n.º 9 da Academia Brasileira de Letras, ocupando-a ativamente de 1965 a 1973.

7 Alcídio Mafra de Souza nunca escondeu seu pendor ao magistério e em múltipla carreira inclusive como professor no Rio de Janeiro, se tornou também Diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Ministério da Educação e Cultura, de 1981 a 1990.



6

FIGURA 6

MOACIR FERNANDES DE FIGUEIREDO

Capa da edição da revista do Grupo Sul, revista do círculo de Arte Moderna, Ano I, número 3.

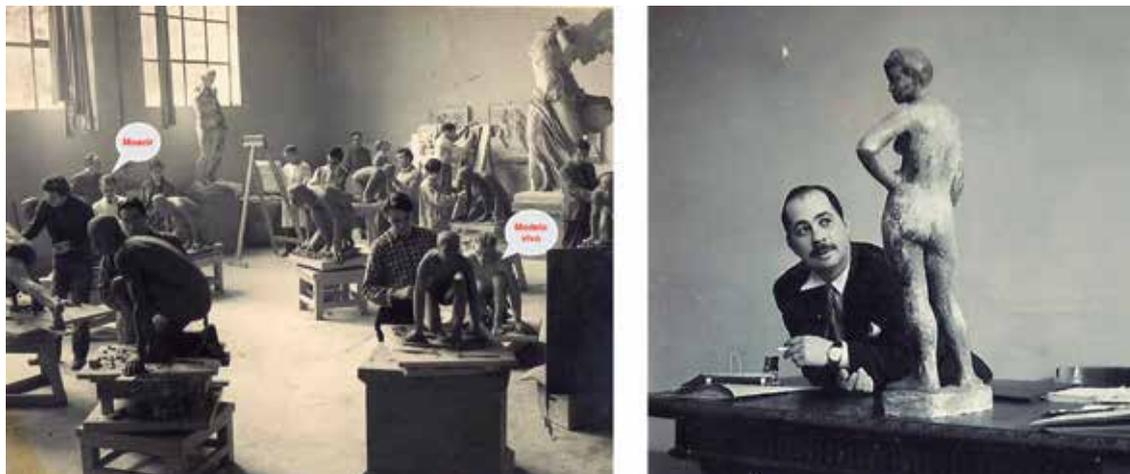
Disponível em: <http://moaedefigueiredo.blogspot.com/2015/11/trabalhos-publicados-na-revista-do.html>
Acesso em: 22 jan 2023.

FIGURA 7

À esquerda, aula de modelagem com modelo vivo na Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro.

À direita, o artista e um de seus trabalhos. Década de 1940.

Disponível em: <http://moadefigueiredo.blogspot.com/2013/>. Acesso em: 18 out 2022.



7



8

FIGURA 8

MOACIR FERNANDES
Busto de Nereu Ramos.
Primeira exposição em
Florianópolis, 1941.

Disponível em: <http://moadefigueiredo.blogspot.com/2012/>. Acesso em: 18 out 2022.

As obras de Moacir Fernandes de Figueiredo e as fotografias deixam claras suas referências da ENBA (figuras 7, 8 e 9). Na fotografia da figura 7, nosso artista aparece à esquerda, perto da janela, com camisa branca. Na sala vemos reproduções em gesso, que serviam para estudos de uma escultura romana, da Vitória de Samotrácia e baixos-relevos nas paredes.

Conforme consta no catálogo da sua primeira exposição de esculturas em 1941, em Florianópolis, na sede da Associação Catarinense de Imprensa (figura 8), que Moacir recebeu, com o trabalho “Retrato de Pompílio Silva”, menção honrosa no Salão Nacional de Belas Artes (SNBA) de 1941, estando na ocasião, em seu segundo ano de escultura com Professor Correia Lima (UMA BIOGRAFIA..., 2012). No convite da exposição de escultura, consta uma cabeça de Nereu Ramos em processo de execução.

O busto de Nereu Ramos foi localizada pelo neto Celso Ramos Fonseca, como pertencente ao 4º Batalhão da Polícia Militar, na Rua Presidente Nereu Ramos, 354, Centro de Florianópolis. Todavia, no ano de 2021, durante um período de obras no prédio, a escultura desapareceu. Em agosto de 2013, os bustos de três personalidades de nossa história foram furtados da Praça XV de Novembro, no centro, em Florianópolis. Nos referimos ao poeta Cruz e Sousa, o pintor Victor Meirelles e ao jornalista José Boiteux. Em setembro de 2014, retornaram à praça pelas mãos dos escultores Plínio Verani e Sérgio Coirolo (BUSTOS..., 2014). É um crime bastante comum no Brasil, o roubo de esculturas em bronze, pois podem revender as obras no mercado ilegal ou depois do “desmanche” das esculturas, o material (bronze) é vendido em ferro-velho no quilo por baixo preço. Infelizmente tal vandalismo atingiu o busto de Nereu Ramos feito por Moacir Fernandes de Figueiredo. Na figura 9, à esquerda, vemos o prédio do 4º Batalhão da Polícia Militar, na Rua Presidente Nereu Ramos, 354, Centro, Florianópolis e na foto em destaque à direita, o pedestal onde repousava o busto de Nereu Ramos, onde resta apenas o vazio do descaso com nosso patrimônio.



FIGURA 9
Na imagem à esquerda, o prédio do 4ºBPM – Batalhão de Polícia Militar, na Rua Presidente Nereu Ramos, 354, Centro, Florianópolis e na foto em destaque à direita, o pedestal onde repousava o busto de Nereu Ramos. Foto: autora.



FIGURA 10
MOACIR FERNANDES
BUSTO DE NEREU RAMOS
4ºBPM – Batalhão de Polícia Militar, na Rua Presidente Nereu Ramos, 354, Centro, Florianópolis.
Obra desaparecida no ano de 2021. À esquerda, fotografia encontrada na internet, ao meio, fotografia existe no arquivo histórico da PMSC e à direita, detalhe da imagem da esquerda.

9

Em posse dessas informações, nos dirigimos ao 4ºBPM – Batalhão de Polícia Militar para tentar ver se localizávamos fotografias da obra. Por incrível que pareça, a única foto existente em diversas caixas de fotografias e em todos os arquivos históricos da Polícia Militar é a fotografia do meio da montagem da figura 10. A pesquisa foi empreendida em duas semanas pelo Sargento Brito, do arquivo da PMSC. Infelizmente, algo imperdoável até para qualquer cidadão, não encontrar uma fotografia dessa obra.

Ao estudarmos sobre a Academia de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes, podemos dizer que esta ajudou a definir a formação de profissionais de arte que marcaram o desenvolvimento de conhecimentos artísticos na educação em Santa Catarina, ampliando os horizontes das artes plásticas, criando um novo estatuto para o artista, fornecendo-lhe uma formação técnica aprimorada e expandindo o território artístico.

As relações a partir de referências artísticas europeias podem ser sentidas sobretudo quando sabemos quem foram os artistas professores de nossos artistas catarinenses. Se estabelece um elo entre todos. Tanto lá como aqui, a influência mais direta se dá entre artistas que também eram professores, sobretudo na Academia de Belas Artes, na França (figura 11).

As questões raciais e de gênero aparecem nas academias e estudos de nus, parece que de forma nada imposta e com muita naturalidade. No século 19, o desenho do nu era matéria



FIGURA 11

Moacir Fernandes realizando estudos.

A imagem à esquerda está presente na figura 5, na aula de modelagem e modelo vivo.

Disponível em: <http://moadefigueiredo.blogspot.com/2013/>. Acesso em: 18 out 2022.



11

obrigatória em academias de artes. Assim, não causa espécie vermos tantos nus como estudos.

FIGURA 12

GORO DI GREGORIO
(1300- 1334)

Cerca de 1324. *Arca sepulcral de San Cerbone na catedral de Massa Marittima* (cidade de Marema de Siena).

Nas predelas, episódios narrados: Episódios da vida de San Cerbone, Madona com o Menino, Santos e profetas, motivos decorativos.

Disponível em: [https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Goro-di-Gregorio/363369/Arca-di-San-Cerbone-\(mármore\)-\(ver-também-264452\).html#top](https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Goro-di-Gregorio/363369/Arca-di-San-Cerbone-(mármore)-(ver-também-264452).html#top). Acesso em: 20 fev 2023.

As academias procuravam garantir aos artistas formação científica e humanística. Por toda a documentação pesquisada, este objetivo foi plenamente atendido em praticamente todos os nossos artistas. Todos se destacaram em seus ofícios, deixando vasto legado.

A maioria deles, seguiu a vida profissional no Rio de Janeiro, como Victor Meirelles de Lima, Sebastião Vieira Fernandes, Rafael Mendes de Carvalho, José Silveira D'Ávila, Flávio de Aquino, Moacir Fernandes de Figueiredo e Alcídio Mafra de Souza. Retornaram para nosso estado, entre outros, Martinho de Haro, José Silveira D'Ávila (dividiu-se entre lá e cá), José Bonifácio Brandão e Agostinho Malinverni Filho.

Se pensarmos em qual o papel da tradição clássica e do modelo vivo como instrumentos de elaboração destas imagens, podemos dizer que se percebe nas fotos, desenhos e relatos, que havia treinamento no ofício com aulas de desenho de observação e cópia de moldes, modelo vivo, elaboração de cópia a partir de estudos de gesso da antiguidade e das pinturas das principais escolas artísticas, como métodos que eram utilizados. Tal influência fica evidente no material deixado por Moacir Fernandes de Figueiredo.

Cabe mencionar que Moacir Fernandes, quando professor na Escola de Belas Artes, teve como aluno nas aulas de desenho e escultura, o artista plástico tubaronense Willy Zumblick (1913-2008) (NUNES, 1993, p. 24).



Importante destacar que em concurso para provimento da cadeira de modelagem da Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ), ele escreveu a monografia *Estilo da predela: a arca de Goro di Gregório* feita durante e estada dele na Itália em Florença elaborada em 1955. Predela (do italiano *predella*) é uma plataforma ou pedestal sobre o qual se posiciona o retábulo de um altar. Nas artes visuais, define-se como predela um conjunto

12



13

de pinturas ou esculturas que, dispostas lado a lado, formam a parte inferior de um retábulo. No caso, o que Figueiredo chama de estilo predela é a união de diversas formelas, ou seja, as diversas partes que formam o conjunto da predela de uma arca. Na figura 10, na parte frontal da arca, contam-se nove formelas. Ele dedica a tese para seu filho Marco Antônio e agradece ao Dr. Nereu Ramos, Dr. Cid Amaral, aos professores Doralécio Soares e a turma da revista *Sul*. Novamente, nos agradecimentos, em peso comparecem seus contatos em Santa Catarina.

O objeto escolhido para a tese (figura 12) é uma obra do artista Goro di Gregorio (1300- 1334), italiano de Siena, que foi um dos principais escultores góticos da Toscana, operando no segundo quartel do século XIV. Ele é celebrado por seu elegante estilo gótico contido, exemplificado em sua obra-prima, a Arca sepulcral de San Cerbone na catedral de Massa Marittima, na cidade de Marema de Siena.

A tese de Moacir Fernandes, de 52 páginas, dissecar os conceitos, a arca e seu histórico, as formelas, o plasticismo, composição-linha, movimento e cor, ao final, o estilo da predela e conclusões. Em conclusões diz que no artista Goro di Gregorio encontrou os elementos para melhor expressar o conceito sobre o que se diz de artesanato e o artista, pois “este notável homem reuniu em um só trabalho os dois elementos” (FIGUEIREDO, 1955, p. 45). Na tese, além de conceitos técnicos, há uma parte em que se dedica ao ensino em artes e tece as seguintes considerações:

Em observações por mim feitas, notei que muitos alunos se deixam influenciar por formas aparentemente fáceis enveredando por um caminho falso e perigoso. Os alunos deveriam se preocupar em atingir o mais elevado conhecimento que encerra sua arte, porque dentro de diversos grupos de alunos, poucos são predestinados a concluir a sua obra com a luz que ilumina o cérebro prodigioso do artista, que caminhando pelo artesanato atinge o sublime na espiritualidade de suas obras. Numa escola de arte não se tem a preocupação de criar essa mentalidade de falso artista e sim lhe dar uma base para seu desenvolvimento futuro; uma compreensão mais ampla em todo o sentido, desta jornada que está por concluir o aluno depois da idade escolar (FIGUEIREDO, 1955, p. 45).

Em que pese um certo tom romantizado no texto e na ideia de mito de artista genial, acreditamos, como Moacir expressou no texto da tese, que muitos alunos hoje, como os de tempos passados como o de Moacir, se deixam influenciar por formas aparentemente fáceis, enveredando por um caminho falso e perigoso, mas que deveriam se preocupar em atingir o mais elevado conhecimento que encerra sua arte. A busca do caminho mais fácil permanece, na maior parte das vezes, uma constante ontem e hoje.

FIGURA 13

Esculturas de Moacir Fernandes.

Década de 1970. Os trabalhos, a exceção da escultura à esquerda, pertencem a época de atividade na Escola de Belas Artes no Espírito Santo, pois em 1972 torna-se professor titular de escultura do Departamento de Formação Artística no Centro de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Disponível em: <http://moadefigueiredo.blogspot.com/2013/> Acesso em: 22 fev 2023.



14

FIGURA 14

Um catarinense ganha o maior prêmio de escultura do país. Jornal sem dados. Ano 1951. Disponível em: <http://moadefigueiredo.blogspot.com/2012/>. Acesso em: 18 out 2022.

Em sua trajetória, o artista escolheu outros caminhos também (figura 13). Em uma exposição individual do artista, acontecida em Florianópolis em 1949, o tratamento dado ao seu percurso artístico não escapava dos olhares atentos a questões mais gerais que cercavam o fazer artístico. Em maio de 1950, a revista *Sul* (na qual colaborava como ilustrador) abria espaço em suas páginas para comentar a referida exposição. No texto, o autor procura entender as escolhas estéticas que levaram o escultor a abdicar da arte acadêmica, apreendida em toda a sua virtude na ENBA, nos diz Pereira (2013).

Como se vê, o Moacir acadêmico era um dos melhores que por aí existem. Sabia, às mil maravilhas, modelar uma cabeça, um torso. E foi, assim, acadêmico que o conhecemos. Todos devem estar lembrados de sua primeira exposição em Florianópolis, onde, em suas esculturas, não havia o menor vestígio de tendências modernistas. No ano passado apresentou-se o jovem escultor ao nosso público novamente. Mas, desta vez, completamente mudado. Desde seus desenhos, suas pinturas, até as esculturas, tudo notadamente moderno. Havia até telas que beiravam o abstracionismo (BALLSTAED, 1950, p. 16). (figura 13).

Não temos informações sobre as obras exibidas na exposição de 1949, mas tomando por analogia, esculturas de épocas posteriores, já de seu tempo no Espírito Santo (anos 1970), podemos fazer essa comparação.

Independente das questões que sabemos que preponderaram no Brasil à época dos anos 1950, também apontado por Pereira (2013), situadas na clássica oposição entre acadêmicos e modernos, esta termina dando relevo à outra disputa: os debates entre partidários da arte figurativa e da arte abstrata. Para Couto (2004), o desdém inicial com a arte abstrata estava relacionado à excessiva preocupação com as dimensões narrativas e descritivas assumidas pelos artistas brasileiros, muito mais atraídos pela preocupação em exaltar os temas da realidade nacional. Segundo a mesma autora, por ser acessível a todos, “prevalecia a ideia de que somente a pintura figurativa poderia exercer uma função social legítima” (COUTO, 2004, p. 50).

Mas, no fundo em minha visão, não se trata exatamente disso. No caso de Moacir Fernandes, com uma formação acadêmica tão sedimentada, parece que acabou deixando de lado a tradição clássica que estudou e que o fez angariar o maior prêmio de escultura do país, em 1951, o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro (figura 14).

Acredito que ao se submeter ao peso das novidades exigidas pelos modernistas e aderir a essas ideias, acabou por enveredar por um caminho que refutava a tradição. Outros artistas fizeram o mesmo. O peso da exigência da novidade era muito forte. Não resta dúvida, em nossa visão, de que os projetos vistos em fotografias são melhores que as esculturas dos anos 70. Ele era um magnífico escultor na linha da tradição. Outro fato que pode ter provocado seu apagamento no estado foi o fato de morar a vida praticamente inteira fora e por ter um espírito polêmico e contestador, como atestam vários artigos de jornal que constam do *blog*. Os artistas que contestam o próprio sistema de arte acabam por ser mais desconsiderados, posto que a convivência vai se tornando mais restrita e ele acaba isolado. Seu filho escreve sobre a morte do pai:

[...] e eu preocupado com o início da minha carreira acabei não me apercebendo da gravidade da situação, acabei perdendo a oportunidade de aprofundar meu conhecimento sobre ele, já que em 15 de abril de 1977, decorrente de um mega descontrole na glicose, associado a um gênio terrível, com um verdadeiro ódio de ir ao médico, depois de uma breve internação no Instituto Estadual de Diabetes e Endocrinologia (IEDE), ao chegar em casa, veio a falecer (UMA BIOGRAFIA..., 2012).

Uma das grandes dificuldades na pesquisa sobre o artista é a dificuldade em conseguir localizar suas obras. O *blog* apresenta farto material em desenhos e projetos, mas poucas obras finalizadas ou indicação de onde poderiam ser localizadas. Também indica valiosos recortes de jornais. Todavia, está claro que sua importância deve ser registrada. Mais um catarinense laureado, cujo apagamento da cena artística não foi evitado. Nos resta não deixar que desapareça.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGÊNCIA ALESC. **Bustos de personalidades catarinenses já estão de volta à Praça XV**. 2014. Disponível em: https://agenciaal.alesc.sc.gov.br/index.php/noticia_single/bustos-de-celebridades-catarinenses-ja-estao-de-volta-a-praca-xv Acesso em: dez 2022.
- BALLSTAED, Élio. Ouvindo Moacir Fernandes. **Revista Sul**, Florianópolis, no 11, p. 16, 1950. Arquivo MASC.
- BAUDELAIRE, Charles. A apologia da paisagem e a crítica do retrato. In: LICHTENSTEIN, J.(org.) **A pintura Textos Essenciais: Vol. 10. Os gêneros pictóricos**. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 121-130.
- BURCKHARDT, J. As origens da retratística moderna. In: BURCKHARDT, J. **O retrato na pintura italiana do Renascimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 187-200.
- BLOG sobre o artista Moacir Fernandes de Figueiredo. **Uma Biografia**. Criado por Marco Antonio Gaya de Figueiredo. 2012. Disponível em: <http://moadefigueiredo.blogspot.com/2012/12/uma-biografia.html>. Acesso em: 18 out 2022.
- BLOG sobre o artista Moacir Fernandes de Figueiredo. **Álbum de fotografias do artista**. 2013. Disponível em: <http://moadefigueiredo.blogspot.com/2013/01/album-de-fotografia.html>. Acesso em: 22 jul 2022.
- BORTOLIN, Nancy Theresinha. **Indicador catarinense de artes plásticas**. FCC, editoração eletrônica Bernúncia Editora. Versão online, 2010 Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/espacos/masc/indicador-catarinense-das-artes-plasticas>. Acesso em: 20 jun 2022.
- COUTO, Maria de Fátima Morety. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas: Unicamp, 2004.
- FIGUEIREDO, Moacir Fernandes de. **Estilo da predela: a arca de Goro di Gregório**. Tese para provimento da cadeira de modelagem da Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1955, 52 p.
- MAFRA DE SOUZA, Alcídio. MASC: Reencontro meio século depois. In: BORTOLIN, Nancy (Org.). **Museu de Arte de Santa Catarina. Catálogo Biografia de um Museu**. Florianópolis: FCC, 2002.
- MAFRA DE SOUZA, Alcídio. **MAMF/MASC: Reencontro meio século depois**. Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/espacos/masc/1469-masc/historia/10853-10853-mamfmasc-reencontro-meio-seculo-depois> Fevereiro de 2018. Acesso em: jul 2022.
- MAKOWIECKY, Sandra. A presença da Academia Imperial de Belas Artes e da Escola Nacional de Belas Artes no cenário das artes visuais em Santa Catarina. IN: MAKOWIECKY, S e CHEREM, Rosângela Miranda. **Fragmentos-construção I: Academicismo e Modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2010, p. 41-59.
- MEMORIAL Henrique da Silva Fontes. **Secretaria Estadual da Fazenda**. 2017. Disponível em: https://www.sef.sc.gov.br/institucional/acervos/secretario/45/Henrique_da_Silva_Fontes. Acesso em: 21 jan 2023.
- MOACIR Fernandes de Figueiredo. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/moacir-fernandes-de-figueiredo/obras-e-biografia>. Acesso em: 22 jun 2022.
- NUNES, Lélia Pereira da Silva. **Zumblick uma história de vida e arte**. Brasília: Editora do Senado Federal, 1993.
- PEREIRA, Lucésia. **Discursos emoldurados: Reflexões sobre a história do Museu de Arte de Santa Catarina**. 2013. 318 p. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis.



FIGURA I

MÁRIO AVANCINI
Sem título, 1991.

Escultura em mármore,
135 x 57 x 51,5 cm.

Acervo Museu de
Arte de Joinville.

Fotografia: Viviane
Baschirotto.

I

Mário Avancini

Intimidade da matéria

VIVIANE BASCHIROTTO

*Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra.*

Carlos Drummond de Andrade

Mário Avancini (Rodeio-SC, 1926-Joinville-SC, 1992) foi um escultor autodidata que recebeu a alcunha de “poeta da pedra”. Natural da cidade de Rodeio, naquela época ainda distrito de Blumenau, sua família trabalhava na roça, mas depois de uma enchente, migraram para Camboriú. Na nova cidade, Mário Avancini e seu pai foram trabalhar em pedreiras na região. Mais tarde se mudaram para a parte continental de São Francisco do Sul, que era administrada por Joinville.

Mário Avancini passou sua juventude trabalhando em pedreiras e em estrada de ferro. Era calceteiro da Prefeitura Municipal de Joinville, ou seja, moldava as pedras para calçar as ruas da cidade com paralelepípedos. Segundo sua filha Marli Avancini (MÁRIO, 2017), o ar-

tista fazia suas esculturas no intervalo do horário do almoço do trabalho de calçamento, mas desde criança já produzia esculturas de barro.

Mário Avancini trabalhou em ruas de Joinville como Rua dos Príncipes e Rua João Colín, da qual, segundo Joca Wolff (1966), se orgulha de ter feito o calçamento do início ao fim da rua, que tem cerca de 6 km de extensão. Trabalhando para a Prefeitura de Joinville, se muda definitivamente com a família para a cidade. Rememorando sua trajetória de vida, Wolff em seu livro *Mário Avancini Poeta da Pedra* relembra que o artista deixou a prefeitura por alguns anos e depois retornou, sendo procurado em 1968 para fazer uma placa para a antiga praça do índio, quando o artista fez uma escultura de cabeça de índio. A peça fez tanto sucesso que o artista foi transferido para trabalhar na Casa da Cultura Fausto Rocha Júnior, que recém tinha sido criada. Ali começou trabalhando como responsável pelo forno de cerâmica, controlando a queima de peças de alunos e professores. Mais tarde, no início dos anos 1970, se firmou como professor de escultura e cerâmica da instituição. “Quase, ao mesmo tempo, em que se torna artista (sic – porque M o é desde sempre), vê-se transformado em professor na casa da cultura da cidade.” (WOLFF, 1996, p. 59).

Segundo Wolff (1996) a arte foi uma virada na qualidade de sua vida e da família. Antes de atuar na Casa da Cultura, trabalhava como ajudante do artista Fritz Alt (1902-1968). Fazia os pedestais para as obras de bronze e cuidava do restauro de obras. Já ganhava muito mais como ajudante do artista do que como calceteiro. Depois começou a vender obras e a situação financeira melhorou. A marchand Marina Mosimann, atuante na cidade, ajudou a valorizar as obras do artista, que antes eram vendidas por preços que não condiziam com sua qualidade artística.

Na década de 1970, Mário Avancini começou a participar de exposições e, segundo Wolff (1996, p. 55), o artista deve ter produzido em torno de 2.800 obras ao longo da carreira. Tinha interlocuções com outros artistas como o próprio Fritz Alt de quem era ajudante e também com Antônio Mir (1950-2018), Hamilton Machado (1949-1992), Luiz Si (1941-2011), e Luiz Henrique Schwanke (1955-1992), que apesar de produzirem obras tão distintas, mantinham uma amizade e estima recíproca.

Encontro com a obra

A história de Mário Avancini cruzou com a de dezenas de artistas, produtores, historiadores, colegas de trabalho, galeristas e alunos que tiveram o privilégio de sua convivência. A esses que o conheceram, o chamam carinhosamente de seu Mário. Eu não o conheci pessoalmente, mas convivi muito com suas obras e, de certa forma, elas denotam a sua presença e, muitas vezes, diante de suas obras, me senti diante do artista.

A minha história com as obras de Mário Avancini começou alguns anos atrás, mais precisamente em dezembro de 2008, quando fui admitida como estagiária de mediação cultural no Museu de Arte de Joinville, o MAJ (figuras 2 e 3), local que abriga em seu acervo mais de uma dezena das obras do artista, inclusive a obra sem título (figura 1). O museu iniciou suas atividades em 1976 e Mário Avancini, junto a outros artistas, foi uma das peças fundamentais para que o museu existisse. O MAJ está abrigado na casa que foi de Ottokar Doerffel, uma proeminente figura da cena cultural e política da cidade, imigrante saxão que fundou o primeiro jornal e também foi prefeito da cidade.



2



3

FIGURA 2 E 3
O Museu de Arte de Joinville (MAJ).

Acima a fachada da casa, e abaixo, uma das salas do porão do museu, em 2022.

Fotografia: Viviane Baschiroto.

A casa é em estilo colonial importado das construções erguidas nos arredores de Hamburgo. Colunas trabalhadas em cerâmica se abrem em arcos na imponente varanda, que toma toda a fachada e se prolonga feito uma sacada no ponto central, com a janela do sótão acima e o óculo do porão marcando a parte inferior do prédio. O teto do porão é todo em abóbadas de tijolos e acompanha o arco da porta de entrada, e uma interessante camada de barro separa esse teto do piso superior. (MAJ, s.d.)

O porão do museu (figura 3) é um local idílico, tem as paredes de quase um metro de largura, teto abobadado e três principais salas, e era nesse local que as obras de Mário Avancini ficavam em uma exposição permanente do acervo do MAJ quando eu comecei a trabalhar lá¹. O museu possui também um jardim com esculturas, e obras do artista também ficam expostas ao ar livre. Foram dois anos mediando o encontro das obras do artista com o público, fossem turistas desavisados ou grupos escolares. E todos se encantavam com o poeta da pedra, que de materiais brutos dava vida a formas orgânicas. Acabavam por ter uma experiência, a mesma que eu tinha todos os dias tendo contato com as obras. Para o filósofo Jacques Derrida (2012), a experiência seria essa travessia, esse experimentar rumo a... e que a interpretação de algo ocorre na experiência. “A experiência é o que nos relaciona à apresentação do presente: algo se apresenta, temos a experiência disso” (DERRIDA, 2012, p. 79). Uma obra de Mário Avancini se apresenta no museu, então temos a experiência desse encontro.

A obra sem título (figura 1) é uma dessas obras do acervo do MAJ e hoje está exposta em sua varanda externa aos fundos do museu. Sua envergadura se destaca, e a data da obra indica a fase de maturidade artística de Mário Avancini. De formas orgânicas, a obra possui diferentes tratamentos da pedra, ora mais lisa, ora mais rugosa. Dependendo de onde se olha, podem ser vistas diferentes formas, uma flor se desabrochando ou mesmo uma figura humana estilizada. Ambas podem ser plausíveis, já que as figuras humanas faziam parte do repertório do artista, mas é provável que a obra que não possui título esteja dentro de sua

fase de temática da ecologia. Mário Avancini produziu dezenas de obras em que fazia sementes surgirem e desabrocharem da pedra.

A obra não é a única a figurar na varanda do museu, que ainda conta com *Mão com Cristo* (figura 4) e *Concentração* (figura 5), obras sem datação, mas que provavelmente fazem parte de uma fase inicial da carreira do artista, quando produzia obras mais figurativas. Ainda nos jardins do museu a *Pia Batismal* (figura 6) está em perfeita comunhão com a paisagem do museu envolta de verde e árvores, e tem nela esculpida um coração que abriga uma estrela e no centro um par de mãos. As obras de Mário Avancini quando figurativas eram sempre muito simbólicas e se aproximavam da religião.

1 Hoje o porão do museu se encontra vazio, o espaço ficou fechado durante a pandemia de Covid-19 e está sem data de reabertura para as atividades. Todavia já faz alguns anos que as salas não eram exclusivas das obras de Mário Avancini.



4



5

FIGURA 4

MÁRIO AVANCINI
Mão com Cristo,
sem data.

Mármore,
53 x 29 x 21 cm.

Acervo Museu de
Arte de Joinville.

Fotografia: Viviane
Baschirotto

FIGURA 5

MÁRIO AVANCINI
Concentração,
sem data.

Mármore,
53 x 32 x 23 cm.

Acervo Museu de
Arte de Joinville.

Fotografia: Viviane
Baschirotto

Wolff (1996) afirma que Mário Avancini aprendeu a ler e a escrever em italiano em um seminário ainda na cidade de Rodeio, que foi onde teve contato, pela primeira vez, com livros de arte italianos. Talvez dali possam ter surgidos tantos temas ligados à religiosidade como nas obras externas do MAJ ou mesmo nas obras onde retrata madonas e seus filhos, também uma recorrência em suas obras.

Processo de criação

O processo de criação de Mário Avancini se dava ao entrar em contato com o material. Para seu filho Marcos Avancini (MÁRIO, 2017), que seguiu os passos do pai como artista e escultor, a pedra tem grande papel no que a escultura se tornará, ajudando a definir suas formas. A pesquisadora Nadja Lamas, em texto para ocasião da 32ª Coletiva de Artistas de Joinville, descreve o processo de criação de Mário Avancini: “Foi numa relação íntima com a pedra, através de um diálogo silencioso entre ele e ela. Era como se a pedra bruta lhe convidasse a tocá-la, a explorá-la.” (LAMAS, 2002). Em seu processo de criação, o artista então escolhe a pedra pelo que vislumbra dentro dela. “Elege porque sugere, desde o primeiro olhar, a obra pronta. Falta então ‘descascá-la’.” (WOLFF, 1996, p. 32). E nas próprias palavras do artista em entrevista à Joca Wolff:

Tem pedra que, de repente, tá toda rebentada, toda lascada – chego, olho: — Puxa, que peça linda, que mulher linda que tá ali dentro! – ou que homem, ou que aconchego, ou seja lá o que for. Eu começo a ver, começo a andar ao redor, ela tá pronta. É só tirar os biquinhos fora... (WOLFF, 1996, p. 32)

Mário Avancini dominava sua matéria, a pedra. E isso trazia a possibilidade de trabalhar com o material bruto e ir transformando blocos em figuras. A suavidade das curvas de suas obras, o polimento de diversas gradações, a coloração que o artista embutia, tudo isso Mário Avancini foi construindo ao longo de anos dedicados ao ofício de artista, e também de seus anos dedicados ao ofício de calceteiro.



6

FIGURA 6
MÁRIO AVANCINI
Pia Batismal (detalhe),
Sem data.
Escultura em mármore.
84 x 94 x 94 cm.
Acervo Museu de
Arte de Joinville.
Fotografia: Viviane
Baschiroto

quando produzia suas obras da fase ecologia, as madonas abstratas ainda eram produzidas pelo artista.

Como funcionário ou não da Prefeitura de Joinville, foram diversos os momentos em que o município recorreu aos talentos de Mário Avancini para criar monumentos e homenagens na cidade. Uma delas é a obra *Mãe Joinvilense* (figuras 7 e 8) que popularmente era conhecida como Maria Mijona, pois era utilizada como bebedouro no Terminal Central de ônibus da cidade, fazendo parte do dia a dia do joinvilense por mais de dez anos. Posteriormente, a obra foi para o MAJ para restauração e conservação, até aportar na Casa da Cultura, onde hoje é exposta em seu jardim. O nome popular, não tão lisonjeiro, todavia, denota o quanto Mário Avancini fez parte da história da cidade de Joinville.

Mãe Joinvilense (figuras 7 e 8) mostra um de seus processos preferidos de criação, o de trabalhar com diferentes texturas na mesma peça como na obra sem título (figura 1). Vista de lado, a figura feminina de *Mãe Joinvilense* parece estar emergindo de um bloco de pedra e vai aos poucos ganhando vida. Seus cabelos texturizados se alongam até seus pés e constituem sua base.

Considerações

Por onde existe arte na cidade, lá está uma de suas criações. Em praças, museus e centros culturais, suas obras fazem parte da história da arte de Joinville e de Santa Catarina. O papel de Mário Avancini dentro da arte catarinense é, por vezes, esquecido ou apequenado. Assim como nos relatos de Wolff (1996) em seu livro sobre a relação que o artista tinha em seu local de trabalho na Casa da Cultura, sendo muitas vezes compelido a fazer trabalhos braçais mesmo quando já era professor da instituição fazia anos.

Mário Avancini contribuiu para a arte catarinense com suas técnicas, suas obras, sua presença na história da arte de Joinville, sendo uma das peças fundamentais na criação do MAJ, fazendo história como professor na Casa da Cultura, por onde outros artistas passaram e puderam ter o privilégio de estudar com um grande mestre, alguém que tinha o domínio da técnica.

O artista participou ativamente de exposições na cidade, inclusive na histórica Coletiva de Artistas de Joinville, que perdurou ininterruptamente por décadas. Suas exposições se concentraram mais em Santa Catarina, com destaque para uma exposição individual no Museu de

A temática das obras de Mário Avancini perpassa principalmente a família com a maternidade e as formas femininas e a ecologia com os peixes e as sementes. Suas obras possuem uma fase inicial com obras chamadas de primitivas por alguns críticos, como por exemplo, *Mão com Cristo* (figura 4), depois em uma fase de amadurecimento, as obras do artista ficaram mais abstratas e as figuras humanas eram sugeridas em grandes formas, com poucos detalhes. E, em sua fase madura, o artista aderiu totalmente à abstração, como na obra sem título (figura 1). Essas diversas fases foram convivendo entre si, e não necessariamente, aconteceram em períodos tão marcados. Mesmo



7



8

FIGURAS 7 E 8
MÁRIO AVANCINI
Mãe Joinvilense, 1981.
Escultura.
Acervo Casa da Cultura
Fausto Rocha Júnior.
Fotografia: Viviane
Baschirotto.

Arte de Santa Catarina em Florianópolis em 1987. Todavia o artista participou de exposições coletivas no sul do país e São Paulo.

Sua presença na arte catarinense foi maciça, assim como o são suas obras. Privilegiados foram todos que conviveram com o artista, tiveram aulas com ele ou apenas tiveram a experiência de encontro com suas obras como eu. Mário Avancini olhava para sua matéria-prima e a admirava, enxergava nela aquilo que nós não conseguimos. Via na pedra ainda bruta caminhos e possibilidades. Dos veios da pedra, identificava seus cortes e recortes. Criava movimento onde antes existia apenas um bloco rugoso, bruto. Desses blocos extraía poesia, por isso ficou conhecido como poeta da pedra. Não à toa. A delicadeza que Mário Avancini exprime na obra sem título (figura 1) é representativa de toda sua carreira, nela conseguimos enxergar as linhas curvas, um de seus principais temas, a ecologia e o tratamento que o artista dava à matéria, conferindo movimento não somente com as formas, mas também com os diferentes tipos de polimento. Mário Avancini tinha intimidade com a matéria, enxergava na pedra o seu aconchego.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver*. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.

LAMAS, Nadja de Carvalho. *Presença e ausência: dualidade que a arte transcende*. Folheto de exposição. Joinville: Fundação Cultural de Joinville, 2002.

MAJ. *Museu de Arte de Joinville, Histórico da casa cede*. Disponível em: <http://museudeartedejoinville.blogspot.com/p/historico-da-edificacao.html>. Acesso em: 02 mai 2022.

MÁRIO Avancini: decifrando a linguagem das pedras. Direção de Luciano Coelho. Produção de Daniela Avancini e Christiane Spode. Joinville: Studio Marcial Records. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-gww--m8vcNM>. Acesso em: 02 mai 2022.

WOLFF, Joca. *Mário Avancini Poeta da Pedra*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.



FIGURA 1
GOTFREDO THALER
Conjunto de
esculturas da
Catedral de São Paulo
Apóstolo, 1973.
Cedro, aprox. 4 m
a figura maior.
Fonte: Acervo da autora.

I

Gotfredo Thaler

Conjunto de esculturas em Blumenau

ALICE VIANA BONONI

No meio oeste catarinense, no chamado “Tirol brasileiro”, como é popularmente conhecida a cidade de Treze Tílias, nasceu o escultor Gotfredo Thaler (1940-2012). Filho de imigrantes, Gotfredo é um dos principais nomes de uma tradição artística trezetiliense que tem na escultura em madeira sua principal expressão e da qual o sobrenome Thaler seria uma importante referência, se não a principal.

A família Thaler, de origem austríaca, tem sua história identificada com a própria história da cidade de Treze Tílias e com a origem e conservação dessa tradição artística em solo catarinense. O avô paterno de Gotfredo Thaler, Andreas Thaler (1883-1939), natural de *Wildschönau*, região do Tirol austríaco, é reconhecido como o fundador da colônia de Treze Tílias, local para onde ele emigra com a sua e demais famílias em 1933, buscando condições mais favoráveis de vida (THALER, 2001). Na Áustria, Andreas Thaler vinha de uma família de agri-

cultores, ocupação que ele também abraçou, antes de seguir uma carreira política que lhe rendeu sucesso e reconhecimento. Dentre outras funções, Andreas ocupou o cargo de ministro da agricultura do governo austríaco, momento em que esteve ele próprio envolvido com os trâmites políticos de imigração austríaca para o Brasil. Dos quatorze filhos que Andreas teve com Gisela Thaler (1896-1970), Gotfredo Thaler é filho de Andrä Thaler, que chegou em Treze Tílias com a primeira leva de imigrantes, e de quem possivelmente Gotfredo herdou a aptidão e habilidade artísticas nos trabalhos em madeira.¹ Segundo Ingrid Thaler (2001), filha de Gotfredo, tanto Andrä Thaler quanto os também imigrantes Georg



Thaler, irmão de Andreas, e Josef Moser — escultor pela Academia de Artes de Munique —, foram os principais responsáveis por trazer para Treze Tílias uma tradição austríaca de fabricação de presépios em madeira. A partir daí, desdobrou-se uma genealogia de artífices de duas principais famílias — Thaler e Moser —, em que o saber-fazer associado à madeira foi e ainda é transmitido entre as gerações.²

Da tradição artística austríaca que a família Thaler ajudou a perpetuar na cidade, sobreviveu em Gotfredo não apenas o interesse e aptidão pela madeira, material comum nas regiões montanhosas do Tirol, mas também pela temática religiosa. Valores e mitos de um cristianismo católico que os imigrantes consigo trouxeram para dar suporte espiritual e enfrentar os desafios da nova vida. No conjunto da produção de Gotfredo nota-se a recorrência de imagens de Cristo, Madona, Santo Antônio, São Francisco, São José, além de crucifixos, Santas Ceias, Anjos, entre outros ícones e símbolos católicos. Trata-se um acervo de peças de tamanhos variados, algumas de grandes dimensões e muitas das quais se tornaram publicamente representativas por se destinarem ao culto religioso. Em vida, o artista recebeu diversas encomendas de obras destinadas a igrejas e outros espaços religiosos, não apenas de municípios catarinenses, mas também de São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e até Piauí.

Em Santa Catarina, um conjunto escultórico bastante significativo é o que marca a entrada principal da igreja de São Paulo Apóstolo (1953-1963), atual catedral da cidade de Blumenau. Trata-se de quatro peças esculpidas em madeira que estão afixadas no frontispício do templo, acima da porta de entrada (figura 1): como figura central, um Cristo, à direita do qual se encontra um cordeiro pascal e à esquerda um casal, provavelmente Nossa Senhora e São José. Todos compõem um conjunto mural e monumental, esculpido em cedro, e cuja tonalidade de marrom escura destaca-se em contraste com o granito rosa do frontispício (figura 2).

A obra foi encomendada ao artista no ano de 1973 e, segundo Ingrid Thaler (2001), foi

¹ Gotfredo é o segundo dos dez filhos de Andrä Thaler com Marianna Zimmermann, também imigrante austríaca (THALER, 2001).

² Gotfredo aprendeu o ofício com o pai e transmitiu-o a suas filhas Ingrid, Astrid e Ellen (THALER, 2001).

FIGURA 2

Catedral de São Paulo Apóstolo, 1953-63, Blumenau.

Fonte: Wikimedia Commons.

feita a partir do contato que seu pai teve com a maquete da igreja. É possível que tal contato tenha servido para facilitar não somente a adequação a questões de escala, disposição e localização do conjunto, mas a exigências estéticas e artísticas, já que se tratava de obra destinada a uma igreja que se diferencia das construções católicas tradicionais. A catedral de São Paulo Apóstolo, diferentemente de outros templos católicos encontrados em Blumenau e mesmo em cidades catarinenses, é marcada por uma linguagem moderna e foi concebida já atendendo às modificações preconizadas pelo Movimento Litúrgico de meados do século XX, cujas iniciativas modificaram não apenas o culto religioso, mas também o que se entendia por arte e arquitetura sacras.³ Apesar de não se saber ao certo as circunstâncias e requisitos da encomenda a Gotfredo, é possível traçar algumas aproximações e inferências tendo em conta este cenário de mudanças no âmbito da igreja católica.

A proposta de renovação litúrgica, apesar de vir se processando desde o século XIX, foi amadurecida nos papados de Pio XII (1939-1958) e de João XXIII (1959-63) e teve seu ponto culminante no Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965), já sob a liderança do papa Paulo VI (1963-1978). Ela fazia parte de uma série de iniciativas da Igreja Católica visando modernizar-se e adequar-se às mudanças impostas pelos novos tempos. Dentre estas iniciativas, a reformulação litúrgica preconizava a recuperação da importância do culto e a reaproximação do fiel ao Mistério Pascal, alterações motivadas, em grande medida, pela gradativa importância que adquiriram, ao longo dos séculos, as devoções privadas, as quais, impulsionadas principalmente pela importância das ordens mendicantes, faziam largo uso de imagens de santos, afastando o fiel das fontes (PIO XII, 2023). De certo modo, observava-se, no seio da instituição católica, uma desconfiança das imagens como elementos indispensáveis ao culto, sendo, a partir de então, recomendado seu uso em número comedido — de modo geral, apenas Cristo, Maria e o patrono da igreja (BAPTISTA, 2015) — e com uma expressão plástica que evitasse a suntuosidade (CONCÍLIO VATICANO II, 2023). Em termos artísticos, a partir de então, os templos seriam marcados por uma “preponderância da arquitetura sobre as artes plásticas” (BAPTISTA, 2015, p. 56), tendo como resultado “uma ênfase cada vez mais marcante na absoluta sobriedade decorativa e na procura da obtenção do efeito de transcendência a partir de elementos e efeitos da própria arquitetura” (BAPTISTA, 2015, p. 56). O espaço, a escala, o vazio e, sobretudo, a luz, importantes categorias de investigação plástica da arquitetura moderna, passariam a ser os principais responsáveis pelo encontro com o espiritual. O programa de renovação litúrgica previa novas orientações quanto ao *layout* dos novos templos, conferindo, por exemplo, um papel preponderante ao altar — como centro da celebração religiosa e representação da vida comunitária — além de um espaço limitado para as imagens.

A catedral de São Paulo Apóstolo segue essas premissas não apenas na sua própria arquitetura, marcada pela depuração estética e clareza espacial, mas também com relação à arte sacra, a qual apresenta-se ali em número reduzido. Além da estátua do padroeiro da igreja, localizada discretamente em nicho lateral do muro de arrimo que compõe o pórtico monumental de entrada da catedral (figura 3), nota-se apenas o conjunto escultórico proposto por

3 O projeto da catedral é de autoria do arquiteto alemão Dominikus Böhm (1880-1955) e a obra foi finalizada por seu filho, também arquiteto, Gottfried Böhm (1920-2021). O próprio Dominikus Böhm, segundo Karine Daufenbach e Leodi Covatti (2020), foi um dos porta-vozes do movimento litúrgico na Alemanha.

Gotfredo Thaler. Este, em grande medida, procura se aproximar das recomendações então propostas pelo movimento litúrgico, tanto na temática, quanto na disposição e expressão plástica.

Iconograficamente, as figuras apontam para valores cristãos e associados ao Mistério Pascal (figura 4): o cordeiro como o sacrifício; Cristo crucificado como o cordeiro de Deus — aquele que foi sacrificado para livrar-nos do pecado; sua morte como um ato de amor, compaixão e perdão. Também Nossa Senhora e São José são mostrados juntos como símbolo da família; a igreja como a grande família de Deus. Tais valores sugeridos pelas figuras são percebidos a partir de uma evidente economia plástica e de um despojamento de motivos. Não há adereços, ornamentos, tampouco caracterização de vestimentas. Os rostos são abstratos, de formas simplificadas e sem grande expressividade. Maria e José são diferenciados apenas pelo comprimento dos cabelos de Maria e pela insinuação de volume nos seios. Cristo é distinguido no conjunto como sendo a figura principal, em um arranjo hierárquico observado tanto pela centralidade quanto pelo tamanho maior. Também se evidencia o salvador pelo gesto de bênção que pode ser observado em sua mão direita.

Apesar da sugestão da crucificação, notada pela postura da figura de Cristo, esta é isenta de qualquer espetacularização do sofrimento e da morte; pelo contrário, trata-se de um Cristo vivo, humanizado, que é caracterizado com dignidade, mesmo diante do martírio. O artista pareceu seguir as recomendações reformistas no sentido de buscar um retorno às fontes da igreja, uma vez que a imagem de Jesus parece remeter ao repertório dos ícones medievais, sobretudo aqueles em que Cristo figura majestoso, sem dor e indícios de sofrimento.

Entretanto, se à distância, as figuras, sobretudo Cristo, pelo extremo despojamento plástico e ornamental, parecem inertes, ao fiel que cruza a portada da igreja e olha para cima aparece um Cristo em triunfo, a olhar aqueles que vêm em busca de um exercício da fé. Ele vibra pelos reflexos dos raios solares que iluminam sua figura e pela textura do trabalho manual operado na madeira pelo artista. A partir do tronco inerte, Gotfredo anima a matéria bruta, conformando-a com formões, goivas e lixas que deixam seus rastros na superfície trabalhada. É possível pensar que, nessa tarefa de entalhar, sulcar e lixar, o artista-artífice Gotfredo se assemelha à figura que pretende figurar, um deus demiurgo, criando e recriando o mundo, novas imagens do mundo a partir da atuação de sua mão sobre a matéria. Acerca disso, são iluminadoras as palavras de Henri Focillon em *O Elogio da Mão*:

Antes de mais nada, ela toca o universo, ela o sente, apodera-se dele e o transforma. Faz espantosas combinações com a matéria. Não se satisfaz em usar o que existe, é preciso que trabalhe no que não existe e que acrescente aos domínios da natureza um novo domínio. Por muito tempo ela se contentou em erguer troncos de árvores não polidos, com todo seu adorno de casca, para suportar os telhados das casas e dos templos; por muito tempo ela amontoou ou ergueu pedras brutas para



3

FIGURA 3
Catedral de São Paulo Apóstolo, 1953-63, Blumenau.

Fonte:
Acervo da autora.



FIGURA 4
Detalhes do conjunto de
esculturas, fotografados
pela autora.

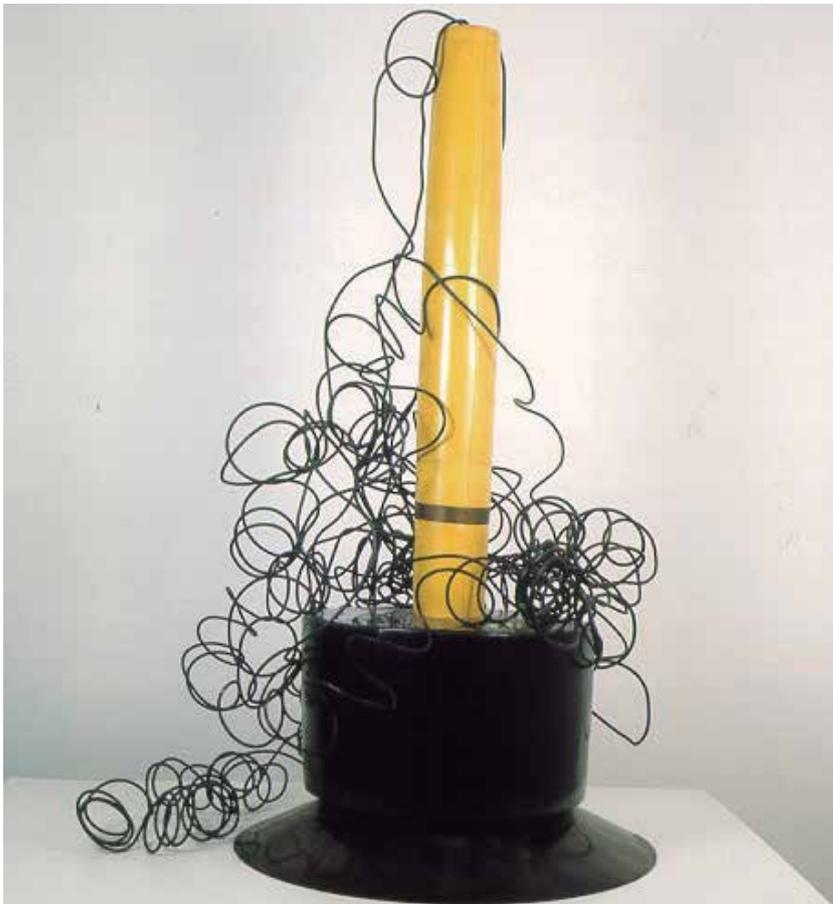
4

celebrar os mortos e para honrar os deuses.[...] Mas no dia em que desnudou a árvore da sua capa nodosa para fazer aparecer a sua carne, polindo a superfície até torná-la lisa e perfeita, ela inventou uma epiderme, agradável à vista, suave ao toque, e as veias, destinadas a permanecer escondidas nas profundezas, trouxeram à luz combinações misteriosas.[...] A arte começa pela transmutação e continua pela metamorfose. Não é o vocabulário do homem falando com Deus, mas a perpétua renovação da Criação. É, ao mesmo tempo, invenção de matérias e invenção de formas. (FOCILLON 1983, p. 138-139)

O Cristo criado por Gotfredo é silencioso; com o cordeiro, Maria e José, ele vibra e celebra, não o sofrimento, mas a salvação e a possibilidade da vida eterna. Sob outra perspectiva, esse Cristo celebra a memória daquele que passou a vida inventando formas e reproduzindo, em um sacro ofício, os mistérios da Criação, em terras catarinenses.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAPTISTA, Anna Paola. *A economia de imagens – Arte sacra católica depois do Vaticano II*. Museion, Canoas, n. 22, p. 55-67, dez 2015.
- CONCÍLIO VATICANO II (1962-1965). *Constituição Conciliar Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia*. Disponível em: https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html. Acesso em: 03 fev 2023.
- COVATTI, Leodi A.; DAUFENBACH, Karine. *Conjunturas transnacionais: a Igreja Matriz São Paulo Apóstolo, Blumenau, Santa Catarina*. In: *VI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura em Urbanismo*, 2021, Brasília. Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Brasília: FAU-UnB, 2020. v. 1, p. 71-92.
- FOCILLON, Henri. *Vida das formas, seguido de Elogio da mão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.
- PIO XII, Papa. *Carta Encíclica Mediator Dei*, 1947. Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei.html. Acesso em: 03 fev 2023.
- THALER, Ingrid. *A obra escultórica de Gotfredo Thaler. Uma história de vida*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Curso de Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 205 p., 2001.



I

FIGURA I
ELKE HERING
Caneta, 1972.

Madeira e plavnil.
172 x 87,2 cm.

Fonte: Coleção Museu
de Arte Moderna
de São Paulo.

Fotografia de
Romulo Fialdini.

Elke Hering

Plavnil: da escultura para o objeto tridimensional

DAIANA SCHVARTZ

O conceito de exposições panorâmicas no Brasil foi recorrente nos anos de 1970. Havia um grande esforço para descentralizar a produção brasileira fora do eixo Rio-São Paulo. Muitas publicações e exposições que perpassam essa década foram panorâmicas, desde os livros de Pietro Maria Bardi, Roberto Pontual, das exposições dos Panoramas de Arte Atual Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e do Arte Agora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) (BARDI, 1982). Nessas mostras, o tridimensional também ganhou destaque. Os críticos Pietro Maria Bardi, Roberto Pontual e Francisco Bittencourt dão alguns exemplos: a abertura da *Galeria Skultura*, a primeira a dedicar-se somente a essa linguagem; os concursos de múltiplos, como o realizado pela *Petite Galerie* do Rio; as individuais de Sergio Camargo, Franz Weissmann, José Resende, Roberto Moriconi, Joaquim Tenreiro e a retrospectiva de Ernesto de Fiori. Pontual e Bittencourt escrevem sobre o *boom* da escultura quase concomitantemente nos textos *A escultura (e o objeto) no Brasil* (PUCU; MEDREIROS, 2013, p. 301) e *O Grande Crescimento da Escultura Brasileira* (LOPES; PREDEBON, 2016, p. 252). Am-

bos atribuem o crescimento do seu uso ao ampliar o termo “escultura” aos vizinhos: objetos e múltiplos. Bittencourt acrescenta: “o objeto, o múltiplo, a arte conceitual, revolucionaram de forma definitiva as regras da escultura”. Com a diluição das categorias “tudo era objeto, caixa, relevo, saindo da parede para a terceira dimensão” (*apud* LOPES; PREDEBON, 2016, p. 255). O primeiro Panorama de Arte Atual Brasileira – Escultura/Objeto, aconteceu em 1972 no MAM de São Paulo. Naquela edição, cada artista apresentou três trabalhos; Elke Hering participou com o trio: *Lesma*, *Vaso* e *Caneta* (figura 2). Nesse panorama, ainda que definido o gênero tridimensional, o termo moderno “escultura” já não era suficiente para abarcar a nova produção artística. Novos materiais foram introduzidos, como o poliéster, *fiberglass*, acrílico e tecido vinílico. Trabalhos figurativos eram exceções, grande parte formalmente era constituída por geometrias ou com características antropomórficas. A geração mais jovem trazia novos materiais e formatos. Os jovens artistas já estavam apropriando-se da categoria “objeto”, representando 70% dos artistas nascidos entre as décadas de 1930 e 1940. Em “escultura”, metade era nascida entre essas duas décadas, e a outra metade, dos anos de 1900 a 1920.

Em Santa Catarina, Elke Hering foi a primeira artista mulher a ingressar numa academia de artes, como também foi a primeira a profissionalizar-se no campo da escultura¹. Por ter uma formação no campo escultural, participou dessa transição do uso do metal soldado — material muito explorado esculturalmente na década de 1960 — para materiais contemporâneos, como o tecido vinílico. Foram os únicos trabalhos da mostra com esse material. Segundo seus arquivos, a mudança na escultura de Elke Hering ocorreu durante sua segunda estadia em Munique. A artista afirmava que, ao retornar ao Brasil, iria incorporar a cor. Preocupada em aproximar seus trabalhos com a brasilidade, investiu em novos materiais para suas esculturas. A preferência pela mudança de material está ligada ao que Tadeu Chiarelli define como a caracterização da arte internacional do pós-guerra, que resultou no:

[...] progressivo afastamento da subjetividade e da expressão do eu do artista, rumo a uma persistente apropriação de uma lógica produtiva artificial e pós-industriais, e a seus signos mais evidentes. O uso de elementos modulares, o caráter serial e a impessoalidade de peças e imagens transformadas em ícones são a marca registrada dessas produções. (CHIARELLI, 2002, p. 121).

Nessas esculturas, explora a paisagem da vegetação e objetos de infância, produzindo uma série deles em plavinil. A temática brasileira definida pela artista como o Brasil local [Blumenau] será o elemento catalizador para essa série. São objetos que também saíram da convenção escultural pelo uso do material, pela escala dimensional e pela escolha de representar objetos e seres ordinários do cotidiano. Se, por um lado, na escultura como na pintura, a artista encontrou caminhos para destacar a brasilidade em seus trabalhos por meio das cores que remetem ao legado do modernismo brasileiro, e de características da Mata Atlântica presente na paisagem local de sua cidade, por outro, os novos materiais empregados nos objetos de representação cotidiana, como o plavinil e o plástico, eram advindos da sociedade industrializada, saturados de cores intensas e vibrantes.²

1 Estudou na *Akademie der Bildenden Künste München* (1957-1960), oficina de Mario Cravo Júnior em Salvador na Bahia (1962-1963), *Hochschule für Bildende Kunst de Berlim* (1966) e *Akademie der Bildenden Künste München* (1966-1967).

2 Sobre as obras em plavinil de Elke Hering, ver o capítulo *A poética: experimentações matéricas*: In: SCHVARTZ, Daiana. *Elke Hering: crítica, circuito e poética*. 1. ed. Florianópolis: Liquidificador, 2018.



FIGURA 2
ELKE HERING
Vista da exposição
Panorama de Arte
Atual Brasileira. Museu
de Arte Moderna de
São Paulo, 1972.
Fonte: Acervo da imagem
Rafaela Hering Bell.

2

São poucas as imagens coloridas desses trabalhos, o tecido vinílico proporciona brilho e cores saturadas, e muitos dos registros estão em preto e branco. Após sua participação no panorama “escultura/objeto”, a artista doa o trabalho *Caneta* (figura 1) para o acervo do MAM de São Paulo. A única imagem colorida de *Caneta* está disponibilizada na página *on-line* da Instituição, em amarelo e preto. Ainda sobre o registro de um trabalho tridimensional, ele pode variar, dependendo do ângulo. Como podemos observar, há pelo menos três diferentes aspectos de uma mesma obra (figuras 1, 2 e 3). O registro do MAM está diferente da versão expositiva (figura 1), a ponta da caneta fica escondida, pois está encaixada numa espécie de suporte, o que vemos é fio em espiral emaranhado envolto no corpo verticalizado. Já na publicação para o jornal na ocasião da exposição em 1972, *Caneta* foi fotografada na varanda da casa da artista, de acordo com sua maneira expositiva (figura 3). Essa versão revela-nos outros detalhes — como o corpo completo da caneta — apesar das cores originais serem subtraídas ao preto e branco.

Outras geografias da Pop Art

O trio de trabalhos apresentados no Panorama Atual de Arte Brasileira é fruto de um processo de transição do campo tridimensional para Elke Hering. Uma artista que vinha estudando e trabalhando com a escultura, vira a chave e passa a criar na tridimensionalidade o que já não dava mais para ser chamado simplesmente de escultura. Troca a solda pela costura do tecido, o pedestal, pelo chão, e o ferro bruto, pela cor. Seria justamente a década de 1960 a responsável por todas essas mudanças que atingiram não somente ela, mas toda uma geração de artistas.

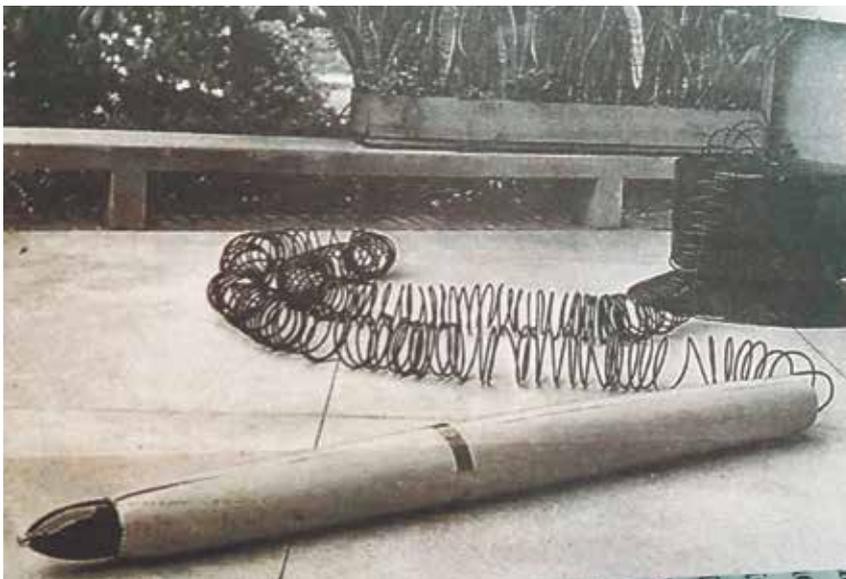
Recentemente, há uma revisitação da narrativa da *Pop Art*, propostas estas que ampliaram o campo geográfico de atuação para além dos fenômenos consolidados na Inglaterra e nos Estados Unidos. As exposições *German Pop* na *Schirn Kunsthalle Frankfurt* (2014), *The World Goes Pop* na *Tate Modern* (2015) e *1963 Aproximações do Espírito Pop 1968* no MAM São Paulo (2003) configuram o imaginário *Pop* que influenciou artistas de diversas partes do mundo. Com Elke Hering, não foi diferente, seus trabalhos, após sua passagem pela Alemanha, Estados Unidos e seu retorno ao Brasil, quando fixa residência na virada da década de 1960 para 1970, evidenciam a proximidade formal com a *Pop Art*.

A artista esteve pela segunda vez na Alemanha, em Berlim e Munique, para estudar escultura nas Academias de Belas Artes entre os anos de 1966 e 1967. No *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* em Munique, há treze catálogos de exposições que aconteceram na cidade durante a estadia de Elke Hering por lá. Ao menos quatro exposições foram sobre o século XIX e três modernistas. A exposição mais contemporânea que Munique sediaria no ano de 1966 aconteceu nos meses de março e abril, período em que a artista ainda estava em Berlim. Mesmo que as datas não tenham coincidido, faço uma ressalva sobre a importância da artista e os ruídos que acabam ficando no circuito artístico. A exposição em questão, a única vinda de fora do continente Europeu — tratava-se da exposição *11 Pop Artist: The New Image* — foi exibida na *Galerie Friedrich & Dahlem*. Com itinerário de exibição em 15 países, a primeira exposição na Europa aconteceu em Munique. Os trabalhos eram em papel — com algumas colagens, mas grande parte eram serigrafias — dos artistas: Allan D’Arcangelo, Jim Dine, Allen Jones, Gerald Laing, Roy Lichtenstein, Peter Phillips, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol, John Wesley e Tom Wesselmann. Estão presentes, nessa lista, ícones dessa nova estética que se espalhou no mundo na década de 1960. A predominância das reproduções serigráficas dessa exposição é um dos aspectos das mudanças geradas pela *Pop Art*. Após a segunda metade do século XX, talvez para a história da arte tenha sido mais demorado assimilar concomitantemente a produção artística contemporânea. Enquanto a história da arte continuava olhando para dentro de sua própria estrutura narrativa, a arte lançava-se na fronteira entre arte e vida. Portanto, esse texto propõe começar a percorrer os caminhos da entrada dessa nova arte pela Alemanha, local em que Elke Hering estava enquanto era estudante de uma Academia³ pouco aberta a novas experiências, e permite perceber que a formação do artista não passa somente pelas instituições oficiais.

Em 2014, a *Schrein Kunsthalle Frankfurt* abriu a exposição *German Pop*, exibindo a produção alemã da década de 1960 e início de 1970, sob a lente *Pop*. A exposição apresentou os artistas que emergiram nas grandes metrópoles, como Dusseldorf, Berlim, Munique e Frankfurt. No catálogo, vários autores escrevem sobre a experiência *Pop* nessas cidades. Selima Niggel (2014, p. 243) conta que o primeiro contato com a *Pop Art* em Munique ocorreu indiretamente pelo Grupo *SPUR* em duas ocasiões em 1963. O grupo foi convidado a participar, em 1963, pela galeria *Van de Loo*, do *Premier Salon International in Lausanne*, na Suíça, e, na ocasião, puderam ver os trabalhos de John Chamberlain, Jasper Johns, Roy Lichtenstein e Robert Rauschenberg, e quando expuseram na Bienal de *Troisième* de Paris, onde o Reino Unido concentrou toda *Pop Art* britânica. Portanto, no ano de 1964, seria inevitável a entrada da *Pop* em Munique. Logo a rejeição por esse tipo de arte foi anunciada, o único professor de história da arte da Academia, Harro Ernst (Elke Hering também frequentou suas aulas), na abertura da exposição *Jovens Artistas da Academia 1945-1965*, declarou menosprezo à mais recente manifestação artística (GRASSKAMP, 2008, p. 549). Ao mesmo tempo, foi da Academia que saíram os alunos do grupo *SPUR* e *WIR*, que, em 1966, formariam o *GEFLECHT*, com trabalhos muito próximos à *Pop Art*, diluindo as fronteiras entre escultura e pintura.

Nos dois países nos quais a artista buscava sua formação — Brasil e Alemanha —, a

3 Elke Hering estudou escultura com Robert Jacobsen na *Akademie der Bildenden Künste München* entre 1966 e 1967.



3

FIGURA 3

ELKE HERING

Caneta, 1972.

Madeira e plavínil.
172 x 87,2 cm.

Fonte: Imagem
publicada no Jornal
de Santa Catarina em
15.09.1972, Blumenau.

chegada do figurativo e da linguagem *Pop* começou a germinar em 1963 para florescer em 1964. Até o seu retorno ao Brasil, em 1967, não houve algum indício de mudança no trabalho de Elke Hering, mantendo os estudos em ferro das aulas de Robert Jacobsen. Sua produção, nesse período, não pareceu ser atingida pelas influências *Pop*. Ao mesmo tempo, em que estava determinada a não trabalhar mais com o que fazia em Munique, em suas declarações, começou a mostrar interesse pelo Brasil. Cita Mario Cravo Júnior e os jovens artistas Roberto Moriconi e Antonio Dias, que conheceu em 1964, quando expôs no Centro Catarinense do Rio de Janeiro. Em seus arquivos, estes são os únicos artistas brasileiros que Elke Hering menciona, e não à toa, os trabalhos desses artistas, após Elke fixar residência no Brasil, incidiram sobre os dela.

O 1.º Salão Esso no MAM do Rio de Janeiro em 1965, organizado pelo Museu de Arte Moderna de Washington, inaugurou a entrada da artista no circuito artístico brasileiro contemporâneo. Elke Hering expôs junto a artistas que estiveram na exposição *Opinião 65*, IX Bienal Internacional de São Paulo (1967)⁴ e outros representantes da nova figuração.

Após a Alemanha, quando retorna ao Brasil em 1967,⁵ há um hiato na sua produtividade, estando completamente transformada. O trabalho seguinte a aparecer é *Erupção*. Com Hamilton Cordeiro, eles apresentam uma escultura/objeto em plavínil no 2.º Salão Esso em 1968, primeira vez que esse material aparece em seus trabalhos. Nessa edição do Salão, a nova figuração e a influência da *Arte Pop* estão representadas pelas premiações de Anna Maria Maiolino, Claudio Tozzi, Raymundo Colares e Rubens Gerchmann. No registro da obra na exposição, atrás de *Erupção*, estão os trabalhos premiados de Raymundo Colares, *Ultrapassagem pista livre* e *Tentativa de Ultrapassagem*.

4 A IX Bienal Internacional de São Paulo (1967) propiciou o encontro entre a Pop Art norte-americana com os artistas da corrente realista brasileira da década. Uma parte considerável dos artistas da Opinião 65 estiveram nessa Bienal: Waldemar Cordeiro, Gastão Monnoel Henrique, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Pedro Escosteguy, José Roberto Aguilar e Vilma Pasqualini.

5 Nesse ano, o único documento de movimentação sua pelas artes é uma consignação de suas obras na galeria Mirante Casa da Arte em São Paulo. Em consignação, deixa à venda cinco peças, uma em alto-relevo, duas em madeira e uma em ferro.

Outra referência direta é com o artista Claes Oldenburg, que, em 1962, fez sua primeira escultura *soft*, usando tecido vinílico para agigantar os objetos tridimensionais. No Brasil, o mesmo material usado por Oldenburg foi pouco explorado pelos artistas, encontramos em alguns trabalhos pontuais de Marcelo Nitsche e Anna Maria Maiolino e nas esculturas de Elke Hering e Hamilton Cordeiro. No entanto, formalmente, o uso desse material por esses artistas difere do de Elke Hering. Os primeiros usam-no a partir da bidimensionalidade, são partes menores de um conjunto maior, enquanto Elke Hering ocupa todo o espaço com a tridimensionalidade do tecido. É possível que outros artistas brasileiros tenham usado o mesmo material à época, mas, ou a literatura não destaca, ou os trabalhos foram esquecidos.⁶ A exposição da *Tate* apresenta o trabalho de outros três artistas que também usam o tecido: Jerzy Zielinski, Kiki Kogelnik e Nicola L. A francesa Nicola L. explorou as formas do corpo, também agigantando-as com o tecido vinílico, fez alguns trabalhos nessa direção, principalmente em 1970. Não só a bidimensionalidade foi ressignificada, como também a escultura. Jessica Morgan aponta as principais mudanças.

O estilo *Pop* também se apropriava do próprio objeto anunciado através da escultura, muitas vezes feita com novos materiais de consumo: insufláveis, esculturas maleáveis e plásticos coloridos, que ofereciam associações humanas tingidas com a sinistra ameaça do não natural, ou mesmo, no desmembramento onipresente da sombra da guerra.⁷ (MORGAN, 2015, p. 16, tradução nossa).

As esculturas em plavinil de Elke Hering apresentam, todas elas, essas características apontadas por Morgan. Em seus arquivos, há o registro de treze objetos em plavinil, realizados entre 1968 e 1972. Se 1968 marcou o início dos objetos tridimensionais da artista em plavinil, após morar nos Estados Unidos com Lindolf Bell, seu marido, de outubro de 1968 a junho de 1969, os trabalhos, até meados da década de 1970, são fortemente influenciados pela onda *Pop* e *Tropicalista*.

O casal registrou sua passagem pelo *Museum of Modern Art* em Nova Iorque. Os dois são fotografados ao ar livre ao lado das esculturas de Ronald Bladen, Alexander Calder e Seymour Lipton. Pelo calendário de exposições do museu e as fotos indicando ser inverno, muito provavelmente estavam na exposição *The machine, as seen at the end of the mechanical age*. A exposição formada por projetos mecânicos, engenhocas e inventos perpassou por ilustrações do século XIX aos objetos do século XX. Estariam ali exibidos trabalhos dos artistas da *Pop Art*, *Giant Soft Fan*, de Claes Oldenburg e *Pantomime*, de Robert Rauschenberg.

No mesmo ano em que veio dos Estados Unidos, Elke Hering volta a morar em Blumenau, cidade interiorana que lhe dá as formas da natureza para compor seus trabalhos. Em fevereiro de 1970, abre sua primeira individual de esculturas no Estado, no Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF), hoje Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), anunciando ser uma “inovação no campo da escultura”.⁸ Foram expostos onze trabalhos em ferro e plavinil, resultado de suas últimas pesquisas; “as esculturas nasceram todas de um longo inventário

6 Assim como aconteceu com toda a produção do início da década de 1970 de Elke Hering que ainda não havia sido estudada.

7 *Pop style also appropriated the advertised object itself through sculpture, often made with new consumer materials: inflatables, malleable soft sculptures and brightly coloured plastics, which offered human associations tinged with the sinister threat of the unnatural, or even, in the omnipresent shadow of war, dismemberment.*

8 ELKE Bell vem expor escultura. *O Estado*, Florianópolis, 13 fev. 1970.

e de longa vivência com a paisagem o Vale do Itajaí”.⁹

Aos poucos, formas figurativas, mas não realistas, invadem seus trabalhos. Entre o período de 1965 a 1972, a artista participou de coletivas nacionais — principalmente com objetos em plavinil — com praticamente todos os artistas da nova figuração brasileira: Raymundo Colares, Antônio Dias, Marcelo Nitsche, Claudio Tozzi, Waldemar Cordeiro, Antonio Henrique do Amaral, Nelson Leirner, Tomoshigne Kusumo, Gastão Manoel Henrique, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Ivan Freitas, Adriano de Aquino, Vilma Pasqualini e todas as mulheres brasileiras representadas na exposição *The World Goes Pop*, promovida pela *Tate Modern* em 2015: Anna Maria Maiolino, Cybèle Varela, Teresinha Soares e Maria do Carmo Secco. A ênfase nesses trabalhos está no início da década de 1970, nas coletivas *Panorama da Arte Atual Brasileira* e a Bienal Nacional em 1972, que mostram esse novo vigor.

Todas as transformações da década de 1960, que, aos poucos, foram influenciando os trabalhos de Elke Hering, são evidenciadas no período entre 1968 a 1976. Questões urbanas, sociais, políticas, femininas foram manifestadas nos trabalhos de grande parte dessa geração de artistas. Nos trabalhos de Elke Hering, elas aparecem de maneira sutil e indireta. O caráter lúdico dos objetos de plavinil ganhou destaque nas principais exposições nacionais, havia neles uma singularidade formal dificilmente encontrada em outros artistas. Eram objetos de grande dimensão realizados com materiais alheios à convenção escultural, os quais não eram, nem de longe, praticados no ensino formal. Portanto, essa trajetória mostra-nos o quanto os artistas desempenham uma dinâmica de experimentação e inovação que estão aquém da apreensão da própria história da arte e das instituições de ensino. A urgência do mundo contemporâneo caminhava num ritmo acelerado, cabia aos artistas o inevitável mergulho nesses novos tempos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDI, Pietro Maria. *Um século de escultura no Brasil*. Museu de Arte de São Paulo, 1982. Catálogo.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Editorial Lemos, 2002.
- ELKE. *A Cidade*, Blumenau, 21 fev. 1970.
- ELKE Bell vem expor escultura. *O Estado*, Florianópolis, 13 fev. 1970.
- GRASSKAMP, Walter. Die andere Akademie. Eine historische Utopie. In: GERHART, Nikolaus; GRASSKAMP, Walter; MATZNER, Florian (org.). *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*. Munchen: Hirmer Verlag GmbH. 2008.
- LOPES, Fernanda; PREDEBON, Aristóteles A. (org.). *Francisco Bittencourt: Arte Dinamite*. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016.
- MORGAN, Jessica. Political Pop: an introduction. In: MORGAN, Jessica; FRIGERI, Flavia. *The EY exhibition the world goes pop*. London: Tate Publishing, 2015.
- NIGGL, Selima. The bavarian way of pop a “productive misunderstanding?.” In: *German Pop*. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2014. Catálogo. p. 243.
- PUCU, Izabela; MEDREIROS, Jacqueline (org.). *Roberto Pontual, obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

⁹ ELKE. *A Cidade*, Blumenau, 21 fev. 1970.



I

FIGURA 1
BERENICE GORINI
Manequim veste ritual, 1977.

Fibras naturais,
350 x 110 x 110 cm.

Fonte: Museu de Arte
de Santa Catarina,
Florianópolis.

Fotografia:
Luana M. Wedekin

Berenice Gorini

Manequim veste ritual

LUANA M. WEDEKIN

Numa exposição do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina, o visitante encontra no espaço limiar entre duas salas, a obra de Berenice Gorini, *Manequim veste ritual*, escultura datada de 1977 (figura 1). Suspenso num enorme cabide de madeira e ferro, repousa o traje trançado em fibra natural. Sua monumentalidade (350 cm de altura) indica tratar-se de uma veste diferenciada, para ser usada por um corpo que pode ser humano, ainda que em proporções muito maiores. A veste tem as alças para os braços e pescoço, um tronco marcado por uma saia armada de onde pendem franjas lisas e tiras mais largas espiraladas. Um traje à espera de alguma divindade?

Berenice Gorini nasceu em 1941 em Nova Veneza, no sul de Santa Catarina. De família numerosa (7 filhos), mesmo num contexto cultural pouco estimulante em termos artísticos, a artista relembra que sua casa foi cheia de livros e que os pais apreciavam música erudita¹. O pai, Dino Gorini (1909-1988), nascido em Pavia, na Itália, veio para o Brasil em 1921, e se estabeleceu nessa notória comunidade de imigrantes italianos, onde era muito conhecido por sua atividade como médico. A artista afirma que nunca teve dúvidas sobre o que desejava estudar e sua trajetória formativa compreende: bacharelado em Artes Plásticas e Pintura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1959; licenciatura em Desenho pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em 1960; estágio por três anos em Pintura na Accademia di Belle Arti di Roma, na Itália; além de cursos de mais curta duração específicos na área da tapeçaria².

O trabalho com as fibras naturais não surgiu, portanto, de sua formação inicial, mas de um encontro aparentemente fortuito. A artista relata que, num certo verão, na praia de Morro dos Conventos, em Araranguá, acompanhou o pai no atendimento a uma doente, cujo irmão era pescador e fabricava chapéus e cestos de palha. Foi no espaço de trabalho onde esse homem produzia a cestaria que ela se deparou com a beleza desse material:

Assim, nós entramos num paiol forrado de rolos de palha, então o meu primeiro impacto, foi aquele impacto assim de entrar numa coisa estranha, parecia que eu estava numa Bienal, numa coisa! E aquele cheiro forte da palha trançada, e aquela coisa tão bonita, um visual tão orgânico, eu disse: Bá! Que coisa! Dá pra fazer um trabalho, eu vou comprar uns rolos desse homem. Daí eu comprei uns fardos de rolos e levei pra Santa Maria e fiz meu primeiro trabalho e esse trabalho foi se formando [...] usei como apoio um arco de vime pra fixar e dali que eu vi que parecia uma saia e daí que começaram a aparecer... eu fiz a parte de cima e fiz um corpo e um cabide pra segurar e foi assim, bem espontânea e ... [...] a coisa veio e fluiu bem, nunca me “encuquei”, assim, por que eu estou fazendo? (GORINI *apud* MACHINSKI, 2011, p. 25)³

O relato da artista reflete a fusão que ela realiza entre a arte contemporânea e o saber artesanal e a arte popular. Um fio longo e antigo como a história dos povos sobre a Terra une as práticas de cestaria. Dentre os saberes manuais mais ancestrais e disseminados, o ofício de trançar responde a necessidades próprias da vida humana: coletar, carregar, guardar, proteger, defender, adornar. Recuando no tempo para o que Hans Belting (2009) chamou de “era da imagem”, anterior à “era da arte”, poderíamos então associar os trabalhos de Berenice Gorini a essas práticas milenares de produção de artefatos, muitas vezes de caráter utilitário, mas também de função ritual. Estreitamos a trama para ligar a escultura do MASC aos fios da arte popular e da arte indígena brasileira. Berta Ribeiro, antropóloga, etnóloga e museóloga radicada no Brasil, no clássico *Arte indígena, linguagem visual*, classifica o “trançado”, “a mais importante técnica de manufatura, que utiliza a mão desarmada ou os dedos em atividade preênsil” (1989, p. 38). Sublinha sua ampla distribuição geográfica e o domínio que os indígenas brasileiros obtiveram com a técnica, com “apreciável variedade de formas, técnicas de confecção, usos e efeitos decorativos” (RIBEIRO, 1989, p. 38).

1 Grande parte dos dados biográficos aqui transcritos foram coletados da entrevista que Berenice Gorini concedeu ao pesquisador Mikael Miziescki. Esse registro será editado num vídeo que constituirá parte de um material didático sobre artistas do extremo sul catarinense.

2 Uma cronologia criteriosa das exposições nacionais e internacionais da artista é apresentada por Miziescki (2021).

3 Entrevista com Berenice Gorini concedida a Aline Selinger Machinski, em 14 de agosto de 2010, realizada em Florianópolis, na casa da artista.

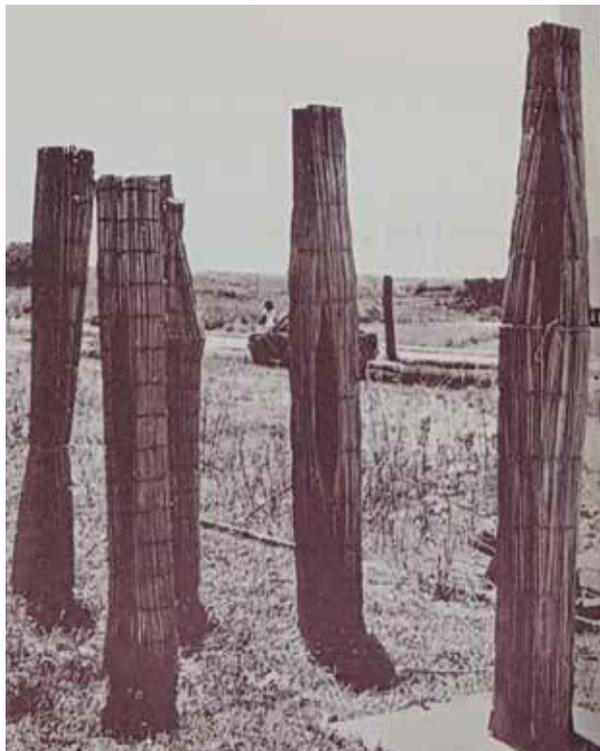
De sua experiência de espanto e fascínio diante do cenário no paiol do pescador e artesão, Berenice começou a experimentar com as fibras. Uma colega do trabalho, professora de ensino fundamental, ensinou-lhe um procedimento de torção, originalmente feito com papel crepom para decoração e que a artista realizou na fibra natural. Ela foi também amarrando, trançando, num processo que descreveu como advindo da linguagem do material: “Não fui eu que tive ideias geniais para trabalhar. O material me deu o discurso”. (GORINI, 2022) Essa fala da artista reflete uma compreensão do trabalho que enfatiza o embate com o material e a aproxima da prática do artífice. Richard Sennet, sociólogo e historiador estadunidense, identifica no ofício do artífice “o conhecimento adquirido com a mão, através do toque e do movimento” (2021, p. 21). Outro aspecto fundamental associado à prática artesanal é a “consciência dos materiais” (SENNET, 2021, p. 20), claramente ressaltado quando a artista fala sobre seu processo.

O volume escultórico criado por Berenice Gorini a partir da técnica da cestaria tem peculiaridades em termos de linguagem da escultura. Podemos chamá-las também de esculturas moles. Não estamos mais diante dos materiais tradicionais da escultura: madeira, pedra, metal, argila. Não se trata mais dos procedimentos conhecidos de subtrair a matéria, fundi-la ou moldá-la. Também não há mais pedestal. A suspensão da obra é absolutamente necessária, pois não há uma estrutura de sustentação interna, ela se compõe de matéria e vazio. Berenice Gorini chama suas obras de “escultura tecida” (2022).

Basicamente trata-se de um volume constituído materialmente por planos. Há uma estrutura que suporta os diversos planos trançados em fibras mais ou menos rígidas, conforme o escopo do artista. Portanto, estamos diante de outros procedimentos que não o entalhe ou a modelagem, mais comumente associados à escultura. É Herbert Read quem esclarece essa nova dimensão da escultura moderna: “[...] o período moderno assistiu à invenção de obras de arte tridimensionais que não são em sentido algum ‘esculpidas’ ou mesmo moldadas. São construídas, como na arquitetura, ou montadas como uma máquina” (2003, p. 7). Podemos, então, associar as esculturas da artista catarinense a essa transformação da linguagem da escultura operada na arte moderna, que amplia os procedimentos e os suportes. Nos termos de Read, *Manequim veste ritual* aproxima-se de uma arquitetura.

Em entrevista concedida a Aline S. Machinski, em 2010, Gorini atribuiu o início de seu contato com a tapeçaria à influência do pintor e artista têxtil gaúcho Yeddo Titze (1935-2016), seu colega na docência na Universidade Federal de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. Nessa instituição, onde trabalhou de 1968 a 1990, a artista lecionou disciplinas ligadas à cenografia teatral. Em outra entrevista, dessa vez concedida a Mikael Miziescki, a artista associou fortemente sua prática como artista de sua atuação docente: “meu trabalho didático alimentou de alguma forma [o processo artístico], foi abrindo caminhos e também foi me dando a terceira dimensão, o espaço total e virtual da obra. Uma coisa foi alimentando a outra”. (GORINI, 2022) Ao ser questionada especificamente sobre a série *Vestes Rituais*, da qual a obra do acervo do MASC faz parte, Berenice Gorini mencionou sua atuação na cenografia como fator fundamental para sua concepção. É uma via que elucida o caráter estrutural e arquitetônico, assim como sua monumentalidade e o aspecto hierático dessas obras.

Outros trabalhos da artista reforçam características semelhantes, como os *Totens*, fei-



2



3

tos de esteiras de palha, e que foram objeto de uma exposição da artista no MASC de 05/01/1985 a 02//02/1986. (figura 2)

Nos *Totens* repete-se o aspecto solene das formas verticais, cujo título remonta a dimensões ancestrais e espirituais. Numa operação inusitada, a artista se apropriou de esteiras de palha, artefatos de caráter utilitário confeccionados por artesãos do litoral sul de Santa Catarina e os transformou em formas misteriosas. O registro que compõe o folder da exposição, exibindo os *Totens* ao ar livre, numa paisagem que podemos claramente reconhecer como litorânea (a vegetação rasteira, a topografia relativamente plana), aproxima esse trabalho da *Land Art*. Embora os *Totens* não tenham sido criados exclusivamente para exposição ao ar livre, assumem a premissa dessa tendência — também chamada *Earth Art* —, na qual o ambiente é tomado como material da arte, assim como frequentemente há uma evocação explícita a aspectos espirituais e arqueológicos (DEMPSEY, 2002). Podemos imaginar os *Totens* sob as intempéries, sol, vento e chuva, e a natureza reclamando de volta para si os materiais que dela foram retirados.

A conservação dos trabalhos da artista tem sido um grande desafio para as instituições que abrigam suas obras. O MASC tem dois totens em seu acervo, *Totem* (s/d) e *Rainha Totem* (1986), ambos em ótimo estado de conservação. Também estão em excelente estado de conservação *Forma torcida* (1990) e *Da semente e da terra* (s/d). Essas duas peças fazem parte de uma série da qual pertencem outras duas esculturas expostas na Galeria Tina Zappoli, em Porto Alegre, de 07 a 30/04/1989. (figura 3)

O registro para o convite da exposição em Porto Alegre ressalta o aspecto cenográfico do trabalho da artista. Na figura 3 vemos as esculturas suspensas, iluminadas em tons calorosos, que reverberam as cores quentes com as quais Gorini tingia suas fibras nessa série. A luz

FIGURA 2

BERENICE GORINI
Totens, 1985.

Ferro, fibra natural,
dimensões variadas.

Registro de Ana
Norogrande.

Fonte: Folder para a
Exposição Berenice
Gorini no MASC,
05/01/1986-02/02/1986.

FIGURA 3

BERENICE GORINI
*Sombras e
silêncio*, s/d.

Fibra natural.

*Da semente e da
Terra*, s/d.

Fibra natural.

Registro de
Marinho Neto.

Fonte: Folder para a
Exposição Berenice
Gorini na Galeria
Tina Zappoli, em
Porto Alegre, de
07 a 30/04/1989.



FIGURA 4
BERENICE GORINI
Série Cadeiras, s/d.
Madeira, fibra natural.
Localização
desconhecida, autor
desconhecido do registro.
Fonte: Arquivo do
Centro de Pesquisas
do MASP.

4

emana sobre as peças e projeta nas paredes e no chão sombras móveis, nas quais as silhuetas das estruturas se interpenetram. São belas à luz natural, com seus jogos de transparência urdidos no trançado arqueado simples, mas são ainda mais poderosas sob o efeito de luz teatral.

Outra série original de trabalhos da artista é a das cadeiras. O acervo do MASC conserva uma delas (sem título e sem data), em muito bom estado. Mas essa cadeira, hoje solitária, era parte de uma série, como podemos ver num registro que consta do arquivo do Centro de Pesquisa do MASP. (figura 4)

Os procedimentos escultóricos da artista com as fibras aparecem em grande complexidade nas cadeiras. Se nas *Vestes*, a estrutura são os aros e os grandes cabides, aqui os componentes reconhecíveis da cadeira sugerem um suporte comum a partir do qual se desenvolvem os estranhos personagens. Todos os procedimentos do trançar são combinados sugerindo elementos reconhecíveis que dão um caráter híbrido aos objetos. As talas de taquara sugerem braços e pernas; cabeças são evocadas através trançado arqueado simples do cipó e que se assemelham a balaios; fitas em trança sarjada que fazem as vezes de vestes, golas, atavios ou caudas. Novamente Berenice Gorini toma um objeto de uso doméstico, de forte apelo artesanal, em geral, associado a camadas humildes da população e os transforma por força de sua imaginação e pelo trabalho de suas mãos. Esse modelo de cadeira, que todos nós já vimos, cujos componentes são feitos de madeira (a estrutura) e palha (o assento), remete a um design anônimo, mas atemporal pela durabilidade e eficiência. Sua trivialidade gera um contraponto com a estranheza dos seres criados pela artista.

Há um refinado trabalho de cheios e vazios nas cadeiras. E novamente podemos recorrer a uma aproximação dessa escultura com uma arquitetura. Das fundações da cadeira (as hastes de suas pernas, a moldura de seu encosto, os ângulos retos que se interceptam) a artista trança os volumes, desdobrando-os no espaço em direções variadas, ora criando volumes, ora criando vazados, fazendo confundir o espaço interno e externo da obra. A partir dos ocos das figuras elas se interpenetram. Quando vistas em conjunto, como na figura 4, constata-se novamente o aspecto cenográfico da poética de Berenice Gorini.

A fotografia sem autor no arquivo do MASP, em preto e branco, enfatiza a sensação de uma reunião de personagens desaparecidos. Lamentavelmente, a impressão é verdadeira. Não se sabe o paradeiro de todas as cadeiras, mas há pelo menos duas delas doadas não oficialmente para a Prefeitura Municipal de Criciúma. Contudo, as condições de conservação dessas obras em Criciúma não são boas, como denunciaram Machinski (2011) e Miziescki (2021)⁴, dois pesquisadores cujos trabalhos são fundamentais para estudar a obra da artista.

A obra de Berenice Gorini aproxima de outras artistas que podemos considerar contemporâneas e que também constituíram sua poética a partir do trançar. Algumas delas estão em franca evidência, como a polonesa Magdalena Abakanowicz (1930-), com exposição individual na Tate Modern de Londres.⁵ Há uma surpreendente semelhança entre o *Manequim* de Berenice Gorini e as esculturas da artista indiana Mrinalini Mukherjee (1951-2015), expostas no pavilhão central da Bienal de Arte de Veneza de 2022⁶.

A artista catarinense retirou-se do mundo da arte aos 49 anos, após um Acidente Vascular Cerebral comprometer parte de seus movimentos. Apesar disso, aos 81 anos, é uma mulher muito lúcida e cheia de energia. Seu *Manequim veste ritual* suspenso no MASC é uma presença poderosa dessa artista profundamente original, consagrada como a única mulher entre os dez artistas representantes da década de 1970 que figuraram na 15ª Bienal de São Paulo de 1979. No catálogo dessa que ficou conhecida como a *Bienal das Bienais*, Gorini escreveu:

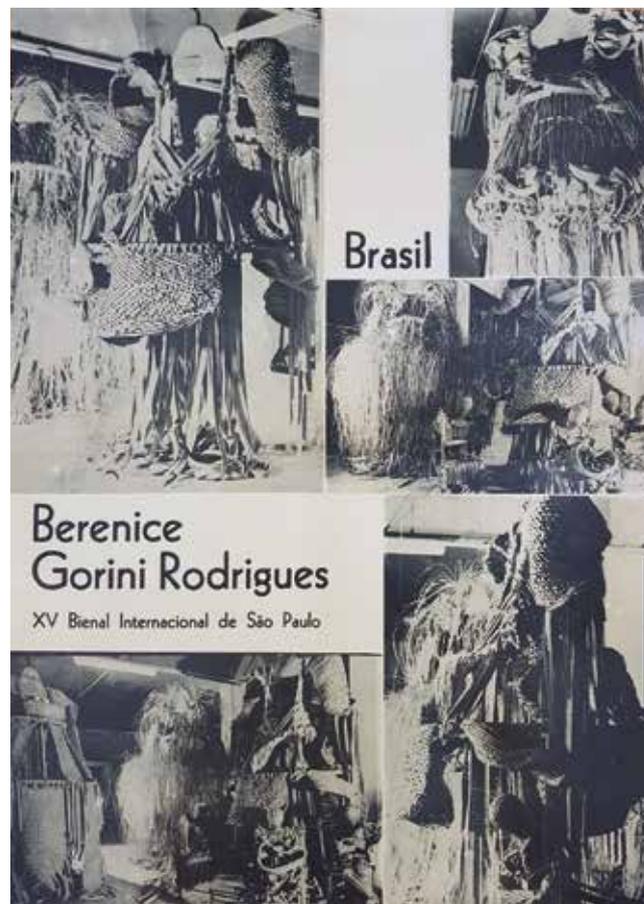


FIGURA 5
BERENICE GORINI
Espaço tecido, 1979.

Vestes e cadeiras
rústicas com palha
de butiá e tiririca.
Autor desconhecido
do registro.

Fonte: Arquivo do
Centro de Pesquisas
do MASP.

4 Miziescki visitou o acervo municipal de Criciúma e lá encontrou “cadeiras, trançados, madeiras, indumentárias, gravuras, pinturas e desenhos” (2021, p. 233). O pesquisador observou que as obras estavam armazenadas de forma inadequada e algumas já estavam danificadas. Em outro artigo ainda mais contundente, denuncia o descaso público com o patrimônio artístico da cidade (MIZIESCKI, 2022). A Universidade Federal de Santa Maria também tem obras de Berenice Gorini, como se infere a partir de Santos (1980).

5 Magdalena Abakanowicz, *Every tangle of thread and rope*, de 17/11/2022 a 21/05/2023. Ver: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/magdalena-abakanowicz>

6 Mrinalini Mukherjee (1951-2015) na Biennale di Venezia: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/milk-dreams/mrinalini-mukherjee>

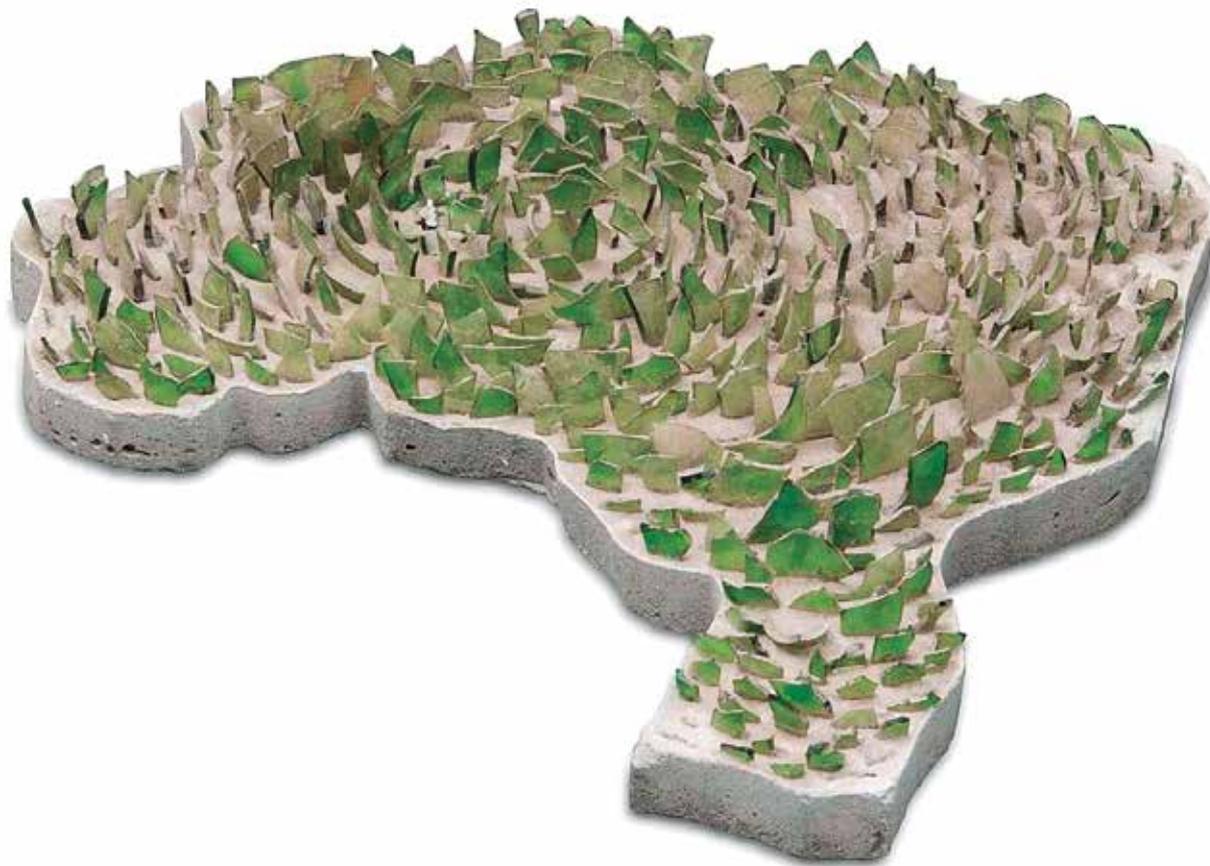
Não creio que aquilo que estou fazendo valha pela sua novidade, mas muito mais pela participação tanto do artista quanto do público em algo que é, sem dúvida, artístico, mas cujas raízes são a terra de onde nasce o material e as mãos calejadas do povo que, mantendo uma memória antiga, constrói a cultura cotidiana. Eu apenas retomei esta memória e misturei com algumas de minhas fantasias. (GORINI in FUNDAÇÃO Bienal, 1979, p. 216)

Uma mirada no material de divulgação da participação da artista para a Bienal, contudo, contradiz a perspectiva modesta da artista. (figura 5)

As *Vestes e as Cadeiras* na instalação *Espaço Tecido*, na 15ª Bienal de São Paulo, configuram um estranho cenário. O paiol do pescador e cesteiro transfigurou-se num espaço insólito, povoado com os trajes que parecem à espera de suas deidades, guarnecidos pelos seres em forma de cadeiras, prontos para uma celebração enigmática, para a qual o espectador é convidado a participar, mas contempla receoso o mistério que não é capaz de alcançar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTING, Hans. *Imagem y culto*. Madrid: Akal, 2009.
- DEMPSEY, Amy. *Art in the Modern Era: A Guide to Styles, Schools & Movements*. New York: Harry N. Abrams, 2002.
- FUNDAÇÃO Bienal. *XIII Bienal de São Paulo* [Catálogo], 1979. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name546804> Acesso em: 22 out 2022.
- GORINI, Berenice. Entrevista com Berenice Gorini concedida e Aline Selinger Machinski em 14 de agosto de 2010, realizada em Florianópolis, na casa da artista. In: MACHINSKI, Aline Selinger. *O acervo de arte da Prefeitura Municipal de Criciúma: uma reflexão sobre as obras de Berenice Gorini*. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Educação Estética), Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, Criciúma, 2011. p. 18-50.
- GORINI, Berenice. *Entrevista com Berenice Gorini concedida a Mikael Miziescki* em janeiro de 2022, realizada em Florianópolis, SC, na casa da artista. [O entrevistador gentilmente compartilhou o material para consulta]
- MIZIESCKI, Mikael. *A arte contemporânea do extremo sul catarinense: Poéticas, movimentação e desafios patrimoniais*. 2021. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade, Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade) – Universidade da Região de Joinville, UNIVILLE, Joinville, 2021.
- MIZIESCKI, Mikael. O patrimônio artístico do extremo sul catarinense em vias de [des]artificação? In: LAMAS, Nadja de C.; JAHN, Alena R. M. (Orgs.) *Arte e patrimônio: perspectiva e diálogos com Nathalie Heinich*. Joinville: Editora UNIVILLE, 2022. p. 49-72.
- READ, Herbert. *Escultura moderna: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- RIBEIRO, Berta. *Arte indígena, linguagem visual*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989.
- SANTOS, Cristina Strohschoen dos. *Projeto Retalhos da Memória de Santa Maria – artigo 194 Arte em Tapeçaria em 1980*. Departamento de Arquivo Geral, Universidade Federal de Santa Maria. Disponível em: <https://www.ufsm.br/orgaos-suplementares/dag/2019/05/14/projeto-retalhos-da-memoria-de-santa-maria-artigo-194-arte-em-tapeçaria-em-1980/> Acesso em: 14 set 2022.
- SENNET, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2021.



I

Ivens Machado

Expressão do homem em seu estado natural e bruto

SANDRA MAKOWIECKY e BEATRIZ GOUDARD

Por que poucos, em Santa Catarina, conhecem Ivens Machado (1942-2015), nascido em Florianópolis, um artista catarinense? Ele que certamente foi a nossa expressão em escultura ou em obras tridimensionais que mais se destacou no cenário nacional? Quem é este artista cuja obra tem um lugar fundamental e solitário no desenvolvimento da escultura contemporânea brasileira? O que podemos considerar relevante para que seu trabalho tenha mais visibilidade em Santa Catarina? Como abordar um artista com trajetória tão consistente e que se ressentia de não ter realizado uma grande exposição em sua terra natal?

Dados fundamentais para compreensão da sua importância no cenário da escultura contemporânea brasileira.

FIGURA I
IVENS MACHADO
Mapa Mudo, 1979.

Concreto armado e vidro. 140 x 133 cm.

Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ.

Disponível em: <https://blogdoims.com.br/cimento-papel-e-cinza/>. Acesso em: 22 mar 2023.



2

FIGURA 2

IVENS MACHADO

Instalação Cerimônia em tempos, 1973.

Trilho e ganchos de ferro de açougue e traseiro de boi de fibra.

Dimensões: 1000 x 1000 x 500 cm

Coleção Gilberto Chateaubriand. RJ.

Disponível em: http://artebrasileira1970.blogspot.com/2007/06/ivens-machado_12.html. Acesso em: 21 jan 2023.

do, Hamilton Cordeiro, Luiz Antônio Telles, Rodrigo de Haro, Walmor Correa, Fernando Lindote, Harry Laus (crítico de arte), Rubens Oestroem, Yiftah Peled, Franklin Joaquim Cascaes, Victor Meirelles de Lima e Reynaldo Manzke. Destes, 15 (quinze) artistas participaram da Bienal Internacional de São Paulo, objeto direto desse estudo, de 1951 a 2010: Reynaldo Manzke, Antonio Mir, Juarez Machado, Odil Campos, Eli Heil, Elke Hering, Luiz Henrique Schwanke, Rubens Oestroem, Edson Machado, Luiz Antônio Telles, Ivens Machado, Hamilton Cordeiro, Walmor Correa, Fernando Lindote e Yiftah Peled. As participações são díspares, pois todos os citados participaram apenas uma vez, à exceção de Ivens Machado, que participou de 6 (seis edições), a saber: 12ª Bienal de São Paulo (1973) (cinco obras), 16ª Bienal de São Paulo (1981) (uma obra), 19ª Bienal de São Paulo (1987) (oito obras), 21ª Bienal de São Paulo (1991), 24ª Bienal de São Paulo (1998) (uma obra), 26ª Bienal Internacional de São Paulo (2004).

Recentemente, com a pesquisa de Luana Wedekin para esse livro, encontramos o registro da participação de Berenice Gorini na 15ª Bienal de São Paulo de 1979, contando com 20 (vinte) participações de catarinenses.

Outros dados levantados pela Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel, uma galeria de arte contemporânea com projeção internacional localizada em São Paulo, apontam que o trabalho de Machado apareceu em exposições individuais no Museu Oscar Niemeyer (MON), Curitiba, Brasil (2019); *Andrew Krepps Gallery*, Nova Iorque, USA (2019); *Corpo e Construção*, Carpintaria, Rio de Janeiro, Brasil (2018); Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), Rio de Janeiro, Brasil (2016); *O Cru do Mundo*, Pivô, São Paulo, Brasil (2016); *Made in China*, Luciana Brito Galeria, São Paulo, Brasil (2010) e na retrospectiva *O Engenheiro de Fábulas*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil (2001). Exposições coletivas recentes que incluem suas obras são *1981–2021 Arte Contemporânea Brasileira na Coleção Andrea e José Olympio Pereira*, Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro, Brasil (2021); *Chão de giz*, Galeria Luísa Strina, São Paulo, Brasil (2019); *Building Material: Process and Form in Brazilian Art*, Hauser & Wirth, Los Angeles, USA (2017); *On the Edge: Brazilian Film Experiments of the 1960s and Early 1970s*, MoMA – Museum of Modern Art, Nova Iorque, USA (2014) (Fortes D'Aloia & Gabriel, 2023), entre tantas outras.

Ivens Machado tem trabalhos em importantes coleções públicas, tais como *Blanton Museum of Art* – The University of Texas at Austin, Austin, Estados Unidos; Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, Brasil; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ),

Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), São Paulo; Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), Niterói (RJ); Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), São Paulo; Museu de Arte de Brasília (MAB), Brasília; Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM), Salvador; Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri, Espanha; Museum Voorlinden, Wassenaar, Holanda; Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil; Palazzo Di Lorenzo, Gibellina, Itália e Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

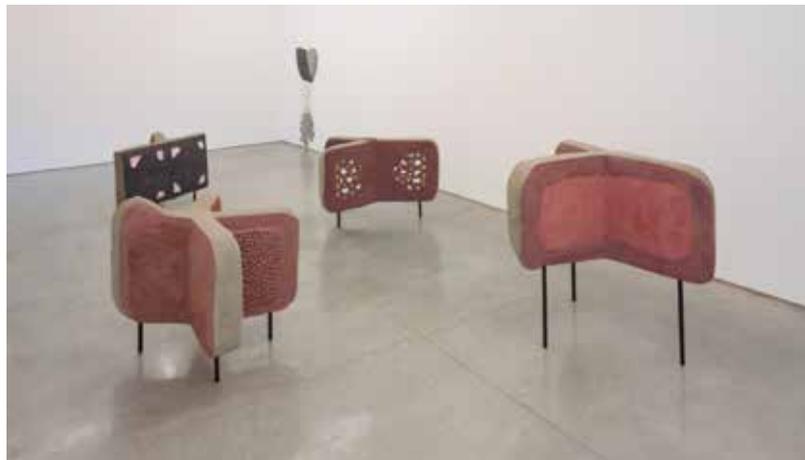


FIGURA 3

IVENS MACHADO
Tucci Russo,
Torino, 1983.

Concreto e ferro.

Disponível em: <https://fdag.com.br/exposicoes/tucci-russo-torino-1983/>.
Acesso em: 22 mai 2023.

Nascido em Florianópolis em 1942, viveu grande parte de sua vida no Rio de Janeiro. Morreu em 2015, aos 72 anos, em sua casa. Machado não resistiu aos traumas após cair de uma escada. Foi um dos pioneiros da videoarte no Brasil, pois em 1974, fez parte da primeira mostra da nova mídia no Brasil. Na década de 1970, no auge da arte conceitual, os artistas debatiam o dia inteiro sobre arte, mas Ivens Machado preferia ir ao cinema e ao teatro. Arredio às panelinhas do meio, e alheio aos movimentos que confortavelmente servem para classificar a criação, Machado preferiu se manter indefinível, e acabou criando esculturas singulares na arte brasileira (O GLOBO, 2015).

Trajectoria em poucas linhas

Foi em 1973, durante a ditadura militar, que Ivens Machado começou a despontar no cenário brasileiro das artes visuais. Então, com 29 anos, o catarinense que se mudara em 1964 para o Rio venceu o V Salão de Verão do Museu de Arte Moderna, com a instalação *Cerimônia em três tempos* (figura 2). A obra reproduz uma ambiente de açougue, asséptico, com três grandes pias/mesas de azulejos brancos, duas inclinadas sobre o chão. Uma grande peça de carne feita em resina pende de um dos três ganchos pendurados. Tudo ali recende a violência. Mais de 40 anos depois, a obra continua a provocar quem a vê. “Trata de uma narrativa violenta enunciando, entre outras leituras possíveis, o *páthos* da ditadura” (FORTES, 2015, não paginado).

A obra *Mapa Mudo*, de 1979 (figura 1) é um mapa do Brasil feito com cacos de vidro verde cravados sobre cimento. Realizada durante a ditadura militar, a imagem evoca, ao mesmo tempo, as exuberantes florestas brasileiras e os muros das residências bem protegidas, sendo também um símbolo das fronteiras sociais e políticas no país. Trata de uma metáfora dos tempos de perigo e isolamento (ele se reportou aos muros das casas sobre os quais os moradores fincavam os vidros quebrados).

Para Cocchiaralle (apud RUBIN, 2016) existem artistas cujas trajetórias estão ligadas a questões compartilhadas por vários outros artistas, como Hélio Oiticica (1937–1980), Lygia Clark (1920–1988) e Lygia Pape (1927–2004). Assinala que outros artistas têm trajetórias à parte dos *ismos*, mais pessoais, mais singulares e que Ivens faz parte desse segundo grupo: era muito intuitivo, não intelectualizado e ao que parece, vivia isso como uma angústia, uma ten-



4

FIGURA 4
O artista Ivens Machado, em retrato de 2002.

Foto: Tasso Marcelo/AE
. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/artes/morre-no-rio-o-artista-ivens-machado/>.
Acesso em: 22 fev 2023.

com este meio eletrônico foi feita em 1974, simultaneamente à de outros artistas como Anna Bella Geiger e Sonia Andrade” (COCCHIARALLE, 2016, não paginado).

Algumas questões (ou eixos poéticos) atravessam o conjunto da obra de Ivens desde seu florescimento efetivo, lá pelo começo dos anos 1970, até seus trabalhos finais dos dois últimos anos. Tais eixos poéticos resultam de práticas de permanente construção/reversão, acionadas por Ivens para a produção de esculturas contaminadas por métodos e práticas da construção civil popular-comunitária, tanto no que diz respeito aos materiais de que são elaboradas — cimento, vergalhão, areia, azulejos, pedras, etc. — como pelo rústico acabamento dos trabalhos (COCCHIARALLE, 2016, não paginado)

Ivens Machado, no início da década de 1970, realiza obras em papel utilizando materiais como folhas e cadernos pautados ou quadriculados, nos quais realiza interferências, como na série *Fluidos Corretores* (1974). Essas obras possuíam forte teor conceitual, fazendo mínimas interferências que deslocam as linhas das folhas de cadernos pautados e quadriculados. Em 1974, faz sua primeira exposição individual na Central de Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro.

A década seguinte é marcada por um maior envolvimento do artista com a escultura e passa a utilizar com frequência materiais industriais em suas obras, especialmente da construção civil, como ferro, concreto e argila. Cria formas brutas com superfícies irregulares que remetem ao acabamento precário da construção rústica, de moradias simples e pobres.

Em outra faceta de sua produção, faz referências ao universo sexual e à sensualidade, trabalhando com formas que aludem ao corpo humano. São esculturas em cimento, com cacos de telhas coloniais em sua superfície. A obra de Ivens Machado pauta-se na reorganização e, até mesmo, subversão dos códigos da escultura convencional - tornando-o um dos principais representantes da sua geração de escultores.

Sobre as obras — uma arte que quer significar

Para Agnaldo Farias (IVENS MACHADO, In: Enciclopédia Itau Cultural, 2021, não paginado), a obra de Ivens Machado posiciona-se contra um projeto despreocupado da definição de propósitos e da função da arte — é uma arte que quer significar. Com a série de objetos de cimento e cacos de vidro, Machado opõe-se a um projeto de arte tátil, criando objetos que impedem qualquer contato por parte do observador. Em sua produção Ivens Machado parte,

são até produtiva no seu trabalho. “A politização do Ivens se dava mais nessa esfera micro, do que diz respeito ao comportamento, à repressão e à violência” (COCCHIARALLE apud RUBIN, 2016, não paginado).

Em outra matéria, diz Cocchiaralle que “Ivens talvez seja o artista de sua geração mais importante surgido no sul do país, ainda que sua obra tenha florescido no Rio de Janeiro, cidade em que se radicou a partir de 1964” (2016, não paginado). Complementa suas observações salientando que Ivens Machado foi “pioneiro da videoarte no Brasil — sua primeira experiência

portanto, de elementos sem relação harmônica entre si, utilizando muitas vezes materiais da construção civil. Trabalha com formas brutas e superfícies irregulares, geralmente de cimento, em que são encaixados outros materiais como azulejo, vergalhão de aço, madeira ou telha de cerâmica. Utiliza como valores cromáticos as tonalidades originais dos materiais, como o vidro verde ou as telhas de cerâmica; algumas vezes usa pigmentos como o pó xadrez. Destaca-se em sua produção a conotação sexual de algumas de suas obras associada à brutalidade dos materiais - o resultado varia do humor à agressão. O artista de alguma maneira reorganiza os códigos da escultura convencional e trabalha ainda com questões como volume e massa e se torna um dos principais representantes de sua geração. Em suas obras apresenta elementos brutos e superfícies irregulares, que evocam o acabamento rústico das casas pobres, o início da vida, a simplicidade, questões recorrentes em outras descrições de obras do artista (figura 3) (IVENS MACHADO, In: Enciclopédia Itau Cultural, 2021, não paginado).

Pedro Köberle e Tiago Mesquita descrevem cinco esculturas de Ivens Machado expostas na Galeria Tucci Russo, em Torino, 1983. Russo foi um célebre *marchand* italiano dedicado à promoção de expoentes da arte *povera*, com a qual a obra de Machado partilha a fusão do fazer artesanal e dos procedimentos industriais, a reabilitação de materiais de construção e a reintrodução de uma fisiologia corporal e carga libidinal nos espaços artísticos. Após a mostra na Tucci Russo, Machado foi convidado a participar da *Nouvelle Biennale* de Paris pelo crítico e curador italiano Achille Bonito Oliva. As quatro esculturas independentes são como livros de concreto abertos sobre finas pernas de metal. As “páginas” são abas grossas que se abrem em três ou quatro facetas. Cada faceta apresenta uma consistência específica, estabelecendo contrastes cromáticos e de texturas entre o concreto cru e o pigmentado, colorido de tom avermelhado e terroso com óxido. A única escultura de parede da exposição mostra o primeiro uso de tela de galinheiro por Machado, que se tornou recorrente em sua obra a partir de então. O concreto e o óxido reaparecem como materiais principais, mas a tela de arame da qual pendem pedaços de concreto rachado confere à obra uma leveza e mobilidade que contradizem seu peso.

A utilização de materiais de construção por Machado – aço, concreto, tela de galinheiro, cacos de telha e vidro – e o caráter estrutural-arquitetônico de suas esculturas aproximam a exposição de uma casa suspensa entre a construção e a demolição. À época, a crítica italiana Luciana Rogozinski qualificou as obras como “flores da ruína”, expressão que bem antevê a coexistência sempre contraditória, muitas vezes violenta, em Machado, da fluência formal e dos materiais brutos, escombros de onde brota sua prática (KÖBERLE; MESQUITA, 2023, não paginado).

Outras peças aludem ao universo sexual (também dá origem à vida) por suas formas que permitem associações com o corpo humano. A obra de Ivens Machado abre-se a reflexões acerca da memória social e histórica, unindo arqueologia — através dos materiais brutos e primordiais — e estudos da simbologia do DNA (IVENS MACHADO, In: Enciclopédia Itau Cultural, 2021, não paginado).



FIGURA 5
IVENS MACHADO
Sem notas.

Disponível em: <https://raphaelfonseca.net/Ivens-Machado>. Acesso em: 22 mai 2023.



6

FIGURA 6
IVENS MACHADO
Sem título, 1988.

Concreto armado,
pigmento e pedra,
100 x 80 cm.

Disponível em: [https://
www.catalogodasartes.
com.br/obra/PPAtDA/](https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PPAtDA/)
Acesso em: 23 mai 2023.

momento de acirramento da violência política no Brasil. As esculturas de Ivens são como organismos elementares de um mundo devastado pela desmedida urbana. Uma obra que transgrediu sua órbita na revolta, mas se revela agora de uma pureza brutal.

Para Ligia Canongia (1994) as obras de Ivens Machado estão ligadas às origens da relação do homem com a natureza e o trabalho. Para ela, quanto a esses aspectos, as esculturas de Ivens Machado pertencem à mesma linhagem de Brancusi, Henry Moore, dos fauvistas, dos expressionistas alemães, de Miró, de Noguchi e de Gaudí. Interessados na relação sensorial e afetiva com a Natureza, estes foram levados a ter um contato direto e artesanal com a matéria.

Em contraponto aos artistas como os cubistas, futuristas e construtivistas, que, alinhados com o progresso das ciências e da tecnologia, acompanharam as contingências da história, essa outra linhagem igualmente moderna voltou-se para os impulsos e experiências das sociedades primitivas em para criticar e resistir às exigências do progresso. Sua referência à arte primitiva buscava o estado pleno e bruto da expressão humana e sua relação sensorial com o trabalho. Assim, as obras de Ivens Machado parecem afirmar essa pulsação primitiva, que foge do domínio da pura racionalidade e se lança diretamente ao mundo imaginário (figura 4).

No entanto, “nas obras de Ivens a fantasia não vagueia por mar e terra. Ele toca o chão — atinge o mundo com força”, diz Ligia (1994, não paginado). Está presente em objetos especialmente pesados, rústicos e brutais. Fantasia e imaginação se misturam com uma densa carga de brutalidade, como acontecia na obra dos expressionistas alemães. Mais uma vez, Ivens Machado alinha-se com os artistas europeus modernos. Como nas obras dos expressionistas, em suas esculturas a brutalidade se revela como o reverso da beleza, a face da beleza que podemos ver em nossas sociedades decadentes, onde os princípios espirituais estão fadados a serem oprimidos pelos princípios materialistas. Portanto, a brutalidade é o meio para transformar as belas e ideais imagens do passado em imagens trágicas (figura 5).

Ivens Machado lida com as formas clássicas e sua perfeição idealística é do avesso, transformando total e perversamente os ideais clássicos em algo negativo e selvagem, agressivo



7

FIGURA 7

IVENS MACHADO

Exposição na Casa França Brasil em 2011
Foto: Simone Marinho / Agência O Globo.

Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/morre-artista-visual-ivens-machado-aos-72-anos-16142365>. Acesso em: 22 mai 2023.

e cortante. Até a sexualidade, quando está presente em suas obras, tem essa mesma característica agressiva e pervertida, que permeia a experiência humana em nossa era violenta. Destinase a ser a expressão do homem em seu estado natural e bruto. Aspira revisitar os impulsos do artista diante do desconhecido.

Marcia Fortes (2015), escreve um texto sobre a morte de dois escultores que à primeira vista pareciam ter pouco em comum e que faleceram em datas próximas, no ano de 2015: Ivens Machado e Chris Burden, ambos com obras contundentes em que exploram situações ligadas ao corpo masculino, à sexualidade e à política. Escreve que, enquanto Chris Burden estava armado da soberania do sucesso, Ivens batalhava pelo reconhecimento de seu valor. Salienta que ambos foram agentes ativos da arte enquanto performance, tendo o corpo humano como assunto e veículo da obra. Machado migrou do território desmaterializado da performance para a escultura e seus trabalhos passaram a ser mais assimétricos, com erotismo latente. Ao longo dos anos 80 e 90 construiu formas estranhas de concreto, pigmento, pedras e ferro. Dizia Machado, segundo Fortes, que ele construía o visível e que “o estranhamento que causam deve ser relativo à nossa própria estranheza” (MACHADO *apud* FORTES, 2015, não paginado). A obra de Ivens Machado fala mais ao instinto selvagem, em que materializa a forma sem floreios ou excessos de significações. “A forma em si parece falar, como se suasse algo que o espectador absorve. A escultura transpira” (FORTES, 2015, não paginado). Para exemplificar, cita uma escultura sem título, de 1988 de concreto e pigmento, pendente de um cabo de aço na parede, apresenta cor de língua e superfície áspera de cuja ponta brotam pedras pontiagudas, remetendo a um pênis, ao saco escrotal, operando como metáfora e como síntese (figura 6).

A prática de acumulação e repetição ecoa na obra de Machado, quando empregou toneladas de toras de madeira e pedras em trabalhos de notória força poética, alguns em escala ambiciosa. Machado voltou-se para a terra, explorou o peso da pedra, construiu elevações de toras como ocas espiraladas e grandes rodas recheadas de cimento, empregando materiais que fugiam ao controle absoluto. Ivens Machado respondia à matéria-prima e à instabilidade (figuras 7 e 8).



FIGURA 8

O artista plástico
Ivens Machado,
em foto de 2007

Foto: Mônica Imbuzeiro
/ Agência O Globo.

Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/morre-artista-visual-ivens-machado-aos-72-anos-16142365>.

Acesso em: 22 mai 2023

8

Burden morreu em sua casa em Los Angeles.[...] Machado morreu em sua casa no Rio. Não exibia obra nova desde 2010, embora tenha participado de exposições esparsas, incluindo uma coletiva na também poderosa Hauser & Wirth, em Zurique. Morreu deixando sua arte desvalorizada, em estado de semiabandono. Burden partiu reconhecido, influente e imitado. Machado estava na pior, ainda que também influente e imitado. Dois escultores, um tecnológico, um orgânico. Um meio pop, outro meio “povera”. Ambos de qualidade superior – dois dos melhores que se foram (FORTES, 2015, não paginado).

Erber (2015) também escreve um texto esclarecedor sobre a vida do artista. Diz que Ivens Machado, absolutamente honesto consigo mesmo e com sua produção, teve uma vida artística mais tortuosa do que merecia e que falava com um misto de arrependimento e ironia de suas brigas de juventude com alguns críticos brasileiros. Menciona que, apesar da importante projeção nacional e internacional, mais de uma vez Ivens se viu obrigado a destruir suas obras e que nos últimos anos, queixava-se da falta de uma estrutura com a qual pudesse contar para preservar suas esculturas, instalações e desenhos. “No ambiente atual em que boa parte da arte brasileira se debate entre estranhas hierarquias culturais, oscilando entre a frivolidade de um devir-perfumaria e a ilusão de felicidade de uma missão sociológica, a figura de Ivens, seu modo de vida e sua obra simbolizavam uma resistência genuína” (ERBER, 2015, não paginado). Menciona que a resistência se refere ao esvaziamento estético e ao grande jogo das cartas marcadas e das figurinhas repetidas *ad infinitum*, bem como à coqueteria que determina a circulação e a visibilidade dos artistas.

Suas encrencas, seu desregramento, seu ressentimento, isso tudo, muito mais do que a configuração de uma personalidade intensa ou indócil, marcava um lugar artístico no mundo e um modo de ser contemporâneo. Ivens manteve-se absolutamente fiel à sua tormenta, a força, a violência das formas que criava, a estridência dos seus materiais prediletos integravam esse modo caótico e drástico de viver, de não caber em si e desvairar. Suas obras parecem falar de uma ancestralidade que se comunica com a infância, uma plasticidade singela e franca, mas que também pode repentinamente reverter para a monstruosidade desesperada de um desejo em forma bruta, que talvez seja o nosso único totem possível (ERBER, 2015, não paginado).

Vários críticos de arte já escreveram sobre Ivens Machado, incluindo nomes como Agnaldo Farias, Márcio Doctors, Fernando Cocchiaralle, Eduardo Jardim, Roberto Pontual, Reinaldo Roels Jr., Ligia Canongia, Paulo Herkenhoff, Milton Machado, Laura Erber, Paulo Sérgio Duarte, entre muitas matérias em jornais, catálogos de exposições importantes e especiais para a arte brasileira. Sua obra, entretanto, ainda não obteve a necessária visibilidade do público. Poucos conhecem o conjunto das obras e a diversificação do trabalho de Ivens Machado. Por vezes chegamos a pensar que ser excelente e desconhecido é uma sina dos artistas catarinenses. Esse livro tem também por objetivo, reunir nomes fundamentais, visando apontar futuros e necessários estudos sobre artistas catarinenses.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANONGIA, Ligia. **Catálogo Ivens Machado**, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1994.
- COCCHIARALLE, Fernando. **MAM Rio inaugura exposição em homenagem a Ivens Machado**. 2016. Disponível em: <https://radardecoracao.com.br/mam-rio-inaugura-exposicao-em-homenagem-a-ivens-machado>. Acesso em: 22 jan 2023.
- ERBER, Laura (2015). **Cimento, papel e cinza**. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/cimento-papel-e-cinza/>. Acesso em: 15 mar 2023.
- FORTES D'ALOIA & GABRIEL (2023?). **Ivens Machado**. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://fdag.com.br/artistas/ivens-machado/>. Acesso em: 22 jan 2023.
- FORTES, Marcia. Chris Burden e Ivens Machado se foram na mesma nuvem. **Jornal O GLOBO cultura**. Rio de Janeiro. 14/06/2015. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/06/1641276-chris-burden-e-ivens-machado-se-foram-na-mesma-nuvem.shtml?loggedpaywall> Acesso em: 15 jan 2023.
- IVENS MACHADO. (2021) In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10571/ivens-machado>. Acesso em: 30 jan 2023. Verbete da Enciclopédia.
- KÖBERLE, Pedro; MESQUITA, Tiago. Tucci Russo, Torino, 1983. 2023. Disponível em: <https://fdag.com.br/app/uploads/2023/01/tucci-russo-carpintaria-pt.pdf>. Acesso em: 22 mai 2023.
- MACHADO, Ivens. **Ivens Machado: o engenheiro de fábulas**. Texto Ligia Canongia, Paulo Sérgio Duarte, Eduardo Jardim, Fernando Cocchiaralle, Paulo Herkenhoff, Milton Machado, Márcio Doctors. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2001. 199 p., il. color.
- MAKOWIECKY, S.; FILOMENO, G. V. A participação de Santa Catarina na Bienal de São Paulo. In: MAKOWIECKY, Sandra; CHEREM, Rosângela Miranda. (Org.). **Fragmentos—Construção II: imagem—acontecimento**. 1 ed. Florianópolis: Editora Coan, 2013, v. 1, p. 141-173.
- O GLOBO – redação. Morre o artista visual Ivens Machado, aos 72 anos. **Jornal O Globo cultura**. Rio de Janeiro. 13/05/2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/morre-artista-visual-ivens-machado-aos-72-anos-16142365>. Acesso em: 22 jan 2023.
- RUBIN, Nani. Política, sexualidade e violência estão nas obras reunidas no MAM. Exposição faz homenagem a Ivens Machado, um artista singular. **Jornal O Globo Cultura**. Rio de Janeiro .30/04/2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/exposicao-faz-homenagem-ivens-machado-um-artista-singular-19197367>. Acesso em: 22 jan 2023.



I

FIGURA 1
HELENA MONTENEGRO
Integração. 1987.

Cimento,
52 x 83 x 65.

Fonte: Museu de Arte
de Santa Catarina.

Helena Montenegro

Sobre o peso da leveza, sobre as permanências

DANIELA QUEIROZ CAMPOS

Entre o verde, o cinza

No corredor que leva ao Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), num pequeno jardim de inverno, vemos uma intrigante escultura. *Integração* (1987), de Helena Montenegro (1945-), apresenta dois círculos. Ao aproximarmos-nos, percebemos que ambos se tratam de meias esferas, que ora parecem se separar, ora dão a impressão de unir-se. O título, de certa feita, responde o impasse: *Integração*. As duas meias esferas, então, integram-se, unem-se e não se distanciam. Outra inquietação é que os círculos, se justapostos, não comporiam uma esfera perfeita, uma vez que a parte superior de cada um está incompleta. A volumetria da escultura apresenta uma ausência, ou melhor, duas ausências.

Nas palavras da artista, “Essa escultura é uma esfera que, ao mesmo tempo que se parte, continua unida. Tem uma linha que simboliza algo que cresce ao mesmo tempo que integra” (MONTENEGRO, 1988). A esfera de Helena Montenegro faz-nos analisar e refletir sobre essa circularidade continuamente abordada em sua linguagem escultórica.

As formas da escultura não são vazias, mas cheias. Seus espaços são ocupados pela materialidade do concreto que preenche cada uma das metades da obra num eixo exato, formando duas semiesferas. Ao mesmo tempo que cada uma das metades parece integrar-se, elas dão a sensação de jamais se fundirem por completo. Deste modo, a obra conjuga a sensação de movimento e repouso. Para Rosalind Krauss, “Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes, situando na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo” (KRAUSS, 2007, p. 6).

As formas circulares da obra escultórica evocam também uma feminilidade visível, curva. Nossos olhos parecem passear pelos círculos e percorrer os redondos contornos da obra tridimensional. Percebe-se a alusão à relação ora erótica, ora amorosa. As esferas parecem os corpos de dois amantes, ou dois parceiros, que se integram um ao corpo do outro. Contudo, cada um dos dois corpos, ou cada um dos dois seres, parecem guardar um pedaço de si para eles próprios. A obra sugere uma incrível metáfora da relação perfeita, onde as metades não formam um todo homogêneo. É como se fosse possível ser um e ser dois. Ser do outro, sem deixar de ser de si próprio. Todavia, talvez tal idealização amorosa seja tão moderna como a escultura abstrata de Helena Montenegro o é.

Se pensarmos sobre a relação a dois e duas metades, teríamos indiscutivelmente que mencionar Platão. Como Roland Barthes o fez em seu *Fragmentos de um discurso amoroso*. “União. Sonho de total união com o ser amado” (BARTHES, 1986, p. 194). Em sequência, ele cita a poeta renascentista Ronsard “Na sua metade, colo minha metade”. E prossegue “[...] Saio de um filme (que nem era muito bom). Um personagem desse filme evoca Platão e o Andrógeno. Parece que todo mundo conhece esse negócio de duas metades que procuram se colar” (BARTHES, 1986, p. 194). Contudo, Barthes não compatibiliza nem com Platão, nem com Ronsard, nem com o personagem do filme que menciona. Como um intelectual moderno, parece estar longe da crença de que dois podem completar-se. Para ele, as relações amorosas seriam uma questão de suplemento e não de complemento.

A doçura das orgânicas formas, entretanto, polarizam com a frieza da cor. O cinza, característico da materialidade da obra, contrasta com o verde das plantas que compõem o espaço expositivo. As plantas do pequeno jardim de inverno cedem lugar ao cinza da escultura. Todavia, é interessante pensar no anverso: que, de certo modo, o próprio jardim de inverno é um intervalo verde em uma edificação, cujo constructo é feito do mesmo concreto que dá forma, matéria e cor à escultura de Helena Montenegro. Se problematizarmos os verdes das plantas do jardim de inverno a partir das análises do filósofo Emanuel Coccia, esse verde do entorno da escultura pode ser compreendido como um elemento de decoração urbana, característico das cidades contemporâneas (COCCIA, 2018, p. 11). O concreto que é um material mais característico — e principalmente primeiro empregado — na construção das cidades modernas do que na elaboração de obras de arte. Ele caracteriza-se justamente como elemento construtivo das cidades modernas, principalmente no decorrer da Revolução Industrial. A escultura moderna passa, então, a utilizar esse mesmo material. No caso do Brasil, principalmente a partir da década de 1970.

A referida escultura — *Integração* — foi doada pela artista, no ano de 1988, ao MASC.

Segundo a prensa periódica¹, à época, ela já ocupava o mesmo espaço expositivo atual. Helena Montenegro teria doado a obra em resposta ao pedido do ex-diretor da instituição, Harry Laus, quem tecera elogioso comentário à exposição comemorativa dos 10 anos de escultura de Montenegro, que tivera lugar no museu um ano antes.

Das mãos que esculpem as formas

Helena Montenegro pode ser considerada um artista catarinense. Não porque aqui nascera, mas por neste estado ter se transformado na Helena Montenegro artista. Ela nasceu no Rio de Janeiro dos anos dourados, em 1945. Contudo, não tivera uma infância carioca, mas nordestina. Ainda com três anos idade, em 1948, seus pais retornaram para a capital do Estado de Pernambuco. Segundo um texto escrito por Gilberto Freire, a escultora era “filha de gente antiga de Pernambuco” (FREIRE, 1983, p. A-11). Na cidade de Recife, Helena passou toda sua infância, juventude e parte de sua vida adulta. Foi no ano de 1973 que começou a residir na cidade catarinense de Joinville. À época, com 28 anos de idade, acompanhava o esposo no posto de trabalho.

Ela, então, travou conhecimento e enlace com o mundo das artes plásticas na cidade de Joinville. “Helena definitivamente é uma artista joinvilense” (SOUZA, 2021, p. 54). Onde, ainda na década de 1970, frequentou o Curso Regular de Cerâmica na Escola de Artes Fritz Alt, mais precisamente entre os anos de 1974 e 1978. Na mesma escola, cursou as aulas do escultor catarinense Mario Avancini (1926-1992). Avancini, que, de certo modo, iria transtornar a trajetória profissional da artista, já que, por exemplo, foram as mãos deste que incentivaram as mãos dela a trabalhar com escultura em concreto. Material em que as formas de Helena Montenegro ganharam mais potente linguagem e poética visualidade.

A formação da artista integra escultura em diferentes suportes, tais quais o bronze, a cerâmica e o concreto. Apesar de ser mais consagrada pela composição de obras tridimensionais, Montenegro também teve formação em obras bidimensionais e praticou-as, especificamente a pintura. Teve a primeira formação em pintura em Recife, cidade de sua infância. No ano de 1979, frequentou o Curso de Iniciação à Pintura na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Duas questões saltam aos olhos ao analisar a formação de Helena Montenegro. A primeira, são os cursos de história da arte e análises de obra de arte. Eles nos dão alicerces para pensar e problematizar o repertório imagético nas obras da artista. A segunda, é que na escola em que fora aluna ela também atuou, posteriormente, como professora. Na década de 1980, Helena Montenegro passa a compor os quadros de docentes da Escola de Artes Fritz Alt, onde lecionou o Curso Livre de Cerâmica. As mãos que apreenderam, passaram então a ensinar a esculpir as formas.

A década de 1980 destaca-se na produção e na exibição das obras da artista. As duas esculturas de sua autoria que compõem o atual acervo do MASC — *Integração e Transformação* (1984) — foram esculpidas naquela década. Bem como a destacada série *Infinitamente*. Fora, ainda, no final da década de anterior que a artista apresentaria sua primeira exposição individual. No ano de 1978, a mostra teve lugar na sala de exposições do escritório de arquitetura da

1 Jornal Diário Catarinense. Coluna Variedades. *MASC Reabre com Tirelli*. Florianópolis, 3/03/1988.

cidade de Joinville, na rua Lages, numa casa em estilo enxaimel (MONTENEGRO, 2013). Quatro anos depois, Montenegro teve sua primeira exposição na capital de Santa Catarina, na Aliança Francesa da cidade de Florianópolis. No encarte/convite da referida exposição, uma frase de Montenegro dizia: “Materializar o pensamento, vibrar com a execução e com o resultado final da transformação da matéria em algo que causa emoção, que possa transmitir uma mensagem, nos despertar para a consciência de nós mesmos e do universo” (MONTENEGRO, 1982).

Ao longo das décadas de 1980 e 1990, Helena Montenegro somou obras, participações em salões, exposições e premiações. Neste período, destaca-se sua participação no *Primeiro Salão Nacional de Cerâmica*, cidade de São Paulo, e no *Cem Anos de Escultura no Brasil* do Museu de Arte de São Paulo (MASP), no ano de 1982, bem como a presença de obras de sua autoria nos Salões Paranaenses de Cerâmica. Das exposições individuais, *Dois formas de formar formas*, ocorrida também em 1982, na cidade de Joinville, sobressai-se.

Em cimento e cerâmica, das exposições e participações em diversos salões, Helena Montenegro deu suas formas a ver, a emocionar e principalmente a fazer pensar. Muitas mãos escreveram acerca de suas obras, especialmente na prensa periódica. Contudo, notamos um quase silêncio de seu nome em trabalhos acadêmicos tanto do passado, quanto atuais. Parece dar um intervalo a esse silêncio a voz, ou melhor, as palavras redigidas por Gilberto Freire (1900-1987). Num interessante texto publicado no *Diário de Pernambuco* de 16 de janeiro de 1982, o afamado sociólogo e intérprete do Brasil escreve elogiosamente acerca das obras de sua conterrânea. Helena Montenegro, que havia apresentado esculturas e painéis numa exposição individual na *Galeria Massangana – Fundação Joaquim Nabuco* na cidade de Recife, parece ter fitado os olhos do intelectual.

No referido texto, Gilberto Freire compara as obras de Montenegro às do renomado escultor britânico Henry Moore (1898-1986). “O que me parece ocorrer, à sua maneira, com Helena Montenegro: ela também tem olhos que apalpa, toquem, sentem e talvez cheirem o que vêem, para só então esculpirem, sob as sensações tão de tato como de visão e de aroma de sugestões vindas da natureza” (FREIRE, 1981).

Dos olhos que apalpa, tocam, sentem e talvez cheirem

As palavras e frases de Freire referem-se às dificuldades de esculpir além das convenções estabelecidas e apontam a inovação como marca da então jovem artista brasileira. Apontam a relação de suas obras com às de Henry Moore, principalmente no que tange ao abstracionismo. Moore, que é considerado um dos mais destacados nomes do chamado *Vitalismo*. Porque, para ele, uma obra deve ter, antes de tudo, vitalidade própria (READ, 2003, p. 161).



FIGURA 2
HELENA MONTENEGRO
Transformação, 1984.

Cerâmica,
45 x 49 x 43 cm.

Fonte: Museu de Arte
de Santa Catarina.

Na obra *Transformação* (1984) de Helena Montenegro, podemos perceber os espaços vazios, bastante visíveis nas obras do escultor inglês. As formas abertas de Moore podem ser percebidas em muitas obras de Montenegro, entre elas a última mencionada, que atualmente faz parte do acervo do MASC. Os círculos que dão forma e que reveem constantemente nas obras da escultora catarinense. Sendo as formas sempre a grande questão de um escultor (READ, 2003, p. 176).

Gilberto Freire tinha olhos sensíveis. Ele percebeu como as obras de Henry Moore dialogam sobremaneira com as obras de Helena Montenegro. Tal diálogo pode se justificar pelas formas, visíveis na escultura de ambos. Mas também pela relevância que o artista tem para pensar a escultura moderna.

Ademais, as esculturas de Moore se fizeram visíveis no Brasil há longínquo tempo. Duas de suas gravuras foram exibidas já na I Bienal de São Paulo, em 1951. No evento subsequente, a II Bienal de 1953, foram então expostas 29 de suas esculturas (AMARAL, 2006, p. 337).

Em *Transformações*, as formas de Montenegro não aludem ao corpo humano como grande referencial, mas às imagens da paisagem. A natureza é referenciada através da materialidade das rochas, das árvores, dos ossos, dos galhos. No entanto, os sentimentos e as sensações evocadas são sempre nossas, sempre eminentemente humanas. *Transformação* integra magistralmente forma e sentimento. As formas circulares, ali quase serpentinadas, passam a sensação de abordarem as transformações que cada um de nós passa durante nossas vidas. Ou talvez aborde justamente as transformações que as imagens, como nós, costumam passar. Tudo sempre revém, mas sempre a partir de uma nova apresentação possível.

Rosalind Krauss (2007, p. 6) defende que a condição profícua de uma obra escultórica aloca-se justamente na tensão entre tempo e espaço. Sendo assim, mesmo uma escultura sendo uma arte espacial não seria possível, nem mesmo oportuno, distinguir a experiência temporal da espacial. As obras de Helena Montenegro, em suas formas abstratas, evocam constantemente círculos que, por sua vez, recordam-nos dos retornos temporais. O volume esférico evoca a história a contrapelo, teorizada por Walter Benjamin em seu afamado texto *Tese sobre um conceito de história* (BENJAMIN, 2010). A compreensão do curso temporal como movimento dialético foi, e ainda é, posto em prática nas pesquisas de Georges Didi-Huberman, que acredita numa história anacrônica, repleta de tempos complexos e impuros (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23).

Do peso da leveza

Na série *Infinitamente*, a questão parece alcançar mais rijos contornos. Agora em concreto, Montenegro expressa o peso da leveza. A primeira escultura do conjunto, com título homônimo, *Infinitamente*, está exposta em frente ao Arquivo Histórico da cidade de Joinville, mais precisamente sobre um espelho d'água. A obra tridimensional apresenta as formas do símbolo do infinito, símbolo que por si próprio congrega peso e leveza. Isto diante do peso exacerbado da infinitude frente a seu símbolo: o simples e fino contorno de uma linha que se curva e se integra — um oito deitado.

“Infinito [*Do lat. infinitu*] Adj 1. Não finito: sem fim, termo o limite definido; 2. De duração extensão ou intensidade extrema; imenso; 3. Inumerável, incalculável, incontável [...]”

(FERREIRA, 1999, p. 1108). A palavra “infinito”, na língua portuguesa, deriva do latim. O termo atrela a noção daquilo que carece de fim. Logo, algo absolutamente não humano, uma vez que nós, seres humanos, temos a certeza, quiçá a única certeza, de que somos um elemento de passagem.

Infinitamente, de Helena Montenegro, se visto de cima, apresenta um oito deitado, o já mencionado símbolo do infinito. A escultura foi justamente desenhada para ser alocada sobre um espelho d’água. De tal feita, o símbolo do infinito conecta a água ao céu. Belamente, a artista elege o concreto para dar materialidade às formas. O concreto, que se caracteriza pela rigidez e pelo peso. Assim, a obra aborda uma das grandes questões da imagem: elas irão sobreviver a nós. “Diante da imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente que isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento de futuro, o elemento de duração [durée]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

“Infinitas possibilidades de interpretação podem ser alcançadas sobre a obra de Helena Montenegro, mas em todas elas a poesia que emana das formas geométricas do concreto, nos observa e nos eleva ao infinito” (SOUZA, 2021, p. 54). Seja na cerâmica de *Transformação*, ou no concreto de *Infinitamente* ou *Integração*, as formas esculpidas pelas mãos dessa artista fazem-nos pensar, refletir e sentir. Suas obras são dadas a ver em densa matéria, em curvos volumes e no peso de seus constructos. Imagem feita e vista por nós, seres humanos — seres da impermanência. Contudo, conjugam o que uma imagem deve conter, o peso da leveza de sua permanência.



FIGURA 3
HELENA MONTENEGRO
Infinitamente.
Concreto.
Fonte: Arquivo
Histórico de Joinville.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas. Uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- READ, Herbert. *Escultura Moderna. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SOUZA, Giane Maria de. Helena Montenegro e a obra *Infinitamente*. In: SOUZA, Giane Maria de (org.). *Boletim do Arquivo Histórico de Joinville*. Vol. 1, N 17, Edição trimestral julho, agosto, setembro, 2021.



I

FIGURA I

DORACI GIRRULAT

Altruísmo e Helpemo.

Da série Ética

Visual – Cápsulas

do Tempo, 1983.

Técnica: Escultura
(objeto). Materiais:
acrílico, tecido e vidro.

Dimensões: 50 cm
diâmetro x 67 cm.

Fonte: Exposição
Coleção MASC, obra
presente no acervo
do Museu de Arte de
Santa Catarina.

Acervo MASC,
disponível em:
[aplicacoes.fcc.sc.gov.
br/wp/masc/acervo/
altruismo-helpemo-
capsula-do-tempo-
da-et-visual](http://aplicacoes.fcc.sc.gov.br/wp/masc/acervo/altruismo-helpemo-capsula-do-tempo-da-et-visual). Acesso:
10 nov. 2022.

Doraci Girrulat

A impermanência do tempo, a transparência das formas¹

JULIANA CRISPE

A artista Doraci Girrulat tem enorme importância no sistema de arte em Santa Catarina, na inserção da arte contemporânea em Florianópolis na década de 80 e extensão para o Estado, assumindo papel como artista, professora, pesquisadora, coordenadora de projetos e articuladora de proposições no movimento artístico.

Com uma personalidade ímpar, singular, sempre questionadora, à frente de seu tempo, Doraci teve voz e clamou pela liberdade, em uma época em que o campo artístico ainda era majoritariamente masculino, tendo reconhecimento de curadores e críticos importantes para historicidade da arte brasileira, como Walter Zanini e Harry Laus.

Cursou Artes na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, estando desde a primeira fase conectada com os professores, assumindo a monitoria da disciplina

¹ A primeira versão deste texto é possível de ser encontrada na exposição virtual de Doraci Girrulat, na Galeria Choque Cultural: REDE CHOQUE. *Rede Choque apresenta: Doraci Girrulat. Curadoria Juliana Crispe, 2020.* Disponível em: choquecultural.com.br/pt/2020/09/19/rede-choque-apresenta-doraci-girrulat/. Acesso em: 20 nov. 2022.

de Materiais Expressivos, em que pôde desenvolver um riquíssimo conhecimento na preparação dos materiais e suas expressões, disciplina esta em que se torna professora universitária na década de 1980, na Universidade do Estado de Santa Catarina, bem como, também, nas disciplinas de História da Arte e Arte Contemporânea. Alguns de seus professores foram José Resende, Nelson Leirner, Nicolas Vlavianos, Julio Plaza, Ubirajara Ribeiro, Tomoshigue Kusuno, Reinaldo Jardim e Herbert Duschenes.

Entre suas influências estão Joseph Beuys, artista que a conduziu à arte de Duchamp e, no Brasil, convive e norteia-se pelos pensamentos e produções de Hélio Oiticica.

Artista multimídia, Doraci inicia sua produção pelas contaminações da Poesia Concreta, do Neoconcretismo Brasileiro, pelo desdobramento contemporâneo da Minimal Art, da Arte Processo, da Arte Conceitual, da Hipermídia, tendo a transparência, fluidez e hibridismo como marca em sua produção entre as linguagens que permeiam, até hoje, seu processo contínuo e dinâmico. Experenciou o desenho, pintura, gravura, fotografia, escultura, instalação, intervenções urbanas, vídeo arte, performance, propiciou *happenings* entre seus alunos, proporcionou experiências sensoriais, cinéticas e psíquicas, explorou a xerografia, o fax art como meio, e foi precursora da Heliogravura no Brasil e na América Latina, juntamente com Julio Plaza e Léon Ferrari.

Hoje, a artista também desenvolve uma série de trabalhos que opera com meios tecnológicos para suas criações, usando o computador e celular como ferramentas para construção, utilizando-se do retorno de obras de sua produção passada como matrizes e palimpsestos para seu processo no agora, numa temporalidade de ressurgimento constante.

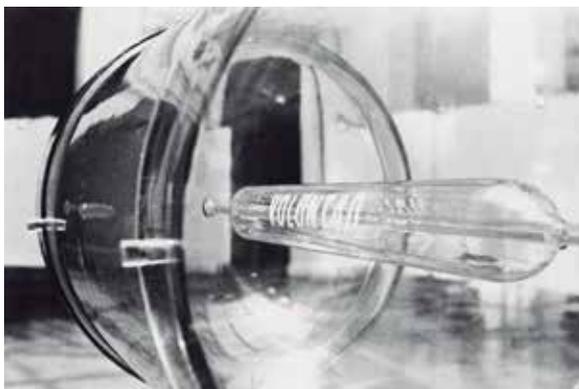
Os campos tridimensionais perpassam e permanecem em toda a sua produção, reforçando a transparência, as camadas, os movimentos, o palimpsesto, o tempo anacrônico em transição, em movimentos que rompem com a ideia da escultura como algo duro, fixo, definitivo. Suas instalações, esculturas, objetos, falam sobre o humano, sem a representação da figura humana, a fluididade das formas nas obras de Doraci, torna-se maleabilidade da vida em constante movimento e sentimentos.

Entre múltiplas flutuações geográficas, a artista fala da matéria, da leveza, do visível e invisível, de uma rarefação, de linhas tênues e efêmeras como disparos para suas realizações.

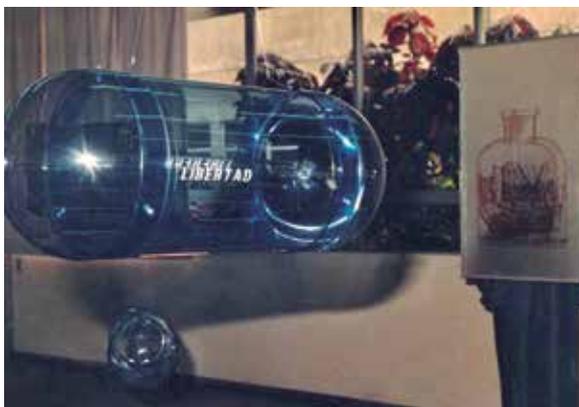
Segundo Doraci:

[...] meus trabalhos buscam revelar a transparência. Em si, da matéria posta como exposta ou da ação que nela se costuma relacionar. Diante do material dado, o mínimo de interferência e o máximo de sua presença. Como uma metalinguagem desnudada em suas propriedades, busco no volume o tamanho humano ou mais que humano dos elementos. As obras têm um caráter minimal, que para mim, em meu processo, apontam para verdades fundamentais ou reveladoras, em uma passagem que se dá pela experiência como disparadora, como processo Zen. Toda minha prática no mundo tem sido de doação para melhoria do ser humano [texto enviado pela artista].

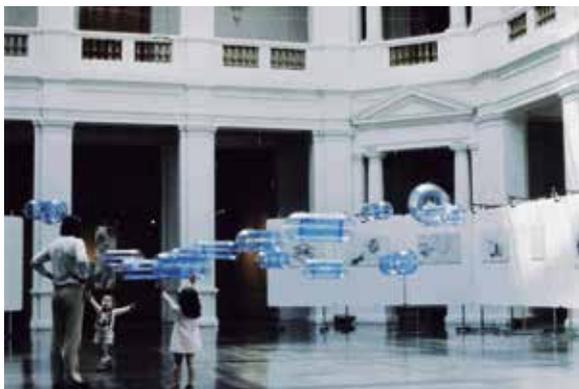
O estado Zen nas obras de Doraci como conceito está no sentido de transformação, um estado contemplativo, de consciência e presença. O Zen visto como um campo filosófico incorpora a vida da artista como posicionamento prático no fazer artístico, que valoriza a experiência e a imersão. Numa sofisticação em seus processos de criação, que partem dos elementos minimalistas, Doraci busca a liberdade para a extrapolação dos limites formais, seja



2



3



4

FIGURAS 2, 3 E 4

DORACI GIRRULAT

*Ética Visual –
Cápsulas do
Tempo*, 1983.

Instalação realizada
no vão central do
MAC-Santiago,
Parque Florestal.

Técnica: Escultura
(objeto). Materiais:
acrílico, tecido e vidro.

Dimensões: 50 cm
diâmetro x 67 cm.

Fonte: Acervo da
Artista. Fotografias:
Doraci Girrulat.

em sua obra ou em sua vida. Ao analisarmos seus gestos, formas, cores, elementos plásticos de sua produção, percebemos a materialidade como referência indissociável e reveladora para sua poética.

Em suas esculturas e instalações, vemos a leveza que a artista preza e as relações de camadas entre tempos. Em *Ética Visual*, instalação realizada em 1983, as palavras bailam no ar, relacionando-se com a temporalidade de uma cápsula translúcida que seleciona, como preciosidade, diversas palavras.

No acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), podemos ver uma das cápsulas que compõe a série, a cápsula presente no acervo do MASC, nos traz as palavras *Altruísmo* e *Helpemo* em seu interior e foi adquirida para o acervo, a partir do Prêmio de Incentivo às Artes Plásticas da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), em 1993.



5



6

FIGURA 5 E 6
DORACI GIRRULAT
Altruísmo e Helpemo.

A obra faz parte da instalação *Ética Visual – Cápsula do Tempo*.

Técnica: Escultura (objeto). Materiais: acrílico, tecido e vidro. Dimensões: 50 diâmetro x 67 cm.

Fonte: Exposição Coleção MASC, obra presente no acervo do Museu de Arte de Santa Catarina.

Fotografia: Marcello Carpes.

Cada palavra-conceito opera, segundo a artista, como processos construídos a partir da leitura do bloco numênico de Kant. O mundo numênico é o que Kant chamava de transcendental, algo que vai além da experiência coletiva, que permanece entre tempos, que existe para além da estrutura espaço-temporal. Para Kant, o acesso ao mundo numênico, não seria através da razão, pois esta estaria limitada, apenas, ao mundo fenomênico.

A ética de Kant trabalha a razão como elemento universal, as ações têm valor moral quando agimos motivados pelo dever, pelo dito socialmente como certo. As ações “corretas” são as que estão dentro da universalização. Já o numênico perpassa pela subjetividade.

Diante das palavras presentes na *Ética Visual – Cápsula do Tempo*, no acervo do MASC, percebemos que, o que a artista pretende é ativar, pelas palavras, as trocas com o outro. Se *Altruísmo* nos impulsiona a pensar nas relações com o outro, pelo amor desinteressado,

do ao próximo, filantropia, abnegação; *Helpemo* também nos inflama a pensar na gentileza como movimento ativo na presença da vida. Se a primeira palavra facilmente encontramos na língua portuguesa, a segunda, é extraída do idioma Esperanto.

Nessa relação entre Arte e Vida, a obra *Altruísmo e Helpemo – Ética Visual – Cápsula do Tempo* é o desejo de uma troca atenta, de uma escuta aguçada aos seres humanos, às diferenças, às diversidades humanas. Ao mergulharmos no percurso de Doraci Girrulat², um dos tantos elementos que fica como marca é a compreensão de sua expressividade própria, em que a grande matéria de sua obra é ela mesma, a artista enquanto persona. Doraci é ativadora e renovadora da arte catarinense na década de 1980, é corpo vibrátil como artista e como professora-propositora que, ainda hoje, cria marcas para os corpos possíveis, que com ela se encontram. É geradora de acontecimentos, criadora de rupturas, cavadora de fendas que nos coloca em constante renovação e contaminação em sermos na arte, estado de devir.³



7

FIGURA 7

Retrato de Doraci
Girrulat.

Fotografia de
Yolanda Veiga.

Fonte: Acervo da Artista.

2 Doraci Girrulat nasceu em 18 de novembro de 1947 em Rio do Sul (SC). Em 1968, ingressou no curso de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina. Transferiu-se para São Paulo em 1969, graduou-se em Artes Plásticas pela FAAP em 1978. Ingressou no mestrado de Teoria da Arte na USACH (1981-1982) e, entre 1995 e 1997, cursou o mestrado em Semiótica na PUC/SP. Realizou inúmeras exposições coletivas no Brasil (MIS-SP, MASP, Pinacoteca de SP) e outras dentro e fora de Santa Catarina. Fora do Brasil, participou de exposições em MoCHA-New York e Massachusetts University, MHN-Chile, Paris, Mediathèque Jean Cocteau, Massy-France. Realizou exposições individuais no Museu de Arte Contemporânea do Chile, no Museu de Arte de Santa Catarina, na Associação Catarinense dos Artistas Plásticos, no Museu de Arte de Blumenau e no Museu de Artes de Joinville, tendo um currículo vasto na produção como artista, propositora, organizadora e fomentadora das artes visuais em SC. É professora aposentada pelo Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Participou de Conselhos de Galerias e Museus, foi Diretora de Arte da ACAP (1985-88), Coordenadora de Atividades Culturais (Embaixada do Brasil, Chile) entre os anos de 1981 e 1983, ministrou Palestras, Cursos, Conferências, Seminários, Congressos em Escolas, Museus e outros. Possui menção honrosa em Salão Nacional Victor Meirelles, prêmios diversos, comendas e medalhas Mérito Cultural pelo Estado de Santa Catarina e Academia Catarinense de Letras e Artes. Vive e trabalha atualmente em Florianópolis.

3 Este artigo contou com a colaboração para registro das imagens e dados do acervo do MASC do curador independente e arte-educador do MASC, Marcello Carpes.



FIGURA 1
LUIZ CARLOS
CANABARRO MACHADO
Sem título, 1994.

Cerâmica terracota.
Suporte: Argila,
24 x 33 cm.

Fonte: Museu da Escola
Catarinense da UDESC.
Obra Doadada por
Sandra Makowiecky

I

Luiz Carlos Canabarro Machado

Problemática sociocultural afrodescendente

SANDRA MAKOWIECKY e DANIELLE ROCHA BENÍCIO

Luiz Carlos Canabarro¹, realizou intensas pesquisas em produção cerâmica e é responsável pela formação de muitos artistas na área, pois sempre esteve liderando grupos de artistas ceramistas, visando realizar pesquisas em cerâmica. Suas obras denotam um repertório que se revela através da coerência do rigor técnico e potencial criativo. Luiz Carlos Canabarro nasceu em Pelotas (RS) em 1948. Estudou cerâmica em Rivera (Uruguai), em 1969, com o escultor Luis Ospitaleche, com quem apresentou uma exposição no MASC em outubro de 1983. Licenciou-se em desenho artístico na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em 1975, e concluiu também o bacharelado em escultura na mesma universidade em 1977 (AMARAL, 2002). Ele começou a trabalhar na Udesc, com cerâmica, em 1978, antes, portanto, da criação do Centro de Artes, hoje Centro de Artes, Moda e Design. Canabarro participou ativamente

¹ Para saber mais sobre o artista, ver: MAKOWIECKY, S.; HENICKA, M. S. Os Grupos de Artistas Plásticos de Florianópolis dos anos 1980. *Revista Nupeart*, v. 13, p. 67-101, 2015. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/5999/4631>. Acesso em: 24 jan 2023.

FIGURA 2
LUIZ CARLOS
CANABARRO MACHADO
Tape, s/d.

Cerâmica terracota,
27 x 20 x 17 cm.
Acervo do Museu de
Arte de Santa Catarina.
Registro: MASC0353



2

de implantação do Centro de Artes, como professor, diretor, coordenador de pesquisas e também foi, desde os primórdios do curso de artes, entusiasta na organização de exposições de alunos e professores. Ele já atuava como artista e levou para a Universidade a prática do ateliê e da produção artística.

Nos anos 80 criou o Grupo *Nha-ú*, palavra de origem tupi-guarani que significa barro para cerâmica — e foi o mais longo dos grupos do Centro de Artes. Liderado por Canabarro, reuniu professores e alunos para realizar pesquisas em cerâmica, “valorizando-a como arte”. A primeira exposição do grupo foi em 1980, quando participou do IV Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul, em que apresentou a obra *Caos e Criação*. Desse projeto participaram os professores Luiz Carlos Canabarro, Geraldo Mazzi, Dora Dutra Bay e Carlos Lucas Besen; o oleiro Ademar de Melo, o fotógrafo Ulisses Soares e os alunos, Cinthia Zaguini, José Luiz Kinceler e Marcos Malta². O Grupo *Nha-ú* realizou ainda outras exposições em Florianópolis e Porto Alegre, entre outras³. Falar de Canabarro, como comumente chamado, é necessário listar tantos outros que com ele atuaram. Hoje é professor aposentado da UDESC. Em seu perfil

² Ao longo de sua trajetória, o Grupo *Nha-ú* contou com outras participações como: Cléa Spindola, Isabela Sielski, Jandira Lorenz, Leiza Martins, Maria Angelina Keller do Valle, Maria Helena M. de Oliveira, Marilena Morozowski, Nivaldith Fernandes, Rafael João Rodrigues, Jone Araújo, Elde Duarte Araújo, Ricardo Varela, Aldanei Menegas de Andrade, Sergio Wigers.

³ Principais exposições do Grupo *Nha-ú*: 1980: IV Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul, citação especial com o trabalho *Caos e Criação*, apresentado no MASC em setembro daquele ano; 1981: participação no congresso de estudantes de medicina, Florianópolis; 1983: projeto Ali-e-na-ção, JASA, Porto Alegre; 1985: Emaranhados na exposição Arte de Santa Catarina, na FAAP, em São Paulo; Projeto Estand'Arte, terminal Rita Maria, Florianópolis; 1986: projeto Instalarte, ACAP, participação em exposição internacional de cerâmica em Nagoya, Japão; Pan'Arte Volume, MASC.



3

FIGURA 3
LUIZ CARLOS
CANABARRO MACHADO
Grupo Nha-ú I, 2002
Cerâmica, 26 x
25 x 25 cm.
Acervo do Museu de
Arte de Santa Catarina.
Registro: MASC1583

no Instagram apresenta sua atuação hoje como artista plástico e artesão, sócio proprietário da SANCA – Cerâmicas e Artes Canabarro, em Biguaçu (SC).

No que Luiz Carlos Canabarro tanto se distingue, além de sua atuação como professor e mentor de diversos artistas? Roberto Conduru, no artigo denominado *Multicolor: arte, África e Brasil para além de raça e etnia* (2011), apresenta em seu resumo:

O texto analisa o desdobramento contemporâneo da vertente delineada por ideias, ações e obras de arte que relacionam África e Brasil. A análise incide em realizações de artistas que podem ser relacionadas à problemática sociocultural afrodescendente no Brasil, e examina as designações dessa vertente artística, que refletem, respaldam e reorientam o processo artístico. O propósito é observar como agentes e instituições atualizam e ampliam as frentes de ação abertas nos diálogos entre artes plásticas e afro-descendência no Brasil (CONDURU, 2011, p. 29).

Luiz Carlos Canabarro Machado foi pioneiro em colocar esses temas em evidência na Academia e nas artes plásticas em Santa Catarina (figuras 1 e 2). Para além das obras relacionadas à problemática sociocultural afrodescendente no Brasil, ele também se debruçou sobre a temática indígena, iniciando pelo nome do Grupo *Nha-ú* (figura 3).

Para Roberto Conduru (2011), apesar dos problemas a ela inerentes, a designação arte afro-brasileira vem sendo utilizada em referência a um conjunto heterogêneo de ideias, práticas e obras, seguindo a abrangência ampla com a qual se configurou desde meados do século XX. Segue dizendo que a vertente artística nomeada como afro-brasileira não tem sido caracterizada como aquela produzida unicamente por afrodescendentes. Como os modos de marcação étnica característicos da sociedade brasileira são relativos, difusos, mais ou menos velados, acredita que “as realizações em arte e crítica vinculadas às questões da problemática sociocultural afrodescendente no Brasil sugerem rever suas denominações, quiçá obrigam adotar outra designação” (CONDURU, 2011, p. 30).

Por outro lado, acredita que a dificuldade advém da própria mutabilidade da produção

artística relacionada ao universo afro no Brasil e a partir do país. Por fim, após um texto com várias análises de pontos de vista sobre o tema, encerra o pensamento:

No entanto, o propósito aqui é explicitar como, recentemente, tem-se ampliado a configuração inclusiva dessa vertente artística, evitando-se a ideia de raça, pautando-se menos em marcações étnicas e mais por valores culturais africanos misturados aos demais nas complexas dinâmicas sociais brasileiras. Ou seja, em conjunções de arte, Brasil e África para além de raça e etnia. Assim, retoma-se a imagem inicialmente apresentada, da multiplicidade da cor preta como metáfora da arte afro-brasileira, não para insistir em sua dimensão problemática, uma vez que pode remeter à cor da pele de africanos e afro-descendentes, e, portanto, a fenótipos, mas para ressaltar como, com sua heterogeneidade inclusiva, essa vertente permite ver um rico negrume multicolor (CONDURU, 2011, p. 43).

Este pensamento, acredito, pode ser aplicado à obra de Canabarro (figuras 4 e 5). No ano de 2018, Canabarro proferiu uma palestra na Universidade Federal de Tocantins, denominada: *Arte e tradição Jeje*, pois ressalta principalmente sua heterogeneidade inclusiva e, pautando-se mais por valores culturais africanos misturados aos demais nas complexas dinâmicas sociais brasileiras. A palestra aconteceu por iniciativa do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares da África e dos Afro-Brasileiros (Neaf/UFT), que destacou que o artista era ceramista e sacerdote da tradição Jeje (SILVA, 2018). Diferentemente de outros candomblés mais conhecidos,

como o Ketu e o Angola, Jeje é o candomblé que cultua os Voduns do Reino do Daomé trazidos para o Brasil pelos africanos escravizados em várias regiões da África Ocidental e África Central. Essas divindades são da rica, complexa e elevada Mitologia Fon. Os vários grupos étnicos — como fon, ewe, fanti, ashanti, mina — ao chegarem no Brasil, eram chamados *djedje* (do yoruba àjèjì, “estrangeiro, estranho”), designação que os yoruba, no Daomé atribuíam aos povos vizinhos, introduziram o seu culto primeiramente na Bahia e Maranhão, e, posteriormente, em vários outros estados do Brasil (SILVA, 2018).

Por outro lado, veremos, também, importantes aspectos que podem ser aplicados aos trabalhos de Canabarro. Arthur Valle, em *Historicizando os pontos riscados* (2021), apresenta a seguinte questão:

Nas chamadas religiões afro-brasileiras, *pontos riscados* são diagramas rituais que possuem diversas funções. Já há algumas décadas, os *pontos* são muito associados com, embora não sejam exclusivos, da, Umbanda. Trata-se de uma religião fortemente baseada em cultos centro-africanos aos ancestrais, mas que, dependendo do *terreiro*, incorpora também e em variadas medidas elementos da religião iorubá dos orixás, oriunda da África Ocidental; de religiões e práticas mágicas europeias; de religiões ameríndias etc. Como postula o historiador da arte estadunidense Robert Farris Thompson (2011, p. 119), assim como faz a Umbanda, os *pontos riscados* contam “uma história complexa de contato e de experiência cultural, em forma de pensamento geométrico” (VALLE, 2021, p. 1).

Valle (2021) apresenta no artigo (e repetindo suas palavras) aspectos gerais da iconografia e materialidade dos *pontos riscados*, sobretudo no Rio de Janeiro, buscando complementar tal abordagem considerando os *pontos* no contexto geográfico ampliado do mundo Atlântico, adotando uma perspectiva transcultural e fazendo referências, ainda que rápidas, a outros sistemas de diagramas rituais oriundos de lugares marcados pela diáspora Africana. Complementa esclarecendo que a designação *pontos riscados* é usada em contextos religiosos afro-brasileiros ao menos desde as primeiras décadas do século XX. Os *pontos* constituem um sistema parcialmente codificado de diagramas rituais que se referem a um enorme panteão de divindades e

FIGURA 4
LUIZ CARLOS
CANABARRO MACHADO
Assen (família), 1997
Cerâmica, 158 x
51 x 24 cm.
Acervo: MASC/11973



entidades espirituais. Usualmente, um determinado *ponto* se vincula a uma específica entidade através da incorporação de elementos iconográficos que estão associados a esta última. Algumas dessas associações iconográficas são muito comuns e difundidas.

O antropólogo Raul Lody (2003, p. 202) se refere, nesse sentido, aos “pontos de conhecimento geral, chamaria de clássicos,” exemplificando com o emprego de “arcos e flechas para os caboclos, ou para Oxóssi; tridentes para os Exus; espadas para Ogum; estrelas de cinco pontas para divindades aquáticas e a de Salomão para Xangô, entre outros motivos.” Mas tais associações não dão conta da imensa variedade dos *pontos*. O próprio Lody (2003, p. 202) acrescenta que eles também podem ser “eminentemente criativos e até pessoais. [...] inventados a partir da necessidade comunicadora inerente da própria produção visual do ponto riscado.” Além disso, não podemos esquecer que há grande heterogeneidade dentro do campo religioso afro-brasileiro. Por isso, é comum que, entre diferentes momentos históricos ou entre diferentes *terreiros*, o *ponto* para uma mesma entidade espiritual varie (VALLE, 2021, p. 1).

Segundo Valle (2021), com frequência, *pontos riscados* são transitórios. Na sua modalidade mais conhecida, eles são desenhados no chão dos terreiros usando uma espécie de giz grosso chamado *pemba* (figura 6). A fotografia é descrita por Valle. Na fotografia não datada, em destaque a religiosa Zélia de Moraes, uma *médium* na Tenda Espírita N. Sra. da Piedade — fundada no início do século XX, ajoelhada diante de vários pontos desenhados com *pemba* branca. Percebe-se o desenho de um coração atravessado por uma flecha, o ponto riscado do principal guia espiritual da Tenda, o Caboclo das Sete Encruzilhadas. A foto ilustra, assim, aquela que é provavelmente a mais importante função dos pontos, qual seja, a de invocar, de fazer “baixar” nos terreiros, entidades espirituais das mais diversas, contribuindo para “firmá-las” nos corpos dos médiuns que as incorporam. Na figura 7, mais um exemplo.

Voltando às imagens das obras de Luiz Carlos Canabarro em detalhes, em duas das obras desse texto, vemos os *pontos riscados*, mas são muito utilizadas em toda a sua obra, como uma constante (figura 8).

Valle (2021), em seu artigo, busca principalmente historicizar os *pontos riscados*, em uma introdução a um tema vasto. Como historiador da arte, procurou contribuir para o entendimento dos *pontos* como uma expressão estética original.

Nesse sentido, eles exigem a mesma atenção que os estudiosos da arte brasileiros reservam para seus objetos canônicos, geralmente de marcada origem europeia ou estadunidense. Estou convicto de que uma apreciação longamente necessária — mais justa e plural — da arte produzida no solo do que hoje chamamos Brasil depende de esforços desse gênero. Tal apreciação é urgente atualmente, nos quais recrudescer a vetusta perseguição contra as religiões afro-brasileiras. Por si só, o reposicionamento das artes ligadas a estas últimas no cânone da atual historiografia certamente não resolverá esse problema. Mas o reconhecimento de expressões afro-brasileiras como os *pontos riscados* enquanto exemplos autênticos de arte sacra e patrimônio cultural nacional pode nos ajudar a enfrentá-lo (VALLE, 2011, p. 11-12).



FIGURA 5
LUIZ CARLOS
CANABARRO
MACHADO
Caçador, s/d.

Cerâmica, 76 x 17
x 190 cm. Acervo
MASC/0603



FIGURA 6

Fonte: VALLE, Arthur.
Historicizando os pontos riscados. 19&20, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 1, jan-jun 2021, p. 2.

6



FIGURA 7

Fonte: VALLE, Arthur.
Historicizando os pontos riscados. 19&20, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 1, jan-jun 2021, p. 2

7



FIGURA 8
LUIZ CARLOS
CANABARRO MACHADO
Detalhe da figura 5,
Caçador e detalhe da
figura 1, Sem título.

8

Com relação a Luiz Carlos Canabarro Machado, nos cabe destacar sua vanguarda em pesquisar temas como apontam Roberto Conduru (2011) e Arthur Valle (2021). As obras de Canabarro abordam um tema complexo, um tema sobre o qual temos pouco conhecimento, mas em sua poética, o artista se dedicou a elas, sem expor o assunto como se fosse parte das ditas agendas contemporâneas, que exageram nas notas panfletárias. Até porque com Canabarro, ele já abordava o assunto nos idos dos anos 1980. Estes trabalhos se diferenciam de muitos dos empobrecidos ativismos da agenda contemporânea, que colocam o tema em pauta, mais por modismos. Em Canabarro, os trabalhos dizem respeito a eles mesmos, dizem respeito a um artista que vivencia a cultura que habita em suas obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Claudinei Cesar. **Luiz Carlos Canabarro Machado: professor, artista e mestre**. TCC, Curso de Licenciatura em Educação Artística, Universidade do Estado De Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, outubro de 2002.
- CANABARRO, Luiz Carlos, *Grupo Nba-ú – A experiência de um grupo de Cerâmica*, Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Arte-Educação, CEART/UDESC, dezembro de 1988.
- CONDURU, R. Negrumo multicolor: arte, África e Brasil para além de raça e etnia. *Acervo*, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 29-44, 2011. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/6>. Acesso em: 14 mai 2023.
- MAKOWIECKY, S.; HENICKA, M. S. Os Grupos de Artistas Plásticos de Florianópolis dos anos 1980. *Revista Nupeart*, v. 13, p. 67-101, 2015. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/5999/4631>. Acesso em: 24 jan 2023.
- MAKOWIECKY, Sandra. Singularidades da terra em exposição de mulheres ceramistas. In: CHEREM, Rosângela; MAKOWIECKY, Sandra. (Org.). *Artistas contemporâneas na teoria e história da arte*. 1ed. Florianopolis: Editora da Associação de Arte- Educadores de Santa Catarina (AAESC), 2016, v. 1, p. 349-367.
- SILVA, Daniel dos Santos Coelho (2018?). *Palestra sobre arte e tradição jeje ocorre nesta quinta em Porto Nacional*. Disponível em: <https://ww2.uft.edu.br/index.php/ultimas-noticias/21476-palestra-sobre-arte-e-tradicao-jeje-ocorre-nesta-quinta-em-porto-nacional> Acesso em: 24 jan 2023.
- VALLE, Arthur. Historicizando os pontos riscados. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 1, jan-jun 2021. Disponível em <https://www.doi.org/10.52913/19e20.XVII.07> Acesso em: 14 jan 2023.



FIGURA 1
DALME MARIE
Guerreiros, 1981.

Metal e mármore,
58 x 42 x 22 cm.

Fonte: Acervo Museu de
Arte de Santa Catarina.

I

Dalme Marie

Esculpendo com o ferro

DAIANA SCHVARTZ

Dalme Marie, escultora nascida na cidade de Chapecó, em 1949, teve sua primeira inserção no meio artístico em 1978 na sua cidade natal. Sua trajetória anterior a esse ano foi atribulada com outros acontecimentos: graduou-se em Direito, dedicando-se entre os anos de 1969 a 1974; em 1972, casou em Chapecó com Marco Rauen, e, nos anos seguintes, a maternidade chegou; em 1973, nasce Thalita, em 1975, Alana, e, em 1977, Illa. Foi durante a década de nascimento das suas filhas que chegaram a Chapecó quatro artistas: Paulo de Siqueira, em 1972, Antônio Chiarello, em 1975, Agostinho Duarte, em 1976, e Ênio Griebler, em 1977. Com Dalme, os cinco artistas formariam o Grupo CHAP, que seria também o primeiro coletivo artístico da cidade.

O aparecimento da artista ocorre ao mesmo tempo, em que outras iniciativas surgem na maior cidade do oeste de Santa Catarina. O Grupo CHAP é criado no mesmo período em

que é ativado o Conselho Municipal de Cultura, a Secretaria de Educação, Cultura e Promoção Social, as exposições da Global de Arte, os eventos da Fundação Universitária do Desenvolvimento do Oeste (FUNDESTE), os Salões de Artes, a Pré Pan'Arte e a abertura da Galeria Anunciatta.

Durante todo o ano de 1980, não encontrei menção, nos arquivos e jornais locais, sobre a atividade de Dalme e nem mesmo do grupo. Mas as notícias daquele ano dão uma dimensão da movimentação artística ao citar novos espaços que estavam sendo criados para abrigar exposições, entre outras iniciativas. Houve uma exposição de pintura das alunas do Colégio Bom Pastor, orientadas pela irmã Cacilda, exposição no Clube Chapecoense de dois artistas não residentes na cidade, Arlindo Mesquita e Geraldo de Castro, destaque para a aparição de um “novo pintor” chamado Newton Vicente Reis, a exposição do pintor de Florianópolis, Acary Margarida, na Galeria Milano, a criação de um Centro Cultural (atual Centro de Cultura e Eventos Plínio Arlindo de Nes), matérias sobre os artistas Paulo de Siqueira e Agostinho Duarte e a cobertura do evento artístico de maior destaque do ano, a *III Global de Artes*.

A *Global* daquele ano foi uma promoção da Prefeitura Municipal com a Galeria Açú-Açu, de Blumenau, do marchand Lindolf Bell. O evento aconteceu no Salão de Exposições da Secretaria dos Negócios do Oeste¹ durante oito dias, com trabalhos em escultura, cerâmica, objeto, pintura e desenho de 19 artistas do Estado. De Chapecó, participaram os artistas: Agostinho Duarte, Antônio Chiarello e Paulo de Siqueira. As notícias na imprensa divulgaram alguns detalhes sobre o evento organizado, desde sua primeira edição, por Neiva Costella. Pelo evento, passaram mais de duas mil pessoas, com visita das escolas, lançamento de livros de Lindolf Bell e Alfredo Bays, venda de mais de 50 trabalhos dos mais de 100 expostos. Lindolf Bell e a CODEC adquiriram pinturas de Agostinho Duarte e Iunes Prietto, uma escultura de Paulo de Siqueira. Os nomes dos três artistas de Chapecó ganharam destaque na imprensa local e também do crítico de arte Lindolf Bell. No segundo semestre daquele ano, mais da metade dos textos publicados por Bell em sua coluna foram sobre a *Global de Artes* e dos artistas de Chapecó. Sob o título *Chapecó Global de Artes: cultura descentralizada*, Bell novamente enfatiza a importância da mobilização da arte na maior cidade a oeste do Estado.

É no Oeste de Santa Catarina, que se repete, anualmente, um esforço cultural em direção à comunidade. Trata-se da Global de Artes, o mais importante evento para criar uma estrutura de base no interior de nosso estado, entendendo-se cultura, também como um instrumento de informação, não apenas de fruição. (BELL, 2020, p. 165).

Bell escreveu sobre os três artistas: *Chiarello: desenho e conflito*, *Agostinho Duarte e a busca de uma linguagem universal* e *Paulo de Siqueira: dentro do espaço e da emoção*. Bell demarca-os geograficamente no espaço da “[...] solidão criativa em consequência de um isolamento do restante do estado de Santa Catarina [...]” (2020, p. 170). A distância de Chapecó, a maior cidade do Oeste, para a região litorânea do Estado, é um ponto a ser considerado, estará presente em algumas narrativas, e, nesses anos, os esforços estarão voltados para conectar leste e oeste.

1 A Secretaria dos Negócios do Oeste com sede em Chapecó foi a primeira Secretaria de Estado criada fora de uma capital no País. Por se tratar de uma região distante de Florianópolis e carente de infraestrutura, a Secretaria foi inaugurada em 1963 para melhorar o atendimento de 34 municípios. Fonte: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=449033>



A presença de Dalme Marie como artista noticiada pelos jornais acontece em 1981. Seu trabalho ganha destaque no jornal local com o prêmio escultura no *Pré-Pan'Arte* de Chapecó com a obra *Guerreiros*, que faz parte da coleção de vinte e duas peças denominada pela artista de *Branca e Dourado*. A artista produziu um considerável número de esculturas, utilizando o metal fundido no mármore. Atualmente, *Guerreiros* faz parte do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), porém com o título *Abstrato I*. Comparando as duas imagens (figura 1 e 2), nota-se que duas das peças em metal enfileiradas em cima do corte em diagonal do mármore perderam sua característica original.

O *Pré-Pan'Arte* de Chapecó fazia parte de uma rede de exposições que envolvia, ao menos, mais de 21 cidades catarinenses; cada uma dessas cidades selecionava as obras que iria expor no Pan'Arte – Panorama Catarinense de Arte, em Balneário Camboriú, promovida pelo Governo do Estado de Santa Catarina desde 1979 e coordenada pela Fundação Catarinense de Cultura, Companhia de Turismo e Empreendimento de Santa

Catarina (Citur), Museu de Arte de Santa Catarina, entre outros órgãos municipais. O evento pretendia fazer um panorama da produção artística catarinense, “objetivando a integração comunitária e cultural pela nobre expressão da arte, incentivando o seu desenvolvimento e a sua interiorização”.² Mais uma vez, a geografia ganha destaque na região mais distante da Capital. O crítico Harry Laus e o artista Sílvio Pléticos ficaram de selecionar os trabalhos de dez cidades da região Oeste. Ainda sobre a longínqua região, o Secretário do Oeste, João Valvitte Paganella, declara:

Lembro a longa caminhada empreendida pelo Oeste no sentido de integrar-se, valorizar e descobrir valores artísticos. O oeste obscuro da mão calosa, do braço forte do colono, em menos de 50 anos chegou a ser o oeste do progresso, das comunicações.³

Paganella transparece o objetivo de recriar uma imagem do Oeste à luz do progresso e conectar-se com a arte através da elite urbana chapecoense na busca de uma diferenciação social que a sociabilidade do mundo da arte permite, buscando distanciar-se da imagem do colono do “oeste obscuro da mão calosa”.

Se pensarmos que, somente na segunda metade da década de 1970, Chapecó teve seus primeiros artistas — entendo aqui artista aqueles que tinham a arte como sua principal fonte de renda — e que a maioria deles vieram de outras cidades e estabeleceram-se aqui como tal, só o foi possível por uma série de incentivos que o poder público começou a realizar. Hilton Rôvere cita brevemente alguns exemplos que propiciaram o surgimento de novos artistas, “lembrando a caminhada empreendida pelo Grupo de Arte de Chapecó desde a instalação das mostras ‘A

2

FIGURA 2

Dalme Marie em
Jornal *Diário da Manhã*, 1981.

Fonte: Acervo Setor
Artes Visuais Chapecó.

2 Pan'Arte. *Revista Boi de Mamão*, jun. 1981. p.14.

3 Pré-Pan'Arte mostra valores do oeste, [1981?]. Arquivo Setor Artes Visuais Chapecó.

Arte', I, II e III Globais de Arte, procurando integrar e despertar valores artísticos em Chapecó e região".⁴ A edição de Chapecó contou com o público de mais de dois mil visitantes e com 60 trabalhos de 18 artistas de Chapecó e região.⁵ Os artistas premiados foram: Dalme Marie, Agostinho Duarte e Marcus Venicius Lins. Muito provavelmente, a escultura *Guerreiros* integra o acervo do MASC⁶ devido à sua premiação no *Pan'Arte* de Balneário Camboriú.

Esculpir o ferro

A produção escultórica de Dalme Marie sempre esteve acompanhada do ferro. Seu currículo não mostra a busca da artista por formação na área, mas cabe destacar o quanto sua formação foi construída pela proximidade com outros artistas. Pensando na rede artística de Dalme, os escultores que estavam próximos a ela eram Xico Stockinger e Mario Cravo Júnior (desse último, ela cita a admiração pelo trabalho e diz ser ele o primo de sua mãe), e, em Santa Catarina, Paulo de Siqueira e a artista pioneira da escultura no Estado, Elke Hering, que inicia também com o ferro e foi em busca de Mario Cravo nos anos de 1960 para aprimorar a técnica da solda. O que me chamou a atenção nos trabalhos de Dalme Marie foi a dedicação ao uso do ferro em suas esculturas.

Na década de 1960, no Brasil, a VII e VIII Bienal de São Paulo mostram que o ferro foi um material que ganhou destaque na fatura escultórica, principalmente entre artistas homens. Mario Cravo Júnior seria também o escultor expoente, o único escultor que participou de todas as edições, levando trabalhos em metal a todas elas, exceto em 1953, que apresentou em madeira. O ferro começa a aparecer majoritariamente nas bienais de 1961, 1963 e 1965. Considerado um material bruto que exige força física e comumente associado aos homens, desde a primeira edição à oitava, Felícia Leirner foi a única artista brasileira mulher a expor esculturas de ferro. Os materiais utilizados pelas escultoras variavam entre cimento, terracota, pedra, estanho, alumínio, aço, metal, latão, mármore, sermolite, pedra-sabão, madeira, gesso e o bronze. Esse último, utilizado com maior frequência, esteve presente em todas essas edições. Importante salientar que a participação de mulheres escultoras nas cinco primeiras bienais foi equivalente a dos homens, o desequilíbrio maior ocorreu nas bienais subsequentes, em que decaiu mais da metade a participação delas com esculturas.



FIGURA 3

DALME MARIE, com trabalhos apresentados na Casa Thomas Jefferson em Brasília.

Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa do MASC.

⁴ Pré-Pan'Arte mostra valores do oeste, [1981?]. Arquivo Setor Artes Visuais Chapecó.

⁵ Encerrada pré pan'arte de Chapecó. *Diário da Manhã*, [1981?]. Arquivo Setor Artes Visuais Chapecó.

⁶ A escultura Cruz, de Dalme Marie, também integra o acervo do MASC.

A peça mais importante da fatura escultural em ferro é a solda oxiacetilênica. Mencionada por sua contribuição na escultura moderna com Júlio Gonzales, no Brasil, Mario Cravo revela que instalou a sua máquina oxiacetilênica no ateliê na Barra e, possivelmente, foi a primeira a ser utilizada no país para fins escultóricos. Até a chegada do ferro, a técnica mais utilizada na escultura moderna foi o bronze, material caro e que precisa de vários processos anteriores até ser finalizado. Comparado ao bronze, o ferro seria a saída para a construção de objetos sólidos de maiores dimensões e com custo inferior. Importante destacar a utilização da solda na escultura para compreender por que um material tão moderno ainda estava em pleno uso na década de 1960.

Década mais tarde do uso efervescente do ferro fundido pelos escultores brasileiros, Dalme Marie coloca-se como escultora e escolhe o ferro para dar materialidade às suas criações. Como realizar o feitio dessas esculturas de ferro soldadas? O espaço para sua produção assemelha-se mais a uma oficina do que ao clássico ateliê, as ferramentas de trabalho, os materiais são pesados, duros e tilintam ao toque, equipamentos de segurança fazem-se necessários: aventais, luvas e óculos de proteção, e marcas no corpo são causadas facilmente ao menor descuido. A fundição é um labor advindo da indústria do aço, seu cenário contrasta as cores gélidas dos metais com o calor das chamas. Num espaço predominantemente de labor masculino, ambas as artistas tiveram de inserir-se nessas oficinas, irem em busca da coleta do ferro, manuseá-lo e soldá-lo. Em Chapecó, Dalme Marie utilizou a estrutura da oficina Mecamáquinas – mecânica de máquinas do Oeste, empresa fundada em 1972.

Sua vida como artista foi curta, mas lhe rendeu uma vasta produção escultórica. O arquivo do MASC contempla o maior acervo documental de acesso público sobre a trajetória de Dalme Marie, com documentos variados que expressam os anos em que ela mais atuou, de 1981 a 1984. Produziu mais de uma centena de esculturas categorizadas em coleções que intitulou pelos nomes: *Grafite, Branca e Dourado, Porque Choram os Libaneses, Glauber Rocha Brasil, Pátria Amada Brasil, Trio Democracia Brasileira, By By Jari, Coleção de Amor e Alemanha/Alemanha*. Em Santa Catarina, seus trabalhos estão nos acervos do Museu de Arte de Santa Catarina, Fundação Universidade Regional de Blumenau, Museu de Arte de Chapecó e Galeria Municipal de Arte Dalme Marie Grando Rauen em Chapecó.⁷

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELL, Lindolf. Chapecó Global de Artes: cultura descentralizada. In: SCHVARTZ, Daiana (org.). *Lindolf Bell: crítica de arte em Santa Catarina*. 1. ed. Chapecó: Editora Humana, 2020.
- ENCERRADA pré pan'arte de Chapecó. *Diário da Manhã*, [1981?]. Arquivo Setor Artes Visuais Chapecó.
- PAN'ARTE. Revista *Boi de Mamão*, p. 14, jun. 1981.
- PRÉ-PAN'ARTE mostra valores do oeste, [1981?]. Arquivo Setor Artes Visuais Chapecó.
- SCHVARTZ, Daiana. *Dalme Marie: escultora*. 1. ed. Chapecó: Editora Humana, 2021.

⁷ Texto extraído em partes do livro: SCHVARTZ, Daiana. *Dalme Marie: escultora*. 1. ed. Chapecó: Humana Editora, 2021.



I

Luiz Henrique Schwanke

A casa tomada (de Júlio Cortázar) pelos desenhos que não deram certo. Apogeu do Claro-escuro Pós-Caravaggio¹

THAYS TONIN

Luiz Henrique Schwanke (1951-1992) foi um artista visual catarinense que, para ser minimamente compreendido em seu contexto, deve ser visto sob a ótica de múltiplas biografias (as já feitas e aquelas que ainda não receberam especial atenção). Nascido em Joinville, onde permaneceu a maior parte de sua vida, fez suas incursões em diferentes circuitos artísticos brasileiros até seu falecimento, aos 40 anos. Schwanke foi, e ainda é, um dos nomes mais representativos da arte contemporânea de Santa Catarina, não se limitando às experiências regionais como única fonte de pesquisa/processos, dialogando constantemente com o circuito interna-

FIGURA I

LUIZ HENRIQUE
SCHWANKE

Montagem com detalhes da instalação. *A casa tomada (de Júlio Cortázar) por Desenhos que Não Deram Certo*, desenhos de 1978-80.

Apogeu do Claro-Escuro Pós-Caravaggio. Fragmento, 1980.

Coleção Família Schwanke.

Fonte: Museu Oscar Nymeyer 2021, Curitiba.

Fotografia: Acervo Pessoal da autora, 2021.

¹ A produção deste texto envolveu o projeto de ensino “Arquivos e Acervos em Artes Visuais” da UFPel (2021-2023), coordenado pela Profa Dra Thays Tonin. Destaco aqui meu agradecimento pela participação dos estudantes Rafael Stábile e André Dias Rodrigues, que, como proposta de pesquisa, produziram uma atualização no verbete para a plataforma wikipédia sobre o artista.

cional. Com um acervo de mais de cinco mil obras, é uma referência enquanto um dos artistas representativos do eixo-sul brasileiro no final do século XX, tanto no que se refere à crítica qualificada, quanto a agentes artísticos, pesquisadores(as) e artistas. Suas produções mantêm um diálogo entre diferentes temporalidades das artes, possibilitando novos campos de pesquisa em artes visuais, no qual rompe com as fronteiras físicas e técnicas pré-determinadas pelos cânones, desenvolvendo a espacialidade, materialidade e a referencialidade como questão de pesquisa em suas obras. Sua trajetória e conquistas são narradas no museu que carrega seu nome e acervo, domiciliado em sua cidade natal, desde 2003.

Acontecimentos

Dentre suas possíveis narrativas biográficas, podemos começar elencando alguns acontecimentos nos quais Schwanke demonstrou-se interessado em expressar-se pelas linguagens artísticas desde cedo, como em 1962, começando seu currículo artístico conquistando prêmios em festivais promovidos pelo governo catarinense durante a adolescência. Seu reconhecimento no campo das artes se iniciou durante o *11º Salão Nacional de Arte Infantil (1962)*, evento este em que recebe uma medalha de ouro em Santa Catarina e menção honrosa em São Paulo. Sua primeira mostra individual ocorre ainda nos anos sessenta, em 1969, na *Exposição de Flores e Artes de Joinville*, com 18 anos, quando começa o curso técnico de reportagem e jornalismo oferecido pela prefeitura da cidade. Em 1970 o artista se muda para Curitiba, onde se forma em Comunicação Social pela Universidade Federal do Paraná em 1974, experiência esta que o mantém em diálogo com artes, seus saberes-fazer e seus discursos. Durante sua graduação neste período, Schwanke foi parte do Diretório Acadêmico Rocha Pombo do Paraná, local em que organizou quatro salões de artes plásticas. No mesmo período demonstrou interesse pelo teatro e performance, desenvolvendo trabalhos como escritor, ator e cenógrafo, recebendo prêmios por diversas de suas produções.

Schwanke, por não ter seguido formação acadêmica nas artes, mas em Comunicação, é considerado por historiadores(as) das artes um artista autodidata que produziu intensa e obsessivamente por toda sua vida, realizando esculturas, desenhos, pinturas e instalações. Sua carreira artística é marcada por premiações e presenças em diferentes partes do país. Desde o fim dos anos 1970 o artista se encontrava frequentemente em exposições e salões nacionais, tornando-se destaque com suas inúmeras premiações. Em 1980, Schwanke retornou a Joinville, onde manteve residência fixa. No mesmo ano o artista realizou uma mostra individual na Galeria Sérgio Milliet, da Fundação Nacional de Artes, no Rio de Janeiro, com obras que trazem questões recorrentes em sua trajetória, como o interesse pela luz, uso de materiais industrializados e grandes referências à história da arte.

Em 1989 Schwanke havia conquistado importante espaço no meio artístico, sendo selecionado para expor no Parque Lage, na Bienal do Rio de Janeiro. No mesmo ano expõe trabalhos tridimensionais e seriados no Museu de Arte de Joinville, sendo alguns instalados em espaços públicos. Dois anos depois, em 1991, participou da 21ª Bienal Internacional de São Paulo, estando entre os 51 artistas brasileiros dos 2.059 concorrentes. Durante sua trajetória Schwanke realizou mais de 130 exposições artísticas, entre elas individuais e coletivas, e participou dos mais importantes salões nacionais, recebendo mais de 30 premiações por diversas obras, tendo sido o artista brasileiro mais premiado nos salões em 1985.

Luiz Henrique Schwanke teve uma trajetória artística curta, mas incrivelmente proveitosa. Seu acervo acumula mais de cinco mil obras de diferentes suportes, como desenhos, esculturas, instalações e pinturas, sendo nacionalmente reconhecido e suas produções podem ser encontradas em coleções particulares, acervos de museus e instituições culturais. Em 1994 cinco de suas obras integraram o segmento *A atualidade (1980 aos nossos dias)*, da Bienal Brasil Século 20, que buscou apresentar a história da arte brasileira do século XX.

Continuidades narrativas

Seu nome se mantém frequente no circuito artístico durante as últimas décadas, tendo sido uma importante figura histórico-artística em Curitiba e no estado de Santa Catarina. Em 2003 foi fundado o Instituto Schwanke, com o objetivo de catalogar e organizar sua produção artística, assim como (re)apresentá-la ao público, pois a maioria de seus trabalhos se mantiveram arquivados e são inéditos ao olhar do espectador. Dois anos depois, em 2005, obras de Schwanke foram selecionadas para participarem da exposição *Dor, Forma e Beleza – A representação criadora da experiência traumática*, realizada pela Estação Pinacoteca, em São Paulo. Em 2007 é lançado o curta-documentário sobre sua obra, *À Luz de Schwanke*, que recebeu o Prêmio Cinemateca Catarinense.

Sua produção artística pode ser organizada, de forma geral, em diferentes temáticas por três décadas, entre 1970 e 1990. Nos anos 70, Schwanke possui destaque nos desenhos, nos quais realizava releituras de obras renascentistas e barrocas. Na década seguinte, encontrou enfoque na pintura, onde seus trabalhos foram marcados pelo conceitual e a gestualidade expressiva, demonstrados inicialmente em suas criações de seios e, posteriormente, na grande coleção de perfis, denominados por críticos de *Carrancas* e apelidados de *Linguarudos* pelo povo. Por volta dos anos 90 predominam as instalações que ressignificam materiais de uso doméstico ou que trabalham com a energia elétrica.

Processos, pesquisas

Suas obras não se utilizam apenas da técnica, mas emitem uma poética que demonstra sua busca pelo conhecimento. Schwanke apresenta produções cercadas de erudição, obras que representam seus estudos e sua extensa bibliografia. Durante cerca de 20 anos o artista desenvolve uma reflexão acerca do lugar da arte no mundo contemporâneo. Suas produções articulam procedimentos característico da pop art, do minimalismo e conceitualismo, trazendo também obras renascentistas e barrocas em suas releituras contemporâneas, assim como se apropria de objetos industrializados para uma criação em série de ressignificações.

Questão que se mostra igualmente impactante em seus trabalhos é o interesse pela dicotomia entre claro e escuro encontrados no período barroco e pelo papel da luz nos objetos. Segundo o artista, o tema do claro-escuro nas obras do pintor italiano Caravaggio se torna para ele uma obsessão, criando experimentações que resultam na obra *Cubo de Luz*, exposta em 1991, na 21ª Bienal Internacional de São Paulo.

Outra importante referência para seus trabalhos são as obras do artista americano Andy Warhol, com as quais Schwanke realiza interlocuções com seu material artístico a partir da repetição compulsiva, que se torna um procedimento recorrente em sua produção artística,

se tornando explícito em seu trabalho como *Sonetos*, *Cobra Coral* e em *Linguarudos*, produzidos entre as décadas de 1970 e 1990. A repetição temática e visual de suas obras se torna uma constância de sua produção, trazendo a sensação de ritmo, insistência e de persistência, retomando temas não finalizados pelo artista, tornando seus trabalhos um campo de inquietação e desassossego.

Outra característica comum de seus trabalhos, que comumente estão relacionados à repetição, é a apropriação de objetos, utilizando-se de *ready-made* em diferentes obras. Schwanke propõe a utilização de utensílios cotidianos em um procedimento de montagem específico, que não modifica sua forma, mas cria uma composição a partir da união dos materiais, retomando a ideia de minimalismo e repetição. Sua obra *Cobra Coral* (1989), exemplifica este processo. A obra consiste na união de baldes industrializados que, seguindo um conjunto de instruções deixadas pelo artista, são instalados em locais públicos.

Em seus trabalhos de releitura de obras barrocas e renascentistas, Schwanke utiliza a *assemblage* para criar uma representação de visualidade de pinturas amplamente conhecidas, unindo colagens de cadeiras e outros símbolos e objetos, a fim de montar a composição desejada. *Vênus triunfante* e *Anunciação de Leonardo*, ambos de 1979, são alguns de seus trabalhos voltados a tal processo. Com tais criações Schwanke rompe com a representação clássica, quebrando a imagem antropomórfica e suspendendo o gestual, trazendo a ressignificação da história da arte por uma poética original, que une a pop art, o minimalismo e questões da psicanálise.

Referencialidade como teoria. Existências múltiplas como método

Tudo é sexual, tudo é político, tudo é estético.
Baudrillard, 1996.

Revisitações e diálogos com a história da arte e da literatura, sob a perspectiva contemporânea, é o repertório que presenciamos frente às obras de Schwanke. Trabalhos que fazem uso livre da herança visual e discursiva sobre a arte, para conduzir (ou desviar) os sentidos, as leituras, as relações entre o dizível e o visível. Schwanke nos joga em labirintos poéticos, irônicos com a norma, eróticos, políticos, simbólicos. É este labirinto significados, de polissemias, que encontramos nas obras instaladas na mesma sala expositiva desde a primeira vez expostas na Sala Sergio Milliet do Museu Nacional de Belas Artes do RJ em 1980: *A casa tomada* (de Júlio Cortázar) por *Desenhos que Não Deram Certo*, *A Vênus Triunfante*, *Paulina Borghese Bonaparte* (1979), *A Madona da Serpente de Caravaggio* (1978-80), *A criação de Michelangelo* (1978-80), dentre outras (figura 2).

Esta relação entre os quadros expostos, os incontáveis metros de papéis amassados e o sistema de arco voltaico jogando luz sobre os papéis, repetida em diferentes exposições, parece propor justamente uma experiência compositiva: uma sala tomada pelos acertos e erros dos processos artísticos do artista, pelo claro-escuro das composições pictóricas. Ainda, Schwanke nos leva a pensar indefinidamente nas relações — referências intelectuais, artísticas, memórias — que suas obras colocam lado a lado (figura 1), onde a arte é assunto e tema da arte. Na sala, abarrotada de ideias, rascunhos e desenhos que “não deram certo”, o artista se vê expulso de seu espaço, tamanha a quantidade de pensamentos (obsessivos, talvez) que preenchem cada



2

canto da sala ou de sua metáfora: “um eterno retorno a si mesmo nietzschiano”, como dito por Guerreiro (2011). O artista tomado pela arte, pelos processos, pela repetição. Nesta sala, vemos Schwanke trabalhar em um campo expandido como propõe Rosalind Krauss, onde várias linguagens se interpelam, criando um fazer-outra, uma prática ímpar, uma operação de acúmulo intertextual. Schwanke consegue, nas obras aqui apresentadas, levar adiante tanto uma operação tanto contemporânea, quanto moderna e até anacrônica, já que nos apresenta as elaborações intelectuais diversas que engolem o tempo-espaço do artista: pensar a pesquisa processual da arte, pensar as formas, as materialidades e faturas, assim como as tradições, as histórias e narrativas. Tudo o que invadiu, constantemente, a experiência artística de Schwanke, dando sentido, portanto, a própria referencialidade do título à literatura de Cortázar.

Lembrarei sempre com toda a clareza porque foi muito simples e sem circunstâncias inúteis. Irene estava tricotando no seu quarto, por volta das oito da noite, e de repente tive a ideia de colocar no fogo a chaleira para o chimarrão. Andei pelo corredor até ficar de frente à porta de mogno entreaberta, e fazia a curva que levava para a cozinha quando ouvi alguma coisa na sala de jantar ou na biblioteca. O som chegava impreciso e surdo, como uma cadeira caindo no tapete ou um abafado sussurro de conversa. Também o ouvi, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que levava daqueles quartos até a porta. Joguei-me contra a parede antes que fosse tarde demais, fechei-a de um golpe, apoiando meu corpo; felizmente a chave estava colocada do nosso lado e também passei o grande fecho para mais segurança.

Entrei na cozinha, esquentei a chaleira e, quando voltei com a bandeja do chimarrão, falei para Irene:

— Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte dos fundos.

Julio Cortazar, fragmento de *A casa tomada*, 1946.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASCHIROTTI, Viviane. Os sonetos de Schwanke: Fragmentos de persistências. *Revista Ciclos*, Florianópolis, v. 4, ed. 8, p. 49-59, 16 dez 2017. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/11262/7241>. Acesso em: 23 out 2022.
- ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20., 2011, Rio de Janeiro. Luiz Henrique Schwanke: Uma poética entre confluências, fibrilações e consumação. Rio de Janeiro:

FIGURA 2

LUIZ HENRIQUE
SCHWANKE

Montagem com detalhes da instalação: *A casa tomada* (de Julio Cortázar) por Desenhos que Não Deram Certo, desenhos de 1978-80. *Apogeu do Claro-Escuro Pós-Caravaggio*. Fragmento. 1980.

Sala Segio Milliet, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Autoria:

Antonio Jaques da Silva.

Imagem disponível em:

[https://www.teses.usp.br/teses](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-15032017-152042/publico/AlenaRiziMarmoJahn.pdf)

[/disponiveis/27](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-15032017-152042/publico/AlenaRiziMarmoJahn.pdf)

[/27160/tde-15032017-152042/publico/AlenaRiziMarmoJahn.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-15032017-152042/publico/AlenaRiziMarmoJahn.pdf) .

Acesso em:

01 fev 2023.

- UERJ, 2011. Tema: Subjetividades, utopias e fabulações. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/rosangela_miranda_cherem_2.pdf. Acesso em: 21 out 2022.
- JUSTINO, Maria José. **Schwanke, uma poética labiríntica**. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2021. Disponível em: https://www.museuoscarniemeyer.org.br/mon/folder_digital/2021/schwanke/schwanke_pt-br.pdf. Acesso em: 23 out 2022.
- GUERREIRO, Walter de Queiroz (org.). **Schwanke: Rastros**. Belo Horizonte: C / Arte, 2011.
- LAMAS, Nadja de Carvalho. **Revisitamento “da” e “na” obra de Schwanke**. Orientador: Profa. Dra. Sandra Rey da Silveira. 2005. 338 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/12426/000628341.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 out 2022.
- MAKOWIECKY, Sandra. Luiz Henrique Schwanke e a história da arte: breve notas. **Revista Croma, Estudos Artísticos**, v. 2, ed. 3, p. 138-147. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/36304/2/ULFBA_CROMA3_p138-147.pdf. Acesso em: 23 out 2022
- JAHN, Alena Rizi Marmo. **O museu que nunca fecha: a exposição virtual como um programa de ação educativa**. 2016. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-15032017-152042/pt-br.php>. Acesso em: 06 fev 2023.
- SCHWANKE. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10270/schwanke>. Acesso em: 23 out 2022.
- SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO (SC). **Exposição com obras do artista joinvilense Luiz Henrique Schwanke. Prefeitura de Joinville**. Joinville: SECULT, 11 nov 2021. Disponível em: <https://www.joinville.sc.gov.br/noticias/exposicao-com-obras-do-artista-joinvilense-luiz-henrique-schwanke-abre-nesta-quinta-na-galeria-de-arte-victor-kursancew/>. Acesso em: 23 out 2022.



Linda Poll

Almofada para altar na alquimia

DÉBORA RICHTER CICOGNA e MÔNICA JUERGENS

FIGURA I

LINDA POLL

Almofada para altar na alquimia, 1998.

Tecido, linha e esponja,
15 x 76 x 28 cm

Fonte: Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis.

A obra *Almofada para altar na alquimia*, criada em 1998 pela artista Linda Poll (Santana do Livramento-RS, 1951) trata-se de um objeto composto por tecido, linha e espuma. Faz parte do acervo do Museu de Artes de Santa Catarina (MASC) e a aquisição desta obra pela instituição está relacionada à premiação do 4º *Salão Victor Meireles*, ocorrido em 1996. A obra é representativa da arte de Linda, pois é portadora de questões que permeiam toda sua trajetória artística, possibilitando inúmeras “costuras” com outras obras de sua intensa produção.

O dispositivo que move a poética de Linda Poll parte da memória, do cotidiano, do tempo e dos afetos. Sua trajetória artística transita entre diversos campos que por vezes se sobrepõem, como a pintura, a escultura, a performance, a instalação e a produção de objetos e livros de artista, explorando e experimentando múltiplas técnicas, suportes e materiais.

A memória é utilizada como forma de expressão, como matéria/dispositivo para muitos artistas. Para o filósofo Giorgio Agamben (2019), em seu texto *O que é um dispositivo?*, do livro: *O que é contemporâneo e outros ensaios*, o dispositivo é uma rede que se estabelece, um conjunto no qual estão inseridos vários elementos e resulta no cruzamento de relações de saber. O dispositivo é a rede que se estabelece entre esses elementos. Por meio do dispositivo o homem se deixa capturar. “Dispositivo, qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (AGAMBEN, 2009, p. 40).

Os mecanismos da memória estão diretamente ligados ao armazenamento de informa-

ções, uma espécie de inventário pessoal ou coletivo. A artista utiliza esse recurso como tema recorrente em seus trabalhos, deslocando uma realidade para outra, utilizando objetos que são uma espécie de símbolo da memória e misturando tempos. Para Walter Benjamin,

A língua tem indicado inequivocadamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades são soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação.” (BENJAMIN, 2012, p. 245)

Prestes a completar 50 anos de carreira, Linda Poll é referência no setor cultural de Santa Catarina. Versátil, múltipla e dinâmica, Linda é artista visual, arquiteta, pesquisadora, professora, educadora, crítica de arte, gestora cultural. Participou em mais de 60 salões, realizou mais de 43 exposições individuais, recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais, e ocupa, desde 2017, a cadeira número 8 da Academia Catarinense de Artes e Letras.

Iniciou-se nos salões de arte da sua cidade natal em 1975, data que marca o início de sua carreira como artista visual. Em 1985 mudou-se para Joinville, filiando-se neste mesmo ano à Associação de Artistas Plásticos de Joinville (AAPLAJ). No ano seguinte entrou pela primeira vez na Coletiva de Artistas de Joinville, na qual, segundo Néri Pedroso, Linda foi uma das “representações mais vigorosas das décadas de 1980 e 1990” (PEDROSO, 2010. p. 96), contando com 15 participações entre sua estreia em 1986 e a última em 2007. De acordo com Néri Pedroso, a Coletiva foi determinante na trajetória da artista, pois, considerada pela própria artista o evento de arte local mais importante na época, a participação de um novo artista na exposição significava a possibilidade de ocupar seu espaço.

A premiação no 4º Salão Victor Meireles ocorreu 11 anos após sua mudança para Santa Catarina. A artista participou com três obras tridimensionais executadas em papel reciclado, sendo que uma delas foi selecionada. A obra, sem título, tratava-se de uma escultura de papel reciclado em estrutura de madeira, possuindo 115 x 120 x 115 cm. No texto *A gente não quer só quadro com vaso de flores*, para o Jornal *Ó Catarina*, Edson Machado faz uma análise do Salão de 1996, ao discorrer sobre os cinco artistas premiados naquela edição, afirma:

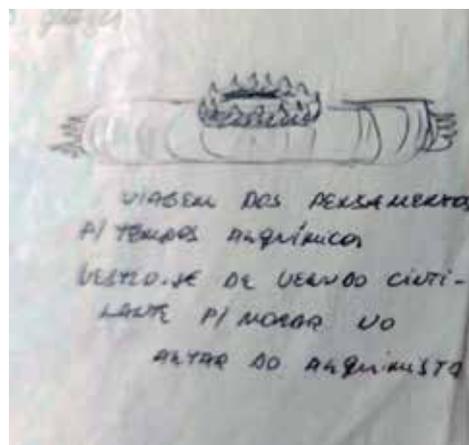
Linda Poll (SC), em seu meio, é a mais atuante artista de seu tempo. As esculturas que constrói com prazer artesanal e as cobre com a pátina de fungos, demonstram seu espírito arguto diante da arte e da vida. Nada é limite para criar. Na busca da nova espacialidade faz nascer a essência poética. (MACHADO, 1996)

Através da premiação, de acordo com o edital daquele concurso, a obra passou a pertencer ao acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). No entanto, como descreveu Edson Machado, a obra estava coberta por fungos e o processo de deterioração trouxe alguns dilemas para o museu. Em maio de 1998 a artista recebeu um ofício do MASC informando que a obra não poderia mais incorporar o acervo do Museu, pois os fungos presentes na peça poderiam contaminar as demais obras da reserva técnica. Oficializando a questão da substituição, Linda elabora um termo de doação da obra *Almofada para altar de alquimista* (que no site do MASC está como *Almofada para altar na alquimia*).

Como ação frequente no processo criativo da artista, Linda Poll elaborou primeira-



2



3

mente um estudo/desenho (figura 3), segundo ela entre os 1997/98, onde registra também o texto que iria bordar na peça: *Viagem dos pensamentos para tempos alquímicos. Vestiu-se de veludo cintilante para morar no altar do alquimista*. Diz não se recordar se o texto foi bordado exatamente assim ou sofreu alguma alteração, no entanto, nos revela o seu sentido:

No texto me refiro a necessidade de ser verdadeiro para desdobrar verdades que às vezes são difíceis de serem assumidas. Para o mergulho (a viagem) preciso de tempo. Ir para o altar do alquimista é uma coragem de ser verdadeiro. Como o tempo para isso é longo, as confissões, precisam de uma almofada para “ajoelhar” e falar de tudo, mas com calma. (POLL, 2023)

Preenchido internamente por espuma e revestido por uma capa formada por retalhos de tecidos, a artista afirma que a *Almofada para altar na alquimia* foi o penúltimo trabalho da série *Confissões Transfiguradas*, série realizada a partir de 1997, logo após atravessar uma separação, um momento de conflito e de enfrentamento a novas situações, novas posturas e novos desafios:

Por isso o título. Me debrucei nas questões de sentimento, dor e da vida nova que estava à frente. Fiz isso abrindo coisas da vida, das lembranças e das minhas referências, como uma forma de uma confissão das coisas importantes da vida, tanto das boas como das desagradáveis. Serviu como uma terapia para me reforçar, respirar e carregar energias para tocar as agendas. A arte sempre me revigorou, faço dessa linguagem um altar de desabafo. (POLL, 2023)

Arte e a alquimia como transmutação, como manipulação da matéria, como transformação de um processo em linguagem simbólica. Processo de assimilar ou transfigurar, ritualisticamente, sentimentos, desejos, planos, metas, formas de estar no mundo, de se expressar. A artista define o alquimista como o “ser que transforma, o bruxo, meio mágico, que remete a um mundo ilusório, que tem o dom da escuta e que encaminha para uma solução, talvez.” Durante o processo de produção da obra, a artista afirma que vivenciou “algumas experiências que me auxiliaram a ver essas coisas dentro de mim. Valorizar as habilidades e experiências vivenciadas como potências a serem exploradas no campo das artes”.

FIGURA 2

Recorte do Jornal *Ô Catarina*, edição nº 20 de nov/dez de 1996, p.13

Fonte: Acervo da Fundação Catarinense de Cultura.

FIGURA 3

LINDA POLL
Estudo/desenho de Almofada para Altar de Alquimista

Fonte: Acervo pessoal da artista

A técnica utilizada na execução da obra *Almofada para altar na alquimia*, tem forte relação com a memória afetiva da artista. A artista revela que sua afinidade com a costura vem da infância em Santana do Livramento, no Rio Grande do Sul:

Quando criança eu ficava ao lado da máquina de costura enquanto minha mãe estava costurando, olho pregadinho, acompanhava todos os passos e ajudava também. Depois fiz o curso de corte e costura, comprei máquina e segui, fazendo roupas e reformando. (POLL, 2023)

Linda Poll diz que a costura faz parte seu cotidiano, tanto como artista e como para uso doméstico e que suas máquinas, “são três, costura reta, overloque e galoneira”, estão dentro do seu ateliê, junto com os demais materiais, equipamentos e instrumentos de criação.

Os mecanismos da memória presentes nos trabalhos da artista Linda Poll remetem também a questão do inventário, do colecionismo, da série, do arquivo. A partir do texto de Jacques Derrida, *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (2012) entendemos a memória também como a necessidade ou desejo de colecionismo. Temos a necessidade de memória, porque temos o medo de perder. Como uma estratégia contra o esquecimento, o apagamento e a morte da memória, no ato de arquivar fazemos uma seleção do que desejamos guardar e do que queremos destruir ou apagar. O arquivo é formado a partir de uma seleção de rastros, portanto, o arquivo começa onde o rastro se organiza, supondo que o rastro é sempre finito. O rastro é a própria memória e a memória pode ser considerada uma espécie de inventário, pois nela estão as experiências, que ficam catalogadas. Essas experiências são registros de episódios e sensações já vivenciadas. Mistura de tempos, não como algo homogêneo, mas que sofre mudanças. Os objetos de Linda são rastros de vários tempos, falam da experiência, das sensações, do corpo e da memória.

Nas obras que compuseram a mostra *Lado a Lado*, baseada no livro póstumo de Roland Barthes, *Como Viver Junto*, Linda Poll explora as questões da vida coletiva: “São trabalhos feitos dentro dessa temática que poetiza a convivência entre as pessoas. É um relato do meu olhar em relação ao cotidiano” (HERBST, 2018). *Lado a Lado* foi apresentada em Florianópolis em 2012, em Joinville em 2018 e em Santana do Livramento em 2019. A respeito da exposição, ocorrida entre janeiro e de fevereiro de 2012 no Memorial Meyer Filho, o curador da mostra, Carlos Franzoi, afirmou que:

Todos os trabalhos têm uma questão de série imposta ali. Não é um objeto só, são vários objetos que vão sendo construídos, manipulados através do desenho, através da gravura, depois da pintura. E ela vai mesclando isso, porque ela costura, na verdade, esses espaços, essas memórias, e entre essas memórias, os silêncios. (FRANZOI, 2012).

Um destes trabalhos, a obra *Dialéticas dos cortes: vida e morte*, é composta por saquinhos de tecido preenchidos com o cabelo da própria artista. Cada saquinho possui a data e o nome de quem o cortou. Como num ritual, em diversos momentos seus cabelos foram cortados por pessoas próximas à artista. Sobre a obra, em entrevista para o *Jornal Notícias do Dia*, a artista afirmou: “Tenho uma relação de tempo com as pessoas que convivem comigo” (MACÁRIO, 2012). Rastros da sua existência, das relações sociais que estabeleceu, rastros do seu tempo.

O fazer artístico de Linda Poll pode ser relacionado com a alquimia na experiência demiúrgica de modificação da matéria, no poder de mudar a essência das substâncias. Seu

processo criativo é, como na alquimia, um método investigativo, muitas vezes partindo da abordagem de um conceito, de um sentimento ou de um texto. Durante a criação, a artista pesquisa, experimenta, desenha, recorta, cola, costura, retorna aos desenhos ou anotações para então dar forma ao seu objeto ou pintura, que pode também ser ressignificado durante o processo, de acordo com material ou outras variáveis.

Costurada e bordada pela artista, a obra *Almofada para altar na alquimia* é representativa da poética da manualidade, da experimentação, da artesanaria, do ritual e da



4 transmutação, recorrentes na trajetória artística de Linda Poll. Ao evocar em sua arte a memória, a artista traz o passado para o presente, nos coloca em um tempo fora de tempo e nos propõe um ir e vir constante. Celebrando a transmutação alquímica em seu processo criação, Linda Poll constrói relações entre memórias, conceitos, matéria, espaço e tempos, que estão vinculados à sua própria história. Dentre suas múltiplas poéticas, Linda é costureira. Sua arte alinhava memórias, pesponta o cotidiano, remenda o tempo, arremata os afetos. O fio da vida costura a obra de Linda Poll.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única – obras escolhidas*. 6 Ed. revista. v.2. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- PEDROSO, Néri. *Coletiva de Artistas de Joinville – Construção mínima de memória*. Joinville: Impressul, 2010.
- Referências eletrônicas:
- ACERVO FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. A gente não quer só quadro com vaso de flores- O IV Salão Victor Meirelles se supera e mostra a cara única de um Brasil multicultural. *Jornal Ô Catarina*, edição nº 20 de nov/dez de 1996, p. 13 Disponível em: <https://www.cultura.sc.gov.br/downloads/o-catarina>. Acesso em: 10 mar 2023.
- FRANZOI, Carlos. *Exposição Lado a Lado*. De 01 a 28 de fevereiro de 2012. Disponível em: <https://youtu.be/aw0uKADxFoY> Acesso em: 03 mar 2023.
- HERBST, Rubens. Linda Poll ressurgiu em Joinville com exposição no Sesc. *OCP News Jornal Digital*. 05, set 2018. Disponível em: <https://ocp.news/entretenimento/linda-poll-ressurgiu-em-joinville-com-exposicao-no-sesc> Acesso em: 02 mar 2023.
- ITAQUI, Luciano Santos. *Linda Poll expõe LADO A LADO no Sesc*. 12, set 2018. Disponível em: <https://artesvisuaisexposicoesemjoinvillesc.blogspot.com/2018/09/linda-poll-expoe-lado-lado-no-sesc.html> Acesso em: 02 mar 2023.
- MACÁRIO, Carol. *Exposição Lado a Lado, de Linda Poll, abre terça (31) no Memorial Meyer Filho, na Capital*. *Jornal Notícias do Dia*. 31, jan 2012. Disponível em: <https://ndmais.com.br/diversao/exposicao-lado-a-lado-de-linda-poll-abre-terca-31-no-memorial-meyer-filho-na-capital/>. Acesso em: 02 mar 2023.
- POLL, Linda. *Entrevista concedida por e-mail a Debora Richter Cicogna*. 27, fev 2023.

FIGURA 4

LINDA POLL

Detalhe de Dialéticas dos cortes: vida e morte

Fonte: ITAQUI, Luciano Santos. Linda Poll expõe LADO A LADO no Sesc . 12, set 2018. Disponível em: <https://artesvisuaisexposicoesemjoinvillesc.blogspot.com/2018/09/linda-poll-expoe-lado-lado-no-sesc.html> Acesso em: 02 mar 2023.



I

FIGURA I
PLÍNIO VERANI
*Monumento aos
Açorianos*, 2000

Memorial da
Colonização Açoriana,
em São José.

Fonte da imagem: [https://
www.ides-sc.org.br/
post/presencaacoriana](https://www.ides-sc.org.br/post/presencaacoriana)

Plínio Verani

Quando a arte preserva a história

LUCIANE GARCEZ

Como contribuir para que a memória cultural seja preservada? Qual sua relevância no mundo contemporâneo? Existe espaço, em nosso cotidiano, para conservar a história a partir de vestígios concretos, testemunhos visuais de uma história? Como podemos contribuir para que nossa história não se apague, e seja valorizada de acordo com suas subjetividades?

São perguntas como essas que o artista Plínio Verani tenta responder com seus trabalhos em esculturas monumentais. Verani tem uma linha artística que preza pela memória coletiva e oportuniza ao espectador confrontar essa história em seu cotidiano, são monumentos públicos que vêm montando uma trajetória cultural em São José, Santa Catarina.

A obra que estamos falando é um monumento na praça Arnaldo de Souza, no Centro Histórico de São José (figura 1), em frente à Câmara Municipal, e se trata de uma homenagem

da cidade a seus colonizadores, tendo sido instalada no local provável do primeiro desembarque dos açorianos na cidade, em 1750. A data é reconhecida por uma lei municipal, e ficou registrada para se tornar o marco desta colonização, que proporcionou uma herança cultural muito rica e que hoje permeia o imaginário de São José e Florianópolis, capital de Santa Catarina. São José é a quarta cidade mais antiga do Estado. Foi colonizada por 182 casais de açorianos, que chegaram em 19 de março de 1750, oriundos das Ilhas do Pico, Terceira, São Jorge, Faial, Graciosa e São Miguel, nos Açores.

O artista Plínio Verani, natural de Orleans, SC (1959), é também um pesquisador que cursou Licenciatura em Desenho e Bacharelado em Pintura pela escola de Música e Belas Artes do Paraná, em Curitiba. Fez Pós-graduação em Arte-Educação pela UDESC. A obra em questão é o *Monumento aos Açorianos*, de 2000, que Verani criou em comemoração aos 250 anos de São José. O monumento é uma nau estilizada (ver figura 2), que porta no alto do mastro a figura do pássaro açor, originário do arquipélago dos Açores. Em frente à nau, estão os colonizadores: figuras representando os homens, mulheres e crianças que deixaram sua terra para fazer de São José seu lar. O artista usou da abstração da forma também nestas figuras, dando mais ênfase aos corpos, com musculatura definida, mãos e pés grandes. Talvez uma forma de enfatizar o trabalho braçal que acompanhava esses movimentos de imigração, onde a terra precisava ser cultivada, os terrenos precisavam ser lavrados, os imigrantes tinham muito trabalho a fazer. Os rostos, Verani os fez anônimos. Representam a cada uma das pessoas que aqui chegaram, não importando suas identidades. Cada imigrante — ou descendente — que se vê frente a esse monumento, pode se identificar com o seu significado: abandonar as raízes para criar novas histórias.

No período das Grandes Navegações e ocupação da América, o Sul do Brasil foi um território que não se sabia ao certo a quem pertencia, se a Portugal ou à Espanha. O Tratado de Tordesilhas, entre Portugal e Espanha (1494) criou uma linha imaginária que atravessava no Norte, pela Ilha de Marajó, e no Sul, pela cidade de Laguna, em Santa Catarina, mas esse acordo nunca foi realmente efetivado. Em decorrência, portugueses e espanhóis tentaram conquistar o máximo de territórios possíveis, até que no século XVII, divergências entre Portugal e Espanha culminaram no Tratado de Madrid, em 1750, determinado que a terra efetivamente ocupada daria direito à Coroa soberana, através de seus súditos, algumas terras estavam sob domínio dos portugueses, outras dos espanhóis.

Já por volta de 1745, Portugal estava estimulando a emigração para ocupar e colonizar a Ilha de Santa Catarina, entre outros territórios brasileiros, em 1746, o Rei D. João V, através de Resolução Régia, determinou que fosse iniciado o processo de inscrição de casais Açorianos que deveriam embarcar para o Brasil Meridional. As ilhas dos Açores se encontravam super populadas, e o recrutamento de colonos nessa região parecia a solução certa para o governo português, além de assegurar mais territórios brasileiros à Coroa. Diferente do Nordeste brasileiro, onde grandes latifúndios foram formados, as famílias que emigraram para o litoral sul do Brasil ocuparam pequenas propriedades, formando uma colonização atípica. Os ilhéus dos Açores estabeleceram aqui na região raízes culturais sólidas que até hoje permeiam a identidade do catarinense, especialmente litorânea.

A Coroa portuguesa ofereceu uma série de vantagens a essas famílias, sendo a passagem gratuita,



FIGURA 2

PLÍNIO VERANI

Monumento aos Açorianos, 2000.

Memorial da Colonização Açoriana, em São José.

Fonte da imagem: <http://plinioverani.blogspot.com/2011/06/monumento-aos-acorianos.html>

2

além de auxílio para o estabelecimento na nova terra. Cada família recebia um pequeno lote de terra, um mosquete (arma de fogo), duas enxadas, um machado, um martelo, duas facas, um podão, duas tesouras, um serrote, duas verrumas (furador), dois alqueires de sementes, duas vacas, uma égua, além de um fornecimento de farinha suficiente para um ano. Os colonos cultivaram a terra, desenvolveram a cultura do trigo e da vinha e fundaram vilas.¹

Segundo o pesquisador Sérgio Luiz Ferreira,

Pelo fato de terem sido transportados de uma parte para outra do mesmo Reino, esses açorianos não se sentiam migrantes. Estavam submetidos às mesmas leis, à mesma língua e à mesma religião da terra de origem. Dessa forma, não se criou uma identidade açoriana diferente de uma identidade catarinense ou brasileira como se dará com outras etnias chegadas depois. De modo geral, no início do século XIX, esses descendentes de açorianos ainda sabiam dizer a ilha de origem de seus avós (2018, s/p).

Esta constatação é importante no sentido de legitimar uma identidade açoriana, de ilha para ilha, por assim dizer. Algo que parece flutuar entre litorais, criando subjetividades partilhadas entre a cultura colonizadora, e a cultura que aqui se criou. Verani tenta captar essa essência das famílias que abandonam suas raízes a fim de criar outras, mas culturalmente se mantêm estabelecidos, gerando uma memória diferente das colonizações que são obrigadas a abandonar o que conhecem para criar hábitos diferenciados. Os açorianos trocaram de lugar, mas não se aculturaram.

¹ Disponível em: https://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo01/col_acoriana.html, com acesso em 26 de fevereiro de 2023.

O estilo de Verani ao criar esse monumento, remete aos monumentos portugueses, também ligados aos movimentos de colonização, como o Monumento dos Descobrimentos em Belém, Lisboa, Portugal (ver figura 3), no qual podemos ver uma embarcação estilizada, com as figuras representando os indivíduos que se aventuraram nas Américas. Com a diferença de que o monumento português pretende homenagear o infante Don Henrique, ou seja, uma honra à Coroa portuguesa, e o monumento de Verani é uma homenagem aos milhares de colonizadores que efetivamente fizeram a travessia dos mares e se estabeleceram aqui.

Esses monumentos celebratórios são muito populares na América Latina, uma herança da arte ocidental, à qual vários artistas dedicaram suas carreiras para cumprir essa meta, homenagear personalidades que foram relevantes na sociedade local. Verani está entre eles. Criou diversos bustos em bronze também, que estão instalados

em Florianópolis e em São José. Na Praça XV de Florianópolis, no centro da capital catarinense, alguns desses monumentos foram furtados em agosto de 2013, em função do material utilizado. Em 2014, Verani substituiu algumas destas esculturas, em parceria com outro artista que se dedica a esta prática, Sérgio Coirolo. Foram bustos homenageando Victor Meirelles, o pintor catarinense, ícone da história da arte brasileira, e o poeta Cruz e Souza, grande representante da literatura do Estado de Santa Catarina². O metal é valioso, e infelizmente não são raras as ocasiões em que tais obras são roubadas, derretidas e o bronze vendido como matéria bruta. Peculiaridades que evidenciam uma certa negligência com o patrimônio e a memória nacionais, e que infelizmente são ações perpetradas em outras nações da mesma maneira e com o mesmo fim: derreter o bronze para vender, em detrimento da preservação da arte, cultura e memória do país.

Mas, em contrapartida, temos artistas que não se cansam de trilhar esta caminhada pela arte que se destina a preservar e contar um pouco da história de cada nação, de cada cultura. Plínio Verani tem dedicado sua vida com essa meta, e o estado de Santa Catarina agradece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERREIRA, Sérgio Luiz. 270 anos da presença açoriana em Santa Catarina. IDES – Irmandade do Divino Espírito Santo. 08 de março de 2018. Disponível em: <https://www.ides-sc.org.br/post/presencaacoriana> com acesso em 08 de fevereiro de 2023.

Assessoria de Imprensa da PMF. “Bustos de personalidades históricas de Santa Catarina voltam à Praça XV no sábado”. In: Agência AL – Notícias. 17/09/2014. Disponível em: https://agenciaal.alesc.sc.gov.br/index.php/noticia_single/bustos-de-personalidades-historicas-de-santa-catarina-voltam-a-praca-xv-no Com acesso em 02 de março de 2023.



FIGURA 3
COTTINELLI TELMO
Monumento Padrão dos Descobrimentos, 1960.

Belém, Lisboa, Portugal
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Padr%C3%A3o_dos_Descobrimentos#/media/Ficheiro:Monumento_a_los_Descubrimientos,_Lisboa,_Portugal,_2012-05-

² Disponível em: https://agenciaal.alesc.sc.gov.br/index.php/noticia_single/bustos-de-personalidades-historicas-de-santa-catarina-voltam-a-praca-xv-no com acesso em 02 de março de 2023.



I

FIGURA I

CLARA FERNANDES

Impenetrável, 1998.

Trama em metal e barba
de velho.
0,9 x 1,1 x 7,0 m.

Fonte: Museu de Arte
de Santa Catarina,
Florianópolis.

Fotografia:
Bruna Migliorini.

Clara Fernandes

Impenetrável

ELKE OTTE HULSE

Clara Fernandes (1955), natural de São Paulo, capital, mora em Florianópolis desde 1983 na localidade de Ratoles, no interior da Ilha de Santa Catarina. Desde jovem interessava-se pelas tramas, adquiriu seu primeiro tear entre as décadas de 1970/80 quando iniciou suas

experiências com materiais não convencionais, desenvolvendo assim suas habilidades manuais. Já na fase adulta aprofundou seus conhecimentos na tecelagem em tear de pedal em São Paulo e Minas Gerais. No Brasil, entre as décadas de 1950 e 1980, houve uma profusão de eventos têxteis como cursos, encontros, publicações bibliográficas específicas, assim como exposições têxteis e participações de artistas têxteis em diversas edições da Bienal de São Paulo. Essa produção têxtil teve grande estímulo e influência de artistas vindos da Europa com formação na tradicional técnica da tapeçaria. Os artistas têxteis brasileiros daquele momento incorporaram à sua fatura elementos desse conhecimento, somado à tradição artesanal não-erudita já existente no Brasil.

Clara Fernandes fixou residência em Florianópolis e desenvolve desde então em seu ateliê têxteis utilitários como tapetes, mantas, tecidos, entre outros, tanto para o comércio local, quanto sob encomenda, sendo enviados para as mais diversas regiões do país. Estes trabalhos são executados em teares de diferentes tamanhos, cada qual específico para um determinado resultado. Sendo assim, temos teares de mesa ou cavalete com pente-liço¹, teares de pedal com vários quadros de liços para tecidos ou tapetes², teares de padronagem³, teares verticais ou horizontais de auto-liço⁴. Cada um desses teares segue regras diferentes de montagem das suas urdiduras⁵, além da execução da trama⁶, onde também são usados materiais diversos além de técnicas variadas e com finalidades distintas. Para a base de qualquer tecido⁷ ou tapeçaria⁸ inicia-se com a confecção da urdidura que se limita à largura do tear, podendo seu comprimento se estender por dezenas de metros. Essa urdidura tem um espaçamento padronizado entre os fios e, além de ser fixada, é tensionada no tear. Em seguida a trama entrecruza perpendicularmente, passando alternadamente sob e sobre os fios fixos da urdidura. Este tecido denomina-se espaço estriado (DELEUZE; GUATTARI, 2007), caracteriza-se por ser um espaço sedentário demarcado e limitado pela estrutura do tear. O “espaço estriado entrecruza fixos e variáveis, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto ao outro.” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 184). Poderíamos comparar cada um dos teares anteriormente enumerados com os diversos instrumentos que compõem uma orquestra. Na execução de uma música, todos os instrumentos seguem a mesma partitura, porém com especificidades para cada qual e com cada músico dominando seu próprio instrumento — é o maestro aquele

1 Liços: são hastes de metal, ou de barbante, que fazem parte dos teares, servem para inserir e disciplinar a urdidura. Tear de mesa ou cavalete pente-liço: trabalha exclusivamente com as mãos, a urdidura é inserida no pente e este tem duas posições para confecção da trama.

2 Tear de pedal com vários quadros de liços para tecido ou tapetes: trabalha-se a mudança dos quadros de liços com os pés, acionando os pedais, a urdidura é inserida conforme o padrão do tecido ou tapete e a execução da trama é feita com as mãos.

3 Tear de padronagem: este tear pode ser movido por pedais ou manualmente. A urdidura é introduzida em sequências pré-programadas em diferentes quadros de liços criando padronagens que aparecerão na execução da trama, seguindo sequências de pedalgens.

4 Teares verticais ou horizontais de auto-liço ou trama descontínua: pode ser manual ou acionado por pedais onde os liços trabalham independentemente uns dos outros. A trama é executada de forma descontínua.

5 Urdiduras: conjunto de fios dispostos longitudinalmente no tear e pelos quais passa o fio da trama.

6 Trama: conjunto de fios que passam no sentido transversal, entre os fios da urdidura, pela abertura chamada cala.

7 Tecido: é o resultado entre o cruzamento da urdidura com a trama de tal forma que os dois sejam visíveis.

8 Tapeçaria: é o resultado entre o cruzamento da urdidura com a trama de tal forma que a urdidura fica completamente coberta pela trama.



2

FIGURA 2
CLARA FERNANDES
Abissais, 2000.

Trama em metal,
40 x 40 x 60 cm, cada.

Fonte: Museu de Artes de
Joinville, Santa Catarina.

Fotografia:
Cláudio Brandão.

que conhece as peculiaridades de todos os instrumentos. Clara Fernandes domina com maestria os diferentes teares, durante anos estudou e pesquisou as técnicas específicas relacionadas a cada um deles, desenvolvendo seu próprio *know-how* e assim, além de produzir utilitários, investiu na pesquisa com materiais não convencionais colhidos no seu entorno como galhos, barba de velho, cipós, sementes e fibras de diversas plantas. Esses materiais alternativos não têm a mesma maleabilidade que as linhas industrializadas, é preciso conhecer, aprender a lidar e perceber suas peculiaridades para enaltecê-las numa trama. Morando em um sítio, seu caminho diário entre sua casa e o ateliê já é uma experiência perceptiva, passando por um bambuzal próximo a um córrego, muitas árvores nativas, um meio que aguça a sensibilidade. Há quase 40 anos experimentando e recomeçando, desafiando a si e os cânones que a artista laboriosamente domina e aprendeu a usar a seu favor. “No ateliê de um artista estão escritas em toda a parte as tentativas, as experiências, as adivinhações da mão, as lembranças seculares de uma raça humana que não esqueceu o privilégio de manejar” (FOCILLON, 1983, p. 140). No ateliê de Clara Fernandes não é diferente, ao entrar tem-se a impressão de estar num laboratório onde diferentes pesquisas acontecem ao mesmo tempo. É um ambiente que convida à criação, experimentação e apreciação. Em diferentes momentos a artista ministra cursos de técnicas da tecelagem, para iniciantes e iniciados. Em *Terral* (1989), Clara Fernandes usou poliéster e barba de velho (bromélia *Tillandsia usneoides*) na execução da trama, esse tapete com 1,5 m de largura e 22 m de comprimento participou em 1996 da exposição *15 Artistas Brasileiros* no Museu de Arte Moderna em São Paulo. Na mesma exposição ela participou com outro tapete denominado *Sem Retorno* (1995), com 1,5 m de largura por 9 m de comprimento, usando na trama sacos de lixo, metais, plásticos e papéis, todos materiais de reaproveitamento. Essas duas obras, devido à sua extensão, foram expostas criando volumes e ondulações em algumas partes e escor-



3

rendo pelo piso em outras. “Observando retrospectivamente estas peças, não parece estranho que a artista, em seguida, buscaria fugir da extrema horizontalidade que caracteriza a forma tradicional do tapete” (CHIARELLI, 2001, p. 1).

Clara Fernandes mantém contato assíduo com sua cidade natal, São Paulo, e lá garimpa e traz materiais considerados não convencionais — resíduos da indústria como cobre, latão e outros metais em forma de fio. Esse diálogo entre as duas culturas se fortalece quando a artista passa a utilizar materiais coletados no interior da Ilha de Santa Catarina, tramando e mesclando com os resíduos da produção industrial. Na série *Vazante* (1989-1999), ela apresentou a obra *Impenetrável* (1998) com 0,9 m x 1,1m x 7,0 m, usando na trama metal e barba de velho. Esta obra, confeccionada com uma trama fechada, possibilita a criação de diferentes formas e volumes ao longo da peça, processo que pode ser reversível, isto é, ela se adapta às diversas situações expositivas. São tramas simples, sem uso de recursos técnicos especiais, mas seu apelo háptico é resultado da experimentação e percepção visual da artista. É justamente essa conivência que a artista cria no fazer e refazer manual diário, combinando e recombinando materiais para compor objetos a partir de tramas planas e horizontais. “Quanto mais a mão é assim subordinada, mais a visão desenvolve um espaço ótico ideal e tende a apreender suas formas segundo um código ótico” (DELEUZE, 2007, p. 155). A obra *Impenetrável* faz parte do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina em Florianópolis, tanto o título como a fatura, legitimam a permanente conexão que a artista mantém entre o impenetrável do concreto da metrópole São Paulo e o impenetrável da mata que se mantém com grande esforço, no interior da ilha de Santa Catarina.

Ainda nesta série, Clara Fernandes explora em outras obras diferentes possibilidades

FIGURA 3

CLARA FERNANDES
Vazante, 2001.

Trama em metal. 100
x 100 x 250 cm.

Fonte: Museu de Arte de
Joinville, Santa Catarina.

Fotografia:
Cláudio Brandão.

usando tanto materiais colhidos na natureza como os refugos da indústria em tramas abertas, onde a luz também tem um papel fundamental. Concomitantemente, a artista experimenta as tramas feitas em teares, agregando-lhes volumes e criando conexões com a técnica em pré-tear⁹ que é utilizada na cestaria¹⁰. Sendo assim a urdidura passa a ser tramada de forma circular, isto é, sem usar os liços do tear, criando formas cilíndricas, de diferentes diâmetros, em uma trama que circula sob e sobre cada fio de urdidura, contornando-a, sugerindo ao espectador que todos esses materiais são maleáveis e de fácil manejo. A harmonia que a artista desenvolveu reunindo estes diferentes materiais, é fruto de muitos anos de pesquisa e um olhar crítico sobre a sua fatura e tudo se passa então entre o olho e a mão (DERRIDA, 2012, p. 174). A utilização de materiais efêmeros em vários momentos tornou-se uma preocupação, devido ao tempo envolvido na confecção das peças e sua durabilidade, mas na atualidade a artista registra sua produção em fotografias e vídeos, assim os materiais efêmeros voltam para a natureza. Esta experiência “é sempre uma viagem, uma experiência é sempre uma travessia e, portanto, um deslocamento no espaço” (DELEUZE, 2012, p. 175). Ao longo do ano, Clara Fernandes colhe nas diferentes estações sementes, plantas, galhos, essa diversidade se faz presente na sua obra, traduzida em cores e formas.

Em *Abissais* (2000), Clara Fernandes produz uma série de objetos de metal com 40 x 40 x 60 cm cada. São formas cilíndricas compostas por uma trama que reúne pequenos fardos de fios metálicos em tamanhos similares e com as pontas desses fardos ultrapassando os limites da forma cilíndrica. A repetição deste processo ao longo de cada uma das *Abissais*, cria uma amplitude de movimentos dos fios metálicos que vai além da forma tramada. O abismo criado entre o refugo, o metal duro e de difícil manuseio, transformando-se em leveza e sofisticação da forma e da cor justifica perfeitamente o título da obra. Neste caso, “a mão, o toque, a apreensão, a captura – evocam a atividade manual direta que delineia a possibilidade do fato” (DELEUZE, 2007, p. 161). Cada uma das *Abissais* poderia ainda ser uma nota musical sobre uma pauta compondo uma melodia que Clara Fernandes poderia interpretar no seu piano. Novamente a obra reflete a dualidade vivida pela artista, onde a forma remete aos ninhos ou casulos encontrados no seu entorno e aos túneis tão frequentes da metrópole.

De acordo com a entrevista feita com o Prof. Dr. Lin Lecheng, da Universidade Tsinghua, Pequim/China, existe um provérbio chinês que diz: “o céu é a urdidura e a terra, a trama, cabe ao artista entretecer o tempo nessa composição” (LECHENG, 2018). É justamente o tempo o elemento mais precioso e dispendioso na fatura de uma obra têxtil, é o tempo que escoar e se esvazia no fazer diário. “Não é o tempo da urgência, mas o tempo do ritmo, o tempo do acontecimento, o tempo do há, há pensamentos.” (DERRIDA, 2012, p. 98). Por vezes, dispendido do tempo significa criar algo como *Vazante* (2001), que reúne harmonia das formas, movimento dos fios além da trama, potência no conjunto das formas, fragilidade nos volumes, fluidez no conjunto da composição, tonalidades de cores do material sugerindo sofisticação. Talvez seja a peça mais emblemática da série (CHIARELLI, 2001). “Ali o espaço real do ambiente parece ser dinamizado pela obra que, por meio de sua estrutura extremamente frágil, praticamente se

9 Pré-tear: é a técnica de entrecruzar a trama com a urdidura sem o uso dos liços.

10 Cestaria: é a técnica de trançar fios sem o uso de um tear.

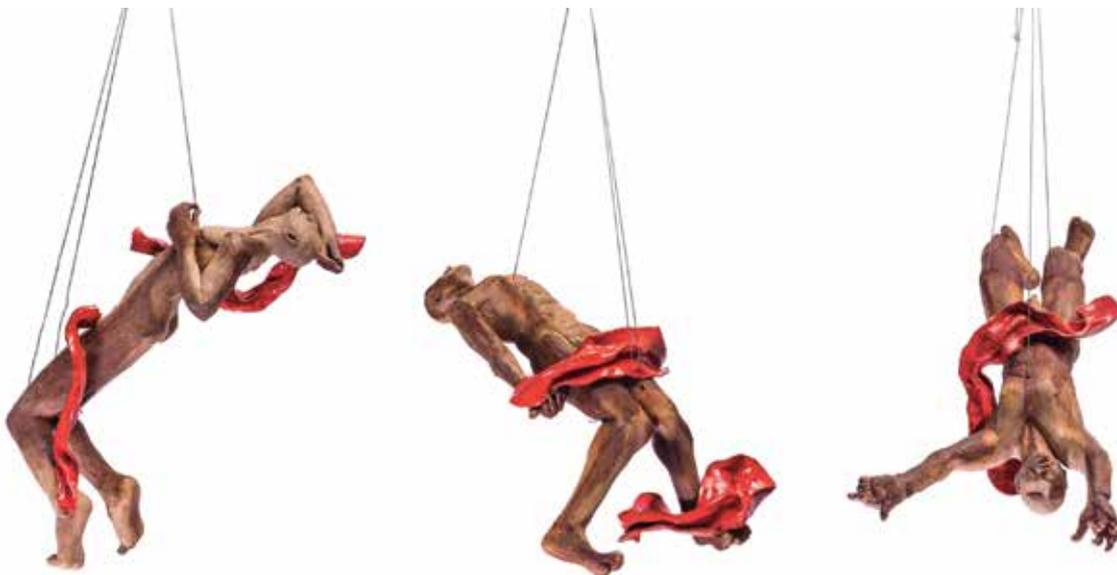
desvencilha de sua condição inicial de plano para transformar-se quase que num volume pleno” (CHIARELLI, 2001, p. 1).

Clara Fernandes, provavelmente usou o recurso desenvolvido em *Abissais* como base ou referência na construção desta grande peça. O título *Vazante* remete à maré baixa, o formato de alguns animais que afloram por entre as pedras nos costões nas vazantes e também lembra os cestos utilizados pelos pescadores, os samburás. Cabe aqui salientar que o “título daria supostamente ao espectador, entre outras coisas, uma sugestão, uma indicação poética” (DERRIDA, 2012, p. 252).

Em projetos posteriores como *Lume*, *Cartas ao Mar* e *Epifânicas*, Clara Fernandes segue buscando materiais não convencionais para compor as suas urdiduras e tramas, sempre pesquisando texturas que dialoguem com a forma, o espaço e a luz. Como acasos, fragmentos da história envolvem-na e o seu olhar estrangeiro, aguçado, apreende certos conteúdos adormecidos. Neste sentido, o distanciamento é uma operação de conhecimento que visa, pelos meios da arte, uma possibilidade de olhar crítico sobre a arte (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 64). O efeito de estranheza se manifesta quando a artista problematiza as superfícies ultrapassando dimensões limites da estrutura do tear, assim como agregando materiais inusitados à trama. Como espectadores captamos as imagens dos objetos têxteis como experiências e cada objeto sinaliza que pode ser visto sob diferentes óticas. Seremos nós os espectadores, quem irá perceber e ver o até então não visto?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. 2ª. Edição. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.
- CHIARELLI, Tadeu. *Catálogo Clara Fernandes – Vazante*. Florianópolis: MASC, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, v. 5, 2007.
- DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver. In: MICHAUD, Ginette; MASÓ, Joana; BASSAS, Javier (org.). *Escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando As Imagens Tomam Posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- FOCILLON, Henri. *Vida das Formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- LECHENG, Lin. *Short Movie about Prof. Lin Lecheng's Art*. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QrS-GBsxYrZQ>. Acesso em: 10 de mai 2022.



I

FIGURA I

CRISTINA BRATTIG
ALMEIDA

Série *Meu
Brumadinho*, 2019.

Na sequência, da
esquerda para a direita:

Brumadinho I
(56 x 19 x 20 cm)

Brumadinho II
(70 x 36 x 26 cm)

Brumadinho III
(107 x 30 x 16 cm)

Esculturas em
modelagem manual
com argila escultórica
canadense queimada
em alta temperatura,
com acabamento em
oxidação cúprica (técnica
de enferrujamento,
por Marivone Dias).

Suportes: cabos de aço
para sustentação aérea.

Fotografia:

Carlos Pontalti.

Acervo do Museu da
Escola Catarinense
(MESCS).

Cristina Brattig Almeida

Séries com a essência de um legado do passado que se atualiza no presente¹

SANDRA MAKOWIECKY

As três obras da série *Meu Brumadinho* foram doadas pela artista ao Museu da Escola Catarinense no ano de 2022. Desde então, é uma das atrações do Museu, que as ostenta no segundo piso. Cristina Brattig Almeida tem realizado ao longo de uma curta, mas profícua e erudita jornada, obras que além da destreza técnica e do uso dos materiais de maneira adequada, nos abrem os olhos para vários dos universos nos quais a artista faz profundas imersões. Iremos falar de algumas de suas séries no texto, buscando evidenciar sua produção. Muito do que aqui está escrito foi publicado em outras ocasiões, enfatizando, no caso, cada série em especial. Cristina Brattig Almeida (Florianópolis, 1955–) é graduada em Medicina pela Universidade Federal de Santa Catarina em 1979. Tornou-se professora de medicina na UFSC, Doutora em Medicina pela Universidade Johannes Gutenberg Mainz, Alemanha (1996). Ingressou nos estudos artísticos em 2014 com as ceramistas Tânia Correa e Ariadne Van der Linde, em Santa Catarina, até o ano de 2017. Inicia, em 2016, os estudos em escultura com Israel Kislansky, em São Paulo. A partir daí realizou diversos cursos sobre arte de modo geral e tornou-se praticamente uma autodidata ao se aprofundar na química dos materiais, na resistência das tintas e

¹ Os textos desse artigo foram retirados de catálogos de exposição da artista, textos críticos escritos sobre as obras, que constam da bibliografia geral.

o do material ao fogo. Além de desenhar todas as suas peças, projeta suas exposições considerando o espaço como parte integrante do conjunto das séries quando as expõe. Característico do processo criativo de Cristina é um profundo mergulho nos universos que a motivam elaborar suas séries. Já realizou diversas exposições individuais e coletivas.

Meu Brumadinho trata de uma série de três esculturas em cerâmica de diferentes tamanhos, que se apresentam suspensas no ar (figura 1). As figuras remetem aos desaparecidos na tragédia de Brumadinho (MG), em janeiro de 2019. São formas flutuantes exibidas em posições de queda ao acaso, entregues à força da natureza e aos erros humanos que as levaram embora, entregues à força da lama, da água, da vegetação que, como elas, foram arrancadas de seu lugar. Suas cores em tons marrom-ferrugem remetem à terra e ao barro, e os lenços vermelhos que integram as peças enfatizam a dramaticidade da situação. Eles se apresentam soltos, “escorrendo” pelas figuras, em alusão às vidas que abandonaram os corpos. Trata-se de reafirmar nossa incapacidade de aprender com o passado para viver o presente sem sobressaltos e preparar um futuro de esperança. No entanto, o inaceitável é saber que não aprendemos. As obras devem firmar na retina de quem as contempla, a imagem da tragédia dos corpos na lama, e que dela não se desvaneça. Nesses trabalhos, a artista nos apresenta, em forma refinada e sutil, uma analogia entre a violência contra a natureza. A paisagem devastada e as vidas perdidas em Brumadinho nos mostram que sempre existem lacunas na fiscalização e indenização efetiva de obras e empreendimentos de grande porte e risco, onde muitas vezes interesses específicos prevalecem acima da lei. As vidas não voltam, não há o que cale essa violência e no entanto, elas continuam a acontecer. Muitas são as tragédias representadas na arte, mas não iremos nos deter nesse aspecto, sendo que importa abordar outras séries.

Nephele

Na série das Ninfas (figuras 2 e 3), Cristina Brattig Almeida materializou suas esculturas como *Nephele*, uma ninfa das nuvens. *Nephele* também é o nome de uma espécie de mariposa atraída pela luz. As obras foram apresentadas na instalação realizada no Museu da Escola Catarinense da UDESC, em Florianópolis, em 2018. Existem várias outras classificações de ninfas que, de acordo com a mitologia grega, representam a personificação de elementos particulares da natureza. Ao contrário dos deuses, as ninfas não são criaturas imortais, mas podiam viver por milênios, mantendo sempre o aspecto jovial e belo. Nos relatos dos poetas e artistas gregos, as ninfas são descritas sempre como mulheres jovens que usam vestidos leves ou transparentes, com cabelos longos, sejam eles soltos ou em tranças. As ninfas são a personificação da fertilidade da natureza e, por este motivo, são representadas sempre por seres do sexo feminino e são classificadas em diferentes classes, de acordo com o ambiente onde habitam e os seus hábitos. A ninfa, imagem-sintoma que sobrevive e retorna do mundo antigo para o século XXI, mostra sua força, pois o sintoma pode ser definido como “um evento que reúne símbolos contraditórios, que ‘montam’ uns com os outros as significações opostas, [...] que coloca em crise os regimes habituais de representação e de símbolo” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 10).

Vemos nas ninfas, a fascinação da artista pela figura feminina “aérea e ágil”, em seu direito a movimentos sem restrição e na reivindicação do uso de roupas livres, leves, folgadas. Talvez estas imagens tragam esse universo mudo que nos acompanha, e que à luz do presente desenha sua marca.

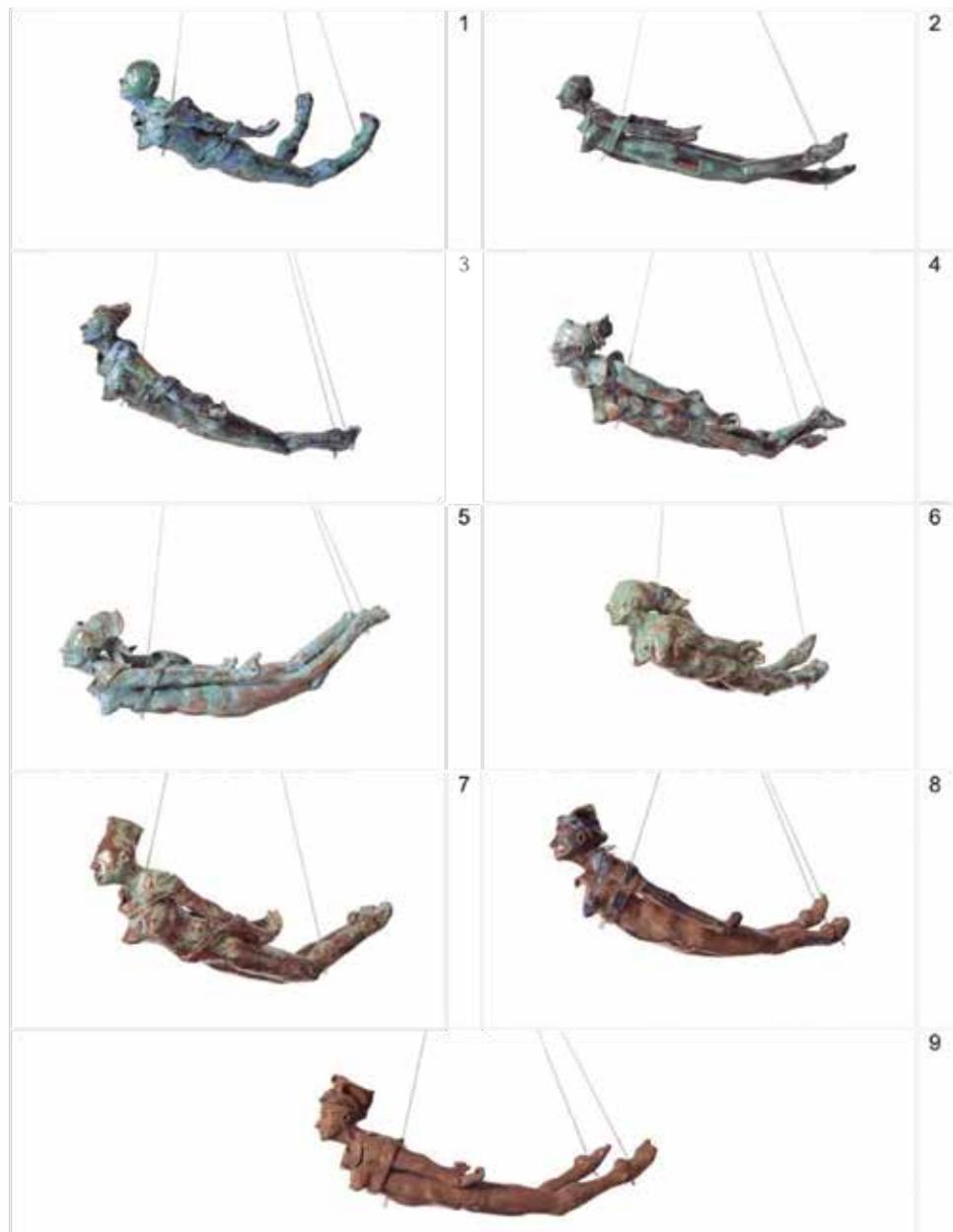


FIGURA 2

CRISTINA BRATTIG
ALMEIDA

Nephele (Fragile),
2018.

Ninfas numeradas
de 1 a 9.

Escultura de cerâmica
canadense. Dimensões:
cerca de 16 cm (largura)
x 18 cm (altura) x 70
cm (comprimento).
Peso c. de 3,5 Kg.

Fotografia:

Thiago Eriksson.

Fonte: imagens cedidas
para a autora.

2

FIGURA 3

CRISTINA BRATTIG
ALMEIDA

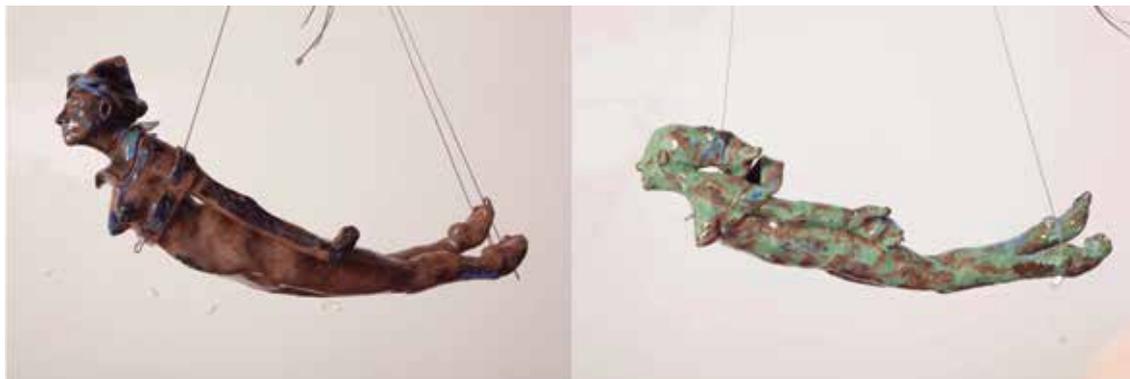
*Nephele
(Fragile)*, 2018.

Da esquerda para
a direita, figura 8 e
figura 6 da instalação.
Escultura de cerâmica.

Dimensões: cerca
de 16 cm (largura) x
18 cm (altura) x 70
cm (comprimento).
Peso c. 3,5 Kg.

Fotografia:

Thiago Eriksson.



3



FIGURA 4
 CRISTINA BRATTIG
 ALMEIDA
 13 figuras iguais
 moldadas em pó de
 mármore resinado,
 sendo 07 na cor preta e
 04 na cor branca, 2017.
 Dimensão:
 76 x 13 x 11 cm.
 Foto: Sandra
 Makowiecky

4

Aracne

Uma série com treze (13) esculturas em tamanhos iguais, em pó de mármore resinado (figura 4). São formas flutuantes suspensas por cabos de aço. A série *Aracne* nasce do arsenal imagético de *Aracne* que atravessa a história da arte ocidental e da leitura mitológica da *Fábula de Aracne* narrada por Ovídio, poeta romano, em seu livro *Metamorfoses*. *Aracne*, na mitologia greco-romana, é uma jovem e habilidosa tecelã que enfurece Atena (Minerva), deusa das Artes e da Guerra, por ocasião de uma disputa. Ao final, dessa disputa, Aracne apresenta um trabalho de tear superior ao da deusa. Como castigo, a jovem tecelã é transformada pela deusa em aranha e destinada, junto com todas as suas descendentes, a seguir pendurada por um fio e a tecer pela eternidade. A série escultórica produzida com o título *Aracne* busca a relação imagética e literária da fábula do antigo, revisitada no contemporâneo. A instalação escultórica evoca a força ancestral do mito nos dias atuais.

Chifrantes

As seis obras em cerâmica denominadas *Palanca negra*, *Veado pantaneiro*, *Touro Miura*, *Bighorn peninsular*, *Antilope* e *Rinoceronte*, fazem parte da Série *Chifrantes* (figura 5), que Cristina Brattig Almeida desenvolveu em associação com a artista Marivone Dias. Marivone fez o acabamento das peças em oxidação cúprica, em trabalhos que exigem muito conhecimento técnico e domínio de fatura. Em forma refinada e sutil, nos é apresentada uma dramática analogia entre a violência contra a mulher e a violência contra os animais. Vemos nas obras, figuras femininas em preto, que portam máscaras representativas de carcaças de animais de



FIGURA 5

CRISTINA BRATTIG
ALMEIDA

Série Chifrantes, 2020.

1. *Palanca negra*, 2020,
80 x 20 cm.

2. *Veado pantaneiro*,
60 x 20 cm.

3. *Touro Miura*,
50 x 20 cm.

4. *Bighorn peninsular*,
50 x 30 cm.

5. *Antilope*, 65 x 20 cm.

6. *Rinoceronte*,
45 x 20 cm.

Cabeça: cerâmica
escultórica canadense
modelada manualmente
com dupla queima
em alta temperatura,
acabamento em
oxidação cúprica por
Marivone Dias.

Chifres em cerâmica
escultórica canadense
modelada manualmente
com queima em alta
temperatura.

Fotografias:
Brandão Fotografias

5

grande porte em extinção nos continentes, a saber: América, Europa, Ásia, África, Oceania e Antártida. Tais imagens chamam a atenção ao tema, com a esperança de que um dia essas violências sejam enterradas, desapareçam. Para elaborar a série *Chifrantes*, a artista empreendeu, como de hábito, uma pesquisa. Os animais em extinção são exatamente os que nominam as obras. Há nestas figuras, uma certa androginia, mesmo se sabendo que são figuras de mulheres. As obras apresentam ambiguidades que ficam evidentes. Podemos pensar que da mesma forma em que a artista faz essa analogia entre figuras de mulheres com chifres de animais, existe de forma evidente uma ambiguidade entre figuras masculinas e femininas. São figuras de mulheres, mas poderiam ser figuras de homens. Percebe-se uma força extraordinária, uma força teutônica, própria da cultura alemã, origem da família da artista.



6



7

Sereias

A série das *Sereias* se subdivide em duas. Entre os motivos temáticos da *Odisseia*, que encontramos na literatura e no imaginário humanos, avulta o tema das *Sereias*. Efetivamente, de significativa presença não apenas literária como iconográfica, as sereias povoam a Antiguidade Clássica. Entroncando-se na *Odisseia* — ao menos no que diz respeito ao mundo greco-romano — esse *topos* no entanto, atravessa tempos e espaços e reaparecerá em mitos de outras cepas culturais, com outras modulações. Inicialmente apresentadas na iconografia como seres metade mulheres, metade pássaros, elas passaram posteriormente à tradição — em consonância com seu *status* de divindades marinhas — como metade mulheres, metade peixes. Mas o que as caracteriza, inescapavelmente, é o canto que encanta. A série das sereias, concebida na pandemia, nasceu da ideia de como a artista poderia representar seu cotidiano desbotado pelo tempo — e com isso veio a noção de dualidade. Apareceram as sereias, essas representantes da mortífera dualidade homérica. A série nasceu espelhada nas representações da literatura e da iconografia ao longo dos tempos. E foi dicotomizada em sereias representando pássaros e sereias representando peixes.

1. Sereias pássaro

No canto XII da *Odisséia*, as sereias eram pássaros e revelavam seu canto dual de vida e morte. Na natureza, os pássaros seguem representando, desta vez, o contraste entre a terra e o ar. Eles são a imagem do desejo incontido de liberdade, do silêncio, do abandonar o solo firme e do se aventurar em experimentações. As sereias pássaros (figura 6) mergulharam na história e ganharam escamas e caudas na Idade Média. Tornaram-se metade mulher e metade peixe e transformaram-se nas figuras da sedução e da ilusão.

2. Sereias peixe

Estas ganharam formas humanóides, com elementos femininos na face, na cabeça, nas mãos e na delicadeza dos gestos sedutores, e partes masculinas, como no quadril e nos braços, a força estampada no conjunto (figura 7). Os corpos foram modelados em argila, material frá-

FIGURA 6

CRISTINA BRATTIG
ALMEIDA

Sereias Pássaro, 2020.

Cerâmica canadense modelada manualmente, com esmaltação em alta temperatura, média de 14,5 x 35 x 24 cm, e cabos de aço para sustentação aérea.

Curadoria de Sandra Makowiecky e Luana Wedekin, Museu da Escola Catarinense.

Foto: Carlos Pontalti

FIGURA 7

CRISTINA BRATTIG
ALMEIDA

Sereias Peixe, 2020

Cerâmica canadense modelada manualmente, com esmaltação em alta temperatura. Cauda em ferro patinado por Luiz Bernardes (Blumenau/SC), média de 41 x 81 x 30 cm. Cabos de aço para sustentação aérea, Curadoria de Sandra Makowiecky e Luana Wedekin, Museu da Escola Catarinense.

Foto: Carlos Pontalti

FIGURA 8

CRISTINA BRATTIG
ALMEIDA

Série Fadas, 2021.

*Melusina I, 2021, 79 x 23 x 37 cm à esquerda
e *Viviane I, 2021, 89 x 25 x 39 cm, à direita.**

Cerâmica canadense para escultura, com queima em alta temperatura.

Acabamento em tinta acrílica por Marivone Dias.

Adereços de fios de cobre. Cabos de aço para sustentação aérea, curadoria de Sandra Makowiecky e Luana Wedekin, Museu da Escola Catarinense.

Foto: Carlos Pontalti



8

FIGURA 9

CRISTINA BRATTIG
ALMEIDA

Morrigan I, 2022.

Cerâmica canadense para escultura, com queima em alta temperatura, 60 x 91 x 35 cm. Acabamento em tinta acrílica por Marivone Dias. Pedrarias aplicadas na cara, patas e ubre. Adereços de fios de cobre. Cabos de aço para sustentação aérea.

Curadoria de Sandra Makowiecky e Luana Wedekin, Museu da Escola Catarinense.

Foto: Carlos Pontalti



9

gil, e as caudas executadas em ferro, material resistente. Esses materiais frágil-forte têm em comum a sensibilidade ao fogo, esse elemento vital de sedução e perigo. E aqui novamente repete-se a ideia do movimento no plural, a exemplo das Sereias pássaro.

Fadas

Dualidade entre o divino e o demoníaco na cosmovisão medieval foram abordados na série das fadas. Melusina, Viviane e Morgana (figura 8) são personagens nas quais a mitologia celta se entretetece às lendas do ciclo do Rei Artur.

Concebidas como uma série, são figuras femininas que encarnavam a dualidade entre o divino e o demoníaco que permeava a cosmovisão medieval. Outro aspecto que as une é que todas são fadas. Costumamos associar esses seres fantásticos aos contos populares, mas sua origem está na Antiguidade. Há mais de uma classificação para as fadas: há as fadas madrinhas, herdeiras das antigas Parcas (do latim *fatae*, cuja origem é a mesma de *fatum*, que quer dizer destino), elas decidem os destinos humanos; há as fadas amantes, as quais se apaixonam por um ser humano. Há muitas versões para as histórias das fadas. A ambiguidade de caráter é uma característica fundamental de todas as personagens femininas recriadas por Cristina Almeida e em especial, na exposição realizada no ano de 2022, no Museu da Escola Catarinense, denominada: *Sereias, Anjos e fadas: o maravilhoso feminino*.



10

FIGURA 10
CRISTINA BRATTIG
ALMEIDA
Série Anjos, 2022.

Querubim 1,
89 x 39 x 50 cm.

Cerâmica canadense para escultura, com queima em alta temperatura. Asas de ferro por Luiz Bernardes (Blumenau, SC). Cabos de aço para sustentação aérea.

Curadoria de Sandra Makowiecky e Luana Wedekin, Museu da Escola Catarinense.

Foto: Carlos Pontalti

A fada Morrigan: rainha das ilusões ou dos fantasmas

Morrigan é uma deusa celta (figura 9). São muitos os seus atributos, chamada Rainha das Ilusões ou dos Fantasmas, pertence igualmente ao grupo das deusas de guerra irlandesas. A guerra era considerada uma arte para os celtas e há muitos heróis guerreiros em sua mitologia. Essas divindades femininas eram capazes de conduzir psicologicamente os soldados no campo de batalha. Outra característica associada à deusa é a sedução, combinando o simbolismo guerreiro com a sexualidade e a fertilidade. Morrigan está também ligada ao ciclo de Artur, como a fada Morgana. Morgana era uma grande conhecedora das plantas que podiam ser usadas para cura. Dentre suas habilidades estava a capacidade de mudar sua forma exterior e voar através do ar. Seus animais preferidos eram o corvo e a vaca. Na literatura, como Morgana, assumiu ares de vilã terrível, mas também de heroína incompreendida. É a forma de vaca que a deusa/fada assume na obra de Cristina Brattig Almeida. Morrigan é um ser indecifrável.

Anjos

Mediadores entre o plano terreno e o plano divino, de acordo com o cristianismo, os anjos são criados por Deus — criaturas divinas — e possuem qualidades plenas, sem ser Deus, sem ser homem. Sendo mediadores, auxiliam o homem nessa busca pela perfeição (alcançar Deus). Na Bíblia, é nítida a presença de anjos como mediadores entre o plano divino e o terreno e o aparecimento diverso de nove tipos de presença angélica. Encontramos os serafins, os querubins, os arcanjos e os anjos, todos pertencentes à categoria de anjos. Mas também percebemos outros anjos que, apesar de mencionados, são pontuados nas passagens bíblicas rapidamente, como tronos, principados, virtudes, potestades, dominações. Além disso, a no-

menclatura “anjo” tanto designa uma categoria inferior dentro da hierarquia celeste quanto termo genérico atribuído para todos os anjos, classificados de um modo geral como mediador, orientador e anunciador. As ordens que são mais conhecidas e disseminadas são a ordem dos serafins e querubins, da primeira hierarquia, e a dos arcanjos e anjos, da terceira hierarquia. A mortífera dualidade homérica vista nas sereias novamente se manifesta nos anjos do mundo cristão. A artista os concebeu como figuras femininas (figura 10), por acreditar que a palavra sem dúvida recebeu o gênero errado. O Anjo é feminino, nos diz a artista. Quem duvidaria disso?

O que se percebe em todas essas séries é que as misteriosas figuras de Cristina Brattig Almeida atestam a persistência (e contemporaneidade) desses temas antigos, ao mesmo tempo, distantes e próximos, familiares e estranhos, assustadores e sedutores, em que dualidades, poder de sedução e perigo, movimento, divino e demoníaco, hibridismos, ambiguidades, são o tempo todo presentes. [...] Elas têm a força e a serenidade do que persiste e atravessa as eras, elas exibem a face do misterioso: como boa arte, oferecem um lampejo de verdades eternas, sem tudo revelar (MAKOWIECKY; WEDEKIN, 2022, p. 100-101).

Em todas as séries, percebemos a essência do legado antigo, que é a contínua problematização da própria noção de legado. Inúmeras são as formas pelas quais uma obra, texto ou pintura, subsiste em outra, fenômeno que se identifica com a própria natureza reticular da criação artística.

Vemos nas séries apresentadas, obras que reinventam a tradição, atualizando o enfoque de acordo com os problemas de sua época e as modernizam de acordo com a urgência dos problemas atuais, sem deixar se ser obra de arte ela mesma, ontológica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DIDI-HUBERMAN, Georges. La condition des images: Entretien avec Frederic Lambert et François Niny. In: **Mediamorphoses**, n.22, p. 6-17, 2008. Disponível em: <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/28239> Acesso em: 23 nov 2018.
- MAKOWIECKY, Sandra; GOUDEL, Francine R.; CRISPE, Juliana. Quando a arte não tem fronteiras. **Jornal da ABCA**, n 51, ano XVII, p. 1-10, 2019. INNS 2525-2992. Em <http://abca.art.br/httpdocs/quando-a-arte-nao-tem-fronteiras-sandra-makowiecky-juliana-crispe-e-francine-goudel/>. Acesso em: 5 jan 2021.
- MAKOWIECKY, Sandra; WEDEKIN, L. M. Sereias, anjos e fadas: o maravilhoso feminino, de Cristina Brattig Almeida, une pasado e presente. **Jornal Arte & Crítica**. Jornal da Associação Brasileira de Crítica de Arte, v. XX, p. 98-111, 2022.
- MAKOWIECKY, Sandra. As ninfas voam no Museu da Escola Catarinense da UDESC. **Jornal da ABCA**, v. ano XVII, p. 1-5, 2019. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/as-ninfas-voam-no-museu-da-escola-catarinense-da-udesc-sandra-makowieck>. Acesso em: 25 jul 2020.
- MAKOWIECKY, Sandra. Cristina Almeida e a escultura como ato primordial através de vínculos. In: **Anais do IX Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras**. Lisboa: FBAL- Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2018. v. 1. p. 938-946. Disponível em: http://cso.fba.ul.pt/ACTAS_CS02018.pdf Acesso em: 25 jul 2022.
- MAKOWIECKY, Sandra. Cristina Brattig Almeida e a série Chifrantes: analogia entre violências, mulheres e animais. In: **XIII Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras**, 2021, Lisboa. Comunicações apresentadas ao XII Congresso. Lisboa, 2021. v. 1. p. 1338-1347.
- MAKOWIECKY, Sandra. Ecos warburgianos na arte do presente: Cristina Brattig Almeida em Nephelê (fragile). **ART RESEARCH JOURNAL**, v. 9, p. 1-18, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/29663> Acesso em: 12 dez 2022.



I

Ilca Barcellos

Formas sensíveis da natureza

FERNANDA MARIA TRENTINI CARNEIRO

Ilca Barcellos, natural de Pelotas (RS), vive e trabalha em Florianópolis. Graduada em Ciências Biológicas (Florianópolis, Brasil) e Mestre em *Biologie Végétale* (Paris, França), sua formação imprime cores e formas da natureza em sua trajetória artística desde 2006. Da biologia, a complexidade do estudo dos seres vivos requereu à artista um olhar atento e minucioso dos organismos sobre sua presença e vivência no meio. Esse estudo possibilitou trazer essas características em seu processo criativo e em sua produção artística. Dela, apresentam-se visualmente as formas que conectam o espectador à memória e ao diálogo com imagens vivas da natureza. Inicialmente, foi por meio do processo cerâmico que Ilca Barcellos materializou esse diálogo entre arte e biologia. Essa materialidade, advinda da terra, permite-lhe, na modelagem com as mãos, traduzir esse olhar atento e essa devolutiva da evolução da vida.

A trajetória de Ilca Barcellos acompanha a presença da cerâmica no cenário artístico contemporâneo e destaca-se pelo diálogo entre arte e vida, especialmente pela reverberação das formas sensíveis da natureza na arte. É “o entendimento da arte como um conjunto de produ-

FIGURA I

ILCA BARCELLOS

Vermelhos, 2017.

Instalação, hastes florais secas de areca-bambu com espuma expansiva de poliuretano. Dimensões variáveis.

Fonte: Site Ilca Barcellos. Disponível em: <https://www.ilcabarcellos.com/vermelhos>.

Fotografia: Rodrigo Sambaqui (2017).



2

tos [que] pode ser visto aqui como dando lugar à ideia da arte como um processo que coincide, temporalmente, com a vida do artista e, espacialmente, com o mundo em que essa vida é vivida” (ARCHER, 2001, p. 73). O diálogo entre arte e ciência torna-se presença visível e marcante nas produções de Ilca Barcellos.

Percebemos esse primeiro diálogo em *Ludo Transgenia*, uma série de esculturas realizadas entre 2006 e 2007, as quais se mesclam entre seres reconhecíveis e imaginários. Seres da imensidão marinha. Entre tentáculos, olhos, escamas, esses seres híbridos sugerem a mutação da forma, assim como a mutação do gene. Em sua trajetória artística, geralmente composta por séries escultóricas, apresentam-se a pele, os veios, as impressões, as invasões e os preenchimentos da qualidade orgânica, que promovem essa relação fronteira entre o ser e o mundo e as influências recebidas nesse corpo em evolução no ambiente em que está inserido. Durante esse percurso artístico, essa tridimensionalidade da vida é explorada por Ilca Barcellos ora pela matéria, ora pela forma que lhe permitem as visualidades orgânicas.

Durante o processo, além da argila, a artista percorre outras materialidades que lhe conferem o caráter orgânico no resultado. Presenciamos essas relações quando os seres possíveis e prováveis no meio artístico invadem a natureza e os espaços expositivos. Observa-se essa integração em *Squatters*, série realizada em 2017, que ocupa a natureza dos espaços expositivos, como jardins, e dá origem a um mundo de ilusão. Mesclada entre árvores, gramas, raízes e pedras, a coloração e as formas de cerâmica e de espuma expansiva sugerem um desdobramento do reino *Fungi*, entre leveduras e cogumelos. O diálogo entre arte e ciência torna-se intrínseco na construção do pensamento de sua produção artística. Além de produções que integram a natureza como parte do processo e resultado artístico, Ilca Barcellos também explora a criação de ambientes em espaços expositivos.



FIGURAS 2 E 3
ILCA BARCELLOS
Vermelhos
(*detalhes*), 2017.

Instalação, hastes florais secas de areca-bambu com espuma expansiva de poliuretano. Dimensões variáveis.

Fonte: Site Ilca Barcellos Disponível em: <https://www.ilcabarcellos.com/vermelhos>. Acesso em: 13 out 2022. Fotografia de Rodrigo Sambaqui (2017).

3

Nessa abertura, destacamos *Vermelhos*, instalação artística realizada em 2017 (figura 1), na Galeria Municipal de Arte Pedro Paulo Vecchiatti, em Florianópolis, sob curadoria de Juliana Crispe. De dimensões variadas, a obra sugere o crescimento de um organismo vivo no espaço expositivo. Geralmente, apresentada na parede e no chão, essa instalação germina da fissura do espaço, em um desejo de estabelecer novas relações com o mundo. Quanto à sua materialidade, a produção é feita com hastes secas de areca-bambu (*Dyopsis lutescens*) e pequenos e disformes receptáculos de espuma expansiva de poliuretano. A instalação desafia-nos a olhar e a estabelecer relações às formas da vida, formas que possibilitam o acesso à natureza nossa e ao mundo externo ao qual pertencemos, pois “vivemos porque podemos ver, ouvir, sentir, saborear o mundo que nos circunda. E somente graças ao sensível chegamos a pensar: sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos, tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias [...]” (COCCIA, 2010, p. 09).

Ao escolher o natural e o artificial para tratar da forma orgânica, a artista provoca-nos a refletir sobre a vida e a morte, na qualidade do frágil e do resistente. Da vida da natureza, as hastes secas e finas da morte de uma planta sustentam os invólucros de matéria morta, espuma artificial que, aplicada ao espaço, se expandem e ganham vida com a instalação. Jogo duplo e complexo. Nesse sentido, “por meio desta instalação Ilca propõe novas possibilidades poéticas em que chama de ‘pulsar da vida’, em opostos que se contaminam, ela busca provocar diálogos entre previsível-imprevisível, controlável-incontrolável, cheios-vazios, orgânico-artificial” (CRISPE, 2017, não paginado).

A série é formada por blocos ou conjuntos que, organizados cuidadosamente no espaço, ocupam, aos poucos, o ambiente. Nesse sentido, a cada nova montagem e desmontagem, a instalação possibilita a sua repetição em outros ambientes, diferenciando-se da forma com que

o objeto artístico influencia e é influenciado pelo espaço. Ou seja:

A repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla [...]. A regra de descontinuidade ou de instantaneidade na repetição é assim formulada: um não aparece sem que o outro tenha desaparecido. Em compensação, uma mudança se produz no espírito que contempla: uma diferença, algo de novo no espírito. (DELEUZE, 2006, p. 111, grifo do autor).

A cada nova exposição, a obra *Vermelhos* integra o espaço com as formas que se repetem, mas diferenciam sua presença a cada apresentação. A apresentação pode assemelhar-se com a anterior, mas, no encontro com o espectador, e a cada nova abertura, permite diferenciá-la, sem deixar a anterior. Essa relação também está em contato com as produções anteriores, pois as formas orgânicas apresentadas em séries escultóricas refletem a projeção da forma na espacialidade. Nessa instalação, a matéria e a cor são novamente organizadas no espaço, que recebe configuração conforme nova montagem.

A cor em *Vermelhos* oxigena o ambiente. Rubro e quente feito carne, concede ao espectador um espelho das estruturas orgânicas do próprio corpo. O vermelho potente reforça o desejo de preenchimento do espaço. Vivo, a circulação do corpo artístico ramifica-se e leva, pelas densas e vigorosas, finas e delicadas hastes secas, o traço vermelho como um desenho expandido. Sem um ponto de origem, a própria instalação parece-nos o corpo vivo, num espaço de troca interna e externa com o mundo inserido. Por associações, o vermelho sugere-nos, quanto à qualidade material, o sangue, a carne, a ferida, a terra; quanto às sensações, a vibração, o calor, a atração, o “pulsar da vida”, nas palavras da artista (figuras 2 e 3). O vermelho perpassa, como uma linha tênue, por todas as produções da artista, seja na superficialidade da pele, que recebe essa camada de cor, seja pela própria materialidade, como a argila, que detém e sofre mutação da cor com o calor.

Retomando a ideia de mutações, o espaço sugere o crescimento dos invólucros das hastes secas, da transformação da matéria à necessidade de sobrevivência. Do artístico e do científico, “a arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final nesse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado” (ARCHER, 2001, p. 236). Em conexão com a interioridade do corpo, a instalação artística aproxima-se aos aspectos da anatomia e do conjunto de redes complexas e importantes à sobrevivência do ser. Circulatório, respiratório e linfático são algumas combinações que a anatomia humana empresta ao campo investigativo da arte. As conexões conferem-lhe um sistema de capilaridades que se ramificam à procura de novos contornos, e os invólucros parecem brotar das hastes secas, quando lhe dão um aspecto de nódulos proeminentes. As protuberâncias, de caráter expansivo e poroso, insinuam pontos de troca, de propagação e de absorção do meio.

A instalação *Vermelhos* também dirige-nos às estruturas de fungos e vegetais, raízes e caules. As hastes, que se entrelaçam e avançam no espaço, assemelham-se a micélios, essa massa ramificada de filamentos presente no reino Fungi, que se propaga em espaços propícios, preenchendo e ocupando o vazio. Relacionadas aos corpos frutíferos de fungos, formas proeminentes brotam das ramificações, representadas pela espuma expansiva. Associamos esse desejo de propagação à própria essência da vida, na perspectiva de Walter de Queiroz Guerreiro (2013, p. 1):

A proliferação do ser, o movimento inesgotável de ocupação dos espaços, acertos e erros na evolução, ou do esgotamento no caos, ao desaparecer uma espécie. As multiplicidades de caminhos que se desenvolvem nas entranhas dos seres vivos, absorções e expansões intersticiais, resultam numa arquitetura construída em tensões, buscando estabilidade nas formas, adaptação às condições de sobrevivência entre a matéria aparentemente inerte e a lógica da natureza.

Do campo investigativo da arte e da ciência, surgem formas sensíveis, modeladas conforme a matéria e organizadas cuidadosamente no espaço. Esses espaços propícios para abertura à apreensão do mundo por meio da imagem, do sensível:

Apenas através do sensível — através das imagens — penetramos nas coisas e nos outros, podemos viver neles, exercer influência sobre o mundo e sobre o resto dos viventes. O vivente não *está* no mundo tal qual uma pedra existe e também não se limita a ter com ele relações de ação e de paixão diretas: enquanto vivente, ele se relaciona com as coisas através da medialidade através do sensível que é capaz de produzir. (COCCIA, 2010, p. 47, grifo do autor).

Ilca Barcellos traz-nos, das formas orgânicas da biologia, ao mundo de sensações e percepções da arte. Sugere-nos que “observar a arte não significa ‘consumi-la’ passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis” (ARCHER, 2001, p. 235). A instalação artística propõe que o espaço, sendo ele interno ou externo, seja ocupado de forma a criar um cenário que promova ao espectador uma experiência estética. O objeto artístico invade e preenche os vazios, tornando-se espaços potentes em encontro com o espectador. Dessa forma, “a obra não é meramente algo para se olhar, mas um espaço a ser adentrado e experimentado de um modo físico completo” (ARCHER, 2001, p. 106).

Para a existência da tridimensionalidade da matéria, faz-se necessária a presença do espaço. Como uma simbiose, na instalação artística, tanto o objeto artístico tridimensional quanto o espaço reforçam uma troca necessária para a existência um do outro no campo artístico. E esse espaço tem de ser aquele que permite e possibilita o encontro com a arte. Sem esse espaço, o objeto artístico recolhe-se em seu vazio, aguardando um novo lugar para se fazer presença. Para o espaço, o objeto artístico tridimensional sugere o encontro por meio de sua forma sensível, a imagem. A instalação artística *Vermelhos*, de Ilca Barcellos, é imagem que preenche o espaço e possibilita a apreensão do mundo por meio da forma sensível em diálogo com a ciência, do detalhe ampliado de um elemento orgânico do próprio corpo do espectador, ser biológico e sensitivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- CRISPE, Juliana. *Vermelhos*. 2017. Disponível em: https://www.ilcabarcellos.com/_files/ugd/dcad51_8833b068a-76f46bcb46072ae7828207d.pdf. Acesso em: 09 out 2022.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- GUERREIRO, Walter de Queiroz. *Essencial da Vida*. *Jornal A Notícia*, Florianópolis, 05 de dezembro de 2013. Caderno Anexo. Disponível em: https://www.ilcabarcellos.com/_files/ugd/dcad51_bb2198f3521e4440a429f-f5b432048ea.pdf. Acesso em: 09 out 2022.



FIGURA 1

GUIDO HEUER

Sem título, 1999.

Escultura em aço Corten com 13 metros de altura localizada às margens da rodovia Paul Fritz Kuehnrich, em Blumenau (SC).

Fotografia: divulgação do artista.

Fonte:
<https://guidoheuer.com.br/galeria/escultura/sementes/>

I

Guido Heuer

Sensibilidade metal

MARLI HENICKA

A forma pontiaguda, espetante, da gigantesca obra sem título do artista Guido Heuer (Blumenau, 1956) desponta da terra desafiando a lei da gravidade. Localizada às margens da rodovia Paul Fritz Kuehnrich, que liga Blumenau à BR 470, a escultura do artista se destaca como uma presença imponente e marcante na paisagem urbana, chamando atenção de quem ali transita.



2

Seria ela um frágil broto recém-nascido que mira o sol, encurvando-se ainda para o peso da semente que carrega?

A obra foi inaugurada em dezembro de 1999, mesmo dia da nova ponte do Tamarindo, construída sobre o rio Itajaí-Açu, que corta Blumenau, para integrar e promover o desenvolvimento do bairro. Desta forma, a presença da escultura — apontando para o Norte —, segundo seu autor, representaria uma semente, um “algo novo que nasce”. Mas, aos olhos do escritor Jayro Schmidt, no entanto, esta é uma forma que sempre já esteve ali:

A escultura é obra de arte quando ativa o caráter inevitável da matéria, de qualquer matéria. No caso da matéria escultórica transformada por meios industriais, prefiro adotar o termo objeto escultórico, o que significa dizer que o artista forjou uma poética que, aliás, é a comunhão de suas poéticas, síntese de saber matérias que trabalhou por força de imaginar. Com estes pressupostos, paradigmas possíveis, penso nas idades metálicas de Guido Heuer, agora uma única idade no objeto elevado que se apropria de uma cidade, enquanto a cidade se apropria do mesmo. Apesar de tudo ser tão recente, por inclinação ficcional, concluo que esta forma, ao mesmo tempo, singela e enigmática sempre esteve nessa cidade, que faz parte de um lugar que foi intocado e que uma vez tocado produziu cultura que Guido Heuer abrigou em imagem composta com ato expressivo mínimo, porém irradiador, como se o poético fosse a infância de um talo, de um caule que se eleva e se curva pela gravidade do viver e o homem que imagina a ele dá sentido.” (SCHMIDT *apud* RADÚNZ, 2002, p. 71)

Neste texto nos interessa investigar como a obra citada se conecta com a trajetória artística do autor, Guido Heuer, representando, por um lado, o ponto alto de toda a sua longa carreira artística que iniciou na década de 1970. E por outro, como um divisor de águas que abriu portas para novas realizações, influenciando o uso de materiais diferenciados e a produção de obras em outra escala, a das toneladas.

A escultura pesa 15 toneladas e tem quase 14 metros de altura. Para executá-la, o artista contou com a parceria do engenheiro Edvaldo Angelo, presidente da metalúrgica Metisa, que fez os cálculos estruturais e viabilizou a execução da obra. Guido conta que conheceu o empresário em um evento social na casa do escritor e amigo Lindolf Bell (1938–1998) quando conversaram sobre a diversidade de esculturas em aço que existiam nas grandes cidades mundo afora — justamente a matéria-prima da sua empresa. Foi então que o empresário lançou no ar a ideia para o artista que, sem titubear, apareceu com um desenho da obra em mãos à porta do empresário, umas semanas depois.

Sua instalação no local precisou de uma complexa operação de logística (figura 2). O anel de aço, encaixado na forma principal, já estava montado no galpão da empresa, na cidade

FIGURA 2
Sequência da operação de logística montada para instalação da obra, em novembro de 1999, com carretas e guindastes necessários para instalá-las às margens da rodovia. Fotos de arquivo do artista.
Fonte: <https://guidoheuer.com.br/galeria/escultura/sementes/>

vizinha de Timbó (distante cerca de 30 quilômetros do local). Mas, pelo tamanho, não foi permitido pelas autoridades de trânsito que ele fosse transportado inteiro. Assim, a peça precisou ser novamente partida em duas partes para poder ser transportada pelas carretas.

Isso gerou uma dificuldade extra, pois precisaria ser novamente soldada no local da instalação, à beira da rodovia. E ali, na época, não existia infraestrutura de energia capaz de suportar a operação. Tiveram então providenciar geradores de energia elétrica para abastecer os equipamentos. Um imprevisto.

A obra de Guido foi produzida em aço patinável (mais conhecido pelo nome da marca, aço Corten ou Cor-Ten) que apresenta mais resistência às intempéries. Este tipo de aço comporta-se de maneira paradoxal, pois, ao mesmo tempo, em que ao ter contato com a atmosfera passa a adquirir um aspecto “enferrujado”, é justamente isso, a oxidação das camadas mais externas que cria uma espécie de capa protetora de modo compacto — a pátina — impedindo que o processo corrosivo avance, dando mais durabilidade ao material. Ele é três vezes mais resistente que o aço comum.¹

O aço patinável — hoje largamente utilizado na construção civil em e obras públicas como pontes ou passarelas — foi lançado no mercado da construção nos Estados Unidos em meados da década de 1960, e logo passou a ser usado também por artistas. Um dos seus mais proeminentes utilizadores é o escultor norte-americano Richard Serra que, no final da década de 1960, depois de um tempo estudando pintura na Europa, voltou ao seu país e passou a dedicar-se às esculturas com diferentes materiais até chegar ao aço e ao aço patinável.

Curioso que, segundo o próprio Richard Serra conta em entrevista para o editor da publicação *Brooklyn Rail*, disponível na internet, a opção pelo aço foi uma volta às origens, pois, quando jovem, ele trabalhava em uma siderúrgica nos períodos de férias da faculdade, conhecendo de perto as propriedades do aço:

Trabalhei em siderúrgicas quando criança e quando estava na faculdade — trabalhava lá todo verão para ganhar algum dinheiro extra — então entendi o potencial do aço. Após trabalhar as peças de borracha e as peças de chumbo, o envolvimento com o aço surgiu naturalmente. Não usei o aço como substituto da colagem pictórica como Picasso e seus sucessores. Cheguei ao aço com o conhecimento do seu potencial de construção. Esse conhecimento me deu uma vantagem em termos de fazer escultura, embora eu não estivesse interessado em escultura em si, estava mais interessado em explorar diferentes formas de construir e os princípios da tectônica em um nível muito básico. O que segura o quê? Se você coloca um peso acima da cabeça, como você suporta o peso embaixo? Gravidade, peso, estresse e equilíbrio eram minhas principais preocupações naquela época. (SERRA, *in* BUI, 2006)²

Richard Serra realizou grandes obras em aço Cor-ten, como a polêmica *Tilted Arc*,

1 Núcleo de Design Gráfico Ambiental do Departamento de Design e Expressão Gráfica, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Disponível em: <https://ndga.wordpress.com/>. Acesso em: 20 jul 2023.

2 <https://brooklynrail.org/2006/06/art/richard-serra-with-phong-bui>. Serra: *I'd worked in steel mills as a kid and when I was in college—I worked there every summer to make some extra money—so I understood the potential of steel. After I had worked through the rubber pieces and the lead pieces, the involvement with steel came quite naturally. I didn't use steel as a surrogate for painterly collage like Picasso and his successors. I came to steel with the knowledge of its potential for construction. That knowledge gave me an advantage in terms of making sculpture although I wasn't interested in sculpture per se, I was more interested in exploring different ways of constructing, and principles of tectonics on a very basic level. What holds what up? If you put a weight overhead how do you support weight underneath? Gravity, weight, stasis, and balance were my primary concerns at that time.* Tradução nossa.

uma placa sólida com 36 metros de comprimento e três metros altura instalada no meio de uma praça em Nova Iorque, em 1981. Alguns anos depois ela acabou sendo removida depois de uma briga na justiça promovida pelos frequentadores da praça que tinham que desviar a obra para poder atravessá-la. Richard Serra possui também uma instalação permanente de no Museu Guggenheim de Bilbao, Espanha, denominada *A Matéria do Tempo*, que reúne oito grandes peças feitas de aço Cor-ten com mais de quatro metros de altura (figura 3).



Também Guido Heuer tem na lida com os metais a origem e essência da sua produção artística. Desde o início da carreira, nos anos 1970, que ele pesquisa e incorpora o metal nas suas obras. O principal elemento e suas composições são as chapas de metal gravado às quais acrescenta parafusos, rebites, fios e pedaços de aço e inox, tinta acrílica e automotiva, madeira, vidro, fórmica, etc, constituindo a peça final.

Seu processo geralmente se inicia com um desenho, partindo então para a definição do material, das formas, cores e texturas que vão sendo incorporadas. Com seu ateliê há mais de 40 anos instalado na cidade de Gaspar, vizinha a Blumenau, conta com auxiliares e colaboradores que preparam os elementos que ele planeja aplicar em cada peça.

Guido Heuer conheceu o trabalho com metais com seu avô, Johannes Heuer, que atuava com seu pai, Guenther Egon Heuer, na produção de túmulos para os cemitérios da região. O avô trabalhava com os moldes e fundia em metal as esculturas de anjos, santos e os ornamentos que decoravam os jazigos. A oficina da família, que já recebia visitas frequentes dele ainda garoto, observando a lida dos adultos no manuseio dos metais, ganhou uma bancada para ele trabalhar quando decidiu fazer seus próprios colares de metal.

FIGURA 3
RICHARD SERRA
Instalação permanente denominada *A Matéria do Tempo*, que reúne oito obras de grandes proporções do artista no Museu Guggenheim de Bilbao, Espanha.
Foto: divulgação do Museu Guggenheim.



FIGURA 4
GUIDO HEUER
Sem título, s/d.
Composição em aço.
Foto: acervo do artista.



FIGURAS 5 E 6

GUIDO HEUER

Artista possui obras integradas a fachadas ou entradas de 25 prédios em Balneário Camboriú (SC).

Fotos: acervo do artista.

5

Guido era um adolescente de 13 para 14 anos quando ficou sabendo pelo noticiário da abertura de uma galeria de arte na cidade. Curioso, foi conhecer e deslumbrou-se com as inúmeras possibilidades que se abriram. Em colares e braceletes ali expostos, vislumbrou algo que ele também poderia fazer. E de fato, foi para casa e fez. O avô criou na oficina da família um espaço para o neto trabalhar e arranhou para ele um pequeno tanque usado para produzir peças cromadas, para que pudesse criar as suas próprias. Ele iniciaria ali sua trajetória como artista.

Era início da década de 1970 e o então casal Lindolf Bell, líder do movimento Catequese Poética, e a artista Elke Hering — que recém retornavam de um período de estudos nos Estados Unidos, criou em sociedade com os amigos Péricles e Arminda Prade, a Galeria Açu-Açu. Inaugurada em 16 de janeiro de 1970, a galeria nasceu com o propósito, expresso por Bell em um manifesto publicado no jornal, de fazer crescer, divulgar e valorizar a arte local, projetando-a para fora de Santa Catarina.

Diante da timidez cultural do estado, urge inserir os catarinenses na cultura nacional. Nós somos tímidos por tradição (ou tradução). Falamos baixo por tradição. Nos fechamos por tradição. Pergunta-se: por que não fazer de nossa cultura uma coordenada na cultura nacional? O que valem, afinal, os breves espasmos de glória individuais nas grandes capitais, se não significarmos uma dinâmica da contribuição à cultura brasileira? Os grandes artistas e os grandes movimentos vêm até Curitiba e vão a Porto Alegre (e nós? Nós quebramos nozes e cabeças, surpresos, ainda por tradição). É preciso lutar para que Santa Catarina seja incluída, não apenas, nos roteiros turísticos. Nós merecemos, também, os culturais, porque estamos à altura de receber e contribuir em qualquer setor da cultura brasileira. (BELL *apud* SCHVARTZ, 2020, p. 23)

Assim o espaço, que permaneceu em atividade por 28 anos, mais do que uma galeria, transformou-se num ponto de encontro de intelectuais, empresários, artistas, escritores, promovendo artistas locais e recebendo também exposições nacionais.

À época, comentaristas sociais chegaram a dizer que o movimento gerado pela galeria Açu Açu estaria para a arte catarinense como lendário apartamento da cantora Nara Leão, no Rio de Janeiro, em décadas anteriores, esteve para o surgimento da Bossa Nova. Já que o apartamento era alvo de memoráveis encontros de músicos que originaram e impulsionando o movimento no país.



6

Como destaca Daiana Schwartz no livro *Lindolf Bell, Crítica de arte em Santa Catarina* (2020): “Para seus fundadores, a Galeria Açu-Açu não seria somente um local de comércio de obras de arte, mas também uma importante intermediária de divulgação e circulação das atividades culturais que extrapolam o espaço físico da galeria” (p. 17).

O jovem curioso que entrou na galeria para conhecer arte, recebeu atenção, informação e apoio para seguir com suas criações. Teve oportunidade de conviver com artistas já consagrados num ambiente de efervescência cultural. Desta forma pode-se dizer que sua trajetória é resultado direto do seu talento somado a todo o estímulo que recebeu do entorno. Como escreveu Lindolf Bell em artigo publicado em jornal no dia seguinte ao da inauguração da Galeria: “(...) é muito difícil amar o que se desconhece. E nós (catarinenses) pecamos por desconhecimento de nossas próprias possibilidades” (BELL *apud* SCHVARTZ, 2020, p. 16)³.

Guido Heuer contou sempre com grande apoio de Lindolf Bell. Tanto ele como seu amigo, o também artista blumenauense Rubens Oestroem, iniciaram suas carreiras juntos ali nos arredores da galeria, produzindo, participando das exposições coletivas, conhecendo artistas de renome.

A primeira exposição coletiva na qual Guido Heuer apresentou suas jóias na Galeria Açu Açu foi em 1971, e a primeira individual na Galeria, onde expôs as obras em metal gravado, foi em 1974. Sobre esta exposição, escreveu Bell:

Guido Heuer é essencialmente imaginativo na temática e sensitivo na técnica. Foi no artesanato de jóias onde inicialmente descarregou sua fantasia e a vontade forte de sua afirmação artística. Num tempo em que o artesanato invadiu as praças públicas e as lojas ficaram abarrotadas de objetos repetidos e pobres de criação, sempre procurou uma expressão própria, original, sem esquecer o bom acabamento e o rigor formal. Esta preocupação o artista se impôs quando partiu a nova manifestação dos metais gravados. Sobre as placas mais amplas do latão ou da alpaca, a inquieta imaginação encontrou terreno adequado para expressar-se. Uma boa linguagem de arte mesmo ou sobretudo chegando a um nível de intensa maturidade, sempre se impõe como indagação-tributo ao maravilhoso e ao mistério. Aconte-

³ BELL, Lindolf; PRADE, Péricles. Açu-Açu-Açu-Açu. *A Cidade*, Blumenau, 17 jan. 1970.

ce com os gravados de Heuer. As figuras aperspectílicas, misteriosas, monocromáticas, — desfiguradas — instauram uma iconografia silenciosa. Iconografia escrita com o conhecimento íntimo de formas embrionárias, a noite submarina de origens cujo tempo perdeu-se no passado ou se estabelecerá no futuro. (BELL apud SCHVARTZ, 2020, p. 89)

Contagiados pelo espírito da época, os dois amigos, Guido e Rubens, em parceria com a ceramista Ivete Kretz e a artesã Katia Schmidt Fonseca, fundaram um novo espaço cultural, A Casa do Artista de Blumenau, inaugurada em janeiro de 1974. Além de abrigar seus ateliês, era um espaço para exposições, feiras de artes e artesanato, concertos e outras atividades artísticas. O empreendimento durou cerca de dois anos.

Guido conta que ele e Rubens tornaram-se conhecidos no meio artístico do estado e até fora dele ao participarem como convidados da I Mostra de Artistas Catarinenses, promovida pelo governo do Estado, no Hotel Nacional, em Brasília, de 5 a 13 de abril de 1974 (figura 7). Depois uma polêmica liderada por Antônio Mir, de Joinville, que reivindicou mais representatividade e a inclusão de artistas do interior do Estado e não apenas os artistas da capital, eles foram incluídos na lista de convidados. E, na viagem à capital federal, tiveram oportunidade de conviver com alguns desses nomes importantes no cenário das artes visuais catarinense. Além dos dois rapazes, participaram da exposição: Antonio Mir, Eli Heil, Ernesto Meyer Filho, Franklin Cascaes, Gelcy Coelho, Graziela Reis, Hassis, Jayro Schmidt, Luiz Si, Mario Avancini, Martinho de Haro, Max Moura, Pedro P. Vecchietti, Rodrigo de Haro e Vera Sabino.⁴



Rubens e Guido vão expor sua arte em Brasília.

“Foi muito marcante. Eu com 16 para 17 anos e o Rubens com um pouco mais, estávamos no meio daquele pessoal que já tinha nome, reputação e prestígio. A exposição teve grande repercussão e nos tornamos figuras conhecidas no estado”, conta o artista em depoimento no seu livro *As Idades do Metal — a Arte de Guido Heuer*, organizado por Dennis Radunz (Editora Nauemblu, 2002).

Não podemos deixar de apontar também o impacto que certamente teve no imaginário do jovem futuro artista a oportunidade que teve de ver de perto a arquitetura de Oscar Niemeyer na capital, Brasília. A amplitude, os espaços vazios e as formas curvilíneas são elementos constantes e presentes nas obras de Guido.

O fato é que, a partir desta exposição, ele se constituiu como artista plástico, construindo uma sólida carreira. Nas décadas seguintes, participou de diversas exposições coletivas e individuais em outras cidades do estado e de fora, como Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro. Teve também oportunidades de expor em locais no exterior, como em Washington e Norfolk, nos Estados Unidos (por meio do programa Passaporte da Arte Catarinense para Washington), em 1991; em Hamburgo, Alemanha, em 1994. Na Argo Galerie, em Viena, em 1996; e em Londres em 1997 e 2000. Ao todo, já são mais de 150 exposições realizadas.

Em 2016, ao completar 60 anos de idade e 47 anos de carreira, realizou uma exposi-

FIGURA 7
Os amigos, Guido Heuer (esq.) e Rubens Oestroem, em foto publicada na coluna do jornalista Zuri Machado, no *Jornal O Estado*, em 26/03/1974, noticiando sua participação na exposição de arte em Brasília, organizada pelo governo do estado de Santa Catarina em abril daquele ano.
Foto Arquivo Jornal.
Fonte: <http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/>

⁴ Segundo noticiou o colunista Beto Stodieck do dia 3 de abril de 1974, no *Jornal O Estado*.

ção retrospectiva que ocupou três salas do Museu de arte de Blumenau (MAB). A exposição apresentou seu arquivo, miniaturas e maquetes de monumentos e esculturas, e obras recentes.

Arte pública

Foi na década de 1990 que ele começou a realizar obras de maior dimensão que seriam instaladas ao ar livre, em espaços públicos e particulares, contribuindo significativamente para a arte pública e a paisagem urbana de Santa Catarina. O famoso centro turístico de Balneário Camboriú, por exemplo, já é quase uma galeria exclusiva das obras do artista que estão em fachadas e entradas de 25 prédios, incluindo alguns na Avenida Atlântica, a principal da orla.

Também na capital, Florianópolis, Guido possui duas obras públicas de sua autoria localizadas em local de grande visibilidade, na entrada da cidade. O *Monumento ao Povoamento Açoriano em Santa Catarina*, inaugurado em agosto de 1996, fica na cabeceira continental da ponte Pedro Ivo Campos, antes de se chegar à Ilha de Santa Catarina (figura 8). E, do outro lado da ponte o *Monumento aos 180 Anos da Imigração Alemã em Santa Catarina*, localizado na Praça da França, defronte ao terminal rodoviário Rita Maria. Esta obra foi inaugurada em 2010 e também foi produzida em aço Cor-ten pesando três toneladas e medindo seis metros de altura. As flores que compõem a obra são em aço inox colorido. (figura 9)



8



9

FIGURA 8

GUIDO HEUER

Monumento ao Povoamento Açoriano em Santa Catarina, 1996.

Fonte imagem: <https://nea.ufsc.br/homenagens-monumentos/monumento-ao-povoamento/>

FIGURA 9

GUIDO HEUER

Monumento aos 180 Anos da Imigração Alemã em Santa Catarina, 2010.

Imagem: arquivo artista. Fonte: <https://guidoheuer.com.br/galeria/escultura/imigracao-alema-florianopolis/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Criado pelo artista visual, Guido Heuer, a escultura pesa três toneladas e tem seis metros de altura. **De olho na Ilha**, disponível em: https://www.deolhonailha.com.br/florianopolis/noticias/monumento_em_homenagem_aos_imigrantes_alemaes_sera_inaugurado_em_florianopolis/ Acesso em: 20 jul 23.

MACHADO, Zuri. Rubens e Guido vão expor sua arte em Brasília. **Jornal O Estado**, 26 de março de 1974. Fonte: <http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br>. Acesso em: 20 jul 23.

RADÜNZ, Dennis (organização). **As idades do Metal: a arte de Guido Heuer**. Blumenau: Nauembla Ciência & Arte, 2002.

SERRA, Richard in BUI Phong. **Art In Conversation Richard Serra with Phong Bui**. The Brooklyn Rail. New York City. Jun, 2006. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2006/06/art/richard-serra-with-phong-bui> Acesso em: 20 jul 23.

SCHMIDT, Jairo in RADÜNZ, Dennis. **As idades do Metal: a arte de Guido Heuer**. Blumenau: Nauembla Ciência & Arte 2002.

SCHVARTZ, Daiana (organização). **Lindolf Bell, Crítica de arte em Santa Catarina**. 1ª ed. Chapecó: Humana Editora, 2020.

STODIECK, Beto. **Jornal O Estado**, 3 de abril de 1974. Fonte: <http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br>. Acesso em: 20 jul 23.

SERRA, Richard. **A Matéria do Tempo**. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en>. Acesso em: 20 jul 23.



I

FIGURA 1
MAURÍCIO MUNIZ
*Mar...que falta –
Inundação*, 2012

Rua Victor Meirelles,
Centro de Florianópolis,
de 17 a 21 de
dezembro de 2012.

Fonte: Museu
Victor Meirelles.

Maurício Muniz

Inundação, a alma de uma parte da cidade¹

SANDRA MAKOWIECKY

Maurício Muniz é artista visual autodidata, nascido em 1956, em Santa Catarina, Brasil, hoje vive em Florianópolis. Seu material de trabalho é qualquer objeto ou suporte, tela ou instalação, tinta, papel, vidro ou metal. Pintor, ilustrador, escultor, artista gráfico, cenógrafo, diretor de arte, dirige e produz vídeos e ministra oficinas. Vamos nos concentrar em apresentar a obra *Inundação*, que fez parte da exposição *Mar... Que Falta* (figura 1), que durou uma semana, de 17 a 21 de dezembro de 2012, no Largo Victor Meirelles, Centro de Florianópolis.

O trabalho (figura 1) foi o mote principal da exposição e, em torno dele, estavam posicionados os demais trabalhos, num diálogo com todas as questões, incluindo as marítimas e as viagens. A obra causou um impacto visual muito grande que ainda hoje (após 10 anos) é lembrada e se questiona sua remontagem e permanência definitiva no local.

Todos os dias, ao anoitecer, uma programação com performances, música e audiovi-

¹ Este trabalho foi apresentado por Sandra Makowiecky em Congresso no ano de 2022 e publicado em: MAKOWIECKY, Sandra. (2022). "Maurício Muniz com a obra 'Inundação:' a alma de uma parte da cidade?" In QUEIROZ, João Paulo (Ed.). (2022). *As Artes Visuais pelos Artistas: Atas do XIII Congresso CSO 2022*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes. ISBN 978-989-53805-3-4. P. 1029-40.



2



3

suais, com 12 artistas, fez com que a rua fosse tomada de obras de arte (figura 2). A mostra-evento apresentou vários caminhos a serem trilhados e abordou temas como o espaço urbano, os navegadores, a cidade, as rotas, os jardins e também as viagens, inspirada na aventura francesa de *Jean-François de La Pérouse* (1741-1788), cujas fragatas passaram por Florianópolis, então Nossa Senhora do Desterro, em 1785. O mar, as viagens e o tempo foram elementos que agruparam todas as manifestações artísticas. Já na chegada ao local, o Largo Victor Meirelles, centro de toda a mostra, o visitante se deparou com os fragmentos da embarcação fundeada na rua de paralelepípedos. É como se fosse a fragata de La Pérouse chegando a Florianópolis, em pleno século 21, registrando e vivenciando as mudanças.

A obra *Inundação* e a exposição *Mar...que falta*

A obra *Inundação*, de autoria de Maurício Muniz, foi criada a convite dos curadores Fernando Boppré e Vanessa Schultz. A curadoria da exposição *Viagem em torno do Museu*, foi concebida e inspirada na viagem do Conde de La Pérouse que atracou de passagem na Ilha de Santa Catarina em 1785. O navegador dizia que para se empreender uma viagem em torno do mundo, no século XVIII, era necessário, primeiro, um Plano de Viagem (1) que incluísse paradas estratégicas para o abastecimento das naves por meio de Trocas, Escambos e Afins (2). A cada expedição cabia recolher informações científicas, sendo que, muitas delas, acabaram constituindo um incrível imaginário em torno das Visões do Novo Mundo (3), tal era a riqueza de detalhes transmitida pelos escritos e desenhos dos Diários de Bordo (4). Já a curadoria da exposição acrescentou itens ao que seria necessário para se empreender uma viagem em torno do mundo:

Você poderá, se desejar, inventar outros caminhos ao subir a bordo desta embarcação chamada Museu Victor Meirelles. Aqui você encontrará neblina, bestiários, retratos, milagres, batalhas, naufrágios na companhia de artistas acadêmicos, modernos e contemporâneos (BOPPRÉ; SCHULTZ, 2014, não paginado).

Em torno da obra *Inundação*, ainda, estavam posicionados os demais trabalhos. Por que os fragmentos da fragata que foram instalados no Largo Victor Meirelles insistem em retornar ao local por força de desejo e pensamentos de muitos que a viram? O que essa obra tanto nos diz dessa região da cidade, o centro leste de Florianópolis?

FIGURAS 2 E 3

MAURÍCIO MUNIZ

Mar ... que Falta – Inundação, 2012.

Vista da rua, 17 a 21 de dezembro de 2012.

Fonte: Museu Victor Meirelles.



5

Os fragmentos de uma fragata foram instalados no Largo Victor Meirelles (figura 5). O texto curatorial apontava caminhos de compreensão da obra, merecendo registro.

4

Cenário marinho, desastre em terra

FIGURA 4

MAURÍCIO MUNIZ

*Mar...que falta –
Inundação, 2012*

Fragmentos da
embarcação fundeada na
rua de paralelepípedos.

Rua Victor Meirelles.17 a
21 de dezembro de 2012.

Fonte: Museu
Victor Meirelles.

FIGURA 5

Montagem da fragata
no centro da cidade.

Rua Victor Meirelles.
17 a 21 de dezembro
de 2012.

Fonte: Museu
Victor Meirelles.

Uma fragata aproxima-se do Centro de Florianópolis e traz consigo navegador anacrônico (nacionalidade desconhecida, supostamente nascido no século XVIII) que ignora os seguintes fatos: a) a cidade não se chama mais Nossa Senhora do Desterro; b) os contornos da vila foram redesenhados pelos aterros viários: onde antes havia mar, agora terra dura, asfalto quente; c) conclusão: assim, desinformado, acaba invadindo o Centro Histórico com o imenso corpo de sua nau, encalhando-se, solenemente, aos pedaços, defronte à casa onde nasceu o artista Victor Meirelles (1832-1903), que abriga hoje Museu que leva seu nome. O epicentro desse “naufrágio-em-terra” é, portanto, o frágil tecido dessa cidade contemporânea chamada Florianópolis que se fechou para a navegação, continuando ilhada em relação à mobilidade urbana. Paradoxalmente, se quer aberta às viagens turísticas. Em meio aos fragmentos da embarcação desse navegador desavisado, o público poderá vivenciar trabalhos e programações artísticas especialmente arranjadas para essa exposição. O mar vem até o museu; o museu aproxima-se das bordas d'água. Aqueles que transitam apressados (ou não) pela cidade irão, certamente, deparar-se com outra paisagem, repleta de sentidos e sonhos, em pleno Largo Victor Meirelles. Basta decidir embarcar (BOPPRÉ; SCHULTZ, 2014, não paginado).

O mastro da embarcação continha velas onde foram projetados audiovisuais ao longo da programação noturna da exposição. No dia 19 de dezembro, aconteceu uma mistura de performance, vídeo, fotografia e música com a estreia de *Amorphobia*, trabalho de Clara Fernandes, seguida do vídeo homônimo, de Mauricio Muniz. Antes do vídeo e das fotografias aconteceu uma performance-procissão pelo Centro Histórico da cidade (figuras 6, 7 e 8).

No *blog* da exposição consta um texto de Victor da Rosa (2012) que diz que “Maurício Muniz, com a obra *Inundação*, acertou em cheio como poucos foram capazes de fazer na história da arte em Santa Catarina” (ROSA, 2012, não paginado). A realização da escultura foi complicada e impecável, a sua relação com a paisagem urbana é surpreendente e natural e parece que a fragata sempre esteve e ficará para sempre naquela posição, como se pausasse o tempo e os efeitos, além de perturbadores, são leves como o vento que lhe fez chegar até ali. A descrição da obra é pertinente. Escreveu que uma pequena fragata de madeira, antigo navio de guerra, afundou no coração do Centro de Florianópolis, na rua Victor Meirelles, arrancando as lajotas do chão. Ao olhar da esquina, na Praça XV, com certo susto, já era possível avistar um poste inclinado, que, na verdade, era o mastro da embarcação, enquanto as cordas se confundiam com os fios de luz, anunciando uma improvável catástrofe. A escultura pública perma-

neceu durante uma semana encalhada, imóvel e enigmática. Temos que concordar que a obra impactante ficou fixada na retina de muitos que a recordam. Ocorreu também a estreia de outro trabalho da exposição — a obra performance *Amorphobia*, trabalho de Clara Fernandes, seguida do vídeo de mesmo nome, de Mauricio Muniz. *Amorphobia* propõe a exibição do vídeo realizado em diversos locais da Ilha de Santa Catarina, com direção geral de Mauricio Muniz, e a projeção de imagens, fotos de Bruno Ropelato. Antes do vídeo e das fotografias, uma “companhia de teatro”, ou seja, as personagens do filme fizeram uma performance-procição, a partir das 19h, pelo Centro Histórico da cidade. Músicos acompanharam o percurso: flauta, violino, contrabaixo, voz.

O ambiente foi de uma companhia de teatro do século XVIII-XIX, que chega a cidade após uma longa viagem, por mar, aos nossos dias e convida os moradores para a estreia do filme. Durante a exibição das fotos de Bruno Ropelato, aconteceu a apresentação do músico Ledgroove, com o seu *Senóides Oceânicas*, que foi convidado pela curadoria para criar uma trilha sonora para a exposição. Guiado pelos sons das marés em gravações randomizadas de algumas praias de Florianópolis, Ledgroove propõe uma audição que traduziu as primeiras grandes navegações na história e que chegaram até Desterro por colagens de músicas e rituais que já existiam na Ilha antes dos europeus, e que por sua vez sobrepõem composições próprias manipuladas por instrumentos eletrônicos.

Após 10 anos, a lembrança da exposição retorna – o susto que permanece. Victor da Rosa (2012) escreveu ainda que sobre a obra *Inundação*, que por não sabermos ao certo se a fragata emergia do fundo da terra, como um predador bastante determinado, ou se realmente afundava, frágil, ainda com o bico em direção ao céu, já que não havia mais ninguém ali para nos contar, veio o susto, que era capaz de permanecer. E o susto permaneceu. “A escultura pública permaneceu durante uma semana encalhada, imóvel e enigmática. Poderíamos também que imaginar aquela estreita rua de lajotas como um córrego vazio, um mar que falta. Alguém, portanto, precisa pagar um preço” (ROSA, 2021, não paginado) (figura 9).

A escultura, para Rosa (2012) não esconde a violência que lhe é intrínseca, sendo também uma peça de crítica social, sem perder o mínimo de delicadeza, e sobretudo sem qualquer moralismo. A cena apenas expõe o momento exato de uma crise, depois some e não diz mais nada. Ficamos nós tentando encontrar respostas.

Os paralelepípedos da região central e a obra *Inundação*

Algumas respostas que tentamos encontrar sobre o que a obra nos propõe podem estar na polêmica que se arrastou sem solução, desde o final do ano de 2019 até o ano de 2023, envolvendo os paralelepípedos da região central da cidade (figura 10). Em 2023 aconteceu a retomada dos trabalhos e tomada de posição. A revitalização da região conhecida como Ala Leste dividiu opiniões, havia quem defendesse que o pavimento tradicional deveria ser mantido e havia quem preferisse a instalação de um novo revestimento. Os paralelepípedos de pedra de 1886 fazem parte da história da cidade e estão por todas as ruas da região Leste. Borges (2020) relata que na última versão apresentada pela prefeitura para a revitalização da área, a ideia era a de manter os paralelepípedos em alguns pontos como símbolo da história da cidade e retirar todo o asfalto da rua em frente à Catedral Metropolitana para que assim se possa garantir a



6



7



8

FIGURA 6, 7 E 8
CLARA FERNANDES E
COLETIVO DE ARTISTAS
Amorphobia, 2012
Performance-procição.
Centro de Florianópolis.
17 a 21 de dezembro
de 2012.
Fonte: Museu
Victor Meirelles.

Os arquitetos reconhecem o atual estado de abandono da região e defendem que a área precisa de intervenção, apoiando um *Projeto de Requalificação Urbana* com a manutenção dos paralelepípedos, pois a pavimentação com paralelepípedos bem executada é extremamente durável e quase não exige manutenção. Serve também como redutora de velocidade e inúmeros são os exemplos de lugares que possibilitam caminhadas seguras e confortáveis sobre pedras bem assentadas. Por fim, soluções mais apaziguadoras foram tomadas, preservando em grande parte os paralelepípedos originais.

Considerações finais

O que essa obra tanto nos diz dessa região da cidade, o centro leste de Florianópolis? A fragata de Maurício Muniz realiza um pequeno nó na própria concepção geral da exposição *Mar... que falta*, que procurou discutir a ausência do mar, pois a cena, além disso, parece esbanjar a ideia de que o mar sobra, inunda, talvez resista, como se o mar estivesse em todo lugar, mesmo em nós. “Desterro não é apenas a ausência de terra. Desterro seria, mesmo hoje, a permanência do mar” (ROSA, 2021, não paginado).

Os paralelepípedos da região, vistos no local onde a “fragata naufragou” (figura 10) estão envoltos nesse imaginário todo, representam uma das características marcantes da memória urbana do centro de Florianópolis e fazem parte do conjunto urbano histórico da sua área central. No âmbito desse debate, a obra *Inundação* entrou na pauta das discussões. Ela fez lembrar a força do local e a importância dos paralelepípedos, cuja manutenção agrega valor a um adequado *Projeto de Requalificação Urbana*. A arquiteta Silvia Lenzi pergunta: “O que é mais interessante, espaços indiferenciados ou lugares que contam a história da cidade em suas ruas de pedra?” (Paralelepípedos..., 2021, não paginado).

Segundo Hillman (1993), a consciência crescente das realidades subjetivas, essa sofisticação da alma resultante de cento e poucos anos de psicanálise, tornou-se incomensurável em relação ao estado atrasado da realidade exterior, que se deslocou durante os mesmos cem anos a uma uniformidade brutal e a degradação da qualidade. Precisamos recordar a ideia de realidade que normalmente atua em todas as partes de psicologia profunda. O autor se refere a *anima mundi* como:

[...] aquela imagem seminal que se apresenta por meio de cada coisa em sua forma visível. Então, a *anima mundi* aponta as possibilidades animadas oferecidas em cada evento como ele é, sua apresentação sensorial como um rosto revelando sua imagem interior, sua disponibilidade para a imaginação, sua presença como uma realidade psíquica. Não apenas animais e plantas almadados como na visão romântica, mas a alma dada em cada coisa, as coisas da natureza dadas por Deus e as coisas da rua feitas pelo homem (HILLMANN, 1993, p. 14).

Ainda, segundo este autor, uma das ideias de alma que estão refletidas na cidade é a noção de relações humanas. A relação entre os seres humanos ao nível do olhar é uma parte fundamental da alma na cidade. As faces das coisas, suas superfícies, suas aparências, seus rostos, como lemos aquilo que vem ao nosso encontro ao nível do olhar, como nos olhamos. Assim é que se dá o contato da alma. A cidade precisa de lugares de encontro. Em outras palavras, enfatiza-se o lugar da intimidade dentro da cidade, pois intimidade é crucial para a alma. O que essa obra tanto nos diz dessa região da cidade, o centro leste de Florianópolis? Ela nos diz que ali, uma parcela da alma da cidade arde e quer nossa atenção e cuidados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOPPRÉ; SCHULTZ. Texto curatorial – Viagem em torno do Museu – Exposição de longa duração. 17 a 21 de dezembro de 2014. 2014. Disponível em: <http://www.museuvictormeirelles.gov.br/mar-que-falta/>. Acesso em: 22 jan 2022.
- BORGES, Carolina. Iphan diz que troca de pavimentação no Centro histórico de Florianópolis ‘constitui perda da identidade’. *Jornal O Globo G1- Santa Catarina*. 07/10/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2020/10/07/iphan-diz-que-troca-de-pavimentacao-no-centro-historico-de-florianopolis-constitui-perda-da-identidade.ghtml> Acesso em: 22 jan 2022.
- HILLMAN, James. *Cidade e alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- Paralelepípedo do centro leste estão em jogo em nova obra na capital. *Jornal Imagem da Ilha*, 29/11/2021. Disponível em: <https://www.imagemdailha.com.br/noticias/cidade/paralelepipedos-do-centro-leste-estao-em-jogo-em-nova-obra-na-capital.html> Acesso em: 22 fev 2023.
- ROSA, Victor da. Mar que sobra. Blog da exposição. Disponível em: <http://marquefalta.wordpress.com/>. Originalmente publicada no *Jornal Diário Catarinense*, 24/12/2012. Disponível em: <http://marquefalta.wordpress.com/2012/12/24/mar-que-sobra/>. Acesso em: 22 jan 2022.



9



10

FIGURAS 9 E 10
MAURÍCIO MUNIZ
Mar...que falta
– *Inundação*

Rua Victor Meirelles,
Centro de Florianópolis,
de 17 a 21 de
dezembro de 2012.

Os paralelepípedos
em destaque.

Fonte: Museu
Victor Meirelles.



I

FIGURA 1
BETÂNIA SILVEIRA
*Homenagem
à resistência
indígena*, 2000.

Terracota, metais,
acrílico, fios de nylon e
silicone,
20 x 102 x 61 cm.

Fonte: Museu de Artes
de Santa Catarina,
Florianópolis.

Fotografia:
Acervo Virtual MASC.

Betânia Silveira

Homenagem à resistência indígena

THAYS TONIN

Maria Betânia Silveira (1957–), nascida e criada em Belo Horizonte é uma artista residente em Florianópolis há mais de 30 anos, cidade esta que é tanto palco quanto fonte das interações entre signos, símbolos, temas, conceitos e processos práticos de suas obras.

Acontecimentos biográficos

Graduada em Psicologia (1982) pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), especializou-se em Psicodrama (1985-1987) pela Sociedade Brasileira de Psicoterapia Dinâmica de Grupo e Psicodrama. Após concluir a graduação, realizou diversos cursos na área de cerâmica entre 1988 a 1991, iniciando sua longa trajetória na pesquisa deste material. Em 02 de agosto de 1991 inaugura sua primeira exposição individual, *Objetos e esculturas em cerâmica*, no Espaço Cultural do IAB, em Belo Horizonte, e, como parte desde ano importante para sua carreira, ao final de 1991, Betânia se muda para Florianópolis, passando a ministrar, de 1992 a 2002, oficinas no Centro Integrado de Cultura (CIC) na nova cidade. De 1992 a 2004, integrou o corpo docente da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), ministrando em ambas das instituições disciplinas na área da cerâmica.

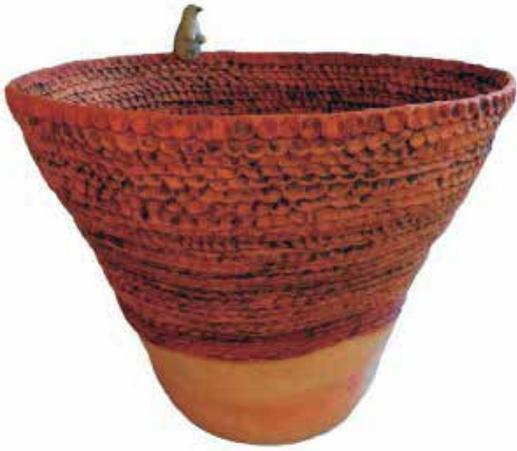
Em 1994, viajou para Londres (Inglaterra) onde realizou um aperfeiçoamento em Arte

e Design Tridimensional pela University of London, concluído no ano de 1995; ano em que também foi convidada, pela Rugby School (Grã Bretanha), para desenvolver sua pesquisa em Poéticas Visuais, num período de três meses. Ao final de seus estudos em Londres, retorna ao Brasil e entre 1996 e 1997 realiza uma Pós-Graduação em Cerâmica, pela Universidade de Passo Fundo-RS. Neste mesmo ano (1997), a artista foi indicada ao 1º Salão Santos Dumont, que ocorreu na Base Aérea de Florianópolis.

Em 2004, Betânia Silveira inicia um Mestrado em Artes, na área de Poéticas Visuais, onde desenvolve alguns de seus processos artísticos em elaboração desde 1988, pela Universidade de São Paulo (USP), onde apresentou a dissertação *Tecer o Barro: uma construção de percursos e conexões da cerâmica em hipermídia*, investigando o conceito de “trama” em seus trabalhos. Sua dissertação apresenta uma compreensão da materialidade artística expandida, visto que a artista tece as relações entre cerâmica e hipermídia atravessando-as na virtualidade ampliada que expõe ao defender sua pesquisa apresentando-a como um CD-ROM que acompanha a sua dissertação em texto. De 2007 a 2011, passou a integrar o corpo docente da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) como professora colaboradora dos cursos de artes visuais (licenciatura e bacharelado), ministrando disciplinas nas áreas de cerâmica e desenho. Em 2010 inicia seu doutorado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), defendendo sua tese *TELLUS: performance e teatralidade com a argila e a cerâmica*, em 2014; no mesmo ano a artista apresenta a exposição individual TELLUS, que compôs o I Ciclo de Exposições do MASC, em Florianópolis. Tais acontecimentos servem para entender algumas das relações entre vida e obra da artista, principalmente, as referências simbólicas que irão se fazer presente em décadas de pesquisa artística.

Betânia Silveira se coloca no circuito de arte catarinense participando de diversas exposições coletivas, de carácter nacionais e internacionais, a incluir sua presença em variados Salões de Arte (Salão de Arte Contemporânea de Blumenau (1991), Salão de Artes da Cidade de Itajaí (1992, 1993, 1996, 1999 e 2003), Salão Latino Americano de Artes Plásticas de Santa Maria (1993) e o Salão Nacional de Cerâmica (2006 e 2016), entre outros). Em 2009 participou da IX Bienal Internacional de Cerâmica Artística de Aveiro/Portugal, onde recebeu o Prêmio de Menção Honrosa pelo seu trabalho *O que nos Perpassa Constitui*, a obra atualmente integra o acervo do Museu de Aveiro. A artista conta com 11 obras em diferentes acervos de diversas instituições do Brasil, Cuba, Portugal e Turquia. Sua atuação numerosa e de profundidade teórica no circuito de arte catarinense rendeu à artista, em 2020, por meio da Lei Aldir Blanc, o Prêmio de Reconhecimento por Trajetória Cultural em Santa Catarina.

Para além de seu fazer artístico, Betânia esteve atuante no cenário educacional catarinense, ministrando aulas que interpelaram o universo da cerâmica, sendo referência a diferentes gerações de estudantes e professores(as) nas artes visuais. A artista atuou institucionalmente durante 15 anos nas oficinas do MASC, no Centro Integrado de Cultura (CIC) de Florianópolis, e também na condição de professora-artista na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e por quatro anos na Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).



2

3

FIGURA 2

Processos artísticos

BETÂNIA SILVEIRA
Filhos do sol, série
Urnas e Potes, 1995.

Terracota. Q.e.
1050°C, 51 x 44 x 20
cm de diâmetro.

Fonte: acervo da artista.

“Meu chão é terra, é barro”¹ (SILVEIRA, 2022). Há mais de 30 anos Betânia se dedica à pesquisa das massas, da matéria da argila e do barro, e de suas transformações físico-químicas para então tornar-se cerâmica. A profundidade de seu interesse pelo material demonstra que aquilo que faz referência já na sua dissertação de mestrado é de extrema importância em suas elaborações artísticas posteriores. O argumento que vemos presente nas suas produções parte da seguinte constatação de Silveira: a argila metamorfoseada em cerâmica acompanhou todo percurso de transformação da humanidade, ora por sua função utilitária, ora por seu manuseio, que antes mesmo de se fazer artístico fora ritualístico (SILVEIRA, 2006, p. 2-3).

FIGURA 3

BETÂNIA SILVEIRA
Prae Gnatus, série
Urnas e Potes, 1995.

Grés. Q.e. 1050°C.
70 x 35 cm de diâmetro.

Fonte: acervo da artista.

Interligando seus estudos de forma exemplarmente interdisciplinar entre psicologia, artes visuais e teatro, vemos um fazer artístico entendido como performance que acontece sem que a matéria do corpo da artista se divida da materialidade da obra de arte. Tal característica já se encontrava na composição de suas obras desde a série *Urnas e Potes* (figura 2 e 3), que teve seu início em 1995 e finalizou-se apenas em 2015. Não muito distante, em 2000, Betânia inicia a série *Origem e Evolução*, que mescla a cerâmica a outros materiais (acrílico, metais, fios de nylon e silicone). Ao traçar uma relação entre ambas as séries é possível levantar questões que contribuem para a compreensão da profundidade do debate acerca da identidade indígena elaborada pela artista, uma recorrência de ao menos duas décadas da sua produção. Betânia, enquanto mulher mestiça (como a mesma se denomina), caminha por sua herança ancestral ao introduzir em suas urnas as técnicas de marcação características da cultura Tupi-guarani. A urna carrega uma técnica que toma tempo de fatura, da construção horizontal camada por camada, nas quais ficam

1 Entrevista de Bêtania Silveira concedida à autora e a Aryane Barbado, graduanda em Artes Visuais e pesquisadora em Iniciação Científica na UFPel, com orientação da Profª. Drª. Thays Tonin. A entrevista aconteceu em 17/10/2022, via plataforma virtual oficial da UFPel. A gravação da entrevista pode ser solicitada entrando em contato pelo e-mail da autora: toninthays@gmail.com. Destaco aqui meu agradecimento pela participação da estudante Aryane Barbado, que, como proposta desta entrevista, produziu um verbete para a wikipédia sobre a artista, dentro do projeto “Arquivos e Acervos em Artes Visuais” da UFPel (2021-2023). A entrevista será citada neste trabalho como: SILVEIRA, 2022.



4

marcadas impressões deixadas pela pressão do dedo. O gesto de dar forma final a obra a partir da (im)pressão dos dedos se faz presente até seus últimos trabalhos, reafirmando que o encontro entre a mão da artista com a argila é um encontro de energias, ou seja, um fazer ritualístico que nasce da repetição do movimento e do pensamento — visto que a artista descreve seu processo, além de tudo, como meditativo. Exemplo disto é a atual série de *mariposas*, presentes em 2022 no MASC na exposição *Rebrote Mariposa*, na qual vemos surgir obras nascidas do “resto” de fragmentos de argila usada (figura 4).

O fazer artístico de Betânia Silveira é interpelado, portanto, pela sua compreensão de força da terra, da matéria orgânica e do rito/performance que se materializa em seus trabalhos. Seu gesto sinestésico modela o barro num ato insubmisso de retomada às origens. Esse processo já se fazia claro ao adentrarmos a produção da série *Origem e Evolução* (2000) (figura 4), já que esta questiona a origem cosmológica do universo, e seus caminhos alquímicos até o uso da cerâmica. Desta forma, Silveira desenvolve um trabalho que discorre sobre a força que move o processo de remodelação do que hoje conhecemos como mundo contemporâneo.

Partindo de tais estudos, a artista diz utilizar-se das formas visuais que lhes foram acessíveis a sua imediata existência: os seios maternos (SILVEIRA, 2022). Agrega, ainda, a experiência formal que penetrou sua infância durante os anos que vivera em Minas Gerais: as paisagens montanhosas. A relação entre tais imagens se dá ao passo que ambas apresentam um formato cônico. Não por acaso durante suas pesquisas processuais, Betânia comenta se interessar pela crença dos gregos antigos que atribuíam ao planeta este mesmo formato, o qual ao invés de ser lido como uma referência aos seios maternos, era entendido na forma de uma glândula peniana — portanto fazendo referência a um universo nascido do arquétipo paterno.

Reinterpretando o mito grego a partir de um arquétipo materno (em uma rede que conecta-se deste estudos como os Sandor Ferenczi ao dar atenção a ordem materna), as formas cônicas de suas obras, nos primeiros trabalhos da série *Origem e Evolução*, foram entendidas pela artista como pequenas ocas, espaço de nutrição e acolhimento. Palavra de origem linguística Tupi-Guarani, *Oka* significa “cobrir, tapar, roça – casa do bicho, cabana indígena”(CHIARADIA,

FIGURA 4
BETÂNIA SILVEIRA
Montagem, vistas
da exposição
Rebrote Mariposa,
2022.

Fonte: acervo pessoal.



FIGURA 5

BETÂNIA SILVEIRA

Série *Origem e Evolução*, 2000
(detalhe).

Cerâmica (massas coloridas) com óxido, acrílico e nylon. Q.e. 1050°C.

Fonte: acervo da artista.

5

s/data). Neste sentido, Silveira cria a relação interpretativa entre a compreensão de seio materno e àquela entendida pela cultura Tupi-Guarani, ao produzir suas massas coloridas (figura 5).

Tais elementos são, portanto, parte intrínseca do seu gesto artístico, os quais se farão presentes, em um processo de repetição (DELEUZE, 2021), na obra *Homenagem à Resistência Indígena* de 2000. (figura 1 e detalhe na figura 6).

Repetição e Resistência

Em *Homenagem a Resistência Indígena*, um dos trabalhos que compõem ainda a série *Origem e Evolução*, Betânia Silveira continua a elaborar as formas cônicas, transformando-as, nesta obra, em esféricas. As pequenas esferas, com colorações que variam entre tons de azul, laranja, marrom e verde, evocam agora uma relação visual com concepções cosmogônicas pré-socráticas de pensadores como Empédocles acerca dos quatro elementos que correspondem a materialidade da vida e das coisas. Os elementos são identificados como “raízes”, relacionando-os com nomes mitológicos de Zeus, Hera, Perséfone e Épiro. Sua teoria é descrita em Lucrezio, no tratado *De rerum natura*, no qual o autor tenta dissertar acerca dos ensinamentos de Empédocles sobre fenômenos celestiais e terrestres. Com relação a tal espólio intelectual, Silveira entende também que os pigmentos naturais da sua obra carregam heranças simbólicas individuais e quando relacionados alquimicamente — seja entre si, ou com o ar e o fogo (SILVEIRA, 2022).

Além disso, estas esferas estão envolvidas, quase por completo, por um plástico que deformou-se a partir do calor e ao ter entrado em contato com as mesmas, dessa forma assemelhando-se a fragilidade de pétalas de flores, que encobrem o núcleo. A relação material (o plástico transparente — o pensamento/criação modernos, e a cerâmica — o orgânico) junta-se a metáfora entre o nascimento do mundo e a fragilidade das flores, as quais, de acordo com a



6

FIGURA 6

BETÂNIA SILVEIRA
Detalhe da obra,
*Homenagem
à Resistência
Indígena*, 2000.

Terracota com metais,
acrílico, fio de nylon
e silicone. 20 cm x
102 cm x 60 cm.

artista, refletem uma alegoria acerca da vivência e resistência dos povos originários, onde “os indígenas estão à flor da pele, assim como eles são a flor da pele deste país” (SILVEIRA, 2022).

Retomando sua ligação com o pensamento mitológico grego, Betânia trabalha com o conceito de *sphairos* ao elaborar a transição da forma cônica para a esfera, entendendo-as como motor do universo, o qual coloca em tensão amor e conflito, em um movimento cíclico da vida.

Por fim, sobre uma placa de acrílico translúcido e maleável, as pequenas *sphairos* de cerâmicas e o plástico são presas por parafusos e, sobre elas, vemos fios de nylon que se entrecruzam formando uma teia. Quando exposto o trabalho apresenta-se aéreo, formando um grande arco preso ao teto em ambas as extremidades por um fio translúcido de nylon. Esta trama, exposta no ar, sem chão, conecta de forma orgânica as diferentes peças, representando as compreensões da artista sobre a convivência/pervivência entre a “origem” e a modernidade, de maneira desordenada, mas imanente. A cultura, neste sentido, é entendida como uma trama viva, acrônica, que entrelaça — entre construção e destruição — os saberes que compõem a brasilidade questionada por Betânia Silveira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- SILVEIRA, Maria Betânia. *Tecer o Barro: uma construção de percursos e conexões da cerâmica em hipermídia*. São Paulo, 2006. 68p. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas), Universidade de São Paulo.
- SILVEIRA, Maria Betânia. Entrevista concedida a Aryane Barbado e Thays Tonin via plataforma virtual oficial da UFPel, na data de 17/10/2022. A gravação da entrevista pode ser solicitada entrando em contato pelo email da autora: toninthays@gmail.com. UFPel, Projeto de Ensino “Arquivos e Acervos em Artes Visuais”, Pelotas (RS), 2022.
- SILVEIRA, Maria Betânia. *Tellus: Performance e Teatralidade com a Argila e a Cerâmica*. 275p. Tese. (doutorado). PPGT UDESC. Florianópolis, 2014
- CHIARADIA, Clóvis. *Oca*. In: *Dicionário Ilustrado Tupiguarani*. Disponível em: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/oca/#:~:text=Oca%3A%20Do%20tupi%20guarani%20%E2%80%9Coka,%2C%20roca%20%E2%80%93%20casa%20do%20bicho>. Acesso em: 03 jan 2023.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra/Graal, 2021



FIGURA 1

SANDRA FAVERO

*Da série Pelas
peles, pelas penas,
pelos pelos, 2002*

Tiras recortadas de
impressões xilográficas
sobre papel manteiga/
sulfurizê coladas sobre
papel manteiga
1,45m x 0,50m

Fonte: Acervo da artista.

Fotografia: Sandra
Favero.

I

Sandra Favero

A dimensão da gravura contemporânea

FRANCINE GOUDEL

Sandra Favero é artista e professora, natural de Curitiba, que atualmente vive e trabalha em Florianópolis. Com uma pesquisa artística que prima pelo processo da gravura, Favero possui uma carreira em arte com destacada atuação nas décadas de 1980 e 1990 — participou de exposições coletivas em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Madri, Paris, Lisboa, Nova Iorque, e estreou individuais no Paraná e Santa Catarina.

Formada em pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap) em 1979, defendeu a tese de doutorado intitulada *Estuário*, na linha de Poéticas Visuais, em 2015, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Com formação igualmente desenvolvida em ateliês livres, cursou desenho com Alberto Massuda no Museu Alfredo Andersen, em Curitiba, e com Marshal Glasier no Art Students League, em Nova Iorque. No desenvolvimento da técnica da litografia, estudou em Curitiba com Sonia Tozzati da Rosa, Roberto Giarffi, Rosane Schlögel, Neocindo da Rosa e Ubirajara Ribeiro, e com Garo Antreasian, em São Paulo. Na Casa da Gravura de Curitiba aprimorou a técnica de gravura em metal com Uiara Bartira e Fernando Calderari, e em Nova Iorque desenvolveu a mesma linguagem com Roberto Delamonica e Brenda Zlamani (BORTOLIN, 2001, p. 122).

Atuando como professora de Gravura no Departamento de Artes Visuais, do Centro

de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) desde 1998, Favero colaborou como orientadora de diversos artistas e professores de arte em formação, publicou e apresentou dezenas de trabalhos relacionados à sua pesquisa e sobretudo desenvolveu dentro do campo da gravura formas de gerar percepções para a feitura desta técnica e linguagem, da tradição à sua expansão e expressão na contemporaneidade.

Pesquisadora nata, atenta aos objetos, símbolos e inflexões do mundo ao redor, Sandra Favero percorre o domínio da técnica milenar como quem caminha rente a uma foz: busca na superfície que domina os acasos e indícios do seu trajeto. A gravura é para a artista o princípio, mas também é finalidade. Durante o processo de feitura a artista mede a consequência da imagem, toca nas ranhuras de sua matriz, alisa, acarinha, pondera sobre a corrosão, o sulco, sobre a ação da matéria e do tempo na peça. Nada é imediato no trabalho de Favero. E o que se estabelece no gravar a superfície, para a artista, é um processo íntimo e afetivo.

Do trabalho que surge com uma ideia preestabelecida, passando pelas casualidades do processo que conduzem a artista, as imagens geradas por Sandra Favero pedem um olhar atento do espectador, que implique uma mirada à robustez do desenho e ao refinamento de seu acabamento. São como pedras brutas que mostram, ao mesmo tempo, sua rugosidade e preciosidade.

Nas gravuras do começo de sua carreira, Favero imprimiu de forma tradicional, respeitando a técnica, sobretudo imprimindo em tinta preta, ou como ela mesma manifestou em certa feita: *O preto é a gravura*, como se a ideia da gravura fosse algo bem estabelecido. No princípio dos anos 2000 incursiona em desejos de expansão a partir de suas obras, os suportes se ampliam, transformam-se, as gravações ganham tonalidades, espacialidade — são agora imagens, mas também objeto, performance e instalação. É decretada aqui a tridimensionalidade da gravura de Favero.

As imagens que cunha a artista viram objetos, surgem dos objetos, estão nos objetos, mas não é um objeto qualquer para Favero; há um fator fundamental que colabora para esta incursão: entre o ser artista (criadora de imagens) e o ser mulher (mãe, filha, esposa e pessoa), Sandra Favero começa a experimentar em sua obra os significantes de sua emocionalidade, individualidade e subjetividade. Os objetos que servem de suporte muitas vezes pertencem à sua coleção, objetos familiares guardados anos a fio esperando em seu ateliê o momento de inflexão. Como na obra *Tempestade*, de 2003 (figura 2), seu primeiro livro de artista feito com fragmentos de matrizes utilizadas e recortes de um tecido da cortina da casa da avó, costurados à mão como laudas a folhear.

Neste trabalho, Favero descobre a significância que pode gerar uma materialidade afetiva. Agora não é somente o emprego de um ensinamento de técnica passada geração a geração, mas é também o novo uso de uma matéria herdada.

Conta a artista que quando pequena idolatrava as estantes-vitrines que sua avó tinha em casa e que nelas guardava itens valiosos e caros a memória da família. Era o local de imaginação da criança, local dos sonhos, o mundo dos objetos que não se jogavam fora. Quando já adulta demonstra o interesse pelos objetos que ninguém mais da família deseja, guarda a história dos entes em volumes de artefatos que, pouco a pouco, sem pressa, vai colocando no sistema da arte para interlocução.



2

FIGURA 2

SANDRA FAVERO

Tempestade, 2003

Livro de artista,
fragmentos recortados
de impressão
xilográfica sobre
tecido voal de algodão,
costuras à mão.

23 x 32 cm

Fonte: Acervo da artista.

Fotografia: Márcia
Regina de Sousa.

Assim é com a instalação que fez parte da exposição *Numinoso*, realizada em 2017 na Galeria Municipal de Arte Pedro Paulo Vecchietti, em Florianópolis (figura 3). Em cinco núcleos discursivos, representou seus avós paternos, mãe, pai e irmãos, cada qual composto pelos objetos que pertenciam a eles e que nesta ocasião são ressignificados pela artista. *Numinoso* é um termo comumente usado pela psicologia para descrever algo indescritível, a percepção da transcendência, do sagrado. É um estado de alma que não pode ser ensinado, somente sentido, é pessoal e intransferível. Dentro desse termo, a artista cria metáforas visuais para representar a família. A mãe figura em uma pequena almofada em formato de coração, feita com uma toalha bordada por ela, onde fios coloridos escorrem. O pai está representado por uma cadeira que possui em seu assento duas lâminas de vidro quebradas e uma esfera feita de gravatas enroladas. Aos pés da cadeira repousam moldes dos pés do próprio pai, que utilizava para fazer botas especiais. O avô está representado por uma cadeira com um grande tapete em cima, dobrado do avesso. figuram atrás desta estrutura os lenços que ele usava, pendurados um a um na parede, agora com impressões e gravações que a artista utiliza como matriz as chaves que a ele pertenciam. A avó está no centro da instalação: sua cadeira de balanço e porcelanas estão cobertas por um véu de renda, trazendo uma fantasmagoria para o ponto central da sala. Flores em cristais suspensos por fios dourados e um pássaro que descansa com outro na boca problematizam a fragilidade, riqueza e cobiça familiar, demonstradas em pequenas peças suspensas nas paredes.

Numinoso é complexo e catártico. Em visita à exposição as instalações são presenças, as densidades dos objetos familiares conduzem a sensações ao perceber a obra. Esta instalação possibilita encontrarmos uma artista madura em sua proposição com objetos afetivos e colecionados.

No entanto, o mundo dos objetos que não se jogava fora, do local de sonho de Favero criança, é possivelmente de lá que surge com leveza o impulso da artista-coletadora. Além da coleta familiar, Sandra Favero costuma colecionar objetos que encontra em caminhadas realizadas por uma extensão de duas praias em Florianópolis — durante o trajeto ela passa tanto por um sambaqui quanto por um estuário. Coleta todos os restos que a água traz às margens, tem predileção pelos objetos inanimados, os sintéticos, intactos, deteriorados ou com compostos orgânicos colados — tudo é recolhido pela artista, que leva para casa, lava e seleciona, passando, nas palavras de Favero, “a integrar uma coleção com importância fundamental para o processo artístico, formando um diário de objetos poéticos” (FAVERO, 2013, p. 2720).

Deste movimento surge uma série de trabalhos, que envolvem tanto a coleta e ressignificação dos objetos colhidos quanto a criação de imagens a partir da inflexão da natureza. A coleta fica evidente na série *Arqueologicamente contemporânea*, de 2011-2018, que consiste, entre outras formas, em uma instalação de tampinhas encontradas, uma performance registrada que vira *fine art* e postal (figuras 4, 5, 6 e 7).



3

FIGURA 3
SANDRA FAVERO
Vista da exposição
Numinoso, 2017
Galeria Municipal
de Arte Pedro
Paulo Vecchietti,
Florianópolis, Sc.
Fonte: Acervo da artista.
Fotografia: Sandra
Favero.

O título da série ela mesma explica em depoimento a um artigo escrito por Gabriel Bonfim:

Não é necessário escavar para encontrar, eles estão ali sobre a areia à nossa espera, à minha espera, e por serem objetos de consumo descartados e que a natureza vai transformando com o passar do tempo achei apropriado passar a denominar tudo o que viesse a fazer com esses objetos de Arqueologicamente contemporânea. (FAVERO *apud* BONFIM, 2020, p. 199)

Estuário não é somente o local onde a artista percorre, mas é também conceito que fundamenta o processo de criação, pesquisa e que titula sua tese de doutorado defendida em 2015. Da coleta na praia ao ateliê, Sandra Favero transporta as possibilidades gráficas do que encontra para a gravura em metal. Nesse movimento de elaboração de imagens em gravura, no qual unifica em forma de um livro de artista, interessa a Favero os compostos vivos do local. Na tese, ela coloca em voga dois estuários, um pertencente à paisagem da Praia da Daniela e outro próprio de sua criação, que considera *ficício* e que busca formar algo a partir da intencionalidade da matriz de metal e sua materialidade (FAVERO, 2015).

É possível ver a tessitura do vivente (figura 7). Um microuniverso rico em detalhes ou um macrocosmos, coloridos por tintas em tons de sépias, musgos, avermelhados, cinzas coloridos aguados, ocre em papéis levemente rosados e amarelados.

Anos antes da série *Estuário*, Favero já flertava com a percepção da natureza atrelada à gravura e ao afeto familiar. *Marulho* é como chama a peça que criou no princípio dos anos 2000 e que nunca expôs ou escreveu sobre, nem fotografou. Consiste em uma fina caixa de madeira retangular que possui no fundo, uma gravura e uma tampa de vidro selada. Dentro da caixa guarda contas coloridas dos colares da mãe e da avó, que quando fazemos um movimento pendular com o objeto as miçangas vão de um lado a outro das extremidades da caixa, proporcionando um som escorrido de ondas do mar batendo na areia.

A questão da feitura de trabalhos em tempo único e próprio da artista, na maturidade de

FIGURA 4 E 5
SANDRA FAVERO
Série
Arqueologicamente contemporânea, 2011.

Performance para fotografia,
10 x 15 cm cada.
Fonte: Acervo da artista.
Fotografia: Carolina
Correia Favero.



4

FIGURA 6
SANDRA FAVERO
Série
Arqueologicamente contemporânea, 2011.

Postal, performance para fotografia,
9 x 13 cm
Obra presente no acervo
do Projeto Armazém
Fonte: Acervo da artista.
Fotografia: Carolina
Correia Favero.



6

5



7

FIGURA 7
SANDRA FAVERO
Série
Arqueologicamente contemporânea, 2018.

Instalação, coleção de
tampinhas encontradas
à beira-mar.
Fonte: Acervo da artista.
Fotografia: Sandra
Favero.

cada objeto que guarda; a questão da memória e dos *afectos* em Favero, transformam seu trabalho em uma força imponente. Parece levar o assunto da arte a um processo cíclico de significação do que é próprio da vida, em suas distintas camadas. É um movimento de definição da presença, através da imagem da tradição e da invenção do objeto contemporâneo, que a artista manifesta o pertencimento. E os procedimentos ficam evidentes dessa forma, como descreve Bonfim:

Alguns anos atrás, em uma de suas viagens para Curitiba, cidade onde nasceu e viveu até ir para Florianópolis, a casa de Sandra passou um tempo sozinha e foi invadida. Arrombaram todas as portas e levaram muita coisa. A artista guardou as portas arrombadas por oito anos, na esperança de um dia realizar um trabalho com elas e ressignificar o acontecido, igual faz com tudo, guarda e um dia faz alguma coisa, sem pressa alguma. (BONFIM, 2020, p. 193)

As mesmas portas serão matrizes de xilogravura para Favero voltar a produzir em grande formato no ano de 2000, culminando em uma série de impressões em distintas colorações, onde descartes de gravações consideradas inadequadas — ou “malsucedidas” como afirma a artista — serão substrato para a série *Pelas peles, pelas penas, pelos pelos*, de 2002 (figura 1).

A obra da série trazida aqui neste texto como destaque pertence ao acervo da artista e se trata de um significante de que a gravura contemporânea, sobretudo de Sandra Favero, contém dimensão. Em particular, este trabalho se constitui por recortes de impressões de xilogravuras em papel sulfurizê cuidadosamente coladas uma ao lado da outra, simulando uma aparência de pelos ou penas. De acordo com a artista:

Se olharmos o lado avesso do trabalho, veremos outra lógica de organização e de sentido, outro olhar. Se pela frente as lâminas de tamanhos variados parecem flutuar, do outro lado, que chamo de avesso, percebe-se o rigor da estrutura formada pela colagem, lado a lado. O resultado, por sua leveza, levou-me a relacioná-los com plumas de pássaros. (FAVERO, 2021, p. 9-10)



8

FIGURA 8

SANDRA FAVERO

Da série Estuário, 2013

Gravura em metal,
água-forte e água-
tinta, sobreposição
de sete matrizes

56,5 x 75,5 cm,
sem margem

Fonte:

Acervo da artista.

Fotografia:

João Musa.

Frágil e, ao mesmo tempo, estruturada, a gravura tridimensional criada por Favero a partir de lâminas de outras impressões pode ser pendurada na parede ou posta em suspensão no espaço expositivo, como foi o caso da participação deste trabalho na coletiva *Rudis Materia*, realizada para a 14ª Bienal Internacional de Arte de Curitiba em 2019, no Museu da Escola Catarinense, em Florianópolis, com curadoria de Francine Goudel, Juliana Crispe e Sandra Makowiecky. São como peles que descamam, pelos que eriçam ou penas que tremulam. A experimentação de Sandra Favero nesta série conduz a pensar sobre o tempo das feitura, a reutilização dos materiais, os processos de intento *versus* a criação. Da intenção à experimentação e aos resultados, a soma dos fatores é como a artista mesmo elabora: “Tudo isso traz à tona a compreensão de que o mistério da vida é incomensurável”. (FAVERO, 2021)

O criar, o envolver-se, o suporte, o objeto, as inúmeras possibilidades de imagem que surgem, o tempo que se estabelece de elaboração, tempo de processo, de pesquisa, de vida; tudo isso está na rotina da artista e é conteúdo da própria arte contemporânea. É ciclo onde, como bem entende Sandra Favero, se ganha emancipação poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONFIM, Gabriel Augusto de Paula. Sandra Maria Correia Favero e o Sambaqui. *Revista Apotheke*, v. 6, n. 3, p. 189-203, dezembro 2020.
- BORTOLIN, Nancy Therezinha. *Indicador Catarinense de Artes Plásticas*. 2.ed.rev ampl. Itajaí: Ed. UNIVALI; Florianópolis: Ed. UFSC, FCC, 2001.
- FAVERO, Sandra Maria Correia. As estampas xilográficas como disparadoras de desdobramentos dialógicos disruptivos da tradição gráfica. *Pós-Limiar*, v. 4, p. 1-12, 2021.
- FAVERO, Sandra Maria Correia. *Estuário*. Tese de doutorado em Poéticas Visuais da Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP. São Paulo, 2015.
- FAVERO, Sandra Maria Correia. Livros de artista têxteis: folhear tramas na urdidura de memórias afetivas. *Revista CARTEMA*, Recife, n. 10, p. 195-209, abril 2022.
- FAVERO, Sandra Maria Correia. *Percorso gráfico*. In: ANPAP, 2013, Belém. 22 Encontro Nacional de Artes Plásticas – Ecossistemas Estéticos. Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPB, p. 2717-2725, 2013.



FIGURA I

SARA RAMOS

Relicário, 2018.

Cerâmica, redoma
de vidro, almofada
de tecido.

Dimensões totais:
35 x 23 cm.

Coleção Museu da Escola
Catarinense (MESCC).

Fonte: imagem
cedida pela artista.

I

Sara Ramos

Relicário: poesia e história na arte

LUCIANE GARCEZ

Diversas culturas compartilham a ideia de que os sentimentos — como coragem, generosidade, amor, assim como ódio e paixão — estão localizados no coração, partilham a noção de que o coração é a casa da alma. Portanto, ao longo do tempo, e nas mais variadas localizações geográficas, com crenças culturais e religiosas diferentes, encontramos manifestações que posicionam o coração como centro das emoções. Talvez esta ideia seja uma herança egípcia, cuja crença milenar pregava que na passagem deste mundo para o eterno, o defunto teria seu coração pesado na balança da justiça, simbolizando com este órgão humano as virtudes e vícios, emoções e escolhas — positivas e negativas — deste sujeito em vida.

O coração já foi analisado de acordo com diferentes pontos de vista ao longo da história, desde a filosofia até a antropologia e a medicina. Em diversos lugares e momentos o coração foi mesmo tratado como um órgão especial, mesmo após a morte, vale pensar os ritos funerários diferenciados dedicados a ele. Pensando esses aspectos, nos parece que a atenção que subsiste volta sempre à questão: o que acontece depois da morte? Esta é uma pergunta para a qual não temos respostas, mas podemos conjecturar sobre, especialmente através de obras de arte, ou vestígios históricos que chamamos arte, que permitam, e mesmo sugiram, esta reflexão. A escultura intitulada *Relicário*, da artista catarinense Sara Ramos, é uma destas obras.

Trata-se de um coração em cerâmica de 17 cm de comprimento, modelado à mão, que após ser queimado e esmaltado, numa terceira queima recebeu adesivos industriais florais, quebrando o caráter diretamente figurativo do órgão modelado, e trazendo a peça para o mundo da arte com um aspecto mais complexo, sofisticado, que tangencia o ornamental, mesmo tendo a forma de um órgão humano modelado quase em estilo hiper-realista. Não temos o coração simbólico das imagens românticas. Sara nos dá um coração claramente humano, que uma vez pulsou e manteve vivo um corpo, e agora, a partir de uma imagem, aborda questões que permeiam a história da arte, a história cultural, costumes e crenças, que extrapolam o nosso tempo.

Relicário é o título da obra. Relicários são os recipientes que armazenam e exibem relíquias, ou seja, algum vestígio santificado que se tornou objeto de veneração, normalmente a partir de milagres atribuídos a ele. A relíquia poderia ser desde um pedaço de roupa de algum santo ou mártir, até fragmentos de ossos, ou mesmo fragmentos da cruz, ou da coroa de espinhos de Cristo. A veneração destes objetos era um aspecto fundamental do Cristianismo, pois que as vidas dos santos podiam ser consideradas guias sagrados para os crentes na teologia cristã, e uma vez que as próprias relíquias eram consideradas mais valiosas do que pedras preciosas e ouro, era considerado apropriado que fossem consagradas em relicários ornamentados, ou mesmo feitos diretamente com este mesmo material, que resultaram em alguns dos melhores trabalhos de ourivesaria medieval. Esses objetos preciosos constituíram uma importante forma de produção artística em toda a Europa e Bizâncio durante a Idade Média, e por vezes o próprio relicário era considerado uma joia (BAGNOLI, 2010). Ao mesmo tempo, venerados e constituindo uma verdadeira riqueza para certas igrejas, pois que mudavam rotas de peregrinação a fim de serem incluídos na lista de objetos santos a serem aclamados — às vezes as pessoas poderiam viajar quilômetros só para terem a chance de ver estes objetos espirituais —, em tempos de conflitos religiosos e políticos os relicários medievais também foram objeto de destruição generalizada. Aqueles que sobrevivem dão testemunho precioso de uma criatividade artística excepcional inspirada na fé. O *Relicário de Santa Isabel* (figura 2), o qual deveria conter o crânio da santa católica Isabel da Hungria, é um exemplo primoroso desta fatura em metais e pedras preciosas, e da importância de um objeto desta ordem na fé cristã.

Nos sistemas de crenças cristãs medievais da Europa, as relíquias eram consideradas por muitos como objetos incrivelmente potentes que proporcionavam uma relação mais próxima com o sagrado, oferecendo um caminho direto para mártires e outros santos e, por meio desses santos, ao próprio Jesus Cristo. Essencialmente, as relíquias eram manifestações literais da ideia cristã de que a morte não é o fim, que os mortos podem continuar a agir e exercer influência valiosa mesmo após a hora da morte (BAGNOLI, 2010). O corpo de um santo era visto como um meio sagrado através do qual as pessoas podiam interagir diretamente com os santos e com o divino. As relíquias tornaram-se tão influentes e essenciais para a fé cristã que, em 787 d.C., o Segundo Concílio de Nicéia exigiu que cada igreja exibisse uma relíquia, um mandato que aumentou a demanda por relíquias em todo o mun-

FIGURA 2

Relicário de Santa Isabel, C. séc. XIII.

Cristal, ouro, pedras preciosas.
Coleção Museu Histórico da Suécia, Estocolmo.

Fonte: <https://mymodernmet.com/what-is-a-reliquary/>





do cristão, criando um mercado para atingir essa demanda (GEARY, 1986).

O relicário de Sara Ramos nos oferece uma resignificação contemporânea desta crença, mas ao invés de mostrar a relíquia do santo ou mártir, um vestígio sagrado, a artista a cria. O coração que está sobre a delicada almofada de veludo vermelho vem cheio de significados (figura 3). Seria santo pelas emoções que guarda? Seria este o coração da artista que nos é generosamente oferecido, ou seria uma representação do coração de cada um, na esperança de que as emoções e sentimentos ali guardados sejam de fato santos e merecedores de tal honra? E a pequena almofada vermelha complementa esta proposta, pois que nela estão bordadas palavras que evocam os sentimentos que estariam guardados no coração mesmo: sonho, afeto, amor, encanto, entre outras. Legítima a ideia do coração como o lugar onde guardamos, e talvez sejam geradas, as emoções, assim como a noção de preciosismo que o próprio relicário evoca: algo que é de extrema importância se encontra ali, guardado sob a redoma.

Durante a Idade Média, havia uma relação simbiótica

entre um patrono que encomendou ou comprou um relicário e o santo cujos restos mortais foram alojados no relicário. Havia uma expectativa de lealdade, de real interação sagrada entre o venerado santo e o venerando padroeiro, pois a proteção vinha ao dito patrono em troca de sua devoção (BAGNOLI, 2010). Hoje, os relicários são geralmente vistos como obra de arte, simbólicos, carregados de memórias e nos transportando a outro tempo.

Sara Ramos é uma artista catarinense contemporânea, licenciada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. Vem desde o final da década de 1990 participando de exposições coletivas e individuais, além de salões nacionais e internacionais, tendo obras em coleções públicas e privadas, brasileiras e fora do país. Sara iniciou sua pesquisa poética com corações há mais de vinte anos, ao longo dos quais a forma foi migrando, se transformando. Neste formato, como vemos na figura 1, os corações se firmaram com mais força em 2014, quando a artista preparou material para participar de uma exposição coletiva cujo título seria *Vermelhos*. A exibição acabou não acontecendo, mas os corações ficaram, e a ideia se expandiu para a mostra *Pulsantes*, na Fundação Hassis (Florianópolis) em 2016, onde foram expostos pela primeira vez, numa série intitulada *Vejo Flores em Você* (figura 4), que consiste em 7 vidros com tampa, de 35 x 23 cm., cada, e 7 corações em cerâmica de 17 x 12 cm., cada.

Segundo a artista, em entrevista à autora¹:

A obra tem como temática o amor e a conservação poética deste sentimento maior e universal. O

¹ Por e-mail em maio de 2022.

FIGURA 3

SARA RAMOS

Relicário, 2018.

Cerâmica, redoma de vidro, almofada de tecido.

Dimensões totais: 35 x 23 cm.

Coleção Museu da Escola Catarinense (MESCC).

Fonte: imagem cedida pela artista.

trabalho busca reconhecer simbolicamente o coração como centro da atividade emocional e psíquica do corpo. Através de escolhas afetivas muitas vezes filtramos sabedoria, discernimento e conhecimento. Corpo e alma se fundem apontando para um desejo desconhecido que fascina, cega, gera temor, júbilo e medo. A este turbilhão de emoções gerado por este órgão vital, onde a inconsciência é o único estado possível de plena entrega, chamamos de paixão. VEJO FLORES EM VOCÊ trata deste conceito poético de amor avassalador, onde instintivamente se desnuda toda a sorte de sentidos, onde o que está em questão é o sujeito amado, e onde a plenitude da paixão se revela sustentada no estado amoroso e na entrega total e extasiante dos amantes (RAMOSa, 2022, s/p).

A citação da artista confirma o peso simbólico milenar dado ao coração humano: o local que guarda os sentimentos, morada da alma humana, como já mencionava Aristóteles em seu texto *De Anima*, e como acreditaram, e ainda acreditam, várias culturas ao longo da história. Uma temática que não se esgota, nem no tempo, nem na poética desta artista, que afirma:

Continuo usando estes suportes ainda hoje, pois ainda não esgotei este formato. Os corações que faço para a galeria que me representa, são corações únicos, cada um com um acabamento diferente e estão em base de vidro, mármore, madeira ou tijolo-refratário vitrificado (RAMOS, 2022a, s/p).

Mas ainda assim a artista salienta que cada coração é único, inclusive porque é feito manualmente, um a um, e cada qual com uma intenção, seja uma instalação, seja para configurar uma peça única.

O coração como imagem símbolo do amor pode ser encontrado em imagens milenares, como uma moeda da antiga *Cirene* (ver figura 5), uma cidade greco-romana na atual Líbia, cujos governantes colocaram em suas moedas a forma familiar da semente da planta sílfio, uma variedade agora extinta de erva-doce que era usada como contraceptivo e cuja venda os tornava ricos, aliando a forma do coração às relações entre os casais (AMIDON; AMIDON, 2011). Ou mesmo em cerâmicas gregas com representações de folhas de hera em formato de coração adornando vasos e ânforas. A transformação final da folha de hera no coração vermelho do baralho de cartas, ao símbolo do amor espiritual e físico, ocorreu paralelamente à secularização da metáfora do coração religioso no coração mundano e cortês encontrado na literatura da Idade Média. Em meados do século XIII, o escritor francês Thibaut escreveu um romance que foi iluminado com uma miniatura em que um homem dá uma pera a uma mulher (figura 6). Esta imagem da pera foi considerada a primeira de um coração simbolizando o amor humano,

4

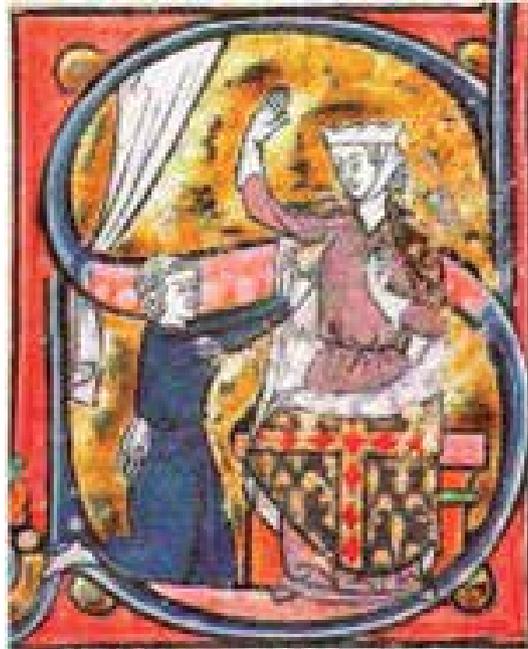


FIGURA 4
SARA RAMOS
Vejo Flores em Você, 2016.
Cerâmica, vidro.
Coleção Privada.
Fonte: imagem cedida pela artista.



5

FIGURA 5
Moeda antiga, encontrada no Santuário de Demétrio e Perséfone, em Cirene, atual Líbia, Séc. V a.C.
Fonte: <https://ideas.ted.com/how-did-the-human-heart-become-associated-with-love-and-how-did-it-turn-into-the-shape-we-know-today/>



6



7

FIGURA 6
Le Roman de la Poire, C. 1250.
Iluminura.
Fonte: HARTNELL, Jack. *Medieval Bodies: Life and Death in the Middle Ages*. NY: W.W. Norton & Company, 2019. p. 145.

FIGURA 7
GIOTTO DI BONDONE
Caritas,
1304-1306.
Afresco na Capela Scrovegni, Pádua, Itália.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_di_Bondone_-_No._45_The_Seven_Virtues_-_Charity_-_WGA09272.jpg

e, cerca de 50 anos depois, Giotto pintou *Caritas* (ver figura 7), representando uma mulher, a alegoria da virtude da caridade, dando a Jesus o que parece ser um coração em forma de pera ou pinha de cabeça para baixo (HARTNELL, 2019). Temos a transformação da folha em forma de coração a um símbolo de amor físico, mas também a um símbolo de compaixão e devoção na arte secular e religiosa. Em pinturas dos séculos XII e XIII, folhas de hera apareciam em cenas de amor, logo em vermelho — a cor do sangue quente, que significava boa sorte, saúde e amor desde os tempos pré-históricos. A partir de então, o coração vermelho se espalhou rapidamente pela Europa (GEARY, 1986).

O coração enquanto órgão humano também teve sua importância destacada em diversas ordens de ritos funerários, o que só ampliou sua carga simbólica e gerou objetos que foram santificados como relíquias. Assim como no Egito antigo, também na Europa medieval desenvolveu-se o hábito, especialmente entre monarcas e soberanos, de armazenar separadamente o coração na hora do enterro. Na Europa esta prática solidificou no século XII, o que gerou um número impressionante de sarcófagos de corpo inteiro para abrigar o coração do falecido. O rei inglês do século XII, Ricardo Coração de Leão, é um dos mais conhecidos a ter seu coração enterrado separado e em outro local. Alguns destes corações se tornaram relíquias disputadas por igrejas e locais santos (HALLAM, 1991).

Sara Ramos aprofunda sua pesquisa em relicários e sua poética com os corações, e desenvolve um filme, uma obra áudio visual, intitulada *Tudo sobre nós* (2020), na qual um coração de cerâmica submerge num vidro com água vermelha, provocando o som que evoca o próprio batimento cardíaco. Enquanto coração vai afundando, as bolhas de ar vão saindo da peça cerâmica, e o som que elas produzem lembram estritamente o som de um coração batendo, o qual vai parando aos poucos, enquanto a peça enche de água e libera todo ar que continha, até parar (encher com água), ou será que podemos dizer, *morrer?*

A artista expôs este vídeo em 2022, na exposição coletiva *Sinergias elementais: mulher*,



FIGURA 8
SARA RAMOS
Vejo Flores em Você, 2016-2022.
Cerâmica, vidro.
Coleção Privada.
Fonte: imagem cedida pela artista.

8

terra e fogo, que aconteceu no Museu da Escola Catarinense (MESCC), em Florianópolis, junto a uma instalação com a obra *Relicário* (figuras 1 e 2)², em diálogo com outra proposta expositiva da instalação *Vejo Flores em Você*, de 2016, desta vez elaborando o simbolismo dos relicários e dos rituais funerários dos corações ao longo do medievo, mergulhando suas peças cerâmicas em água vermelha (ver figura 8).

Como podemos ver, Sara Ramos nos oferece uma miríade de memórias, simbolismos, referências — culturais, históricas e artísticas — que nos convidam a elaborar significados mais pungentes, até mesmo privados, posto que a proposta da artista talvez seja que cada espectador elabore suas próprias preciosidades, espelhe nos relicários o que é sagrado a cada um, metáforas que segundo a artista, “nos colocam em contato com imagens mentais que nos causam dores, por fim, aflitivos, sob uma aparência delicada” (RAMOS, 2022b).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTOTELES. *De Anima: On the Soul*. Cambridge: Hackett Publishing Company, 2012.
- BAGNOLI, Martina. *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*. Cleveland: Walter Art Museum, 2010.
- GEARY, Patrick. *Sacred Commodities: The Circulation of Medieval Relics*. In: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. USA: Cambridge University Press, 1986.
- HARTNELL, Jack. *Medieval Bodies: Life and Death in the Middle Ages*. NY: W.W. Norton & Company, 2019.
- HALLAM, Elizabeth. *Eleanor Crosses and Royal Burial Customs*. In: *Eleanor of Castile, 1290-1990: Essays to Commemorate the 700th Anniversary of Her Death, 28 November 1290*. Editado por David Parsons. USA: Stamford, Paul Watkins, 1991.
- AMIDON, Stephen; AMIDON, Thomas, MD. *The Sublime Engine: A Biography of the Human Heart*. NY: Rodale, 2011.

² Posteriormente adquirida pelo referido museu.



FIGURA 1
ELKE OTTE HÜLSE
Girls Everywhere
Girls. Brasil,
Pará, 2017.

Tapeçaria de algodão, feltro e arame, 70 x 50 cm.

Coleção Museu da Escola Catarinense – MESC, UDESC.

Fonte: imagem cedida pela artista.

I

Elke Otte Hülse

Tapeçaria em tramas renovadas

LUCIANE GARCEZ

Os têxteis estão por toda parte, para onde olharmos, veremos a importância dos tecidos em nosso cotidiano, desde vestimentas pessoais até estofados, entre tantos outros artefatos. A indústria têxtil é uma das tecnologias cujos avanços tiveram um grande impacto nas mudanças econômicas e sociais ao longo da história. Entretanto, seu caráter artístico por vezes esvaneceu, em certas culturas ao menos, e no Brasil com certeza. Nos últimos 100 anos vimos um certo olhar de desdém a essa expressão de arte milenar, diferente de muitos países onde a técnica se manteve apreciada, incentivada mesmo, dada sua capacidade de ressignificação no contemporâneo aliada à sua carga histórica.



2



3



4

A tapeçaria enquanto arte é vista em diversos formatos, lugares, e cada vez mais, em espaços artísticos contemporâneos. No Brasil são poucos os artistas que dominam esta técnica. Elke Otte Hülse (1961) é uma exceção. A artista tem uma trajetória consolidada, nacional e internacionalmente, e além de sua trajetória artística, conta com um Mestrado em Teoria e História da Arte¹, com ênfase na tapeçaria. Hülse desenvolve suas tapeçarias na tradicional técnica no tear de alto-liço, em consonância com tecnologias recentes, com manipulação digital da imagem, unindo dois mundos aparentemente distantes em um resultado bastante impactante.

Na série *Girls, Everywhere Girls*, que a artista desenvolveu de 2017 a 2019, rostos de meninas de culturas e etnias variadas são apresentados em espelhamento vertical, sobre um fundo que explora imagens e grafismos pertencentes às origens de cada criança (figura 1). Os rostinhos, cujas expressões Hülse consegue manipular com maestria, observam atentamente o espectador, em um diálogo mudo. A pergunta proposta é se conseguimos desvendar a qual cultura pertence aquela criança. A resposta se encontra na própria obra. Ao longo da história vemos tapeçarias cujas imagens são permeadas por ornamentos que preenchem o espaço do têxtil, vide a técnica da *millefleurs*, por exemplo, onde os tapeceiros preenchem os fundos dos têxteis com uma miríade de flores e outros efeitos ornamentais (HÜLSE, 2009). Elke não faz diferente, ela oferece ao espectador estas referências gráficas, de acordo com a origem de cada criança, por meio de pesquisas étnicas e culturais. Feita a tapeçaria, a artista a costura sobre vestidos de feltro, montados em armações de arame (figuras 2, 3 e 4). A artista explora somente as faces das meninas, pois que a vestimenta é o próprio suporte da obra. A representação do rosto das meninas também explora os traços, cores, detalhes que vêm a revelar suas origens, assim como as cores escolhidas pela artista.

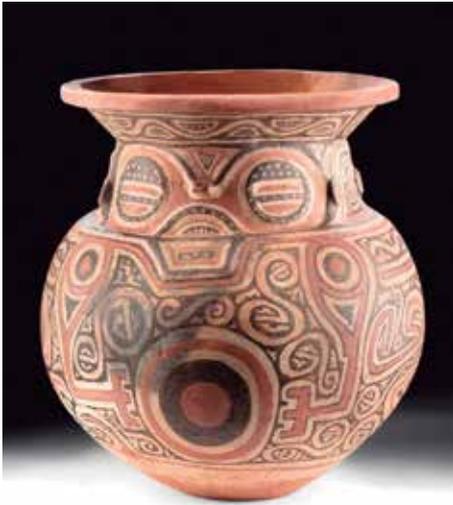
FIGURAS 2, 3 E 4

ELKE OTTE HÜLSE
*Girls Everywhere
Girls*, 2017-2019.

China, Índia e Patagônia,
respectivamente.

Tapeçaria de algodão,
feltro e arame, 70 x 50
cm cada. Fonte: imagens
cedidas pela artista.

1 Elke O. Hülse completou seu Mestrado em 2009, sob orientação da Profa. Dra. Sandra Makowiecky. Ver: HÜLSE, Elke O. *As Tramas dos Tapeceiros Narradores: Técnica e Criação*. 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis.



5

FIGURA 5

Urna Funerária,
c. Séc. IX–XIV.

Cerâmica Marajoara,
36,8 x 45,1 cm.

Coleção Howard Rose
Gallery, Nova Iorque.

Fonte: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2008/jusp823/pag08.htm>

Observemos a figura 1, na qual Hülse representou uma menina paraense, norte do Brasil, cuja cultura marajoara está representada na tapeçaria por suas cores e grafismos. Os desenhos que vemos nesta obra, refletem desenhos presentes nas cerâmicas, cestaria e ornamentos corporais dos indígenas paraenses (ver figura 5). A cerâmica marajoara é uma das riquezas pré-colombianas brasileiras. A cultura Marajoara — também conhecida como Marajó — floresceu na Ilha do Marajó², no atual Estado do Pará, na foz do rio Amazonas. A partir do século I, o povo Marajoara desenvolve uma agricultura itinerante, usando de queimadas e derrubadas de árvores, que os obrigava a mudar de local com certa regularidade. As casas eram construídas sob aterros artificiais que formavam montes bastante impressionantes, que variavam de 3 a 10 metros de altura, e alguns locais cobrindo mais de 10 quilômetros quadrados e contendo de 20 a 30 montes individuais, além de montes destinados a enterramentos funerários (ROOSEVELT, 1991). Muitos artefatos cerâmicos foram encontrados nestes locais ao longo de investigações arqueológicas, incluindo urnas funerárias — como a da figura 5 —, artefatos que hoje podemos encontrar espalhados em coleções privadas e públicas no mundo todo. A produção cerâmica marajoara revela detalhes sobre a vida e os costumes de povos antigos da região amazônica, e seu olhar para elementos da natureza tornou essas peças bastante ornamentadas, sendo que os grafismos exploraram tanto elementos vegetalistas, como zoomórficos, abstraindo e geometrizando suas formas. A civilização marajoara não deixou cidades nem ruínas arquitetônicas significativas, mas deixou um legado em artefatos cerâmicos capaz de contar sua história (PALMATARY, 1950).

Nesta urna em cerâmica (figura 5) vemos duas faces antropomórficas altamente abstratas, geométricas, idênticas, em lados opostos da peça. Pesquisadores sugerem que a parte superior, no “pescoço” da urna, se refere ao rosto da figura, enquanto a parte mais bojuda seria a representação da barriga de uma mulher grávida, cujos grafismos laterais seriam as mãos da mulher indo em direção aos círculos centrais, representativos dessa gravidez. Seus olhos são enormes e redondos, sua boca menor, com dentes visíveis como se ela estivesse fazendo uma careta — talvez se preparando para dar à luz. Seu nariz e brincos são aplicados, mas o resto de sua forma é composta por motivos geométricos entrelaçados, rodopiantes e labirínticos, pintados em vermelho e preto, no fundo marrom claro. Isso cria uma superfície ornamentada e sugere tatuagens rituais ou escarificações. Urnas deste tamanho são raramente encontradas em um estado completo e intacto. Observamos ressonâncias imagéticas nos grafismos da urna funerária, assim como na tapeçaria que ornamenta o vestido de feltro de Elke Hülse (figura 1).

Em cada vestido, a artista brinca com outras referências étnicas. Por exemplo, na figura 2, Elke tece um rostinho oriental, uma menina mais jovem que a paraense, nos olha muito séria. Nos desenhos que circundam a figura, vemos linhas em tons de azul que remetem aos campos de arroz da China, e a forma como trabalham os plantios, em espaços laboriosamente marcados, como ondas, a fim de dar o melhor aproveitamento para o difícil cultivo do arroz sobre os campos alagados chineses. Na figura 7 vemos um rostinho muito sorridente, acolhedor, que

² Ilha do Marajó é a maior ilha fluviomarina do mundo, cercada pelos rios Amazonas e Tocantins, e pelo Oceano Atlântico.



6



7



8

contrasta com os aspectos culturais sugeridos pelos ornamentos: iglus. Os iglus representam as moradias no gelo dos povos do Polo Norte, os Esquimós, e o frio extremo é representado pelos tons azulados da tapeçaria e do vestido de feltro. O paradoxo está no sorriso que acolhe, em relação ao gelo sugerido pela origem e pelos tons da obra. A figura 8 explora as estampas xadrez tão características dos povos escoceses, que também representam uma cultura muito rica da tapeçaria ao longo de séculos de fatura tradicional e referências técnicas.

Elke está abordando questões muito prementes no contemporâneo, conceitos como identidades, fronteiras, valores culturais e tradição. E faz isso por meio de uma dobra de tempo, uma referência direta às tapeçarias dos povos coptas do Egito, cujos têxteis em miniatura adornavam suas vestimentas, suas túnicas, incluindo suas vestes funerárias.

Mais de cem mil tapeçarias, de pequenos fragmentos a grandes têxteis, foram descobertas nos cemitérios do Egito copta³ (final do século III a meados do século VII d.C.) pelo egiptólogo francês Albert Gayet (THOMAS, 2007). Pássaros coloridos, peixes, frutas, flores, figuras, retratos, símbolos religiosos e cenas narrativas — tanto clássicas quanto cristãs —, assim como ornamentos mais abstratos decoram os tecidos, criando um vislumbre da arte e costumes deste povo. Como resultado de mudanças nos costumes funerários egípcios, talvez atribuível à romanização e à ampla adoção do cristianismo no Egito, a antiga prática de mumificação, e seus rituais funerários associados, caíram em desuso após o século IV d.C. Os mortos eram então

3 O termo “copta”, em grego, se refere aos egípcios nativos em oposição aos colonos gregos e romanos. Mas como uma designação, refere a comunidade de cristãos do Egito entre os séculos II e VII, ou seja, até a invasão árabe de 639. O cristianismo chegou ao Egito durante o primeiro século e, no século IV, a região foi amplamente cristianizada. Após a conquista árabe, e apesar dos períodos de perseguição por parte dos muçulmanos, os coptas eram vistos como a elite intelectual e ocupavam cargos importantes. No entanto, devido à pesada tributação dos não-muçulmanos, muitos cristãos coptas se converteram ao islamismo. Nos séculos seguintes, muitos mais egípcios se tornaram muçulmanos, resultando em apenas 10% da população egípcia de hoje se autodenominando copta. Além disso, o termo descreve um movimento artístico que se desenvolveu no final do século III d.C. e continuou até o século XII, quando as artes e ofícios dos cristãos egípcios não eram mais produzidos porque os artistas estavam copiando em grande parte a arte bizantina e islâmica (TRILLING, 1982).

FIGURAS 6, 7 E 8

ELKE OTTE HÜLSE
*Girls Everywhere
Girls. Girls
Everywhere Girls,
2017-2019.*

Holanda, Esquimós e Escócia, respectivamente. Tapeçaria de algodão, feltro e arame, 70 x 50 cm cada. Fonte: imagens cedidas pela artista.



9

FIGURA 9
Túnica Copta.

Por volta do século V d.C. Akhmim (antiga Panópolis). Túnica em tecido de linho e lã. 183 cm x 135 cm.

Fonte: <https://researcharchive.calacademy.org/research/anthropology/coptic/Coptweav>

FIGURA 10
Fragmento Têxtil Copta.

Séc. III – V d.C.

Tapeçaria em linho, lã; ponto de tafetá, brocado, 28,5 x 53 cm.

Coleção Met Museum.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/443300>



10

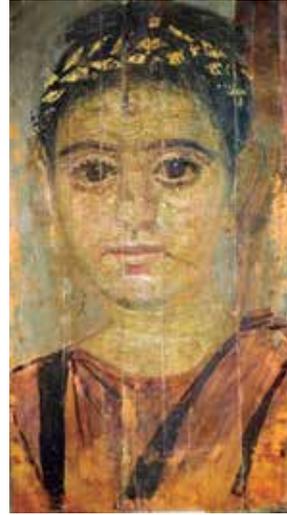
enterrados com roupas do dia a dia ou envoltos em tapeçarias. As roupas eram ornamentadas com fragmentos de tapeçarias, geralmente costurados nas túnicas. A prática geral era colocar um corpo em tábuas de madeira ou na terra, em vez de em um caixão. As mortalhas eram mantidas no lugar com bandagens estreitas, imitando múmias anteriores. O número de envolturas em um corpo demonstrava o *status* do indivíduo, e os corpos podiam ser envoltos em túnicas, mantos e tecidos de decoração, como cortinas. Além disso, diversos defuntos tinham almofadas embaixo da cabeça, muitas vezes cobertas com tecidos decorados. Os envoltórios têxteis permitiam que a umidade do corpo fosse gradualmente retirada (THOMAS, 2007). Tapeçarias de parede também foram encontradas em muitos túmulos, consistindo em um acervo riquíssimo, posto que os têxteis geralmente não sobrevivem ao tempo, mas as condições de clima seco no Egito favoreceram a preservação de vários exemplares têxteis.

Motivos recorrentes relacionados ao antigo culto egípcio de Osíris eram considerados apropriados para vestes funerárias por causa de sua relevância para o renascimento em uma vida após a morte. Outros temas favoritos eram o caçador a cavalo, meninos-guerreiros, animais do deserto (especialmente o leão e a lebre), mitologias, ou ornamentos florais ou mais geométricos (vide figura 9), bem como imagens relacionadas ao culto cristão, como santos ou crucifixos. O importante aqui é que cada imagem vinha refletir algo sobre a cultura desta comunidade, suas crenças e costumes, além do uso constante da tapeçaria como elemento ornamental cotidiano e funerário (TRILLING, 1982).

Artisticamente, o termo “copta” abrange tanto a arte pagã quanto a arte cristã egípcia primitiva e medieval. Há vários indícios que têxteis como estes encontrados nos cemitérios egípcios tenham sido produzidos por coptas (egípcios cristãos) e outros tecelões em todo o Império Bizantino, usando da tapeçaria como elemento decorativo, sendo que os desenhos e motivos dos tecidos coptas e bizantinos influenciaram o repertório visual do início do período islâmico. Um têxtil existente na coleção do Museu Metropolitano de Nova Iorque (ver figura 10) ilustra essa miscigenação cultural na imagem. O fragmento provavelmente fazia parte da decoração do ombro de uma túnica, a peça por excelência do mundo da Antiguidade Tardia, incluindo as roupas funerárias, sendo que a maioria dos exemplos sobreviventes foi encontrada em cemitérios. Este exemplo contém uma grande estrela de oito pontas formada por quadra-



11



12

FIGURA 11

Ornamento têxtil de uma túnica ou xale copta.

Egito. Século VII.
Tapeçaria em lã e linho.
Diâmetro: 30,8 cm.
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444166>

FIGURA 12

A Moça da Coroa de Ouro (APM inv. n.º 724). Século I – II.

Pintura encáustica e folha de ouro sobre painel de madeira. Hawara (Fayum), Egito.
Altura: 30,2 cm.
Coleção Museu Allard Pierson, Amsterdã.
Fonte: <https://www.mdpi.com/2076-0752/8/3/92/htm>

dos sobrepostos cheios de urnas germinadas, rolos de videira e entrelaçamentos geométricos — motivos também vistos em mosaicos de piso bizantinos, legitimando a noção de que essas figuras revelam as origens e os cruzamentos culturais nas imagens, e é a partir de pesquisas sobre estas representações que aprendemos um pouco a respeito destas culturas ancestrais.

Existem vários têxteis encontrados em escavações arqueológicas no Egito, mas isso não é tão prevalente quanto outros materiais. O Museu Metropolitano de Nova Iorque, por exemplo, possui um fragmento de têxtil ornamental, possivelmente de uma túnica (figura 11), onde podemos observar no centro um busto feminino aureolado em uma orla de elementos decorativos, e uma orla exterior contendo quatro leões e motivos vegetalistas. Esta composição evidencia a multiplicidade cultural presente na região no período, sendo a tapeçaria um meio de expressar essa riqueza. Enquanto para os coptas esse pertencimento múltiplo é mais orgânico, ainda há uma percepção de suas conexões culturais ancestrais que permaneceu por muito tempo na região. Após a invasão árabe, essa ideia continuou, e, como mencionado anteriormente, motivos e esquemas de cores árabes/islâmicos entraram na arte e nos têxteis coptas, quase fundindo os dois mundos.

Esses efeitos da multiplicidade de referências na arte copta, nos têxteis, especificamente, lembram a influência da multiplicidade cultural vista nos retratos de múmias, encontrados principalmente na região de Fayum⁴, no Egito. Os retratos pintados em painéis de madeira ou mortilhas de linho, colocados sobre as múmias dos habitantes mais ricos do Egito romano, fazem parte de uma tradição funerária egípcia milenar, foram produzidos entre o ano 30 até meados do século IV (CORCORAN, 1995).

Um retrato de múmia de uma jovem adornada com uma coroa de ouro, que faz parte da coleção arqueológica do Museu Allard Pierson em Amsterdã (figura 12), oferece uma riqueza de informações para pesquisadores e visitantes de museus. A pintura naturalista sobre

⁴ Como suas primeiras descobertas arqueológicas significativas foram feitas no Oásis de Fayum, a sudoeste do Cairo, eles são comumente conhecidos como “Retratos de Fayum”, embora também tenham sido encontrados em outros lugares ao longo do vale do Nilo, como em Saqqara (sul do Cairo) e Deir el-Bahari (na margem oeste em Luxor), entre outros (CORCORAN, 1995).

FIGURAS 13, 14 E 15

ELKE OTTE HÜLSE

Girls Everywhere

Girls. Girls

Everywhere Girls.

2017-2019.

Japão, Quênia e
Amazônia (Brasil),
respectivamente.

Tapeçaria de algodão,
feltro e arame, 70
x 50 cm cada.

Fonte: imagens
cedidas pela artista.



13



14

fundo cinza-esverdeado parece retratar uma menina de cerca de quatorze anos, com a cabeça levemente virada para a esquerda (do espectador), e um brilho nos olhos, uma expressão que parece ainda muito viva. A menina usa uma túnica vermelha com listras pretas, brincos dourados, um colar de pérolas, e porta uma coroa de folhas douradas. Essa coroa de ouro simboliza a felicidade devido ao favor divino que ela desfrutará na vida após a morte. Enquanto a expectativa média de vida no Egito romano era baixa (cerca de 40 anos para homens e entre 20-25 anos para mulheres), membros da elite sem dúvida teriam atingido uma idade mais avançada. A juventude da menina retratada pode, portanto, ser entendida como uma indicação da idade excepcionalmente precoce de sua morte, e os atributos visuais revelam sua posição na sociedade, sendo de uma família abastada.

Os egípcios helenísticos e romanos fizeram um esforço conjunto para exibir não apenas seu *status* social, mas também sua filiação religiosa e étnica nas imagens, sendo importante incluir características que indicassem quem o falecido havia sido na sociedade, também em relação à etnia. Quando os gregos chegaram ao Egito, muitos se casaram com moradores locais, e no processo adotaram práticas e crenças religiosas egípcias. Por sua vez, trouxeram suas habilidades como artistas e seu sistema educacional. Os retratos das múmias refletem essas mudanças no cenário egípcio. Havia um sentimento de pertencimento múltiplo, se não pelo sangue, pelo vínculo cultural e religioso.

Tanto para os egípcios faraônicos quanto para os gregos, as roupas eram indicativas de *status* social e econômico. A roupa continuou a distinguir entre os estratos sociais para os romanos, que usavam togas, enquanto os não-cidadãos usavam túnicas. Para os coptas, as túnicas simples, somente decoradas com uma única faixa vertical (*clavus*) que descia no centro da roupa ou duas faixas verticais decoradas (*clavi*) que se estendiam sobre cada ombro, locais onde as tapeçarias eram costuradas.



15

Quando Hülse retoma e ressignifica as túnicas coptas antigas pelos vestidos de feltro (ver também figuras 13, 14 e 15), conectando temporalidades pela forma como a tapeçaria é apresentada, a artista propõe que cada espectador complemente as memórias culturais dessas meninas com as suas próprias, criando igualmente teias que atravessam o tempo, e reconfiguram multiplicidades na arte contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORCORAN, Lorelei H. *Portrait Mummies from Roman Egypt (I–IV Centuries A.D.) with a Catalogue of Portrait Mummies in Egyptian Museums*. Chicago: Oriental Institute, 1995.
- HÜLSE, Elke O. *As Tramas dos Tapeceiros Narradores: Técnica e Criação*. 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis.
- PALMATARY, Helen. C. The pottery of Marajo Island, Brazil. *Transactions of the American Philosophical Society*. Philadelphia: American Philosophical Society v. 39, n. 3, 1950.
- ROOSEVELT, Anna Curtenius. *Moundbuilders of the Amazon: geophysical archaeology on Marajo Island, Brazil*. San Diego: Academic Press, 1991.
- THOMAS, Thelma K. Coptic Byzantine Textiles Found in Egypt: Corpora, Collections, and Scholarly Perspectives. In: *Egypt in the Byzantine World, 300–700*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- TRILLING, James. *The Roman Heritage. Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean 300 to 600 AD*. Washington, DC: Textile Museum, 1982.



I

FIGURA I

JANOR VASCONCELOS

Criaturas, 2019.

Instalação 10 esculturas em cerâmica, 16 x 18 x 20 cm cada uma sobre pranchas de madeira, comprimento 900 cm.

Fonte: Acervo do artista.

Fotografia: Janor Vasconcelos.

Janor Vasconcelos

Criaturas

ELKE OTTE HÜLSE

Janor Vasconcelos (1963) é natural de Criciúma, sul de Santa Catarina, onde também reside. Criciúma e as cidades vizinhas, desde as primeiras décadas do século XX, estiveram diretamente ligadas à história da extração do carvão na região. Assim, todas as famílias tinham entes ou amigos trabalhando na indústria extrativa do carvão. Se, por um lado, esse fato garantia o sustento de muitas famílias, por outro, trouxe problemas sérios de saúde a muitos trabalhadores e impactou irreversivelmente no meio ambiente da região. As minas de extração do carvão, nessa região, eram predominantemente subterrâneas. Nas últimas décadas, é possível visitar uma mina desativada, também denominada Mina Modelo, para compreender todo o processo, desde a escavação dos túneis, retirada do material, até a seleção e separação do carvão dos rejeitos minerais. Os mineiros trabalhavam em ambientes insalubres, tinham poucos equipamentos de segurança, e esse conjunto de fatores impregnou-se na memória coletiva local. Com o passar dos tempos, vários serviços foram sendo mecanizados, e o ambiente de trabalho tornou-se mais seguro seguindo as normas vigentes.

Essa breve introdução expõe o quanto esse universo subterrâneo contaminou a vida local e, em particular, a produção artística de Janor Vasconcelos. Desde muito jovem, ele desenhava incansavelmente; no ensino médio, fez curso técnico de edificações, depois graduou-se em Educação Artística na FUCRI/UNESC e seguiu fazendo diversos cursos de aperfeiçoamento de escultura e cerâmica com a professora e ceramista Jussara Guimarães, de fundição em bronze, com o Professor Nerivaldo R. Souza, em São Paulo, curso de modelagem de figura humana e escultura com Israel Kislansky, em São Paulo, entre outros, e continua experimentando em diversas linguagens. Atualmente, Janor Vasconcelos tem obras em diversos acervos públicos e particulares.

O seu processo de fatura nas diferentes linguagens sempre inicia pelo desenho, este foi e continua sendo o seu raciocínio inicial. Em uma folha branca e uma caneta, Janor desenha formas circulares, com linhas contínuas, são emaranhados de movimentos, e, numa visão geral, esses pequenos volumes de traços remetem aos contornos de rostos com expressões várias. Para Jacques Derrida (2012, p. 156), o desenhista e o cego têm em comum o seguinte: eles apreendem ou figuram o visível com a mão, Tateando. Da mesma forma, os mineiros, quando na ausência da luz de suas lanternas, Tateiam pelas laterais das galerias subterrâneas para alcançar um ponto de fuga. Na instalação *Linhas e Riscos*, Janor inicialmente desenhava sessenta e cinco folhas A3 num total de vinte e oito centímetros de altura e quase vinte e oito metros de comprimento. A instalação foi perfilada nas paredes da Sala Burle Marx, no Museu da Escultura Brasileira, em São Paulo, em 2013. Numa visão geral, esses desenhos remetem a um emaranhado de linhas circulares organizadas em várias fileiras sobrepostas. Podemos associar essas camadas de desenhos com as diferentes camadas de terra, rochas, minerais, carvão, encontrados numa escavação subterrânea em uma mina de carvão. Ao nos aproximarmos dos desenhos, percebemos pequenos esboços de rostos com capacetes e lanternas, enfileirados um ao lado do outro, contornando as paredes da sala expositiva. Seriam estes os esboços dos rostos de centenas de mineiros anônimos que trabalham ainda hoje nas minas de carvão? Em *Linhas e Riscos*, cada esboço de rosto com seu capacete e lanterna é único, tudo acontece entre a mão e o olho do artista. Essa relação, para Deleuze (2007, p. 155,) é infinitamente mais rica e passa por tensões dinâmicas, inversões lógicas, trocas e vicariâncias orgânicas. O desenho a nanquim sobre papel torna-se uma experiência, e, de acordo com Derrida (2012, p. 175), uma experiência é sempre uma viagem, uma experiência é sempre uma travessia e, portanto, um deslocamento no espaço. Para que essa experiência aconteça, o artista utiliza canetas, inúmeras canetas de nanquim, o instrumento com o qual marca o papel, crava suas linhas em formas e direções variadas. Na exposição *Perfuratrizes*, em 2013, no MUBE, a instalação de mesmo nome reuniu 200 canetas a nanquim perfiladas numa parede, num total de quatorze centímetros de altura por seis metros e cinquenta centímetros de comprimento. Enquanto Janor risca o papel com a sua caneta, os mineiros rasgam a rocha com sua perfuratriz na busca do carvão. A perfuratriz é a extensão do corpo do minerador que desenha escultoricamente o espaço (FRANZOI, 2013, texto curatorial). A instalação *Linhas e Riscos* está em constante construção. Em 2016, na exposição Plano B no Museu de Arte de Santa Catarina, sob curadoria de Josué de Mattos, Janor Vasconcelos apresentou o desenho a nanquim sobre papel com setenta e uma folhas A3, medindo vinte e oito centímetros de altura e trinta metros de comprimento. É sabido que uma infinidade de desenhos como esta não é concluída em um tempo de urgência, mas em um tempo ritmado em que a improvisação consiste em avançar sem ver o avanço, sem ver previamente, pré-ver, (DER-



2

FIGURA 2
JANOR VASCONCELOS
Fé e Tormento, 2013.

Esculturas em cerâmica
com óxidos,
29 x 29 x 24 cm cada uma
Fonte: Acervo do artista
Fotografia: Bruno Leão.

RIDA, 2012, p. 68). O ritmo perceptível no desenho do artista tem uma cadência que pode ser associada ao som da perfuratriz, utilizada pelos mineiros na exploração e extração do carvão.

Janor Vasconcelos conta que, com o passar do tempo, ao retomar uma nova etapa da série de desenhos, *Linhas e Riscos*, estes vão alterando o foco do objeto a ser desenhado. Como uma necessidade inconsciente, o alvo dos últimos desenhos são as lanternas dos mineiros. Poderíamos, então, dizer que este é o trabalho do tempo (DERRIDA, 2012, p. 98).

Usando o desenho como língua-mãe, Janor Vasconcelos amplia seu repertório de linguagens artísticas, traduzindo seus esboços de cabeças com capacetes e lanternas em bustos de cerâmica. Na argila, ele modela as cabeças e as diferentes expressões dos rostos, usando o torno manual como suporte. Cada busto recebe um capacete e a lanterna, legitimando, assim, os personagens que tanto impregnam o imaginário do artista. São rostos masculinos, em diferentes posições, contemplando o infinito, suplicando, de boca aberta, rostos com olhares fixos, buscando respostas além do horizonte. Janor Vasconcelos usa uma mistura de óxidos para colorir suas esculturas, e percebe-se, no resultado da coloração, que a tonalidade do pó do carvão está presente em dobras do pescoço e outras partes dos rostos. Para assegurar a rigidez e estabilidade de suas esculturas, Janor opta pela técnica de monoqueima a mil graus Celsius. Diferentemente de outros ceramistas que queimam suas peças cruas e, depois de aplicar os pigmentos, voltam suas peças ao forno, Janor prefere fazer uma queima somente.

Fé e Tormento (figura 2) traz à luz personagens do mundo subterrâneo das minas de carvão. O que os identifica como tal são seus capacetes com lanternas, equipamento imprescindível na atividade. Esses rostos representam milhares de mineiros que buscam na fé a esperança de uma vida longa e de sucesso no trabalho, mas sabem que o tormento está presente a cada passo nas galerias das minas de carvão. Janor trabalhou durante vários anos em uma empresa de mineração, no escritório de arquitetura, desenhando projetos, e teve contato com personagens que “baixavam a mina”, expressão usada para explicar quando a pessoa trabalha nas galerias subterrâneas da mina. *Fé e Tormento* é resultado de um olhar atento para o outro, para o mundo a sua volta, assumindo uma subjetividade e uma história sem colocar seu próprio eu no centro de tudo. Para Didi-Huberman (2019, p. 92), isso é dialetizar seu olhar. Para esse autor, a dialética é “a única chance de se orientar” no pensamento, confrontando diferentes pontos de vista sobre uma mesma questão (2017, p. 84). Janor Vasconcelos, como artista, questiona, com sua obra, as condições de trabalho e os anseios dos mineiros através das inúmeras versões de rostos concebidos nas diferentes linguagens. Ainda assim, em cada uma das linguagens utilizadas, traz resquícios da língua-mãe do artista, qual seja, o desenho. *Fé e Tormento*, fizeram parte da exposição *Perfuratrizes* em 2013 no MUBE em São Paulo.

A Instalação *Criaturas* (figura 1) foi selecionada e participou da 14.^a Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba Polo SC – *Fronteiras em Aberto*, no Museu de Arte de Santa Catarina em Florianópolis, em 2019. Na ocasião, Janor Vasconcelos apresentou 10 pranchas de madeira com 22 x 220 x 3 cm cada uma, num total de nove metros de comprimento. Cada prancha de madeira contém uma escultura de cerâmica de dezesseis centímetros de altura por dezoito centímetros de largura por vinte centímetros de profundidade, fixada em uma das extremidades. As pranchas de madeira são dispostas paralelamente uma ao lado da outra de forma inclinada, apoiadas em uma parede, de tal modo que as *Criaturas* ficam na parte superior das pranchas. A disposição das pranchas de forma linear proporciona ao espectador diferentes pontos de vista. Olhando de frente, a impressão é de que as *Criaturas* estão emergindo de algum subterrâneo; já de lado, poderíamos associar a lápides de túmulos dispostas em uma sequência. A instalação suscita diferentes interpretações, e o efeito da memória coletiva volta à tona, como, por exemplo, quando os mineiros enfileirados saem das galerias subterrâneas escuras, sujos de pó de carvão para a luz do dia. O efeito da luz extrema nos olhos provoca caretas, movimentos involuntários que o artista expressa por meio das diferentes versões das faces das *Criaturas*. Portanto, cada criatura, assim como cada rosto desenhado da série *Linhas e Riscos*, tem uma expressão única. Observando-as em particular, uma a uma, podemos perceber inúmeras distorções faciais, movimentos das bocas, bochechas tensionadas, narizes retorcidos e testas enrugadas. Cada qual expressa dor, cansaço, fadiga física e mental, da mesma forma como os mineiros, depois de uma jornada de trabalho extenuante, sabem que outros dias virão. Se observarmos a instalação de lado, podemos perceber um cenário cerimonioso em que cada uma das pranchas poderia ser uma lápide mortuária, com uma *Criatura* homenageando um mineiro morto, fato este recorrente nas primeiras décadas de exploração do carvão mineral na região, quando os critérios de segurança eram praticamente inexistentes.

Cada *Criatura* foi concebida a partir de um bloco de argila amassada e modelada manualmente, tanto o formato da cabeça como os orifícios e protuberâncias. Outras foram concebidas com a ajuda de um martelo de borracha em que as concavidades dos olhos, os orifícios



3

FIGURA 3
JANOR VASCONCELOS
Série Criaturas, 2018.

Esculturas em cerâmica
crua, 16 x 18 x 20 cm
em média cada uma

Fonte: Acervo do
artista Fotografia:
Janor Vasconcelos.

e volume do nariz, a inclinação da testa, o formato da boca e das bochechas são concebidos de forma bastante grotesca. Tudo acontece sobre um torno manual ou prato giratório desenvolvido pelo próprio artista para suprir suas necessidades na fatura das criaturas. Não há a pretensão de criar rostos perfeitos, proporcionais ou ainda modelados à semelhança de alguém. Cabe salientar aqui que o distanciamento do artista é uma operação de conhecimento que visa, pelos meios da arte, a criar uma possibilidade de olhar crítico sobre a história (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 64). Esse ir e vir buscando na memória e na história o substrato para sua pesquisa evidencia o quanto o subterrâneo das minas de carvão impregnou seu imaginário. No processo de fatura das *Criaturas*, umas recebem um tratamento com uma esteca, instrumento de madeira utilizado para “desenhar” na argila, outras tantas são lapidadas com uma espátula, e o terceiro grupo é modelado com o martelo de borracha. Borram-se as linhas figurativas prolongando-as, hachurando-as, quer dizer, induzindo entre elas novas distâncias, novas relações, de onde surgirá a semelhança não figurativa (DELEUZE, 2007, p. 159). Em uma linha quase contínua, Janor contorna os rostos, criando sulcos desde a base até o topo das cabeças das *Criaturas*, usando a esteca. Essa linha irregular contorna tanto faces como o restante das cabeças, em movimentos circulares, às vezes, profundos e, outras vezes, superficiais. São como linhas do tempo que marcam as *Criaturas* com muita dramaticidade. Aqui, tudo se tornou simulacro, segundo Deleuze (2006, p. 109), não devemos entender simulacro como uma simples imitação, mas sobretudo o ato pelo qual a própria ideia de um modelo ou uma posição privilegiada é contestada, subvertida.

A série *Criaturas* (figura 3) foi inicialmente apresentada na exposição *Desterro – Desaterro*, em comemoração aos 70 anos do Museu de Arte de Santa Catarina, em 2018, e sob a curadoria de Carlos Alberto Franzoi. Janor Vasconcelos participou com dezessete *Criaturas* em argila crua sobre uma plataforma de dois metros quadrados. De acordo com Janor, as argilas são de diversas procedências, e, por essa razão, as diferentes tonalidades das esculturas. A argila mais clara é proveniente da região de São José, próximo a Florianópolis, e também usada na produção da louça de barro, muito conhecida naquela região. Depois de receber uma mistura de óxidos como cobertura e ir ao forno a mil graus Celsius, todas as *Criaturas* tornam-se pretas e opacas. Segundo Janor, “fazer modelagem é a mesma coisa que fazer um desenho ou tomar um café com o meu bloco de desenho inseparável”. Assim, a pesquisa do artista segue nas diferentes linguagens em busca de novas possibilidades. A série *Criaturas* atualmente é composta por aproximadamente cento e quarenta esculturas, das quais setenta foram concebidas com o uso da esteca, cinquenta concebidas com o martelo de borracha, e outras vinte finalizadas com a espátula. Enquanto essa série continua acontecendo, a série de *Linhas e Riscos* sempre retorna à prancheta. As duas séries, além de serem abertas, são simultâneas e há comunicação entre elas. De acordo com Deleuze (1998, p. 51), quando temos duas séries simultâneas, sempre uma tem um papel de significante e a outra um papel de significado, mesmo que elas troquem esses papéis quando mudamos de ponto de vista.

A diversidade de interesses e domínios na fatura de Janor Vasconcelos é perceptível quando ele experimenta outros materiais, como o gesso. Modelando seus personagens, o gesso é de rápida secagem e exige habilidades específicas, segundo o artista esse material surpreende a cada exercício. Por meio de suas séries de desenhos e esculturas, Janor Vasconcelos traz à luz do dia personagens anônimos dos subterrâneos das minas de carvão. Enquanto produz a sua poética, questiona a história; enquanto desenha com caneta nanquim, resgata suas memórias; enquanto modela a argila, apreende e captura tempos heterogêneos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver*. In: MICHAUD, Ginette; MASÓ, Joana; BASSAS, Javier (org.). *Escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando As Imagens Tomam Posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2019.
- FRANZOI, Carlos Alberto. *Texto Curatorial Janor Vasconcelos – Perfuratrizes*. São Paulo: MUBE, 2013.



I

FIGURA I
JULIANA HOFFMANN
Sem título, 2019.

Madeira corroída por
cupim, 62 x 51 cm.

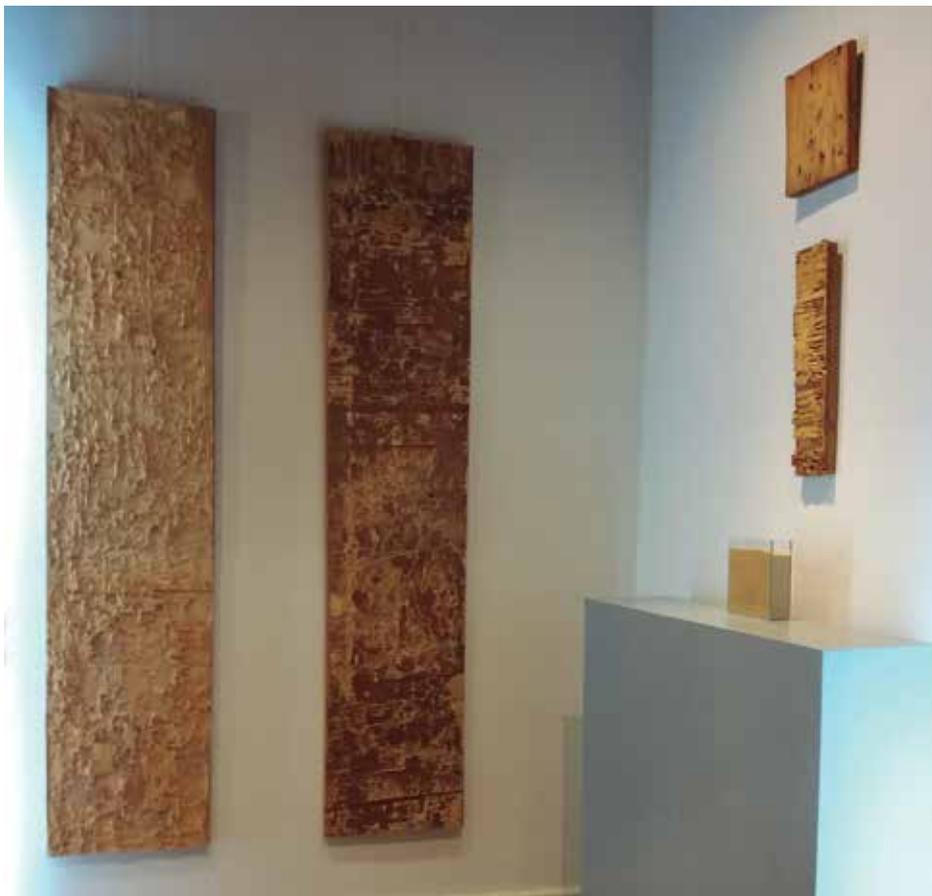
Fonte: Catálogo da
Bienal Internacional
de Curitiba, 2019.

Juliana Hoffmann

Ruínas, a construção do mundo moderno

LUANA M. WEDEKIN

Ao contemplar a obra de Juliana Hoffmann assim ampliada nos vemos diante de um trabalho no qual a terceira dimensão (profundidade) é bastante sutil. Escapamos das referências canônicas para explicar a linguagem da escultura, pois a obra desdobra-se no espaço em valores milimétricos. Talvez pudéssemos falar em uma criação na escala da ourivesaria. Identificamos alguns dos elementos fundamentais para a poética da artista: a linha desenhada/alinhavada e a composição em camadas, ora em veladuras, ora em sobreposições de elementos materiais (papel, vidro); a rasgadura, ora exposta, ora suturada. Entretanto, reconhecemos prontamente que os sulcos na madeira não foram feitos pela própria artista, mas por cupins.



2

FIGURA 2

JULIANA HOFFMANN

*Obras da série Ruínas:
A construção do
mundo moderno, 2018.*

Madeira corroída por
cupim. dimensões
diversas

Registro da exposição
Rudis Materia, parte da
Bienal de Curitiba de
2019, realizada no Museu
da Escola Catarinense,
Florianópolis.

Fonte: Catálogo da
Bienal Internacional
de Curitiba, 2019.

Ela esclarece o uso desse tipo de material para o processo de criação da série *Ruínas – A construção do mundo moderno*:

[...] a partir do final da década de 1990, começo a trabalhar com revistas e jornais velhos. Sem conseguir desapegar-me e jogar no lixo as publicações com material tão rico, começo a série *Ruínas – A Construção do Mundo Moderno*, que vai se desdobrando em diferentes suportes que aparecem em meu caminho, como fotografias estragadas pela umidade, vidros quebrados, manchas de fungo e mofo nas paredes, madeiras e livros comidos por cupins e traças... (HOFFMANN, s/d)

Desta intrigante série de trabalhos, abordaremos inicialmente o conjunto que compôs a participação da artista na Bienal de Curitiba, de 2019. (figura 2)

Os dois painéis expostos na vertical na exposição no Museu da Escola Catarinense (MESCE) (figura 2), apresentam igualmente os entalhes feitos por cupins. (figura 3)

No conjunto exposto como parte da Bienal de Curitiba de 2019 os painéis formavam uma espécie de díptico na vertical, que ladeava outro conjunto formado por três elementos: a placa de madeira quadrangular que abre este capítulo, uma outra placa em orientação vertical, e um recipiente quadrado de vidro quase cheio com os dejetos dos cupins (figura 3). Configuram uma combinação enigmática, como se tratasse de um antigo código criptografado, cujo sentido se perdeu completamente.

O pavor da deterioração material causado pelos cupins é compartilhado por estudiosos da arte brasileira, muito especialmente aqueles que se debruçaram sobre o barroco brasileiro. O eminente historiador da arte francês Germain Bazin (1901-1990) registrou esse “flagelo”:



3.1



3.2

FIGURAS 3.1 E 3.2

JULIANA HOFFMANN

Sem título (acima);
Sem título
(abaixo), 2018.

Madeira corroída por
cupim, cada placa
com 220 x 46 cm.

Fonte: Catálogo da
Bienal Internacional
de Curitiba, 2019.

As obras de talha são alvo de outro flagelo, os cupins, insetos que devoram as madeiras por dentro, de modo que um belo dia um retábulo que ainda parece sólido desmorona de um único golpe (como eu mesmo vi em São Francisco de Olinda). Todos os retábulos da região de Pernambuco, vários dos quais estão entre as obras-primas da escultura brasileira, estão atualmente ameaçadas pelo flagelo. (BAZIN, 1956/1958, VI, p. 42 – tradução minha)

Juliana Hoffmann expõe nesse agrupamento de elementos a destruição que ocorre dissimulada pelo famigerado inseto. Aquilo que era matéria maciça, revela-se vazio sob a frágil casca enganadora. Quando a artista conserva em recipiente de vidro aqueles indefectíveis vestígios da ação famélica, busca resistir à desintegração, procura frear a ação da natureza e do tempo.

Os trabalhos da série Ruínas — a construção do mundo moderno tocam o tema fundamental da degradação natural. É possível encontrar uma parte representativa da produção da artista em sua página na internet — esse não-lugar de eternidade incorpórea.¹ A chave interpretativa do motivo da ruína foi substancialmente explorada em sua fortuna crítica: a questão do vazio (CRISPE, 2018); a destruição e o luto; o cupim como “operário das ruínas” (ANDRADE, 2018, p. 19); a dimensão espectral da memória (CHEREM, 2018).

Dentre os diversos trabalhos expostos em *Exprimível do vazio*, de curadoria de Juliana Crispe, na Fundação BADESC em 2017, os livros carcomidos pelos cupins e pelas traças são um material fundamental para a série. Já foi bem descrito que esses livros que se tornaram matéria-prima da artista pertenciam ao seu pai e à sua irmã (ANDRADE, 2018; CHEREM, 2018), tendo, portanto, valor de afecção para ela. (figura 4)

Há uma curiosa literatura sobre livros que desapareceram. O crítico e editor literário escocês Stuart Kelly (1970–) advertiu para a indissociabilidade entre a literatura e seu meio, e sua inevitável precariedade:

¹ <https://www.julianahoffmannart.com/>



4

FIGURA 4

JULIANA HOFFMANN

Sem título, 2017.

Livro de música antigo corroído por traças e cupins (parte da obra *A música impossível*, 2017), 22 x 30 x 01 cm.

Fonte: <https://www.julianahoffmannart.com/ruinas?pgid=kkif9vol-58e13851-3297-401c-a510-5cb803009fde>

Assim, toda a literatura existe num meio, seja ele cera, pedra, argila, papiro, papel ou até mesmo corda, como no caso da linguagem peruana dos nós, quipo. Visto que tem uma dimensão material, a própria literatura compartilha a vulnerabilidade de sua substância. Todos os elementos conspiram contra ela: o fogo e a água, o ar ressecado que corrompe, a terra argilosa que se decompõe. O papel é especialmente indefeso: pode ser esfarelado e rasgado, manchado ou apagado. Incontáveis coisas vivas, de parasitas a fungos, de insetos a roedores, podem comê-lo: o próprio papel se come, corroendo-se em seus próprios ácidos. (KELLY, 2007, p. 17)

Os livros perdidos, tema do breve escrito de Giorgio van Straten, são definidos como “aqueles que já existiram e hoje não existem mais” (2018, p. 7). Da extensa lista dos livros perdidos apresentada por Kelly, encontramos em van Straten (2018) um registro dedicado a oito obras de escritores alguns canônicos, outros menos conhecidos: o livro destruído de Romano Bilenchí; as escandalosas memórias de Lord Byron; os primeiros escritos de Ernst Hemingway (perdidos numa mala num trem); o romance ilustrado de Bruno Schulz; a segunda parte de *Almas Mortas* de Nikolai Gógol; o livro *Ultramarina*, de Malcolm Lowry; os escritos de Walter Benjamin perdidos na fronteira da França com a Espanha; os diários de Sylvia Plath. Sobre essas obras cuja (não-)existência são verdadeiras fantasmagorias para os estudiosos e os críticos, afirmou van Straten: “[...] os livros perdidos têm algo que todos os outros não possuem: deixam a nós, leitores, a possibilidade de imaginá-los, de contá-los, de reinventá-los”. (2018, p. 13)

Os livros desintegrados de Juliana Hoffmann podem igualmente ser depositórios da imaginação. Por uma operação de reconfiguração dos livros, estes abandonam sua função inicial de meios da literatura, de coisas legíveis, de portadores de histórias e se transfiguram em objetos de arte, a serem contemplados justamente pelo esvaziamento de sua possibilidade de leitura. O espectador é quem aciona a potencialidade de sua reinvenção. Dessas obras, ora imprecisas, podem surgir livros inventados — como o escritor argentino Alberto Manguel (1948-)



relembrou acerca de Jorge Luis Borges (1899-1986): “Muitas das histórias e ensaios publicados por Borges fazem menção a livros que ele inventou sem se dar ao trabalho de redigi-los” (2006, p. 225). O leitor de Borges vai imediatamente recordar que é precisamente nessas referências que o escritor faz sobre livros e autores inexistentes que advém uma parte importante do fascínio de suas narrativas. Uma imaginação tão prolífica concebeu a labiríntica Biblioteca de Babel (BORGES, 2007), e sua força reside substancialmente em sua natureza apenas imaginada.

Os livros arruinados da artista falam diretamente aos amantes dos livros. Talvez nesses espectadores ideais essas obras provoquem uma angústia insuportável.² A obsessão pelos livros é um eixo central da produção de Alberto Manguel (2005; 2006; 2021). É ele quem recorda da figura gravada pelo jovem Albrecht Dürer (1471-1528) no poema satírico *A nau dos insensatos* (*Das Narrenschiff*) de 1494, do humanista Sebastian Brant (1457–1521). Dentre os “loucos” descritos no poema, está o “louco dos livros”. (figura 5)

O “louco dos livros” (*Büchernarr*) é parte das ilustrações

desse poema que foi um grande sucesso, com inúmeras edições e tradições em diversas línguas europeias e muitos plágios. Essa publicação marca o alvorecer do livro impresso e já atentava para o fato de que somente estar cercado de livros não era garantia para obter o conhecimento. A estranha figura gravada por Dürer ostenta um par de óculos — uma invenção tão recente quanto o livro impresso —, e tem na mão um espanador com o qual afastava as moscas dos livros, que cercam o personagem por todos os lados. Cai-lhe às costas a carapuça de bufão com guizos e orelhas de asno, adereço que identifica todos os “loucos” descritos no poema de Brant.

A “loucura do intelectual” é o tema do conto de Carlos María Dominguez, *A casa de papel*. Neste pequeno escrito, conhece-se a história de Carlos Brauer, um bibliófilo que sucumbiu à sua obsessão pelos livros. Estes tomaram todo o espaço de sua casa, todo o seu dinheiro e sua sanidade mental. Perdeu a razão ao fracassar na elaboração de um fichário para organizar seus cerca de 20.000 exemplares, perdeu a lucidez ao buscar um sistema de organização das obras por afinidades. O personagem de Dominguez, como Juliana Hoffmann, também destinou outro fim que não somente o da leitura para seus livros. Comprou um terreno à beira-mar e transformou os livros em tijolos com os quais assentou as paredes de sua casa, unindo-os com argamassa comum e rebocando-os, de modo a escondê-los completamente. O lugar era ermo e castigado pelos ventos e pelas marés. À mercê das intempéries, a edificação alucinada converteu-se em ruínas.

Um contraponto para a imagem do “louco dos livros”, em quase tudo semelhante, mas cujo sentido é oposto, é a iconografia de São Jerônimo.³ Nesse contexto o livro assume uma

² Angústia semelhante acomete os bibliófilos que imaginaram a destruição de bibliotecas como Manguel (2006), o assassinato de bibliotecas (Bonnet, 2013); ou que registraram a tenebrosa ação dos biblioclastas, como Polastron (2013).

³ Para um estudo detalhado da iconografia de São Jerônimo, ver Makowiecky; Wedekin (2022).

5

FIGURA 5

ALBRECHT DÜRER

O louco dos livros, 1494.

Página de *A nau dos insensatos*. c. 20 x 14 cm.

Fonte: <https://www.gutenberg.org/files/20179/20179-h/images/p144.png>

perspectiva edificante de conhecimento e sabedoria. Podemos pensar sobre o livro com o escritor francês Maurice Blanchot (1907-2003), que desvenda nesse objeto extraordinário a sua relação com o tempo: “O livro enrola, desenrola o tempo e detém esse desenrolar como a continuidade de uma presença em que se atualizam presente, passado, porvir” (2010, p. 202-203).

Os livros comidos de Juliana Hoffmann revelam essa complexa relação entre os tempos: materializados em filigranas abertas à contemplação do espectador, sobrevivências como exemplares de obras literárias e como preciosos portadores de afetos familiares, agora, destituídos de seu estofo, abrem-se para inumeráveis jogos de imaginação: “lemos o que queremos ler, não o que o autor escreveu” (MANGUEL, 2005, p. 54). Os desenhos miúdos das placas de madeira completam a plástica dessa artista da sutileza, a talha do cupim escultor desfaz o sólido para engendrar o pó.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Ana Luiza. A arte da ruinologia. In: CHEREM, R. M.; ALCIDES, E. (Orgs.) **Exprimível do vazio**. Florianópolis: Fundação BADESC, 2018. p. 16-33. Disponível em: https://issuu.com/fundacaoculturalbadesc/docs/cat_logo_exprim_vel_do_vazio_julia Acesso em: 19 nov 2022.
- BAZIN, Germain. **L'architecture religieuse baroque au Brésil**. Paris: Plon; São Paulo: MASP, 1956/1958.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3: a ausência de livro**. São Paulo: Escuta, 2010.
- BONNET, Jacques. **Fantasma na biblioteca: a arte de viver entre livros**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 69-79.
- CHEREM, Rosângela Miranda. Inatualidade, espectro e ruína. In: CHEREM, R. M.; ALCIDES, E. (Orgs.) **Exprimível do vazio**. Florianópolis: Fundação BADESC, 2018. p. 83-92. Disponível em: https://issuu.com/fundacaoculturalbadesc/docs/cat_logo_exprim_vel_do_vazio_julia Acesso em: 19 nov 2022.
- CRISPE, Juliana. Exprimível do vazio. In: CHEREM, R. M.; ALCIDES, E. (Orgs.) **Exprimível do vazio**. Florianópolis: Fundação BADESC, 2018. p. 12-15. Disponível em: https://issuu.com/fundacaoculturalbadesc/docs/cat_logo_exprim_vel_do_vazio_julia Acesso em: 19 nov 2022.
- DOMINGUEZ, Carlos María. **A casa de papel**. Santos: Realejo Edições, 2014.
- HOFFMANN, Juliana. **Ruínas: a construção do mundo moderno (s/d)**. Disponível em: <https://www.julianahoffmannart.com/ruinas> Acesso em: 22 out 2022.
- KELLY, Stuart. **O livro dos livros perdidos**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- MAKOWIECKY, Sandra; WEDEKIN, Luana M. Detalhes em São Jerônimo: pura atração e fascínio. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 14, n. 33, p. 118-145, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/21606> Acesso em: 20 nov 2022.
- MANGUEL, Alberto. **Os livros e os dias: um ano de leituras prazerosas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MANGUEL, Alberto. **A biblioteca à noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- POLASTRON, Lucien X. **Livros em chamas: a história da destruição sem fim das bibliotecas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- VAN STRATEN, Giorgio. **Histórias de livros perdidos**. São Paulo Editora Unesp, 2018.



FIGURA 1

PITA CAMARGO
Sem título, 2004.

Mármore,
140 x 123 x 38 cm.

Fonte: Acervo Museu
de Arte de Santa
Catarina, jardim do
Centro Integrado de
Cultura, Florianópolis.

Fotografia: Luciana
Knabben.

Pita Camargo

Formulações narrativas

LUCIANA KNABBEN

Ao nos depararmos com a obra de Pita Camargo no jardim do Centro Integrado de Cultura, obra que pertence ao acervo do Museu de Arte de Santa Catarina, encontramos dois volumes em mármore branco sobre uma base que atinge a dimensão do próprio espectador. Duas partes: corpo e cabeça, triângulo ou círculo, conectadas por um eixo que gira no centro de equilíbrio. O volume superior ovalado plano possui, em suas arestas, pontas, marcas de outro volume geométrico em negativo, algo retirado que acrescenta detalhes que não estão apenas deixados ao olhar, mas ao tátil.

Do início, em suporte bidimensional, até chegar ao trabalho em três dimensões em



2



3

FIGURA 2
PITA CAMARGO
Sem título, 2005
Mármore,
100 x 183 x 38 cm.
Fonte: Acervo Prefeitura
Municipal de Balneário
Camboriú (SC).
Fotografia: Pita
Camargo.

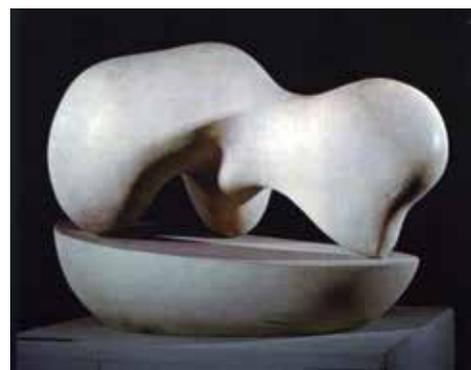
FIGURA 3
PITA CAMARGO
Sem título, 2001.
Mármore,
275 x 145 x 175 cm.
Fonte: Acervo Parque das
Esculturas, Brusque (SC)
Fotografia: Pita
Camargo.

muitas toneladas, Pita Camargo (Eunildo Alisky Camargo, Blumenau, 1966) iniciou sua trajetória por desenhos em giz pastel de figuras femininas de linhas sinuosas surrealistas e expressionistas que aparecem em suas esculturas por marcas em diluições nas grandes superfícies com volumes de pedras. Nesse período, fez muitas litogravuras na mesma linguagem no Solar do Barão em Curitiba¹. Desde os anos 1980, vem seguindo sua pesquisa numa constante experimentação, totalizando quase quarenta anos de trabalho: “meu trabalho é visceral” — afirma o artista ao explicar o processo sobre suas obras².

Além do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina, encontramos suas obras na Fundação Cultural de Joinville, Blumenau, Bal. Camboriú, fundo do mar em Bombinhas (três de suas obras foram elaboradas para ficarem embaixo do mar e serem habitadas por outros seres). Artista autodidata, aprendeu a técnica de moldar no Atelier de Escultura no Centro de Criatividade do Parque São Lourenço³ em Curitiba, e seguiu suas pesquisas investigando como toneladas de pedras, como partes de um processo de recortes, entalhes ou furos, adquirem o equilíbrio e tornam-se seres autônomos para o mundo. Um diálogo com a matéria no processo ligado ao lugar em que experimenta seu ateliê em Gaspar (SC).

Ainda hoje se encontra em seu ateliê uma maquinaria mirabolante e incrível, espécie de guindaste que é acionado por controle remoto, uma ponte suspensa para carregar blocos de mármore nos mais variados padrões, inúmeros instrumentos para entalhar a pedra. Suas obras atuais estão junto às realizadas nos anos 1980, quando iniciou as esculturas em bronze de figuras humanas retorcidas acopladas a uma espécie de esfera abstrata e geométrica diminuta. O artista observa que a forma arredondada que predominava em seus trabalhos remete à memória da mãe que enrolava o

FIGURA 4
HANS ARP
Human Concretion,
1993.
Fonte: Wikiart.



1 No Solar do Barão estudou litografia com Denise Roman, 1985.

2 Depoimento no dia 5 outubro de 2022 no ateliê do artista.

3 De 1987-1992 participou de diversos cursos e oficinas na Fundação Cultural de Curitiba, entre estes, estudou com Elvo Benito Dalmo no Atelier de Escultura do Centro de Criatividade do Parque São Lourenço, em Curitiba.



5

6

FIGURA 5

PITA CAMARGO
Sem título (*Bio
vida III*), 2017.

Mármore, 75 x
36 x 115 cm.

Fonte: Acervo Prefeitura
Municipal de Bombinhas.
Praia da Sepultura,
Bombinhas (SC).
Fotografia: Pita
Camargo.

fio de lã ao desmanchar o tricotado⁴. Fazer e desfazer, construir e desmontar já estavam ao seu olhar desde criança e seguiu elaborando essas ações em suas obras. Parte de suas invenções abordam o pensamento espelhado ou inverso pelo molde em cera perdida, ou silicone ao qual desembrulha o interior para elaborar obras no bronze em médio formato.

A partir dos anos 1990, segue com seu trabalho em mármore e granito, mas passa a buscar esse material no estado do Espírito Santo, escolhendo os trechos por seus veios e características espaciais, transportando-os em caminhões até o seu ateliê (Gaspar-SC). Assim, espalhados os materiais por todo o pátio ou jardim, podem ser remexidos a todo momento até o artista entender que o objeto-escultura-obra está pronto.

FIGURA 6

PITA CAMARGO
Sem título (*Bio
vida III*), 2017.

Mármore,
75 x 36 x 115 cm.

Fonte: Acervo Prefeitura
Municipal de Bombinhas.
Praia da Sepultura,
Bombinhas (SC).
Fotografia: Pita
Camargo.

As obras de bronzes iniciadas nos anos 1980, Pita Camargo segue fazendo até hoje, mas no momento ocupa-se com a restauração das obras de Fritz Alt. As dimensões das obras não estão mais na escala de uma mão ou pé, mas do corpo inteiro e também em relação ao espaço. Difundem-se em geometrias estranhas que não é possível definir, estabelecendo interlocuções com as esculturas de Constantin Brancusi, Henri Moore e Hans Arp, (figura 4) por meio de torções, furos, formas de pássaros, movendo-se mediante eixos de equilíbrio, pesando muito e incluindo partes macias e delgadas.

Poderíamos dizer que essa obra de Pita Camargo consiste em figuras agigantadas sobre bases em mecanismos de averiguar o impalpável. Diante do equilíbrio que foi estudado, calculado matematicamente pelo próprio artista, avista-se uma somatória de camadas de ações e não apenas a redução de matéria (baixo-relevo). O que é retirado do mármore refere-se ao artifício de *ser pedra*. A obra que habita a entrada do Centro Integrado de Cultura de Florianópolis faz parte da paisagem, tem eixo central que a faz girar e camuflar-se na paisagem. O branco é a cor da soma de todas as cores com nuances e veios, tem algo que não a torna lisa. (figura 1)

Há obras do artista que foram instaladas no fundo do mar (figuras 5 e 6), uma delas tem dentes em relevos negativos, como a obra do CIC, volume arredondado ovalado, e inclina-se para uma determinada direção indicando uma corrente marítima, sua base quase desapare-

⁴ Depoimento no dia 5 outubro de 2022 no ateliê do artista.



7



8

FIGURA 7
PITA CAMARGO
Sem título, 2007
Mármore,
85 x 35 x 85 cm.
Fonte:
Acervo do artista.
Fotografia: Pita Camargo.

FIGURA 8
PITA CAMARGO
Mulher Marinha, 1988.
Bronze,
56 x 27 x 32 cm.
Fonte: Acervo particular.
Fotografia: Pita Camargo.

ce, e seus veios, com o tempo, também irão desaparecer ao serem habitados por outras estruturas do fundo do mar que se encaixarão ali na pequena fissura possível de se instalar. O branco, nessas obras, refletem a luz solar dentro ou fora da água e traz para si a luminosidade, valorizando o que está à sua volta. Deparam-nos com dois momentos nessas obras: o do artista ao passar a lixa deixando com que a rugosidade desapareça, formando contornos e linhas de desenhos, e outro é do tempo que se acumula na pedra, de chuva, de poeira, de seres aquáticos ou terrestres e as nuances do elemento pedra natural exposto às intempéries.

Enquanto a carioca Brígida Baltar⁵ coleta neblina e coloca-as em tubos transparentes, Pita Camargo recorta a pedra e coloca-as na paisagem ou, no fundo do mar. Ambos são partes de uma natureza, e o homem é o protagonista desse planeta, ou são as pedras e o ar que nos circula? Pita Camargo evidencia o protagonismo desse mundo que nos envolve, as pedras miraculosas que compõem morros inteiros e quase as deixa com a própria intenção: *ser pedra, ser bronze e ser mármore*.

Seriam as obras de Pita Camargo seres-máquinas, da natureza, geométricos ou animais agigantados? Suas esculturas, *no sentido mais tradicional da palavra*, encontram, na estabilidade, a busca de equilíbrio, massa, textura e densidade, qual seria o sujeito — o material? Rosalind Krauss (1996) aborda que Marcel Duchamp⁶ e Constantin Brancusi, em suas obras, colocaram em dialética o vínculo narrativo, criando uma descontinuidade. A questão da criação é formulada em movimentos estratégicos. A existência da fatura do artista está relacionada com a própria matéria, ao mesmo tempo que a torna autônoma. Dessa forma, nenhum vínculo narrativo faz-se necessário ao pensamento tridimensional, mecanizando a rotina de criação. A questão da criação artística não diz respeito ao objeto em si, mas desdobra-se no significa-

5 Brígida Baltar (artista brasileira, 1959-2022), referência nos anos 1990, desdobra desenhos e esculturas a partir do pó da parede de sua própria residência. Realiza *performances* e vídeos misturando a fabulação pessoal e elementos da natureza.

6 Para Rosalind Krauss (2007), a metáfora do *Fontaine* de Marcel Duchamp modifica a pergunta sobre o que faz uma obra de arte. Observada pelo espectador, as obras de Duchamp deixam em suspenso se devem materializar um conteúdo. As esculturas de Pita Camargo abordam esse coeficiente artístico mesmo que suas partes isoladas e formas geométricas sejam absorvidas pela temporalidade da experiência.



9

FIGURA 9

PITA CAMARGO
Sem título, 2013

Granito,
128 x 45 x 106 cm.

Fonte:
Acervo do artista.

Fotografia:
Pita Camargo.

do que projetamos. Nesse sentido, a obra de Pita Camargo encontra-se no *entremeio* de impressões formuladas na matéria, uma descontinuidade do “eu”, mas, ao mesmo tempo uma continuação da paisagem em que suas obras são instaladas ou recebidas. Em suas obras, não apenas mármore e bronze denotam um tempo duradouro, mas sua intervenção, que dilacera a dimensão bruta, faz vincos e entalha. Entretanto, a confluência de “maneiras de fazer” aborda desde Cubismo, Dadaísmo a Surrealismo, fragmentos de síntese de Brancusi, Hans Arp⁷ e animosidade de Henry Moore. O “cubo”, algumas vezes, encontra-se arredondado, vazado em generalizações de motivos ou fases, outras não desmantelam relações internas e contornos externos.

A escala que Pita Camargo atinge ao projetar mármore sobre bases em blocos esculpidos são dos objetos tridimensionais, esculturas, construções até intervenções no meio urbano. Desde seus desenhos, o artista já envolvia as formas ovaladas, repetição de gestos em linhas de profundas tensões. Entretanto, não se aborda apenas o tempo de feitura ou sua própria forma física, mas os desvios que contribuem para que a sequência dê lugar a uma particularidade — o desfazer.

Parte de uma paisagem sobreposta em dois volumes com unicidade, como na obra sem título que está no CIC (figura 1), são fragmentos da natureza. Um pedaço de rocha deslocado de sua situação natural. As suas esculturas retorcem-se ao centro, como nas obras de Amilcar de Castro⁸, numa força centrípeta, e, ao mesmo tempo, deixa o liso da superfície em evidência, como na obra de Sergio Camargo⁹. Mas são partes ou fragmentos da história da arte? São de suas vivências no ateliê, da elaboração da matéria ao invertê-la pelo centro geométrico, do espaço escultórico, do material, sólido e inventivo? O movimento das linhas de desenho podem ser partes e fragmentos. Elas atuam nas diferenças das obras que possuem orifícios e giram no eixo e as que simplesmente apoiam em sua base (figuras 3, 7, e 9). Algumas obras são horizontais, e outras tendem a se verticalizarem, mas a escala é em relação à própria figura que se pretende ou à própria possibilidade do material.

A ação torna-se apaziguamento de feitura que se desmantelam em continuidades de partes. Fragmentos do todo, numa relação de desfazimento e reintegração da superfície. Suas obras, desde as esculturas em bronze, são uma espécie de mecânica do autômato, e seu aspecto é de personificar atitudes em tempos e casualidades que não se combinam. Estão numa narrativa outra, a qual o meio em que é elaborada desfaz-se e não importa se é mármore, granito, relevo, bronze ou desenho. Apresenta-se em eixos horizontais ou verticais, dependendo de

7 Hans Arp (França 1886-1966) – em suas obras, a dialética entre o orgânico e figuração deformam-se em imagens que não são receptivas a delimitações. Salienta o aleatório em relevos e objetos, sugerem uma maciez pelo arredondado. Pita Camargo produz em suas esculturas em mármore a mesma estratégia de indiferença, ao mesmo tempo articula formas biomórficas.

8 Amilcar de Castro (Minas Gerais 1920-2002). Enquanto a geometria flexível de Amilcar de Castro particulariza o corte e dobra do aço em suas obras neoconcretas, Pita Camargo repousa o próprio mármore sobre o efeito do vocabulário da casualidade numa narrativa pendular entre orgânico e mecânico.

9 Sérgio Camargo (Rio de Janeiro 1930-1990).



IO



II

FIGURA IO
CONSTANTIN BRANCUSI
White Negress
II, 1926.

Fonte: Wikiart.

FIGURA II
PITA CAMARGO
Sem título, 2005.

Mármore,
233 x 106 x 40 cm.

Fonte: Acervo Museu
de Arte de Joinville,
Joinville (SC).

Fotografia: Pita
Camargo.

sua especificidade de obra. Posiciona-se no espaço entre a emergência de ser círculo, marca, ou profundidades, à medida que detona seu espaço virtual no efeito unitário entre parte de uma coleção e fragmento da natureza.

As obras distendem esse questionamento do entendimento de escultura nas reverberações que podem ter no espaço simplificado Brancusi ou na opacidade de um Rodin, porém permanecendo na sua natureza da composição diluída — máquina de engrenagem em que a mudança de posição e o ângulo que se vê detonam a repetição, de mais uma vez ser parte e fragmento na superfície lisa. Ao mesmo tempo que objeto contemplado não interpela ao arcabouço interno é do *readymade*, o vestígio do artesanal é incorporado pela relação estabelecida na configuração. As propriedades dos materiais com que o artista trabalha são empilhadas em ações contínuas, funcionais e mecânicas, enquanto a narrativa escultural cria demandas de questionamentos.

O que se destaca é que existe um movimento duplo e autorreferente: rugosidade dessas máquinas (objetos-esculturas) que estão imaginadas dentro do cubo permeiam o reconhecimento de um objeto e habitam sua própria criação. As figuras humanas em bronze de Pita Camargo torcem o testemunho em ausência de clareza, as obras de mármore gesticulam entre peso e sustentação, enquanto a clareza do contorno encontra-se na condição de distensão entre partes e fragmentos. William Turcker (1999) observa nas obras de Brancusi um sentido oposto ao entalhe; em relação a Rodin, ele se torna individual, isolado e silencioso. Sua redução ocorre num espaço-limite que procura abordar em sua particularidade (figura 10). Nas obras de Pita Camargo, o gesto singularizado na parte/fragmento (intervenção na pedra) não se reduz como em Brancusi, volta a relacionar-se com a construção formal, dando a indicação desse tempo de transferência. Em suas obras, o objeto que não diz respeito ao próprio objeto deixa em suspensão o tempo percorrido e apreensão do seu modo de fazer (figura 11).

O problema da forma/narrativa/estratégia estética nas obras de Pita Camargo encon-

tra-se numa linha tênue entre pausa e movimento. Tem geralmente um pedestal que a eleva do chão e destaca-se do espaço que a envolve. Esse tempo que se destaca entre velocidade e pausa fabrica uma continuidade como nos movimentos mecânicos sem peças e parafernâlias modernas. Ou seja, seria o movimento entre as peças (como a obra do CIC, o mármore superior gira por um eixo central), e a pausa são as relações sobre a matéria (mármore) através dos entalhes, fendas, relevos e torções (figura 2). Seria essa linha tênue uma espécie de signo da natureza de sua obra, da natureza envolvente: referências e intertextualidades.

O artista nunca parece estar sozinho, dando a ilusão do movimento de um processo, porém seu gesto, *coeficiente (Duchamp)*, coloca-o diante de uma rotação de centralidade num oco estático em um movimento cambiante no exterior da matéria. Repouso e pausa estão dispostos ao relativo e às preocupações com as partes ocultas que não se apreendem de uma só vez. Uma espiral de referência e desfazimento como o ato de fazer na própria pedra. Seria um movimento “futurista” da máquina, surrealista, ou ação dos pensamentos do antropoceno?

A relação dessas imagens escapa de uma solidez, o estático dinamiza-se em uma centralidade que foge a cada minuto do fazer de Pita Camargo. São esquemas de desenhos em criações contínuas que a “forma esculpida”, que poderia ser o assunto da expressão, multiplica-se em reivindicações de se tornar superfícies tridimensionais, dispondo de características do movimento cubista e dadaísta. Ou seja, a ação conceitual não tem um ponto de vista fixo, mas um plano de intervalos corrugados (das referências utilizadas) que aparecem nas texturas táteis das ordens perceptivas. A experiência parcial do externo vai no sentido oposto aos cantos de Tatlin¹⁰. As obras de Pita Camargo sempre estão no pedestal, ocultando-se e encerrando-se nelas mesmas como nas obras de Rodin¹¹ e fazem com que o aspecto literal esteja na ordem perceptiva do movimento contínuo. Não há ordem além de transcender a superfície porque suas partes e fragmentos dinamizam-se. A aparência e continuidade espaciais dinamizam-se nas obras de Pita Camargo como a obra sem título do jardim do CIC, assim como as de outros períodos e em relações a outros artistas (figura 4 e figura 10).

A sugestão de solidez desdobra-se em suavidade de tempos narrativos que é da própria feitura da obra atomizada em constituições da matéria. Partimos desse olhar do específico na sua unicidade da obra à pluralidade de relações com as condições temporais que ora se apropriam da aparência como semelhança construtiva, ora contempla a estrutura da subjetividade em conexão à realidade da natureza e da paisagem. Entretanto, é na relação entre *ser pedra e meio ambiente* que as obras de Pita Camargo nos aproximam do pensamento de Bruno Latour (1994) de que jamais fomos modernos, as crenças que nos constituem nos aproximam do que somos hoje, somando-se às reflexões que não são inteiriças, mas de fragmentos da antropologia, ciência, crítica, filosofia e muitas outras. A dupla digressão entre intenções de *ser moderno* desenvolve-se na proliferação de híbridos, em que não há separação, mas ampliação de redes-

10 Vladimir Tatlin (1885-1953). Enquanto os contra-relevos de Tatlin configuram o organismo nos cantos que habitam, a situação das obras de Pita Camargo posiciona sua lógica contrária. Ao serem instaladas no fundo do mar, sua geometria metamorfoseia-se com a paisagem aquática.

11 As esculturas de Augusto Rodin (França 1840-1917), como Henri Matisse (França 1969-1954), são referências para as esculturas em bronze de Pita Camargo. A matéria sobre suas figuras são retorcidas, deixando com que a proporção no médio formato se dinamize.

-pensamentos. Assim, poderíamos encontrar, na obra de Pita Camargo, esse paradoxo de diversos tempos da história da arte, desde concepções vitalistas e biomórficas de Brancusi¹², Arp ou Moore, que trazem à corporeidade escultórica a natureza das pedras, plantas, animais ou montanhas até os construtivistas. Organiza, assim, uma temporalidade que constrói racionalmente em ressonância com o orgânico e não a encerra, produz camadas de outros tempos e espaços.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARP, Hans. *Concretion*. 1933. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/jean-arp/human-concretion>. Acesso em: 5 out 2022.
- BRANCUSI, Constantin. *White Negress II*, 1926. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/constantin-brancusi/white-negress-ii-1926>. Acesso em: 5 out 2022.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos: Ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1999.

12 Constantin Brancusi (Romênia, 1876-1957) – o desaparecimento da privacidade do “eu” são ampliados entre a investigação do exterior e interior de suas obras, deixando apenas a essência da forma. Assim como nas obras de Pita Camargo.



FIGURA 1

GIOVANA ZIMERMANN
A Língua, 2005.

Escultura. Rua Vereador
Ramon Filomeno, 100,
Itacorubi, Florianópolis.
Fotografia de Giovana
Zimmermann.

I

Giovana Zimmermann

Arte urbana, pública, uma tradução da cidade

MICHELE PETRY

Giovana Aparecida Zimmermann (1967), natural de Capanema (PR), é uma artista visual com ampla formação acadêmica em áreas de interesse ligadas ao seu trabalho de marcos escultóricos. Licenciada em Desenho na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) (1986-1990), especialista em A Linguagem Plástica Contemporânea na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) (1990-2000), mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) (2008-2009), doutora em Literatura na UFSC (2010-2015), com estágio sanduíche na Université Paris Diderot Paris 7 (2013), possui Pós-Doutorado no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano Regional (IPPUR) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (2015-2017) e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET UFSC) (2019-2021). A sua produção revela o próprio trânsito da artista entre os campos das Artes Visuais e da Literatura, refletindo uma trajetória de teoria e prática em torno do objeto que a mobiliza, a cidade.

Dedica-se à Arte Pública, desde 1999, particularmente na cidade de Florianópolis, por meio da Lei municipal n.º 3.255/89, que autoriza e incentiva a execução de obras de arte em edificações, com a linguagem da escultura, da instalação e do mural; e ao audiovisual, com a produção e direção de filmes, como os curtas-metragens *Da Janela* (2009) e *BranCura* (2016) que fazem parte da trilogia *Os Três Tempos*, a ser completada com *A Cor da Liberdade*. Sua abordagem é poética e as obras de arte urbanas partem do conceito de cidade: “Nos estudos urbanos, em vários momentos da história os pensadores tendem a pensar a cidade como um corpo humano” (ZIMERMANN, 2021). A tradução de cidade como corpo aparece nas esculturas da artista, tanto pela presença do mobiliário quanto do texto urbano, sendo essas duas séries temáticas e categorias de análise para as obras.

A *Língua* (2005) expressa bem essas múltiplas dimensões da sua atuação, como a relação entre a linguagem visual e a verbal (figura 1). Enquanto parte do corpo, a língua se apresenta como possibilidade de fala sobre a cidade, mas também de diálogo entre os seus habitantes, transeuntes, um texto a ser dito. Como mobiliário, corporifica-se e acolhe, possui o formato de escorregador infantil e de banco, acomoda, convida à interação, outra forma de relação com o espaço. Lembra a ideia de cidade de Michel de Certeau (1925-1986), evocada no título da sua dissertação *Arte pública em Florianópolis: a Praça XV como lugar praticado* (2010), referindo-se à distinção colocada pelo autor entre espaço e lugar e à definição de que “o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 2004, p. 201). A obra também se relaciona com outras da sua autoria, em especial, *A boca* (2006) e *Banco de Interlocução* (2008), esculturas de mobiliário urbano que servem de bancos, uma em formato de boca, como o próprio título informa, e a outra semelhante ao de duas línguas. As cores primárias dessas obras, fortes e vibrantes, também são elementos de ligação entre elas, o vermelho nos primeiros dois casos e o amarelo no último, todos empregados para dar destaque e ludicidade: “Sempre que possível, invisto na promoção e na valorização da sociabilidade, criando mobiliários urbanos lúdicos e espaços de convivência” (ZIMERMANN, 2018, p. 70). As cores, o amarelo e o lilás, estão presentes nesse mesmo sentido em *Espectro de cor* (2012), uma versão de *Armila I* (2010) e *Armila II* (2017), sendo essas executadas na cor branca, assim como os bancos de *Ambiente Urbano* (2008) e *Ambiente Urbano II* (2011). Esse conjunto de obras evocado a partir da obra *A Língua* ressoa, no campo da História da Arte, referências à *pop art* e ao surrealismo, notadamente à Claes Oldenburg (1929-2022) e Marcel Duchamp (1887-1968).

Oldenburg, artista sueco com atuação nos Estados Unidos, produziu uma série de esculturas em ambiente urbano, caracterizadas pela monumentalidade e o uso da cor vermelha. Esse é o caso de *Spoonbridge and Cherry* (1988), uma ponte em forma de colher com uma cereja no topo, assinada com Coosje van Bruggen (1942-2009). No seu repertório também há o trabalho com outros objetos cotidianos, como martelo, serrote e carimbo, destacados em vermelho e de grandes dimensões. Como afirma Michael Archer (2012, p. 6), Oldenburg fazia parte de um grupo de artistas “cujas obras utilizavam temas extraídos da banalidade dos Estados Unidos urbanos”. Mas, de acordo com ele: “Seria errôneo, porém, pensar o *Pop* dos EUA como sendo completamente indiferente à dimensão política da realidade que retratava [...] ao humor de Oldenburg não faltava um toque ácido” (ARCHER, 2012, p. 35). Também a obra de Zimmermann, com inspiração em Oldenburg (ZIMERMANN, 2020), reveste-se de significado político, social e cultural. *Fouet Cuchara* (2020) é exemplo disso ao propor a questão da intercultu-

FIGURA 2
GIOVANA ZIMERMANN
Fouet Cuchara, 2020.

Escultura. Avenida
dos Búzios, 3200,
Jurerê Internacional,
Florianópolis.
Fotografia de Giovana
Zimmermann.



2

FIGURA 3
GIOVANA ZIMERMANN
Armila 1, 2010.

Escultura. Avenida
dos Búzios, 1136,
Jurerê Internacional,
Florianópolis.
Fotografia de Giovana
Zimmermann.



3

ralidade na medida em que entrelaça um *fouet*, objeto de cozinha de origem francesa, e uma *cuchara*, nome que remete à colher na língua espanhola (figura 2). A relação entre dois países, mediada pelas questões emergentes do convívio na cidade, também foi objeto da sua tese *Rio de Janeiro e Paris: a juventude apache do cinema na periferia* (2015), publicada em livro no ano seguinte.

Já a possibilidade de uso desses objetos nas Artes Visuais deriva de mudanças que ocor-

reram a partir dos anos de 1960 nesse campo e que marcaram o surgimento da arte contemporânea, com novas linguagens, entre as quais *action painting*, *happening* e performance: “No início dos anos 60 ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma de duas amplas categorias: a pintura e a escultura. [...] Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação” (ARCHER, 2012, p. 2). As novas abordagens colocaram a arte em expansão, sendo Duchamp, nesse sentido, quem tornou emblemática a questão na obra *Fonte* (1917), um mictório assinado pelo artista francês sob o pseudônimo de R. Mutt: “Duchamp inventara o termo ‘*readymade*’ para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e, a seguir, designava como obras de arte” (ARCHER, 2012, p. 3). Na obra de Zimermann, a sua influência é notória nas referidas *Espectro de cor*, *Armila I* e *Armila II*, três bancos em formato de urinol: “O mais famoso dos ready-mades de Duchamp, a *Fonte*, quando invertida, na posição que o artista adotou para torná-la obra de arte, adquiriu um formato muito semelhante ao de um assento. É dessa referência que me aproprio, reproduzindo os três bancos, que podem ser utilizados pela população.” (ZIMERMANN, 2023). *Armila I* (figura 3) também foi criada com inspiração no livro *As Cidades Invisíveis* (1972), de Italo Calvino (1923-1985), e a autora conta que ao fazer a sua leitura imaginou uma obra com torneiras a céu aberto: “[...] fiquei encantada com *Armila, a cidade delgada*, despertando-me o desejo de construir uma instalação com tubulações, torneiras e vasos sanitários a céu aberto” (ZIMERMANN, 2017, grifo do autor). Calvino (2003, p. 23) diz que em *Armila* “não há nada que faça com que se pareça uma cidade, exceto os encanamentos de água, que sobem verticalmente nos lugares em que deveria haver casas e ramificam-se onde deveria haver andares: uma floresta de tubos que terminam em torneiras, chuveiros, sifões, registros”. As imagens advindas desse texto aparecem em outras obras de Zimermann que possuem água ou tubulações, geralmente executadas em aço, como *A metáfora do esgrimista* (2011) e *Córnea de tesouro* (2014).

A sua obra, dispersa na cidade, procura romper os limites entre ilha e continente, norte e centro. Zimermann leva, por exemplo, a reprodução de parte da malha urbana para Jurerê Internacional em *Armila I*. Possui obras em diferentes localizações, como Balneário, Bom Abrigo, Centro, Coqueiros, Estreito, Ingleses, Itacorubi, Jurerê, Jurerê Internacional, João Paulo, Ponta das Canas, Saco Grande e Trindade. É um convite para explorar a cidade por meio da arte e da experiência, da fruição e dos questionamentos como em *Ambiente Urbano*, uma obra da qual restaram apenas vestígios, ruínas, uma vez que gerou tensões sobre a ocupação do espaço que levaram a sua retirada, embora a mesma fosse um patrimônio da cidade, com registro na Secretaria de Serviços Públicos (SUSP). A esse respeito Zimermann lembra: “Durante o processo de instalação, fui abordada por um morador que exigia a retirada dos bancos que compõem a obra, sob a alegação de que facilitaria a reunião de pessoas indesejáveis.” (ZIMERMANN, 2017). Parte da sua obra está documentada no livro *Arte Pública em Florianópolis 1990-2015* (2016); no Mapas das Redes, Mapa de Arte Pública de Florianópolis, como parte do Programa Arte Pública desenvolvido pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF) e Conselho Municipal de Administração Pública (COMAP), com levantamento de dados da Rede de Espaços Públicos; no sítio eletrônico Arte Fora do Museu, banco de dados de arte em espaços públicos de todo o mundo; na revista Global Design Cities Organization (GDCO), relatório anual de 2011; e no sítio eletrônico da própria artista, criado em celebração aos seus vinte anos de pesquisa e produção: “acredito ser importante registrar

essa história, organizando fotografias, textos, reflexões e depoimentos sobre essas obras, que exprimem a vontade de se fazer uma arte urbana que contribua para a construção de uma cidade mais harmoniosa [...]” (ZIMERMANN, s.d.).

A arte pública realizada por Giovana Zimmermann também garantiu avanços na legislação vigente, sendo a escultura *A Língua* a primeira obra a ser instalada em espaço público externo a edificação, uma praça, o que foi reconhecido no 2º Seminário de Arte Pública de Florianópolis e Plano Diretor Participativo (2006), organizado pela Comissão Municipal de Arte Pública (CMAP), com a atribuição de Menção Honrosa à obra, a qual hoje tem o seu local de instalação denominado de Parque da Língua. A artista participou de diversas exposições, entre as quais *25 vezes Duchamp – A Fonte 100 anos*, na Casa de Cultura Mario Quintana (CCM), Porto Alegre (RS), em 2017, ano em que a sua obra *Armila II* passou a integrar o acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) por meio de doação. Mas, principalmente, a sua produção de esculturas está acessível ao público em ampla extensão da cidade de Florianópolis. As obras aqui citadas podem ser vistas como parte de um roteiro que se estende do Centro, Trindade, Itacorubi, Jurerê e Jurerê Internacional, na Ilha, ao Balneário, Estreito e Jardim Atlântico, na parte continental. Trata-se de uma arte urbana, pública, como afirma Giovana Zimmermann (2023, informação verbal), capaz de “marcar uma paisagem, ser incorporada por ela, e pelo público”. *Para escutar a cidade* (2017) é outra obra que traduz a ideia de cidade como corpo, podendo ser compreendida como um contraponto de *A Língua* ou mesmo em diálogo com ela. Se uma fala sobre a cidade, a outra propõe a sua escuta e, em ambas, está presente a proposta de diversidade. Tal obra é um misto de instrumento de sopro, objeto de ausculta e luminária com a gravação do seu título, uma frase para ser vista, ouvida e ecoada em diversos idiomas, línguas, tal como a obra da artista na cidade.

OBRAS DA ARTISTA

- A Língua* (2005) – Parque da Língua, Residencial Sul e Costa Norte, Praça Vale do Sol, Rua Vereador Ramon Filomeno, 100 - Itacorubi, Florianópolis - SC, Brasil, 88034-495.
- A boca* (2006) – Residencial Léa de Castro Ramos, Rua Eng. Newton Ramos, 91 - Centro, Florianópolis - SC, Brasil, 88015-395.
- Banco de Interlocução* (2008) – Residencial Portal da Trindade, Rua Alba Dias Cunha, 190 - Trindade, Florianópolis - SC, Brasil, 88036-020.
- Espectro de cor* (2012) – Residencial Ilha Moleques do Sul, Rua José Beiro, 272 - Jardim Atlântico, Florianópolis - SC, Brasil, 88095-122.
- Armila I* (2010) – Jay Residence, Avenida dos Búzios, 1136 - Jurerê Internacional, Florianópolis - SC, Brasil, 88053-301.
- Armila II* (2017) – Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Praça da Alfândega, s/nº - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, Brasil, 90010-150.
- Ambiente Urbano* (2008) – Residencial Piemonte, Rua Lauro Linhares, 1600 - Trindade, Florianópolis - SC, Brasil, 88036-002.
- Ambiente Urbano II* (2011) - Sun Towers Residence, Rua Sérgio Gil, 263 - Balneário, Florianópolis - SC, Brasil, 88075-340.
- Fouet Cuchara* (2020) - Residencial Vitra, Avenida dos Búzios, 3200 - Jurerê Internacional, Florianópolis - SC, Brasil, 88053-301.
- A metáfora do esgrimista* (2011), Edifício Anabella Residence, Rua Ferreira Lima, 199 - Centro, Florianópolis - SC, Brasil, 88015-420.
- Córnea de tesouro* (2014) - Rua das Algas, 125 - Jurerê, Florianópolis - SC, Brasil, 88053-505.
- Para escutar a cidade* (2017) – Centro Empresarial Unificado (CEU), Rua Fúlvio Aducci, 627 - Estreito, Florianópolis - SC, Brasil, 88075-001.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ARTE FORA DO MUSEU. Giovana Zimmermann. Disponível em: https://arteforadomuseu.com.br/artistas/giovana-zimmermann/?fbclid=IwAR3BIE19Y_J-r65ufTX812gZoWd3ihRtzeR0TzyPc0Vn_hRmogaU4zCiS4Y. Acesso em: 28 mar 2023.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2004.
- INSTITUTO DE PLANEJAMENTO URBANO DE FLORIANÓPOLIS. **Mapas das redes, programa ARTE PÚBLICA do IPUF/COMAP**. Disponível em: <http://espacospublicos.pmf.sc.gov.br/aco-es-programas/mapasdarede/artepublica.html>. Acesso em: 30 mar 2023.
- PIRES, Lú; DA LUZ, Tania (org.). **Arte Pública em Florianópolis – 1990-2015**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2016. Disponível em: https://issuu.com/letras_contemporaneas/docs/arte_publica_issuu. Acesso em: 30 mar 2023.
- PORTAL DE ARTE PÚBLICA DE FLORIANÓPOLIS: 1990 – 2016. Giovana Zimmermann. Disponível em: <https://artepublicaflorianopolis.wordpress.com/giovana-zimmermann/>. Acesso em: 24 mar 2023.
- ZIMERMANN, Giovana Aparecida. **Ambiente Urbano**. Florianópolis, 01 fev 2017. Disponível em: <http://www.giovanazimmermann.com/2017/02/01/ambiente-urbano/>. Acesso em: 28 mar 2023.
- ZIMERMANN, Giovana Aparecida. **Armila**, 2013. Florianópolis, 01 fev 2017. Disponível em: <http://www.giovanazimmermann.com/?s=armila>. Acesso em: 24 mar 2023.
- ZIMERMANN, Giovana Aparecida. **Arte pública e urbanismo em Florianópolis: a Praça XV como lugar praticado**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós-graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, Florianópolis, 2010. Disponível em: <http://www.tede.ufsc.br/teses/PGAU0033-D.pdf>. Acesso em: 24 mar 2023.
- ZIMERMANN, Giovana Aparecida. **Equilíbrio**. Florianópolis, 14 set 2021. Disponível em: <http://www.giovanazimmermann.com/?s=equil%C3%ADbrio>. Acesso em: 24 mar 2023.
- ZIMERMANN, Giovana Aparecida. **Experiências de Arte pública em Florianópolis**. Florianópolis, 2023. No prelo.
- ZIMERMANN, Giovana Aparecida. **Fouet & Cuchara**. Florianópolis, 23 out 2020. Disponível em: <http://www.giovanazimmermann.com/?s=fouet>. Acesso em: 24 mar 2023.
- ZIMERMANN, Giovana Aparecida. [Informação verbal cedida a] Michele Bete Petry. Florianópolis, 24 mar 2023.
- ZIMERMANN, Giovana Aparecida. Para escutar a cidade. **Metropolis**, n. 32, ano 9, p. 69-71, mar 2018.
- ZIMERMANN, Giovana Aparecida. **Rio de Janeiro e Paris: a juventude apache do cinema na periferia**. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PLIT0616-T.pdf>. Acesso em: 24 mar 2023.
- ZIMERMANN, Giovana Aparecida. **Rio de Janeiro e Paris: a juventude apache do cinema na periferia**. Rio de Janeiro: Autografia, 2016.
- ZIMERMANN, Giovana Aparecida. **Vida como obra**. Florianópolis, s.d.. Disponível em: <http://www.giovanazimmermann.com/sobre-2/>. Acesso em: 24 mar 2023.



I

FIGURA 1

FRANZOI

Entre nós, 2018.

Objeto, tecido,
250 x 200 x 100 cm.

Fonte: https://www.choquecultural.com.br/wp-content/uploads/2020/08/7.6-FRANZOI_entre_n%C3%B3s_2018_IMG_1486-2.jpg

Franzoi

Entre nós

LUANA M. WEDEKIN

Não se poderia caracterizar Franzoi como um escultor no sentido estrito. Opera já no transcender dos materiais tradicionais da escultura e, certamente de maneira mais marcante, seus objetos foram, serão ou se assemelham a artigos a serem usados em suas performances. A matéria-prima de *Entre nós* retorna em outras obras do artista, mas a configuração assumida na 13ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba de 2018 permite tecer inúmeras associações antes de mencionar como alguns de seus trabalhos podem ser pensados a partir da ideia de Rosalind Krauss (1998) acerca do caminho da escultura que se aproxima do teatro.

Entre nós (figura 1) está localizada no canto da galeria. Esta disposição permite relacioná-la a outras obras da história da arte que ocuparam essa posição singular. A obra mais notória é o *Quadrado preto*, de Kazimir Malevich (1879-1935), realizada em 1915 e exibida pela primeira vez no mesmo ano na exposição *0.10*. Além do escândalo causado por suas pinturas “não-objetivas”, como o artista as qualificava, a posição do *Quadrado Preto*, no canto da sala tinha um significado muito especial para os russos. Este era convencionalmente o local onde se penduravam os ícones da Igreja Ortodoxa Russa. Portanto, era um lugar dedicado à devoção e ao sagrado. A iconoclastia de Malevich não estava somente na sua negação absoluta do objeto na pintura, mas também na ousadia de postar uma pintura suprematista na posição do objeto de devoção. (WEDEKIN, 2015)



Rembrandt, *Le boeuf écorché*, 1655
Óleo sobre tela, 94X122 cm
Musée du Louvre, Paris



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière*, c. 1730
Óleo sobre tela, 98,5 X 121 cm
Musée du Louvre, Paris



Chaïm Soutine, *Le boeuf écorché*, 1925
Óleo sobre tela 202 X 114 cm
Musée de Grenoble, Paris

FIGURA 2
Tema dos animais esfolados.
Fonte: a autora

2

Na mesma exposição, Vladimir Tatlin (1885-1953) montou seus *Contra relevos* de canto, datados de 1914-15. *Assemblages* feitas de materiais como vidro, tiras de folha de metal, fio, pedaços de madeira, gesso e couro. Como assevera Lodder, esta obra permite uma integração da parede na escultura, e “as paredes atuam no papel de planos adicionais” (1983, p. 17). De Tatlin, o artista catarinense herda uma concepção escultórica absolutamente nova, no qual o objeto parece flutuar. Contudo, se a utilização dos materiais nos *Contra relevos* estava “divorciada de qualquer função associativa” (LODDER, 1983, p. 17), é quase impossível evitar associações ao contemplar o objeto de Franzoi.

Entre nós é feito de um tecido vermelho cheio de nós que assume a forma de um “Y”, ou de um delta, com dois vértices presos nas paredes que se unem num eixo comum, cuja ponta fica suspensa a uns trinta centímetros do chão. Como foi exibido em 2018 (figura 1), sua forma remete ao longevo tema cristão da crucificação. A silhueta do corpo do Cristo crucificado foi inegavelmente impressa no imaginário ocidental. Sabemos que ela não surge nos afrescos dos primeiros cristãos e somente no século VI é que Cristo aparece na cruz com forma humana. (RÉAU, 1996) No trabalho de Franzoi, as sombras provocadas pelo tecido pendurado evocam um torso humano suspenso pelos braços e projetado para frente. Uma das crucificações mais impactantes da história da arte ocidental, a de Mathias Grünewald (1480-1528), no retábulo de Isenheim, de cerca de 1512, apresenta a conformação dos braços do Cristo pendurado em “V”, sua cabeça pendida para frente. Nessa pintura a óleo sobre madeira, o corpo todo é a encarnação do sofrimento, e a musculatura tensa, assemelha-se aos nós do tecido de *Entre nós*.

Outros artistas interpretaram de forma inusitada essa configuração, como o *Boi esfolado* de Rembrandt¹ (1606-1669) (figura 2). Acerca dessa estranha iconografia, há certo consenso entre os historiadores da arte de que o tema se refere à parábola do filho pródigo (Lucas

1 Há duas versões da obra, uma de fim de 1630, na Glasgow Art Gallery e outra no Louvre, datada de 1655.

15, 11-32), sobre o qual o artista se voltou algumas vezes. Mas há interpretações que afirmam que o boi esfolado simboliza a crucificação. Mais tarde, o pintor francês Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) dedicou-se ao gênero da natureza-morta e pelo menos três delas mostram lebres mortas. Giorgio Agamben (2021) associou uma dessas pinturas, de uma lebre pregada à parede, com a crucificação de Cristo, e a cruz como “a expressão visível da íntima ligação entre Deus e o mundo” (p. 62).

A carne exposta e o corpo animal esfolado são temas que dominam a produção de naturezas-mortas do pintor bielorrusso Chaïm Soutine (1893-1943). Essa predileção estaria associada à fome e à miséria sofrida pelo artista durante a década de 1920. Em todos os artistas que se dedicaram aos animais esfolados, o tratamento da cor revelou-se tão fundamental quanto o tema. Nas pinturas de Soutine, o vermelho predomina fortemente e sobre esta cor nas obras do artista, assim se referiu o negociante de arte polonês Léopold Zborowski: “Apenas observe o vermelho: ele não colocou todo o seu apetite canibal neste vermelho?” (*Apud* CARL, 2015, p. 49).

O escritor turco Orhan Pamuk (1952-) fez da cor vermelha um personagem, que assim se apresenta:

Que sorte tenho de ser o Vermelho! Sou o fogo, sou a força! Todos me notam e me admiram, e ninguém resiste a mim.

Devo ser franco: para mim, o refinamento não se esconde na fraqueza nem na sutileza, mas reside na firmeza e na determinação. Eu me exponho, pois, aos olhares. Não tenho medo nem das cores nem das sombras; menos ainda da multidão ou da solidão. Que prazer tenho ao pegar uma superfície oferecida ao meu ardente triunfo: eu a encho, expando-me nela; os corações se embalam o desejo aumenta, os olhos se arregalam e todos os olhares brilham! Olhem para mim: é bom viver! Vejam como é bom ver! Viver é ver. Podem me ver em toda parte, creiam: a vida começa e se acaba sempre comigo. (2013, p. 260)

O tecido vermelho que é a matéria-prima de *Entre nós* está presente em outras obras de Franzoi. Pode-se mencionar as fotoperformances *Nós em nós* (2017), nas quais o artista interage com o tecido cheio de nós. Os registros dessa série sugerem o pano como um elemento de acolhimento, aconchego e proteção suave, mas também insinua potencial de sufocamento. Na poética de Franzoi, a possibilidade de asfixia parece estar sempre à espreita, em diferentes situações e causada por diversos materiais, como o talco industrial², e a água³ (figura 3).

Noutras performances mais recentes a fazenda vermelha retorna. Em duas delas, Franzoi adentra o tecido como um túnel, um mergulho na substância maleável e na cor. Mas as circunstâncias e o contexto das duas performances, são bastante diferentes. Em *Almacorpomarterra*, videoperformance de 2019⁴, ele está na praia do Sambaqui, em Florianópolis (figura 4). O trabalho tem 7’54” e foi registrado e editado por Sérgio Adriano H. Ao fundo vê-se o mar e a silhueta dos morros no continente. O vermelho é uma intervenção de formas ondulantes na

2 O artista repousa numa “cama” de talco industrial em uma caixa de vidro em *O que se faz presente*, 2017. Acesso pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=7yPkLF65Uow>

3 O artista sentado em posição de lótus numa caixa de vidro é lentamente submerso em água em *Entre nós o silêncio*, 2015-2018. Acesso ao registro da performance de 2018 no link: <https://www.youtube.com/watch?v=RCrPCQIG6Gw>

4 Pode ser acessada no link: https://www.youtube.com/watch?v=Vh7esEG_J2U



Franzoi, *O que se faz presente*, 2017
Performance e instalação registro Sérgio Adriano H.
13ª Bienal Internacional de Curitiba, Museu Oscar
Niemeyer, Curitiba



Franzoi, *Entre nós, o silêncio*, 2018.
Performance, 5'44"
Registro e edição: Karine Joulie

FIGURA 3

FRANZOI

Performances: *O que se faz presente*, 2017 e *Entre nós, o silêncio*, 2018.

Fonte: <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/29/rede-choque-apresenta-franZOI/>

3



4

FIGURA 4

FRANZOI

Almacorpomarterra, 2019.

Fotoperformance.
Fotografia digital
impressa em papel
algodão Hahnemühle,
tríptico, 60 x 90 cm cada.

14ª Bienal Internacional
de Arte Contemporânea
de Curitiba – Polo SC,
exposição individual
do artista no Espaço
Cultural Armazém
– Coletivo Elza,
Florianópolis, curadoria
de Juliana Crispe.

Fonte: <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/29/rede-choque-apresenta-franZOI/>

paisagem, primeiro na areia e depois, no mar. Na imagem em movimento, o tecido parece uma longa pincelada autônoma e viva, mas é o corpo do artista que a anima. Ele realiza uma travessia pelo vermelho, que posteriormente se desloca para o mar e desenha uma bela linha flutuante, e a paisagem marinha ganha um contorno de irrealidade.

Na videoperformance *Almacorporiolama*, de 2020⁵, o artista acessa a dimensão da tragédia de Brumadinho, em Minas Gerais.⁶ (figura 5) Desta vez a paisagem nada tem de bucólica. É um espaço devastado, cheio de lama no qual se vê ao fundo o que parece ser uma construção em ruínas sob um céu carregado de nuvens cinzentas. O pano vermelho está no centro do plano da filmagem e é possível distinguir o corpo do artista que se locomove com dificuldade pois a lama faz o tecido aderir, pesar, prejudicando o deslocamento.

Retornamos à ideia de sufocamento, agora acrescida de uma sensação de exaustão. Se em *Almacorpomarterra* a ação do vermelho contrastava com o fundo do mar azul calmo da baía, em *Almacorporiolama*, a atmosfera é opressora, até as nuvens parecem fixas, criando a impressão de que o artista precisa lutar contra o peso, a imobilidade, a opacidade das forças naturais. Não o prendem mais as caixas de vidro, não o ameaça o volátil pó do talco, o perigo da submersão é definitivo e verdadeiramente mortal. Ao mesmo tempo, o gesto performático desenha novamente uma linha vermelha na paisagem e perguntamos: pode a devastação permitir a beleza? Franzoi nos responde ao demonstrar como mesmo a cor poderosa perde sua força

⁵ Pode ser acessada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ov9T7eAmu3U&t=1036s>

⁶ Provavelmente o maior desastre ambiental da história do Brasil, no qual uma barragem da mineradora Vale rompeu em 25/01/2019, e um mar de lama soterrou o distrito de Bento Rodrigues, em Brumadinho, matando 270 pessoas.

FIGURA 5

FRANZOI

Almacorporiolama,
2020.

Fotoperformance.
Fotografia digital
impressa em papel
algodão Hahnemühle,
80 x 120 cm.

Registro de Sérgio
Adriano H.

Fonte: <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/29/rede-choque-apresenta-franzer/>



5

ao assumir o tom escuro do barro e, agora, até o vermelho parece agonizante.

É quase impossível separar a produção tridimensional de Franzer de um fio coerente de suas performances. Nascido em Taió (1969) e radicado em Joinville desde 1998, cidade onde realizou a graduação em Artes em 1991, o artista atua em frentes múltiplas: é também ator, diretor teatral, professor e curador. Rosalind Krauss reflete sobre o caminho da escultura que se aproxima do teatro, identificando obras que já não podem ser estritamente caracterizados como escultura. Cita então o crítico estadunidense Michael Fried (1939-), que, ao defender uma “essência irreduzível das artes”, afirmava que “o que reside entre as artes é o teatro” (Apud KRAUSS, 1998, p. 243). Franzer é um grande explorador desses espaços intervalares (não por acaso, muitos de seus títulos apresentam a preposição “entre”), os quais, como Krauss aponta, atuam como ferramentas para “destruir, investigar e reconstruir” (1998, p. 289).

Na fotoperformance *Entre memórias do espaço-tempo*, de 2011, (figura 6) Franzer assume uma posição que remete à configuração de *Entre nós* (figura 1).

Difícil negar a associação imediata da figura do artista de braços abertos com o tema da crucificação, ainda que aqui a configuração seja horizontal. Mais uma vez, a cruz está ausente. Franzer utilizou antigos livros contábeis da extinta cervejaria Antártica e seu corpo está prensado entre eles. Os mesmos livros fizeram parte da performance *Coluna no espaço-tempo*, de 2020, realizada no MASC.⁷ Novamente o corpo do artista está entre os livros, desta vez como um atlante estabelecido entre as salas do museu. E se o atlante, por função arquitetônica e associação mítica, deve estoicamente suportar o peso do mundo através dos tempos, Franzer assume a instabilidade e se aproxima mais de um Sísifo a derrubar e voltar a recolher os livros que conformam o arranjo vertical entre o chão e o teto. Reconhece-se outro tema que atravessa a poética do artista, um permanente refazer, aproximando-se daquilo que Georges Didi-Huberman qualificou como “obras sempre em obras” (2019, p. 8)

⁷ O registro da performance pode ser acessado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=o4w3ckciVik>



6

FIGURA 6

FRANZOI

Entre memórias do espaço-tempo, 2011.

Múltiplo
fotoperformance

Registro: Néri Pedroso.

Fonte: <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/29/rede-choque-apresenta-franZOI/>

Ainda que em todos os registros das performances a expressão facial do artista permaneça grave, mas serena, suas obras parecem evocar com frequência um equilíbrio precário da existência. Contudo, o espectador que contemplar o nexos que une *Entre nós* (figura 1) e *Entre memórias do espaço tempo* (figura 6), talvez vislumbre uma possibilidade de redenção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Studiolo*. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.
- CARL, Klaus H. *Chaïm Soutine (Best of)*. New York: Parkstone International, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobre o fio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LODDER, Christina. *Russian constructivism*. New Haven, London: Yale University Press, 1983.
- MORAIS, Frederico. O Campo Tridimensional: Esculturas, Relevos, Objetos e Instalações. In: FABRIS, A.; COCCHIARALE, F.; FAVARETTO, C.; CHIARELLI, T.; MORAIS, F. *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999. p. 225-247.
- PAMUK, Orhan. *Meu nome é vermelho*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.
- RÉAU, Louis. *Iconografia del Arte Cristiano: Iconografia dela Bíblia – Nuevo Testamento*. Tomo 1. V. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- WEDEKIN, Luana M. Rastreado o ‘Quadrado preto’ de Malevich no cambiante mundo da arte russa/soviética. In: SANTOS, N.C.; CARVALHO, A.M.A.; RAMOS, P.; OLIVEIRA, A.M.. (Org.). *Compartilhamentos na arte: redes e conexões*. 1ed. Santa Maria: [FACOS-UFSM]: Anpap: UFSM, PPGART: UFRGS, PPGAV, 2015, v. 1, p. 204-217.



FIGURA I
DIEGO DE LOS CAMPOS
Fardo, 2019.

Instalação cinética,
madeira, papelão,
tecido e Arduino
300 x 300 x 154 cm.

Fonte: Acervo do artista.

Fotografia: Diego
de los Campos

Diego de los Campos

Sistemas para pensar o sistema

FRANCINE GOUDEL

Diego de los Campos é artista que trabalha em multimeios, desde as linguagens tradicionais — como o desenho, a pintura, a escultura e vídeo — às hibridizações em arte, como animações, instalações, hardwares, arte sonora, performance, entre outras. É natural de Montevideu, Uruguai, e desde 1999 vive e trabalha em Florianópolis.

Formado pelo Instituto Nacional de Belas Artes, da Universidade da República do Uruguai, em 1997, com especialização em Artes Visuais: Cultura e Criação, pelo Senac, em 2009, De los Campos desenvolve sua pesquisa em arte de forma profusa, em múltiplas criações simultâneas, com uma rotina diária de ateliê. Disciplinado com a práxis da profissão e ao mesmo tempo aberto aos contratemplos e acasos ocasionados pelas feitura, seus trabalhos investigam as relações do sujeito — do sujeito no mundo e de sua própria sujeição como sujeito —, das maquinarias e dispositivos que fazem pensar sobre as relações contemporâneas.

Participa de exposições coletivas desde o final da década de 1990, destacando aqui a

mostra *Pretexto*, organizada por Fernando Lindote na Galeria Municipal de Arte Pedro Paulo Vecchiatti, em Florianópolis (2006), *Eject*, Festival de Videoperformance, na Cidade do México (2012), *Eu o Outro*, com curadoria de Bené Fonteles na Galeria ManoObra, no Distrito Federal (2019), e *Arte como Respiro*, no Itaú Cultural on-line (2020). Com ampla participação em salões, De los Campos já expôs seus trabalhos no Salão dos Novos em Joinville (SC), Salão Nacional em Itajaí (SC), Salão Elke Hering em Blumenau (SC), Salão de Arte Contemporânea em Piracicaba (SP), Salão de Ribeirão Preto (SP), Salão de Guarulhos (SP), Salão dos Artistas Sem Galeria em São Paulo (SP), Salão Xumucuí de Arte Digital em Belém, Salão de Artes em Natal e Salão de Abril em Fortaleza. Nas bienais, esteve presente nas edições 13ª e 14ª da Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba – Polo SC, na VI Bienal de Salto no Uruguai, na XI Bienal do Recôncavo em São Félix (BA) e na 6ª Bienal do Esquisito em Atibaia (SP), esta última ganhando o prêmio aquisição.

Em 2016 recebeu da Academia Catarinense de Letras e Artes o Prêmio Victor Meirelles – personalidade do ano. Em 2019 foi nominado ao Prêmio PIPA, principal prêmio de Artes Visuais do País. Em 2020 foi selecionado pelo projeto Rumos Itaú Cultural com a obra *Fúria*, e para o Prêmio Funarte Respirarte com a obra *Aquecimento Esquecimento*. Em 2021 foi nominado ao Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea, com exposição individual realizada na Fundação Cultural Badesc, em Florianópolis. Suas individuais já passaram pelas principais cidades do Estado de Santa Catarina, como Florianópolis, Itajaí, Joinville, Joaçaba, Blumenau e Criciúma; também pelos estados de São Paulo e Paraná e em sua capital natal Montevideú, no Uruguai.

Desde 2010, De los Campos faz parte de um coletivo de artistas que promove trabalhos, exposições, cursos e eventos: o Coletivo Artístico NaCasa, onde em sua sede mantém um ateliê e dá cursos de multimídia. Em 2020 estabeleceu uma parceria com o grupo de dança Cena 11 e realizou a criação e programação de objetos, instrumentos e mecanismos de palco para o espetáculo *Matéria Escura* (2020/2021). (figura 5) Recentemente realiza a criação e programação de objetos do espetáculo *Eu Não Sou Só Eu em Mim* (2023/2024), assinando também as atividades de operação e criação em vídeo e som, junto com Alejandro Ahmed e João Peralta.

Interessado nas discussões contemporâneas que os sistemas estabelecidos podem suscitar, De los Campos cria uma diversidade de outros sistemas para engendrar as discussões. Confecciona maquinários desde a década de 1990 — peças que se movem ao comando de um sistema simples.

A primeira idealizada é uma máquina cujo sistema opera para realizar um desenho. Esta mesma máquina ficaria conhecida pelo público anos depois, a partir de meados dos anos 2000, dentro do projeto *Desenhos de Um real* (2006-). (figuras 2 e 3)

Buscando discutir o valor do trabalho braçal, as ramificações da industrialização e sobretudo do capitalismo, em *Desenhos de Um Real* o artista realiza um desenho a cada três minutos e oferece ao público da exposição para levar suas criações por “apenas” 1 real. Idealiza o projeto a próprio punho, intencionando um movimento mecânico, um automatismo manual que se percebe na fluidez das figuras que cria. Anos depois desenvolveu uma máquina que ampliou suas argumentações conceituais:



FIGURA 2 E 3
DIEGO DE LOS CAMPOS

*Desenhos de
Um real, 2000.*

Desenhos em papel sulfite, várias técnicas, assinados, datados, numerados e carimbados com o nome do projeto 21 x 15 cm.

Fonte: Acervo do artista.
Fotografia:
Leandro Lopes de Souza.

Ao perceber que conseguia criar 20 desenhos por hora e, sabendo que um trabalhador braçal ganha aproximadamente 20 reais por 1 hora de seu tempo, pensei que poderia ganhar o mesmo que ele vendendo desenhos por 1 real. (...) Construo repertórios de imagens, um imaginário, que amplia a possibilidade de imaginar. Dialogo comigo mesmo e com o outro. Fazer é um prazer. Diferente do Trabalho, que parece estar relacionado com o veneno Sofrimento lançado pela empresa Cristianismo, perfume oficial do regime atual, o Capitalismo. (DE LOS CAMPOS, 2000)

Ainda no início dos anos 2000 expôs duas outras máquinas de interação com o público. Em 2003, no Salão dos Novos de Joinville criou um aparelho que enquanto faz cócegas nos pés dos visitantes roda vídeos de guerras, bombas, assassinatos e mutilações, um trabalho que flerta com as contradições de uma sociedade violenta e da diversão, ou “do espetáculo”, como menciona o artista. Na individual *SoundSet*, realizada em 2004 no Museu da Imagem e do Som, em Florianópolis, De los Campos expôs um sistema de interação com o público, com desenhos e sons de sua própria criação.

Suas peças são feitas de materiais os mais diversos, impressões em 3D, palitos, botões reaproveitados, pedaços de madeiras descartadas, galhos, móveis, equipamentos, tecido, papelão, fios, fitas e uma infinidade de objetos nada limitantes para criação. Para o artista, essa materialidade lhe é cara. Soma-se o valor dos objetos já criados que possuíam distintas funções e que se reaproveita ao tempo de criação empregue por um trabalhador a cada objeto já confeccionado, o custo em valor monetário do objeto em si e o universal que se acarreta. Para De los Campos, é uma utilização lógica e a estética não está separada desta função. A aparência dos sistemas lhe interessa. Em suas peças persegue a visualidade da máquina em funcionamento, no que podemos chamar de sua forma natural. Com a amálgama dos objetos reutilizados, industriais ou não, e a complexidade aparente do que se cria em sistema, interessa ao artista que o espectador possa saber do que é feito, sem dissimular nem esconder a operação.

A série *Fúria* (2020) é um exemplo dessa proposição visual. Cada peça do projeto é feita de galhos coletados, parafusados e encaixados, contendo uma pequena máquina que faz a peça se mover no espaço (figura 4). O sistema constitui-se de um motor simples que possui um peso fora do eixo e faz com que toda a estrutura se desloque. Assim que acionado, configura a posição do objeto no espaço expositivo. O sistema determina não só o movimento da peça, mas também o desenho da tridimensionalidade do material.



FIGURA 4
DIEGO DE LOS CAMPOS
Fúria, 2020
Instalação cinética.
Rumos Itaú Cultural
2019-2020
Dimensões variáveis
Fonte: Acervo do artista.
Fotografia:
Leandro Lopes de Souza

Fúria tem uma programação para se mover de forma randômica, mas interessa ao artista que essa ativação possa ser realizada através da interação do movimento do público na sala expositiva. A programação dos movimentos em *Fúria* foi pensada para gerar, pouco a pouco, uma densidade de agitação das peças que beira a uma grande excitação, um estado caótico insustentável, de não permanência. Trata-se de uma máquina selvagem, uma espécie de bicho sintetizado por demanda humana. Em sua aparência e ativação causa no espectador tanto o sintoma do estranhamento quanto da contemplação — podemos ser hipnotizados e repelidos com igual facilidade. Segundo o artista, a obra simboliza algo sobre a ideia do “antropoceno”, conceito que cientistas têm adotado para descrever o período mais recente na história do Planeta e que é caracterizado principalmente por três fatores: o progresso tecnológico acelerado, o crescimento populacional exponencial e a multiplicação da produção e do consumo.

Já em *Fardo* (2019) o sistema opera um objeto ainda em estado latente (figura 1). Obra realizada para a individual na 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba – Polo SC, no Museu de Arte de Santa Catarina, com curadoria de Francine Goudel, Juliana Crispe e Sandra Makowiecky, *Fardo* configura-se como um corpo de um homem feito em papelão, com ligamentos de tecido, pendurado por uma vara que está conectada a um motor que o faz girar. O corpo se move, adaptando-se à vontade arbitrária da máquina, que o direciona com força brusca ao sentido programado e marca o tempo de ação e quietude da peça. O sistema é acionado por movimento, com o deslocamento do público que observa a peça inerte. Por segurança, os espectadores trafegam até uma corrente de contenção disposta na sala, que separa uma distância segura entre as pessoas e a obra, pois a máquina emprega demasiada força à vara que sustenta o corpo-peça, e o leva a um deslocamento abrupto (figuras 6 e 7).

FIGURA 5
Dançarina Aline Blasius
no palco em movimento
com a obra *Fúria*,
peça integrante do
espetáculo *Matéria
Escura* do Grupo
Cena 11, 2021.
Fonte: Acervo do
grupo Cena 11.
Fotografia:
Cristiano Prim



Ao contrário de *Fúria*, que o movimento surge do sujeito idealizado, que no caso do projeto é uma espécie de bicho-peça, em *Fardo* a peça-corpo deixa-se conduzir pela máquina como reforço de sua problemática. *Fardo* é para o artista a própria representação da disciplina sobre o corpo dócil, como teoriza Foucault:

Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”. (...) O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto obediente quanto é mais útil, e inversamente. (FOUCAULT, 1987, p. 126-127)

Um corpo passivo, que não questiona o que deve ser feito, que tem sua rotina criada pelo sistema, em total estado de desânimo. É a representação material da redução da alma, do aprisionamento, do adestramento, do corpo submetido e manipulável.

Sua obra em movimento pode ser vista de forma on-line, através dos registros que faz em vídeo e disponibiliza em seu *site* diegodeloscampos.wordpress.com e em redes sociais.

Recentemente postou uma de suas atuais investigações, o que chama de *AbjectosBr*. Desta pesquisa surgiu a série *Recortes do Inferno* (2021), um objeto sonoro, em formato de caixa, feita em madeira, papelão, Arduino, módulo micro SD, amplificador 3w e alto-falante, com dimensão de 20 x 25 x 15 cm. Um botão posicionado abaixo do sugestivo orifício do alto-falante pode ser acionado e articula áudios recortados de absurdas manifestações proferidas principalmente no período pandêmico. Como um arqueólogo da atualidade, o artista coleta pronunciamentos de brasileiros — políticos, religiosos e personalidades — que considera jargões do lixo tóxico proferido na contemporaneidade, veiculado pelas redes sociais, e transforma o som enunciado em uma espécie de recorte do inferno. Sintetiza, distorcendo o tom, fazendo ecoar



pequenas vogais, ruídos em um crescente, até que definitivamente se escute a frase por completo. Em seu canal no *YouTube* encontramos performances do artista sintetizando os áudios em outros dispositivos, um trabalho que para o artista é considerado “complexo de se fazer... escutar repetidas vezes frases bárbaras e indigestas”, mas que justamente causam a indignação e a vontade de ressignificar de alguma forma o senso de bem-estar. Ao menos coloca esse sistema intrínseco sob nova ótica, foco este que a arte visual é possível de gerar.

Criador de sistemas que questionam sistemas sociais, culturais e teóricos, Diego de los Campos transita pelas complexidades de um sujeito contemporâneo em seu mundo, e encontra na materialidade das máquinas maneiras de modificar os argumentos para o que ainda chamamos de humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE LOS CAMPOS, Diego. Página oficial do artista. *Desenhos de Um real*. 2000. Disponível em: <https://diegodeloscamos.wordpress.com/desenhos-de-um-real-masc/>

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

FIGURA 6 E 7
DIEGO DE LOS CAMPOS
Fardo, 2019.

Instalação cinética,
madeira, papelão,
tecido e Arduino
300 x 300 x 154 cm.

Fonte: Acervo do artista.

Fotografia:
Diego de los Campos.



I

FIGURA I

SÉRGIO ADRIANO H.

Pavor Negro, 2019.

Livro-objeto de parede
(5 tomos do dicionário
Caldas Aulete, de A a Z,
recortados com as letras
que formam a palavra
pavor na contracapa
e negro na capa).

Acervo do Museu
de Arte de Santa
Catarina (MASC).

Fonte/crédito da imagem:
Ana Lúcia Beck.

Sérgio Adriano H.

Pavor Negro

ANA LUCIA BECK

Bateu na porta: era a pobreza
Recebi altiva: era a riqueza
— O que vens aqui fazer?
A pobre soluçando diz:
— Riqueza, eu sou infeliz!
Venho pedir-lhe para comer.

(JESUS, 2006, p. 179)

As linhas acima fazem parte de um poema de Carolina Maria de Jesus (1914-1977). Nascida no interior de Minas Gerais, em família humilde e com pouco acesso à educação formal, Carolina mudou-se ainda jovem para a cidade de São Paulo, onde morou na Favela do Canindé. Trabalhando como catadora e sendo ávida leitora, passou também a escrever poemas. Hoje, ela é reconhecida como uma poetisa importante também pelo fato de sua poesia ser resultado da firme resistência contra as condições de vida infelizmente historicamente familiar a tantos descendentes de escravizados no Brasil, condições de vida em grande parte partilhadas pelo artista catarinense Sérgio Adriano H.¹ cuja obra *Pavor Negro* (figuras 1 e 12) apresenta-

1 Nascido em Joinville, Santa Catarina, em 1975, Sérgio Adriano H. vive e trabalha entre Santa Catarina e São Paulo. O artista produz principalmente objetos, instalações e *performances*, muitas das quais são a origem também de sua produção em fotografias. Graduado em Artes Visuais e com Mestrado em Filosofia da Arte e Semiótica, Sérgio tem exposto no Brasil e no exterior, tendo recebido inúmeros prêmios e compondo também o acervo de importantes museus tais como o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) e o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC/USP). Muitas de suas iniciativas de intervenção urbana, tais como *Ser Negro* (2022-2023) visam aproximar o público em geral da arte através de exposições itinerantes pelas ruas.

mos aqui. Sobre essa condição de vida, Carolina² afirmou:

[...]
Passei pelo mundo sofrendo
Não realizei as minhas vocações
E pouco a pouco fui perdendo
Ideal e todas ilusões. [...]

Eu disse: o meu sonho é escrever!
Responde o branco: ela é louca.
O que as negras devem fazer...
É ir pro tanque lavar roupa.
(JESUS, 2006, p. 198 e 201)

Estes dois trechos do poema de Carolina falam de sua vida e estão profundamente conectados com vivências que nos sinalizam duas questões importantes. Primeiramente, a realidade de sua condição social de pobreza econômica e, em seguida, o contraste desta com a realidade de seu desejo. O desejo de viver aquilo que ela identifica como sua vocação. Desejo de tomar para si as palavras e dotá-las de sentidos que ampliam o significado que cada uma delas pode ter segundo um dicionário tal como o tradicional *Caldas Aulete*, cujos tomos são a base da obra de Sérgio Adriano H. que recorta a capa dos mesmos com as letras que formam a palavra *pavor* na contracapa e *negro* na capa.

Os poemas de Carolina comunicam saberes, emoções, sensações e impressões, assim como sentidos que podem ser compartilhados com outras pessoas, ainda que tendo sua origem em uma experiência de vida profundamente pessoal: aquela de viver o que poderia ser considerado um *pavor*. Talvez possamos pensar que tanto a experiência da fome, como a sensação de sentir que o mundo não lhe permitia agir em acordo com seu desejo, possam ter provocado em Carolina algo que podemos associar a esta palavra, *pavor*. Mas esse sentido, lhes advirto, os senhores não localizarão no dicionário *Caldas Aulete*.

Pensando nesses como em tantos outros pavores vividos por Carolina e outros afro-descendentes, penso na partilha de sentidos que podem escapar num primeiro momento às pessoas que não compartilham das experiências impostas pelo Colonialismo e pela escravidão nas Américas. Experiências que, por um lado, explicam porque artistas negros tanto aqui como nos Estados Unidos da América, lutando para se expressarem, lutando para terem acesso à comida, ao trabalho, como à arte, à educação, e à dignidade, confrontavam tal realidade com arte. Assim, congelavam muitas vezes em imagens para a posteridade o lugar marginalizado que lhes era conferido. Isso considerado, não causa espanto que uma artista negra como Clementine Hunter, artista autodidata norte-americana que não teve acesso ao ensino artístico formal, produzisse uma obra como *Dia de lavar roupa* (figura 2); pintura que tanto contrasta com aquela (figura 3) produzida por outra artista negra, Pauline Powell Burns, que teve acesso ao ensino artístico formal:

O fato notável é que durante muito tempo a produção artística de artistas não euro-

2 Num movimento francamente antiacadêmico, para facilitar a leitura, optei por apresentar os artistas e autores citados neste capítulo num primeiro momento com nome e sobrenome. Todavia, nas menções subsequentes, os mesmos serão mencionados somente através de seus prenomes.



2



3

FIGURA 2

CLEMENTINE HUNTER
(1886-1988)

*Dia de lavar
roupa, 1980.*

Óleo sobre tela.
44,45 x 59,69 cm.

Acervo do American
Folk Art Museum.

Fonte: <http://collection.folkartmuseum.org/objects/5448/wash-day?ctx=4bd1c8dc5d6c-45a7-8888-9b27407e4851&idx=20>

peus, especialmente aqueles sem formação acadêmica, em função principalmente de não atenderem na pintura e no desenho aos princípios da *Janela Albertiana*³ e da perspectiva geométrica, foram considerados em uma categoria específica. Refiro-me à categoria da arte *popular, ingênua* ou *naïf*. É importante reconhecermos que, quando recebem essa classificação, tais obras são consideradas sendo produção de sujeitos que, em alguma medida, não “dominam” um tipo de linguagem. Nesse caso, a linguagem visual conforme concebida e desenvolvida historicamente pelo sistema visual europeu que foi, por sua vez, um dos modos de ver/pensar/imaginar/expressar impostos a outras populações através da colonialidade.⁴ Segundo essa lógica, a produção de Clementine (figura 2) seria considerada inferior àquela de Pauline (figura 3), pois essa última demonstra pleno domínio do sistema visual de origem renascentista ao reproduzir com maior fidelidade e fidedignidade a aparência de flores de violeta.

FIGURA 3

PAULINE POWELL
BURNS (1872-1912)

Violetas, 1890.

Óleo sobre tela,
27,3 x 31,4 cm.

Acervo do National
Museum of African
American History
and Culture.

Fonte:
https://www.si.edu/object/violets%3Anmaahc_2014.42.2ab

A hierarquização que recai sobre as imagens — sobre a linguagem visual — diz respeito historicamente não simplesmente à capacidade de domínio sobre a estruturação dessa linguagem por parte de povos de origem não europeia, mas, antes de mais nada, ao acesso que artistas dessas populações tiveram, ou não, à aprendizagem dos meios, formas e técnicas, ao conhecimento sobre a estruturação das imagens segundo o modelo europeu. Em outras palavras, os artistas que sabiam “pintar bem”, seguindo o modelo Renascentista, tinham essa

3 Também referida por alguns autores em português como *Janela Albertiana*, esses dois termos designam o tipo de imagem que se desenvolveu amplamente durante o Renascimento Europeu entre os séculos XIV e XV. Trata-se de imagens que tentam imitar mimeticamente, ou seja, fazer uma “cópia” da realidade. Isso significa que ao olharmos para uma pintura, temos a ilusão de estarmos olhando para a própria realidade como se a moldura da pintura fosse, de fato, o batente de uma janela. Nesse tipo de imagem, simula-se a aparência real dos volumes e da materialidade dos corpos e dos objetos através da modulação das tonalidades das cores que simulam assim tanto a impressão de volume tridimensional como a impressão do comportamento da luz natural, ou mesmo o aspecto tátil de diferentes materiais. Um ótimo exemplo desse tipo de pintura são aquelas executadas por Jan van Eyck tais como *A Virgem do Chanceler Rolim* e *O Casal Arnolfini*: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>

4 O termo *colonialidade* complementa o sentido histórico do colonialismo imposto pelas metrópoles europeias tais como Portugal, Espanha e Inglaterra às regiões de diferentes continentes do globo terrestre. Enquanto o termo *colonialismo* diz respeito à imposição de sistemas de organização política e ao usufruto e controle das riquezas produzidas em outros territórios pela metrópole, a *colonialidade* denomina as formas de controle, muitas vezes de ordem subjetiva, impostas às populações não europeias. Corresponde à *colonialidade* a imposição lentamente naturalizada, por exemplo, de uso de vestimentas que cobrissem todo o corpo dos povos que não tinham tal costume, a imposição da religião cristã, a imposição do idioma falado na metrópole, entre outros modos de ver, pensar, sentir, expressar, saber, configurando-se assim como forma de controle da mentalidade e do imaginário dessas populações. Assim, o colonialismo, reforçado através da colonialidade, configurou o *eurocentrismo* desde o século XVI.



4



5

condição como essencial para o reconhecimento de sua produção. Esses contrastes, tanto nas características de estruturação de uma imagem que atende aos preceitos do Renascimento europeu e outra que seria considerada “ingênua”, pode ser percebida também quando comparamos as pinturas de Jan van Eyck (figura 4), mestre do Renascimento no norte da Europa, e da artista brasileira Rosina Becker do Valle (figura 5):

Essa lógica e hierarquização da produção artística e imagética operou historicamente também com relação às esculturas, obras de arte definidas pela apresentação de uma forma tridimensional que pode ser “rodeada”, ou seja, vista e apreciada por diferentes ângulos como ocorre com os corpos no mundo real. Sobre essas, vale lembrar duas questões. Primeiramente, as esculturas irão, principalmente a partir do Renascimento europeu, atender à mesma imposição de fidelidade e fidedignidade de aparência principalmente dos corpos humanos, mas também de suas vestes e adornos. É por isso que se considerava haver superioridade em esculturas produzidas pelos europeus frente àquelas produzidas por outros povos, como podemos observar no contraste entre a escultura renascentista de Michelangelo (figura 6), na qual se identifica anatomicamente a torção do corpo, os volumes e organização de diferentes músculos do torso e abdômen, entre outras características físicas; que contrasta com a apresentação mais esquemática do corpo humano na figura em terracota (figura 7) produzida no século XII na região do continente africano onde se situa hoje a República do Mali:

Como vemos em *Pavor Negro* (figuras 1 e 12), Sérgio Adriano apresenta objetos tridimensionais, livros, fixos à parede. Os volumes do dicionário *Caldas Aulete* não são produzidos por Sérgio para simularem um livro. Tratam-se do próprio livro! Neste caso, apesar de considerarmos essa obra no escopo das obras tridimensionais desta *Antologia sobre a arte em Santa Catarina*, é importante lembrar que desde as vanguardas artísticas do início do século XX, a arte deixou de lado a necessidade das imagens simularem a aparência e o espaço da realidade. Sob a influência de muitas produções oriundas do continente africano, os escultores foram pouco a pouco trabalhando as formas escultóricas em função de outras questões e desejos do que a exata simulação do real.

Inclusive, a partir da produção e das formulações de Marcel Duchamp, tais como A

FIGURA 4
JAN VAN EYCK
A Virgem do Chanceler Rolim, 1435.

Óleo sobre madeira.
66 x 62 cm.

Acervo do Museu do Louvre.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Eyck_The_Virgin_of_Chancellor_Rolin.jpg

FIGURA 5
ROSINA BECKER DO VALLE (1914-2000)
Amalá na floresta, 1971.

Óleo sobre tela.
60 x 73 cm.

Acervo de coleção particular.

Fonte: MASP, 2018, p. 182.



6



7



FIGURA 6
MICHELANGELO
(1475-1564)
*O espírito da
Vitória, 1434.*

Escultura em mármore,
261 cm de altura.
Acervo do Palazzo
Vecchio.

Fonte: https://arthive.com/michelangelo/works/209469~The_spirit_of_victory

FIGURA 7
Autoria desconhecida/
Civilização Antiga do
Médio Níger, atual Mali.

*figura sentada,
Século XIII.*

Escultura em terracota.
29,8 cm de altura.
Acervo do Metropolitan
Museum of Art (MET).

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/314362>

*Fonte*⁵, tem-se o entendimento de que não existe uma diferença de fato entre os objetos que fazem parte do mundo real e aqueles que são considerados artísticos. Assim, ao longo do século XX, as produções artísticas não somente romperam com os preceitos da arte mimética, mas também com a separação entre o que é um objeto artístico e o que é um objeto do cotidiano. Sérgio Adriano inscreve sua produção nesta linhagem, especialmente quando trabalha com objetos que são reais. Isto porque os objetos possuem uma força, um apelo e uma leitura por parte dos espectadores, que será muito mais contundente no confronto com os objetos reais do que no confronto com a simulação dos mesmos. Em parte, é o apelo desse objeto real que reforça a necessidade que senti de me aproximar do universo dos livros, das palavras, da literatura e da poesia para pensar sobre *Negro Pavor*.

Voltando, porém, à questão da hierarquização histórica de produções artísticas, da mesma forma como ocorreu com a produção imagética de povos não europeus, a princípio, a poesia de Carolina era considerada por outro prisma do que aquela dos “grandes poetas da língua portuguesa”, o que também explica que os sentidos que o termo *pavor* tivesse para ela, não chegassem ao verbete de um dicionário. “Medo intenso”, “susto incontido” são os significados apresentados por este dicionário em sua atual versão *on-line*. Acredito, porém, que o leitor a esta altura já esteja a perceber que, quando associei às experiências de Carolina o termo *pavor*, eu não estava indicando estes significados fixos do dicionário, mas estava vislumbrando uma possibilidade de ampliação do que o termo pode sugerir. Para mim, *pavor* e as experiências de vida de algumas pessoas estarão conectadas a uma série de imagens, sentimentos, vislumbres e sentidos de uma vida desafortunada, seja pela pobreza monetária, seja pelos impedimentos de

5 Marcel Duchamp (1887-1968) foi um artista francês ligado ao movimento Dadaísta. Em 1917, o artista enviou para uma exposição um urinol de cerâmica que batizou A Fonte, e assinou sob pseudônimo. Com esse procedimento, o artista queria evidenciar que não é a forma, ou as características materiais, físicas e “estéticas” de um objeto que determinam que o mesmo é um objeto artístico ou “obra de arte”. Na realidade, seria o sistema das artes visuais, com sua estrutura de escolas de arte, críticos de arte, exposições de arte, vendas em galerias etc que atestaria que um objeto é artístico. Dessa forma, sendo “aceito” pelo meio, qualquer objeto cotidiano poderia ser artístico. Veja em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

acesso à educação, mas, principalmente por, para tais pessoas sonhos, desejos e vocações apresentarem-se como interdições.

Não esqueçamos das duas situações em função das quais associei *pavor* ao poema de Carolina: a experiência da pobreza e da fome, e o desejo de uma relação intensa com a linguagem, com o universo das palavras, pois elas são importantes para conectarmos Carolina e Sérgio Adriano a outra personalidade cuja vida foi marcada pela experiência de ser negro em um país erigido a partir da escravização da população de origem africana. Refiro-me a Martin Luther King Jr. (1929-1968), que, ao contrário de Carolina, que faleceu esquecida em um sítio, foi assassinado à vista de todos.

Aproximadamente sete anos antes de seu assassinato, Martin proferiu o sermão intitulado *O Homem que era um tolo* em Detroit. Criado em uma família fervorosamente Batista no sul dos Estados Unidos da América, Martin, ao contrário de Carolina, teve amplo acesso à educação, tendo chegado a se doutorar em teologia. Com Carolina e Sérgio Adriano, Martin compartilhava o interesse pela leitura, pela escrita, assim como o desejo e a vocação por uma relação profunda com a linguagem. Seus sermões reivindicavam justiça social para a comunidade negra, e também direitos políticos, assim como incentivavam essa comunidade a adotar atitudes políticas alinhadas à perspectiva pacifista de Mahatma Gandhi, estimulando-os a perdoarem a ignorância moral, intelectual e social da sociedade branca norte-americana que até então considerava a comunidade negra como sendo de “segunda classe”, noção não muito diferente daquela que levava contemporâneos da Carolina a dizer-lhe que seu lugar era “no tanque”.

No sermão *O Homem que era um tolo*, Martin discorre sobre a tolice de um homem que, dando total atenção a seu enriquecimento — à sua ascensão econômica — perde de vista que a mesma só ocorre porque esse enriquecimento deve-se ao trabalho de outros homens além dele próprio. Ao abordar a diferença de oportunidades e de “riqueza” entre ricos e pobres, sejam esses, pessoas ou nações, questão muito presente também na visão que Carolina tinha da realidade brasileira de seu tempo, Martin discorre sobre a interrelação que existe entre o destino de todas as pessoas de uma comunidade. Conforme ele afirma:

In a real sense, all life is interrelated. All men are caught in an inescapable network of mutuality, tied in a single garment of destiny. Whatever affects one directly affects all indirectly. I can never be what I ought to be until you are what you ought to be, and you can never be what you ought to be until I am what I ought to be. This is the interrelated structure of reality. (KING JR., 2012, p. 73)⁶

Neste trecho, Martin fala sobre a relação de interdependência que existe entre todos que compartilham da *estrutura da realidade*. Sendo nossa vida, nossa existência, parte de tal estrutura, somente quando todos puderem ser o que deveriam ser — quando cada um tiver direito a exercer sua vocação e seu desejo — é que qualquer um poderá se tornar o que deveria ser. Essa ideia embasa uma noção de justiça social, partindo do pressuposto de que uma sociedade é um corpo coletivo que deveria garantir que cada um de nós seja capaz de atingir o ápice

⁶ “Na realidade, toda vida está interrelacionada. Toda a humanidade está presa a uma rede inescapável de mutualidade, presa a um mesmo tecido do destino. O que afeta diretamente uma pessoa, afeta todas as outras indiretamente. Eu jamais serei o que devo ser até que você seja o que você deveria ser; e você jamais virá a ser o que deveria se tornar até que eu possa me tornar o que deveria ser. Esta é a estrutura interrelacionada de toda a realidade.” [tradução nossa].



FIGURA 8

SÉRGIO ADRIANO H.

*Série O Lugar que
Pertence*, 2018.

Fotografia.
150 x 200 cm.

Acervo: Museu
de Arte do Rio de
Janeiro (MAR).

Fonte: Choque Cultural
apresenta: exposição
solo de Sérgio Adriano
H – Choque Cultural

Crédito da imagem:
Sérgio Adriano H.

8

ce daquilo que podemos ser quando todos puderem fazê-lo. É essa compreensão que contrasta tão fortemente com a percepção de Carolina de que seu desejo, sua vocação, não poderiam ser atingidos, visto que o lugar que lhe era garantido era o tanque...

Não seria essa uma perspectiva de vida apavorante? Não é isso que menciona Sérgio Adriano em *O Lugar que pertence* (figura 8)? Com certeza, sim, especialmente se pensarmos que em outras obras suas Sérgio Adriano evoca a mesma relação entre o acesso ao conhecimento, ou ao seu símbolo máximo, o livro, e a perspectiva de vida profissional que ele declara ser tão comum à população afrodescendente no Brasil. Perspectiva marcada na subjetividade desde a infância pelos brinquedos aos quais ele próprio tinha acesso, tais como pазinhas e vassouras que em muitas de suas produções perfuram, como vemos abaixo (figura 9), dicionários e enciclopédias. Possivelmente, na história de vida de Sérgio Adriano, também houve e ocorre permanentemente uma batalha contra a cisão que ele percebe, na sua relação com a sociedade, entre sua vocação e o lugar que essa sociedade marcada pelo racismo lhe designa como “cabível”, ideia sugerida em *Sonhos 2* (figura 10). Sim, é apavorante!

Segundo Martin, se considerarmos a interdependência entre os pares de uma sociedade, não há qualquer possibilidade de uns serem mais do que os outros — de alguns serem doutos para que outros varram o chão — pois quando uns subjagam outros para alçarem-se, antes de subirem, apequenam-se, tornam-se menos do que poderiam ser. Essa visão profundamente ética de Martin, que embasava suas falas e reflexão muito objetivamente e coerentemente em uma interpretação muito particular da Bíblia, tornou-se com o tempo insuportável para cer-



9



10

FIGURA 9

SÉRGIO ADRIANO H.
Série Sonhos – Dicionário Biográfico, 2020.

Objeto de parede com suporte de acrílico; livro Dicionário Biográfico colado e perfurado com pequena pá de Kit brinquedos. 71 x 23 x 15 cm. Acervo MAC-USP. Fotografia: Sérgio Adriano H.

FIGURA 10

SÉRGIO ADRIANO H.
Série Sonhos – Sonhos 2, 2021.

Pano de chão, vassoura do kit de criança e bordado. 67 x 63 x 6 cm. Prêmio FAMA – Fábrica de Artes Marcos Amaro. Acervo do artista. Fotografia: Sérgio Adriano H. Fonte: <https://choquecultural.com.br/produto/sergio-adriano-h-sonhos-2/>

tos setores daquela sociedade, o que “explica” o seu assassinato. Assassinato provocado talvez pelo pavor que grande parte da população sentia por outra parte da mesma reagir ao pavor que lhe era imposto. Mas, agora, caro leitor, a palavra *pavor* ampliou-se ainda mais, escapou novamente do dicionário ao ser associada a um campo mais amplo de referências históricas através de meu próprio movimento de leitura e escrita... não é curioso?

Mas, porque recuperar as palavras, as falas de um poetisa-catadora e de um líder-pastor ao nos aproximarmos da obra de um artista brasileiro que nem mesmo era nascido quando Martin foi assassinado? Por que recuperar os poemas de Carolina ou os sermões de Martin para pensarmos sobre a obra de Sérgio intitulada *Negro Pavor*?⁷ Há dois motivos importantes para isso que são relevantes para refletirmos sobre a contribuição da produção deste artista não somente ao circuito artístico, mas também para a sociedade brasileira que com ele e Carolina compartilha de algo em comum: o idioma português.⁸

Primeiramente, tanto para Sérgio Adriano como para Martin, a linguagem é algo essencial. E quando digo linguagem, não me refiro à língua — como quando mencionamos a língua portuguesa ou inglesa — pois há uma diferença fundamental entre essas duas noções. Diferença essencial para a compreensão do poder e do temor que podem causar obras como as de Martin e de Sérgio Adriano. Quando digo *linguagem*, refiro-me à maneira particular como cada um deles é capaz não somente de entender e dominar as estruturas da língua, o conheci-

7 Exibida no 11º Salão Nacional Victor Meirelles em maio de 2002, a obra recebeu o Prêmio Aquisição daquela edição.

8 Notem que para o público que entra em contato com a obra de Sérgio Adriano H. no exterior, público que não possui familiaridade com o idioma português, a leitura de uma obra como esta necessitará do apoio de informações que são diretamente acessíveis ao espectador que conhece o português que muito rapidamente será capaz de reconhecer a palavra *pavor* cortada na capa do dicionário, assim como logo reconhecerá a presença desse dicionário *Caldas Aulete* na formação social brasileira. O reconhecimento destes elementos de forma mais ou menos imediata, em conjunção com o reconhecimento do “objeto de parede”, determinará um percurso de leitura e um impacto emocional distintos daqueles provocados por quem precisará buscar uma informação externa para reconhecer as informações contidas nessa obra.

mento dos vocábulos e das regras gramaticais, mas especialmente, o fato de que ambos, assim como Carolina, percebem que há uma dimensão necessariamente extremamente pessoal na forma como pensamos as palavras e as usamos para nos expressarmos.⁹ Uma dimensão à qual todos eles entendem ter direito. Dimensão que configura um léxico e um imaginário que não pode ser controlado pelo dicionário, pela injustiça social, pelo racismo. Dimensão que eles percebem é capaz de estabelecer uma ampliação de sentido, uma revisão das formas de pensar e expressar, ou mesmo de interpretar o mundo e o que foi lido, de acordo com seu lugar especial no tempo, na sociedade e na história. Para eles, a linguagem não é apenas utilitária, mas tem um poder profundo de mobilizar o outro, convidando-o a pensar de novas maneiras ao mobilizá-lo a pensar sobre as palavras.

O segundo motivo refere-se ao fato de que Martin e Carolina estavam integrados no tecido social de seu tempo e compreendiam muito bem as implicações sociais que recaem sobre uma população historicamente marginalizada como foi e ainda é a população negra no Brasil. Implicações muito bem conhecidas por Sérgio Adriano que, assim como Martin, possui entendimento profundo acerca de sua responsabilidade. Uma responsabilidade que Martin considerava ser de ordem moral, mas também — tal qual Sérgio Adriano — de ordem intelectual! Uma responsabilidade alinhada, sobretudo, à compreensão da trajetória histórica da comunidade negra em função de seu acesso ao conhecimento, como em função da observação profunda do impacto das formas de relação entre os sujeitos e o meio social para a comunidade negra. Colocando de maneira mais simples, podemos dizer que tanto Carolina, como Martin e Sérgio Adriano preocupam-se, entre outras coisas, com uma questão fundamental que aflige a todos nós diariamente, independentemente de nossa raça, nossa cor, nosso acesso ao conhecimento ou nosso nível econômico.

Para todos nós, em variados momentos da vida, a comunicação com o outro — seja esse um amigo, um familiar, um namorado ou mesmo o atendente de uma loja — apresenta-se como desafio. Quantos de nós já não vivemos a tristeza de nos sentirmos incompreendidos por outra pessoa? Quantos de nós já não nos sentimos incapazes de nos expressarmos de uma forma que seria mais eficiente e garantiria que seríamos melhor entendidos? Para quantos de nós uma tentativa de conversa já não se tornou uma briga que se tornou intransponível e findou quiçá com uma relação? Porque, como diria Rosseau (Rosseau *apud* KRISTEVA, 1983, p. 211.), aquilo que deveria nos unir — a linguagem — em tantos momentos se torna o que nos divide inexoravelmente? Talvez isso ocorra porque nos acostumamos a pensar que as palavras são algo mais ou menos funcional, algo que podemos usar e empregar sem necessidade de pensarmos a respeito. Situados que estamos na idade adulta, tendo abandonado os balbucios da primeira infância, a fala se torna algo mais ou menos automatizado, e as palavras e termos que usamos no cotidiano começam a ser consideradas sabidas e as empregamos sem maior preocupação na interação uns com os outros.

Todavia, o sentido que cada palavra, que cada termo, cada expressão pode ter, funde-

⁹ Para ampliar o entendimento sobre a diferença entre as noções de *significado* e *sentido*, bem como para uma melhor compreensão da importância da intimidade dos sujeitos na constituição do segundo — questões sempre evidentes na poesia — leia *Palavras Fora de Lugar – Leonilson e a inserção de palavras nas Artes Visuais* (BECK, 2004).



II

FIGURA II

SÉRGIO ADRIANO H.
 Artista em frente às
 obras: *Negro_a. Preto*,
 2019 (Impressão em
 lona,
 250 x 250 cm), e
*5 Definições de
 Negro retiradas dos
 dicionários da língua
 portuguesa. 1/100.*
respirARnegro,
 2021 (Impressão em
 papel, 25 x 25 cm).

Museu de Arte de Santa
 Catarina (MASC) por
 ocasião da exposição
 do 11º Salão Nacional
 Victor Meirelles,
 em maio de 2022.
 Prêmio Aquisição.

Fonte: Acervo Museu
 de Arte de Santa
 Catarina (MASC).

Fotografia:
 Ana Lúcia Beck.

-se inexoravelmente com a forma como cada um de nós vive e com as experiências, imagens e leituras com que cada um de nós se confrontou ao longo da vida. Isso significa que para cada pessoa que compõe o tecido social de um lugar ou país, cada palavra aciona imagens, lembranças, vivências e sentidos que não cabem nos significados postulados pelos dicionários. Sérgio Adriano bem o sabe. Por isso pode ser apavorante confrontar-se nos livros, nos dicionários, com conteúdos e significados que não contemplam as experiências de vida que ele, Martin, Carolina ou qualquer outro afrodescendente que vive sob o rescaldo histórico da escravidão. Significados que, não por acaso, Sérgio Adriano denominará de *verdades compradas*. Em outros termos, significados — também de palavras — impostos através do processo de colonialidade.

Uma das dimensões da produção de Sérgio Adriano é promovida por seu desejo de estimular os espectadores a repensarem essas *verdades*. Por vezes isso significa pensar o lugar designado aos negros na história, na cultura e na sociedade brasileiras. Outras vezes, isso significa promover um olhar novo para os locais e objetos que estão profundamente conectados à nossa história de colonialismo e escravidão. Sutilmente, sua obra afronta corajosamente os conhecimentos, saberes, formas de sentir e expressar, formas de significação que não foram concedidos à comunidade negra ao longo da história de contribuição para com essa nação que, antes colônia de Portugal, hoje chamamos Brasil. Essa dimensão particular que nos convida à ressignificação permanente das linguagens, Sérgio Adriano reforça ao nos confrontar com livros sobre arte brasileira, sobre nossos grandes heróis, mas especialmente, ao nos confrontar com os verbetes de dicionário e a dimensão naturalizada de seus significados. Significados que contrastam com a maneira como, em muitos de seus trabalhos, Sérgio Adriano nos faz olhar

FIGURA 12

SÉRGIO ADRIANO H.
Pavor Negro, 2019.

Livro-objeto de parede.
(5 tomos do dicionário
Caldas Aulete de A
a Z, recortados na
capa com as letras
que formam a palavra
pavor na contracapa
e negro na capa).

Fonte: Acervo Museu de
Arte de Santa Catarina
(MASC, Florianópolis).

Fonte/crédito da imagem:
Ana Lúcia Beck.



12

para e refletir sobre “o outro lado” dos significados das palavras. Convite que nos permite ampliar significados em múltiplos sentidos.

Essa faceta, que é menos evidente em *Pavor Negro*, é explicitada em seus trabalhos *Negro_a. Preto* e *5 Definições de Negro retiradas dos dicionários da língua portuguesa* (figura 11). Nelas, Sérgio Adriano torna evidente, em uma impressão em branco e preto de grande dimensão, quais são os significados atribuídos por dicionários à palavra *negro*. Ao fazer isso, Sérgio Adriano deseja evidenciar como a maior parte desses sentidos possui uma conotação negativa. É intenção do artista nos mobilizar à percepção de que há muitos termos em nossa comunicação cotidiana que possuem uma dimensão pejorativa que, não somente foi naturalizada — o que significa que não paramos mais para pensar sobre tais dimensões ao empregarmos tais vocábulos — mas naturaliza, dia após dia, a segregação social, o racismo e a ideia de que a uns está reservado o lugar dos doutos e a outros o tanque ou as vassouras. Que uns poderão sonhar serem doutores e homens de letras, mas para outros o sonho tem a altura de um pano de chão. É por esse motivo que, ao lado dessa impressão enorme do verbete *negro*, contrastando com a impressão de branco sobre preto o seu inverso, Sérgio Adriano nos confronta também com uma inversão desses sentidos ao propor, associado ao mesmo verbete, uma série de significados que são por sua vez também o oposto daqueles verbetes que constam no dicionário. Vale dizer que Sérgio Adriano não somente atinge com um corte profundo a capa dos dicionários, mas o que estrutura os mesmos: a noção de que aquilo que as palavras significam pode ser contido em um livro, em um dicionário que hierarquicamente determina o que aquilo que dizemos quer dizer! Ao cortar o dicionário e nos oferecer seu avesso, Sérgio Adriano reivindica para todos nós o direito — e a responsabilidade — de nos aproximarmos da linguagem, de refletirmos por um momento que seja sobre o que de fato cada termo e palavra que naturalizamos pode significar aos ouvidos do outro.

Se pensarmos como Martin e Sérgio Adriano, não somente em nossas ações, mas principalmente em nossas falas, deveríamos ter a responsabilidade de “pensar sobre as palavras”, tal como o percebeu Carolina, quando aprendeu que fazer isso é “ser poeta”:

Procurei numa livraria um livro de poeta, porque o senhor que estava no ônibus disse que o poeta escreve livros, pedi: — Eu quero um livro de poeta. O livreiro deu-me, de Casimiro de Abreu. E assim fiquei sabendo o que era ser poetisa. Cheguei em casa com o espírito mais tranquilo. Fiquei sabendo

que as palavras cadenciadas eram as rimas. Pensei: Eu não devo dizer para as vizinhas que sou poetisa. Elas não sabem o que é isto e não vão crer. E eu, não quero ser ridicularizada. No fundo do meu coração eu agradeço ao saudoso e ilustre Sr. Vili Aureli, por dizer-me que sou poetisa, porque, com dois anos de grupo escolar, eu não ia perceber. (JESUS, 2006, p. 51)

Afinal, todos nós, independentemente de cor, raça, idade, ou grau de escolarização, deveríamos exercer a responsabilidade de nos permitirmos pensar, refletir e trabalhar com as palavras. Mesmo quando não temos o desejo, como tinha Carolina, de nos tornarmos poetas, deveríamos manter sempre a atenção ao fato de que somente através da meditação profunda sobre as palavras seremos capazes verdadeiramente de entendermos uns aos outros. Disso bem sabe Sérgio Adriano, para quem o sentido das palavras, assim como de todo conhecimento, não é algo baseado simplesmente na autoridade do “livro” ou das “regras da gramática”. O sentido se constitui sempre baseado no que vivemos, no que sonhamos, no que sentimos. E vivemos a escutar e a dizer tantas palavras sobre as quais raramente refletimos. Se nós mesmos não damos atenção às “nossas palavras”, como podemos esperar da parte do outro compreensão? Como poderemos, verdadeiramente, como preconizava Martin Luther King Jr., contribuir para uma sociedade na qual cada um seja capaz de perceber as intrincadas, inevitáveis e necessárias interdependências que permitirão que viveremos para ser o que estamos destinados a ser sem uma profunda escuta do outro? Sem a compreensão sobre a contribuição de cada um para nosso enriquecimento social e intelectual? Principalmente, sem a contribuição de cada um para que a linguagem seja viva e ultrapasse — para o bem de todos — permanentemente os dicionários?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECK, Ana Lúcia. *Palavras Fora de Lugar – Leonilson e a inserção de palavras nas artes visuais*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes, 2004. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/77868>
- JESUS, Carolina Maria de. *Antologia pessoal*. Organização de José Carlos Sebe Bom Meihy. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- KING JR., Martin Luther. “The Man Who Was a Fool” in: *A gift of love – sermons from Strength to love and other preachings*. Boston: Beacon Press, 2012. p. 69-78.
- KRISTEVA, Julia. *História da Linguagem*. Lisboa: Edições Setenta, 1983.
- MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand). *Histórias Afro-atlânticas*. Vol. 1. Organização editorial Adriano Pedrosa e Tomás Toledo. São Paulo: MASP/Instituto Tomie Ohtake, 2018.
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: QUIJANO, Aníbal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.



FIGURA 1

ROBERTA TASSINARI
Sem título I, 2010.

Plásticos e acetato.
80 x 45 x 20 cm.

Acervo da artista.

Fonte: <https://www.robortatassinari.com.br>

I

Roberta Tassinari

A materialidade da cor

VIVIANE BASCHIROTTO

*O caminho verdadeiro segue por sobre uma corda,
que não está esticada no alto, mas se estende quase rente ao chão.
Parece mais determinada a fazer tropeçar do que a facilitar o trânsito.*

Franz Kafka

Roberta Tassinari (1983, Florianópolis) é uma artista de múltiplos talentos que transita por diferentes técnicas e meios. Estar diante de suas obras é ter a experiência da cor saltando das superfícies, da surpresa dos materiais, das combinações exploratórias que a artista faz e surpreende seu espectador.

Roberta Tassinari possui formação em Comunicação Social – Publicidade e Propagan-

da pela UNISUL e em diversos outros cursos e oficinas de arte como desenho, pintura e cerâmica. Possui especialização em Expressão Gráfica pela PUCRS e Design Gráfico pela UNISINOS. Possui mestrado em Artes Visuais pela UDESC e sua dissertação possui o título de *Raciocínio pictórico: campos de cor no espaço*, onde investiga seu processo de criação. Fez duas residências artísticas que impulsionaram sua carreira, uma na School of Visual Arts, SVA em Nova Iorque, Estados Unidos em 2013 e outra na FAAP em São Paulo em 2016. Ao se mudar para São Paulo em razão da residência, estabeleceu-se na cidade onde vive e trabalha atualmente.

Iniciou seus trabalhos como artista participando das primeiras exposições em 2009. Já no início da carreira recebeu o Prêmio Franklin Cascaes — categoria artista revelação do ano em Florianópolis, em 2010. Pode-se destacar, dentro de sua trajetória, a exposição coletiva *Desterro Desaterro* no Museu de Arte de Santa Catarina em 2018, bem como sua exposição individual *Híbrido* no mesmo local em 2016, sua última exposição individual *Água na Boca*, na Casa de Cultura do Parque, em 2022 e seu Prêmio de Aquisição no 43º Salão de arte contemporânea Luiz Sacilotto em Santo André (SP), em 2015.

Roberta Tassinari possui um extenso currículo de aperfeiçoamento e investigação da arte contemporânea, tanto em relação a métodos e materiais quanto ao estudo reflexivo.

Híbrido da cor no espaço

A obra *Sem título I* (figuras 1 e 2) que abre este texto faz parte da série *Plástica*, onde a artista reúne objetos de uma determinada cor, nesta obra a cor de base escolhida foi o roxo. São copos, bacias, tampas e pá de lixo, todos presos por fios de nylon e dispostos na parede. Roberta Tassinari faz uso de objetos do cotidiano para montar sua obra e rompe com a moldura da pintura ou a base da escultura, construindo uma obra que se encontra em um hibridismo. O elemento da cor que identifica a pintura está presente, mas também os objetos unidos formam um bloco tridimensional, característica primordial das esculturas. A obra, então colocada no espaço, se torna instalação, pois se relaciona com ele. Para a artista, toda vez que as obras da série são expostas, existe um componente diferente, pois o espaço atua diretamente na composição da obra, alterando sua incidência de luz, mas também suas disposições dos materiais.

A partir da relação estabelecida entre esses objetos no ateliê, ao transpor esses materiais para um espaço, ocorre uma pequena alteração proposital da configuração, para que, através das disponibilidades arquitetônicas do lugar, se origine uma visualidade correspondente à que se criou previamente. (TASSINARI, 2011, p. 82).

Em sua obra, a cor ganha o espaço, toma materialidade, extrapola a bidimensionalidade da pintura para ganhar terreno no espaço expositivo, brinca com a presença física da cor. A artista constrói sua obra com base na apropriação de objetos, uma herança advinda ainda do início do século XX com Marcel Duchamp (1887-1968), mas também de artistas como Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) e Kurt Schwitters (1887-1948) que no Cubismo incluíam elementos tridimensionais nas obras bidimensionais. Na arte contemporânea a



FIGURA 2

ROBERTA TASSINARI
Sem título I
(detalhe), 2010.

Plásticos e acetato,
80 x 45 x 20 cm.

Acervo da artista.

Fonte: <https://www.robortatassinari.com.br>

apropriação é um recurso largamente utilizado pelos artistas e que traz reflexões sobre a própria materialidade da obra, mas também sobre os objetos que estão sendo utilizados.

A arte contemporânea possui a quebra de alguns paradigmas da arte, como a não categorização em movimentos artísticos como existia na arte moderna como, por exemplo, Cubismo, Impressionismo, Expressionismo, Fauvismo, etc. Mas também quebra paradigmas com o seu hibridismo, em uma proposta estética que mistura as linguagens e os elementos dessas linguagens. Como afirma Maria Amélia Bulhões em seu livro *Arte Contemporânea no Brasil* sobre esse assunto: “todos os meios se equivalem em uma híbrida convivência, possibilitando que objetos oriundos de diferentes campos sejam integrados ao circuito artístico por meio de diversificadas estratégias.” (BULHÕES, 2019, p. 16-17).

A obra de Roberta Tassinari dá a ver essa quebra de paradigmas, onde antes tínhamos categorias bem definidas e delimitadas de pintura e escultura. E agora temos um hibridismo de técnicas e categorias que se misturam, formando obras que transitam por diferentes meios, como na obra *Sem título I* e em outras obras da série *Plástica* (figuras 3 e 4) onde a cor é um de seus principais elementos, herança da pintura, mas que possui incidência do espaço onde está instalada, pois ele altera suas configurações, inclusive pela luminosidade incidente sobre a obra.

Em uma sala de luz fria e direcionada, a obra da artista se torna translúcida e em uma sala com incidência solar, seus reflexos são mais visíveis, expandindo ainda mais seu alcance de obra. O próprio material translúcido dá a ver essa característica múltipla da obra, pois ora se consegue ver através, ora a cor se torna total na junção de várias peças. A obra de Roberta Tassinari possui esse caráter de movimento, mesmo estando em repouso.

FIGURA 3 3

ROBERTA TASSINARI
Sem título IV, 2010.
Plásticos, acetato,
nylon, 70 x 55 x 20 cm.
Acervo da artista.
Fonte: <https://www.robortatassinari.com.br>



FIGURA 4

ROBERTA TASSINARI
Sem título II, 2010.
Plásticos, acetato,
celofane, nylon.
Dimensões variáveis.
Acervo da artista.
Fonte: <https://www.robortatassinari.com.br>

4





5

FIGURA 5

ROBERTA TASSINARI

Croma, 2010.

Bóias infláveis e nylon.

Dimensões variáveis.

Acervo da artista.

Fonte: <https://www.robortatassinari.com.br>

Outra obra de cor que ganha o espaço é *Croma* (figura 5), um aglomerado de boias infláveis com três tamanhos e tonalidades de rosa, presas por fio de nylon. O nome da obra remete à coloração, novamente a cor ganhando o espaço e a incidência de luz faz com que em cada local que é instalada, a obra ganhe diferentes percepções. E assim como nas obras de sua série *Plástica*, a obra *Croma* ganha as cores de objetos e materiais já existentes, uma experimentação que é um ensaio, uma junção de blocos de objetos de cores saturadas reunidos. Sobre seu processo de criação e materiais a artista comenta:

A pesquisa inicia pelo material. Eu compro material a partir das características da sua superfície: transparência/opacidade; se tem brilho ou se é fosco; se tem elasticidade, se eu posso manipulá-lo ou se é rígido. É importante que esses materiais sejam novos, sem uso anterior. Pois dessa forma eles não possuem memória, nem minha, nem de ninguém. (TASSINARI, 2015, p. 171-172)

Suas obras compostas de materiais sem memória ora pendem para o espaço, ora pendem para o plano, mas muitas nunca escolhem um local em definitivo. É assim com sua série *Plástica* e seus objetos e plásticos expostos como em *Croma* e é assim também com obras como *Bombom de cereja* (figuras 6 e 7) onde um bloco de concreto em formato irregular tem partes pintadas. A artista dá nome à obra em uma brincadeira, se referindo a um bombom, mas feito de concreto. Possui dezenas de obras que caminham neste formato, feitas de concreto, com cores pintadas ou elementos coloridos agregados ao concreto como papel celofane colorido. Em *Bombom de cereja* o concreto de formato irregular, como se tivesse sido feito em uma caixa quadrada que se rompeu com a força do material, parece ter sido mergulhado na tinta, formando uma linha de horizonte, em um objeto a linha fica abaixo e no outro bem acima.

As obras de Roberta Tassinari possuem também um caráter de experimentação da matéria. A artista conserva um propósito de curiosidade nos materiais que se propõe a trabalhar, sejam eles o plástico, os objetos, o concreto ou a tinta em suas diferentes versões. É como se, como espectadores, pudéssemos acompanhar o raciocínio da artista em seus experimentos.

FIGURAS 6 E 7
ROBERTA TASSINARI
Bombom de cereja, 2019.
Purpurina alemã sobre
cimento.
30 x 30 cm.
Acervo da artista.
Fonte: <https://www.robortatassinari.com.br>



6



7

Para desenvolver minha pesquisa, opto pelo uso de materiais cujas propriedades me possibilitam articular elementos do campo da pintura, bem como explorar suas potencialidades plásticas e expressivas, tais como: transparência/opacidade, peso/leveza, flexibilidade/rigidez, volume/planaridade. Estes podem tanto pertencer aos modos tradicionais de pintura — tinta e tela — como ser feitos para outros fins: silicone, madeira balsa, fita adesiva, entre outros. (TASSINARI, 2015, p. 167)

Nesse sentido, a obra *Sem título I* é representativa de seu processo de criação e de suas proposições artísticas, pois possui o elemento da cor da pintura e a artista explora sua transparência/opacidade, peso/leveza, flexibilidade/rigidez, volume/planaridade. *Sem título I* reúne objetos do cotidiano que separados em nossos lares e lojas não possuem grande valor. Copos coloridos de plástico são, por vezes, utilizados como brindes promocionais ou mesmo em festas como algo passageiro. A artista afirma: “Meu raciocínio opera de modo cromático, como se as coisas no mundo fossem separadas em cores, por vezes fisicamente ou, em outras situações, mentalmente.” (TASSINARI, 2011, p. 20). O que Roberta Tassinari faz é usar esses objetos cotidianos, quase descartáveis, para os transformá-los no dispositivo artístico.

A artista encontra singularidade na repetição fabril, movimento que outros artistas contemporâneos fizeram antes, mas que em suas criações não ganham contornos bem definidos, pois suas cores e formas se expandem no espaço. Em Roberta Tassinari, cor e espaço se confundem. Os dois elementos estão sempre em simbiose. É como se um necessitasse do outro. A cor que é luz encontra materialidade em suas obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BULHÕES, Maria Amélia. *Arte Contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2019.
- ROBERTA Tassinari. Disponível em: <https://www.robortatassinari.com.br/>. Acesso em: 21 de jun de 2022.
- TASSINARI, Roberta. *Raciocínio pictórico: campos de cor no espaço*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UDESC, 2011.
- TASSINARI, Roberta. *Entre o mínimo de interferência e o máximo de sutileza*. Entrevista concedida à Rosângela Miranda Cherm. Revista Palíndromo, 2015.



I

Cristina Brattig Almeida, Ilca Barcellos, Luciane Garcez, Marina Uieara, Rosana Bortolin, Sara Ramos: Sinergias elementais: mulher, terra e fogo

SANDRA MAKOWIECKY

FIGURA I

Vista panorâmica da Exposição: *Sinergias elementais: mulher, terra e fogo*, Museu da Escola Catarinense da UDESC, de 2 a 30 de julho de 2022
Curadoria de Sandra Makowiecky e Luciane Garcez.

A natureza não faz nada em vão.
Aristóteles

Apresentando a exposição

Sobre estas artistas escultoras ceramistas, falaremos de uma exposição que aconteceu no Museu da Escola Catarinense da UDESC, no ano de 2022, com curadoria de Sandra Makowiecky e Luciane Garcez. A exposição foi resultado de um trabalho coordenado de seis artistas escultoras que se reúnem com relativa frequência, trocando experiências para a realização de uma tarefa complexa: transformar em formas expressivas, matérias-primas básicas, elementais: terra, fogo, ar e água, que são também os quatro elementos da natureza (figura 2).

Os elementais da natureza são os que surgem dos 4 elementos, sendo que cada um dos elementos básicos têm seus próprios guardiões, que agem em conjunto para proteger toda a natureza, como o crescimento das plantas, desenvolvimento do fogo, circulação do ar e movimento das águas. Os elementais têm consciência, instinto e propósito. Na exposição, vimos como cada artista expressou sua própria agenda evolutiva, a maneira como agruparam e organizaram seus trabalhos. O caráter essencial dos elementais é animar instantaneamente as formas de substância que se condensa em volta deles, aparecendo, por vezes, criaturas indefinidas, combinações de formas humanas com animais. Os textos apresentados sobre as artistas, constituem uma mescla de palavras em que predominam as vozes das próprias artistas ao descrever seus processos e ideias que as moveram.



I A

FIGURA IA

SARA RAMOS
Relicário, 2018/2022.
Cerâmica, redoma de vidro, almofada de tecido bordado.
Medidas:
35 cm x 23 cm
Fotografia:
Sara Ramos.
Obra doada ao Museu da Escola Catarinense.

Sinergias elementais: mulher, terra e fogo

Curadoria

Luciane Ruschel Nascimento Garcez
Sandra Makowiecky

Artistas

Cristina Brattig Almeida
Ilca Barcellos
Luciane Garcez
Marina Uiera
Rosana Bortolin
Sara Ramos

Museu da Escola Catarinense

Rua Saldanha Marinho, 196, Centro
Florianópolis

Abertura: 02 de julho de 2022, às 10h

Visitação: até 30 de julho de 2022

Realização:



FIGURA 2

Convite para a
exposição coletiva:
*Sinergias elementais:
mulher, terra e fogo.*

Curadoria de Sandra
Makowiecky e Luciane
Garcez. Museu da
Escola Catarinense
da UDESC, de 2 a 30
de julho de 2022.

2

Em **Cristina Brattig Almeida**, as seis obras de animais em extinção, que são exatamente os que nominam as obras: *Palanca negra*, em extinção em Angola, Quênia, Moçambique (África); *Rinoceronte*, em extinção na África, Ásia, Índia; O *Touro Miúra*, em extinção na Europa (Espanha); *Antílope ou Orix*, em extinção na Península Arábica (Ásia); o *Big Horn Peninsular*, em extinção na Califórnia e México (América do Norte) e o *Veado Pantaneiro*, em extinção no Brasil (América do Sul). As obras fazem parte da *Série Chifrantes* (figuras 3 e 4) que em associação com a artista Marivone Dias — que faz o acabamento das peças em oxidação cúprica — são executadas em cerâmica escultórica canadense modelada manualmente com dupla queima em alta temperatura, em trabalhos que exigem muito conhecimento técnico e domínio de fatura. A artista, com formação em medicina, nos apresenta uma dramática analogia entre a violência contra a mulher e a violência contra os animais. Tais imagens chamam a atenção ao tema, com a esperança de que um dia, enfim, essa violência seja enterrada, desapareça. Nas obras, observa-se uma clara referência à violência contra a mulher e contra esses animais selvagens. Mesmo que saibamos que são figuras de mulheres, existe um aspecto de androginia muito presente. Uma dualidade que sempre se manifesta nas obras de Cristina Brattig Almeida. Assim, os *chifres* representam armas de defesas dos animais, mas que são inúteis frente ao inimigo velado. De modo geral, os chifres são símbolos da energia sexual, da potência física.



3

FIGURA 3

CRISTINA BRATTIG ALMEIDA

Série *Chifrantes*.

Cabeça: cerâmica escultórica canadense, modelada manualmente com dupla queima em alta temperatura, acabamento em oxidação cúprica por Marivone Dias. Chifres em cerâmica escultórica canadense modelada manualmente com queima em alta temperatura.

Fotografias: Carlos Pontalti.



4

FIGURA 4

CRISTINA BRATTIG ALMEIDA

Série *Chifrantes*, 2020

Da esquerda para a direita: *Bighorn peninsular*, 80 x 20 cm; *Palanca negra*, 80 x 20 cm e *Touro Miura*, 50 x 20 cm.

Cabeça: cerâmica escultórica canadense modelada manualmente com dupla queima em alta temperatura, acabamento em oxidação cúprica por Marivone Dias. Chifres em cerâmica escultórica canadense modelada manualmente com queima em alta temperatura.

Fotografias: Cláudio Brandão

As máscaras, outro símbolo nos trabalhos desta série, escondem parcialmente seus rostos, como se não perdessem suas identidades, mas nos apresentam essas carcaças como verdadeiros troféus da violência. Como sabemos, nas tragédias do teatro grego, as máscaras representam *personas* e com elas, a persona é quem deseja ser. Nestas obras, as figuras femininas deixam isso claro: são as portadoras silenciosas do inconformismo, são as feras presas em gaiolas, silenciadas, mas nunca domadas. As figuras das cabeças dos animais mortos remetem às finitudes precoces, às vidas podadas pela impunidade, pelo silêncio confortável e pela imobilidade cômoda dos que presenciam essas violências.

Percebemos que as figuras estão representadas de lábios cerrados e imóveis, em um protesto que se realiza através da presença incômoda do silêncio.

Na contramão das novidades rasteiras de nosso mundo, que chegam com a mesma velocidade que vão e, estes trabalhos se diferenciam de muitos dos empobrecidos ativismos da agenda contemporânea. Vemos uma obra que reinventa a tradição, atualizando-a, sem deixar de ser, antes de mais nada, ontológica.

FIGURA 5

ILCA BARCELOS

Crossing-over, 2021.

Fotografias impressas em papel algodão sobre PVC, 59,4 x 84,1 cm.

Instalação no chão da sala expositiva chamada de Espiral da Vida, 2022.

Técnica: Instalação (embriões em cerâmica e modelagem manual), queima 1100 graus centígrados

Dimensões: 1m e 50 cm de diâmetro.

Fotografia: Carlos Pontalti



5

FIGURA 6

ILCA BARCELOS

Crossing-over, 2017-2021.

Fotomontagem – peças de cerâmicas instaladas na paisagem com sobreposição de desenhos, impressas em papel de algodão com pigmentos minerais sobre foan.

10 imagens, 59,4 x 42 cm cada.

Fotografia: Carlos Pontalti



6

Em Ilca Barcellos, o trabalho *Crossing-over*, 2021 (figura 5 e 6) é composto por um conjunto de colagens digitais que entrelaçam em novas texturas visuais obras realizadas entre 2010 e 2020. Ao utilizar estes registros fotográficos e desenhos como suporte para elaboração de novos trabalhos, a artista coloca em questão as relações entre o bi e o tridimensional, entre o dentro e o fora, entre a obra e sua representação; revela tanto o acaso na natureza como na criação artística. O conceito do geneticista Thomas Morgan é aqui explorado em diferentes dimensões: a poética e a temporal. Por um lado, evidencia-se o cruzamento entre arte e ciência que perpassa tanto a poética do trabalho quanto a trajetória da artista que é também bióloga. Por outro, ao recombinar e transmutar fragmentos e representações de obras realizadas em diferentes momentos, somam-se à tessitura da arte e ciência os fios do tempo; a perspectiva diacrônica torna-se uma urdidura sincrônica. Estas hibridações, entre o estático e o mutável, entre controle e acaso e entre temporalidades variáveis constituem o cerne das colagens digitais e da instalação chamada de “espiral da vida” que compõem este trabalho.

Em **Luciane Garcez**, teórica e artista visual, *Corpos de frutificação* (figuras 7, 8 e 9), vemos uma instalação que apresenta 20 peças cerâmicas, confeccionadas entre 2019 e 2022, de dimensões que variam entre 17 e 28 cm de altura, 14 e 38 cm de largura, e 9 a 18 cm de profundidade cada. Cada peça foi esmaltada em temperaturas que variam de 1050 a 1150 graus Celsius, com esmaltes confeccionados pela artista, sobre argilas também coloridas.

As formas lembram cogumelos, destes que nascem espontaneamente em espaços apropriados para sua formação: árvores velhas, úmidas; troncos que estão em processo de apodrecimento; áreas com madeira e material orgânico sem tratamento químico ou poda. Ou seja, os cogumelos, estes fungos que se reproduzem além do nosso controle e de formas variadas, são aparições cujas formas variam da organização que se repete, validando a imagem presente no senso comum: o cogumelo que tem caule arredondado e levemente curvo, e copa arredondada e uniforme. Mas esta noção não se aplica a todos os cogumelos presentes na natureza. São formações das mais diversas que encontramos, desde seus contornos e espessuras, maneira como se adequam às superfícies nas quais surgem, até as cores, são tantas variáveis que não damos conta de fazer um inventário apropriado.

Ao longo do processo de fatura das peças, estas reflexões foram dialogando com conceitos que pertencem à teoria da arte, quando percebemos certos “sintomas” que se repetem: em formas, em técnicas, em conceitos, sempre ressignificados, atualizados de acordo com seu tempo. As leituras da obra de arte permeiam diversos campos, os diálogos entre artes e entre tempos permitem estas conexões.

FIGURA 7
LUCIANE R. N.
GARCEZ
Corpos de frutificação,
2019-2022.

Instalação em cerâmica esmaltada Temperatura: de 1050 a 1150 graus Celsius, dimensões: variadas, 17 e 28 cm de altura, 14 e 38 cm de largura, e 9 a 18 cm de profundidade cada.
Fotografia: Carlos Pontalti





FIGURA 8

LUCIANE R. N. GARCEZ
Corpos de frutificação,
 2019-2022.

Instalação em cerâmica
 esmaltada Temperatura:
 de 1050 a 1150 graus
 Celsius, dimensões
 variadas, 17 e 28 cm de
 altura, 14 e 38 cm de
 largura, e 9 a 18 cm de
 profundidade cada.

Fotografias:
 Carlos Pontalti.

8



FIGURA 9

LUCIANE R. N. GARCEZ
Corpos de
frutificação, 2019.

Dimensões:
 20 cm altura x 26
 cm largura x 12 cm
 profundidade.

Fotografia:
 Luciane R. N. Garcez.

9

Marina Uieara nos apresenta *Vessels* (figuras 10 e 11) porque todas as peças têm em comum um recipiente que suporta algo, em que a artista faz uso de massas cerâmicas comerciais em uma mistura de técnicas de torno modificado e modelagem manual. A primeira queima foi feita em 1060 °C e a segunda a 1222 °C (cone 6) ou 1240 °C (cone 7), com esmaltes descritos na literatura feitos e/ou modificados por ela, com queima oxidativa. Com formação em química, acredita que existe uma sinergia entre ciência, arte e artesanato. Ainda acha muito útil, utilizar o conhecimento adquirido na química para desvendar, um pouco que seja, a natureza dos materiais envolvidos. Estudou e testou exaustivamente os esmaltes cerâmicos. Para a artista, aprender “cerâmica” e controlar os processos envolvidos, às vezes incontrolláveis, é um exercício de humildade e aceitação do acaso. Com o tempo, sua visão mudou, pois ainda se preocupa com os aspectos técnicos e científicos, como meio, mas sem subserviência. A forma, o conceito e a mensagem para o espectador, estão cada vez mais tomando corpo. Para Marina, “as pessoas em geral conhecem bem a cerâmica, porque todos a vivenciaram, seja pelos utensílios domésticos, revestimentos e até esculturas. Todavia, trabalhar com a argila é outra história. Citando o ceramista inglês, Edmund de Waal, lembra que trabalhar com argila pode ser um “Cavalo de Tróia”. Quando se parte para desvendar o interior deste “cavalo”, descobre-se um mundo sem fim de conhecimentos acumulados nestes milhares de anos e em contínua mutação, porém, seja na feitura de um copo ou uma escultura, a sua essência é a mesma: o barro se transformando pela ação do fogo.”

Em um dos trabalhos, *A flor e o mar*, apresentados nesta exposição, após inúmeras tentativas, para dar resistência e fazer as filigranas da renda das flores, a artista fez um *paper slip* composto por argila líquida e outros materiais inorgânicos, além de papel triturado, o qual foi depositado com uma bisnaga, exemplificando como faz parte sua pesquisa sobre superfícies cerâmicas, e que serve a um propósito desejado.

10



FIGURA 10
MARINA UIEARA
com o conjunto de
7 esculturas ao qual
chamou de *Vessels*,
porque todas as
peças tem em comum
um recipiente que
suporta algo.
Fotografias:
Carlos Pontalti.



FIGURA 11

MARINA UIEARA

As peças denominadas com seus dados técnicos:

A. *A Moça e o rio.*

B. *Bicho do cesto e a mariposa.*

C. *As Flores e o mar.*

D. *O Encarregado de plantar as mudas.*

E. *Baobá.*

F. *Verão.*

G. *Detalhe da peça Verão.*

H. *Inverno.*

I. *Detalhe da peça Inverno.*

Fotografias: Carlos Pontalti.

Montagem: autora.

11

1 Detalhes técnicos das obras: 1. *A Moça e o rio*, 24 x 50 x 15 cm, torno, modelagem manual, esmaltes e engobes preparados a partir das matérias-primas, queimas oxidantes a 1060 °C e 1220 °C; 2. *Bicho do cesto e a mariposa*, 20 x 47 x 20 cm, torno, modelagem manual, placas, esmaltes e engobes preparados a partir das matérias-primas, queimas oxidantes a 1060 °C e 1220 °C; 3. *As flores e o mar*, constituído por 4 peças formando o conjunto, dimensões do conjunto: 35 x 50 x 32 cm, torno, modelagem manual, flores feitas a partir de *engobe de paper clay* extrusada para formar as filigranas, esmaltes e engobes feitas a partir das matérias-primas, queimas oxidantes a 1060 °C e 1220 °C; 4. *O encarregado de plantar as mudas*, 47 x 35 x 15 cm, torno, placa e modelagem manual, as conexões das peças da ponte foram feitas com fios de aço, esmaltes preparados a partir das matérias primas, queimas oxidantes a 1032 °C e 1220 °C; 5. *Baobá*, 53 x 35 x 18 cm, torno modificado, modelagem manual, placa, esmaltes preparados a partir das matérias-primas, queimas oxidantes a 1032 °C e 1220 °C; 6. *Verão*, 55 x 27 x 27 cm, torno, modelagem manual, placa, esmaltes preparados a partir das matérias-primas, queimas oxidantes a 1032 °C e 1220 °C; 7. *Detalhe da peça Verão*; 8. *Inverno*, 51 x 23 x 23 cm, torno, modelagem manual, placa, esmaltes preparados a partir das matérias-primas, queimas em forno elétrico a 1032 °C e 1220 °C; 9. *Detalhe da peça Inverno*.



I2



FIGURA I2
ROSANA BORTOLIN
Re-vivo, 1999-2022

Técnica: porcelana, cerâmicas coloridas, casulos originais de insetos queimados/ esmaltados, casulos fundidos em distintos metais

Dimensões: 122 x 200 x 60 cm (incluindo o expositor). Dimensões: 22 x 200 x 60 cm expositoras de madeira.

Os casulos naturais de vespas juntamente com os casulos fundidos em metal foram instalados formando linhas dentro dos expositores e sobre eles, obras das séries.

Fotografias:
Carlos Pontalti.



I3



FIGURA I3
ROSANA BORTOLIN
Abduzidas, 2021-2022.

Técnica: porcelana, cerâmica branca e vermelha. Dimensões: 22 x 200 x 60 cm incluindo o expositor). As vulvas feitas em cerâmica foram instalados formando linhas, dentro dos expositores, e sobre eles, obras das séries.

Fotografia:
Carlos Pontalti

Em **Rosana Bortolin**, artista visual e ceramista, os trabalhos apresentados abordam fragmentos do percurso poético que correspondem às séries *Os Casulos*. Sejam os originais de vespas queimados em forno cerâmico, os casulos fundidos em metal, as peças no formato de casulos/ninhos somadas às partes do corpo humano, ambos modelados em argila, fomentam questionamentos na artista sobre questões relacionadas ao universo feminino.

Casulos que cabem na palma da mão, bem como obras de maior tamanho, provocam na artista, reflexões de diversas ordens. As inquietações estão relacionadas à ordem da fertilidade, da casa, da arquitetura, do lugar de proteção, do sagrado e do profano, do íntimo e do público, das identidades, do sistema do patriarcado, das relações de empoderamento e de abuso de poder, dos sistemas governamentais, religiosos e sociais que controlam as manifestações e o controle dos corpos das mulheres.

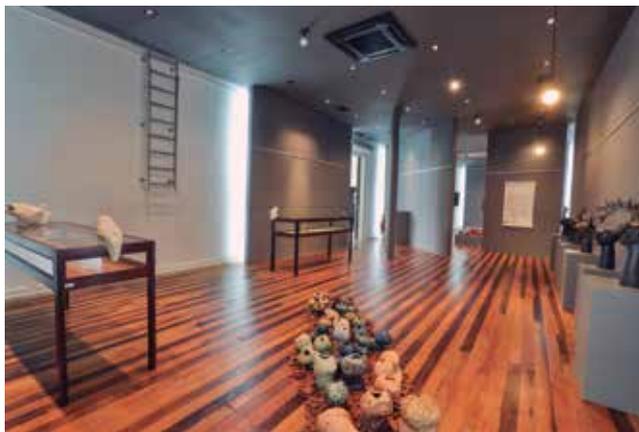
FIGURA 14

ROSANA BORTOLIN

Séries *Re-vivo*, 1999-2022

Expostos em expositoras de madeira à esquerda, canto inferior e no centro da fotografia.

Fotografias:
Carlos Pontalti.



14

Sara Ramos, artista visual e ceramista, apresenta quatro trabalhos onde o coração de cerâmica modelado à mão com interferência de adesivos industriais é o objeto pontual. Em *Relicário*, o coração encontra-se repousando sobre uma almofada de tecido aveludado bordado a mão, em uma redoma de vidro, como elemento sagrado de adoração. Em *Vejo flores em você*, sete corações estão imersos dentro de vidros com tampa, experimentando formas e reflexos nos diferentes volumes de água com anilina vermelha alimentícia. Na obra audiovisual *Tudo sobre nós*, o coração de cerâmica submerge num vidro com água de anilina provocando sons particulares. A obra *Assim é se lhe parece* é um conjunto de objetos de cosméticos de cerâmica sobre uma tábua de corte com interferência de adesivos industriais florais azuis no qual a artista faz um questionamento do feminino. Nas palavras da própria artista, o conjunto das obras nesta mostra busca através da linguagem da técnica apurada da cerâmica uma expressão poética de um discurso contemporâneo e pungente.

O que seria esse pungente? Talvez imagens que nos tiram de um certo comodismo e de forma metafórica, nos colocam em contato com imagens mentais que nos atormentam, tiram o chão, causam dores, por fim, aflitivos, sob uma aparência delicada.

FIGURA 15

SARA RAMOS

Em primeiro plano à direita, a obra, *Assim é, se lhe parece*, conjunto de objetos de cosméticos de cerâmica, 2022.

Cerâmica, decalques industriais,
41 x 28 x 8 cm.

No canto inferior à esquerda, a obra *Vejo flores em você*, sete corações estão imersos dentro de vidros com tampa.

Ao fundo à esquerda, a obra *Relicário* e a obra audiovisual *Tudo sobre nós*.

Fotografias:
Carlos Pontalti.



15



16

Sobre a cerâmica e as escultoras ceramistas

Sabemos que a cerâmica compreende todos os materiais inorgânicos, não metálicos, obtidos geralmente após tratamento térmico em temperaturas elevadas. Como ela é muito trabalhada para fins utilitários, pois a utiliza o barro como matéria-prima para a confecção manual de peças em cerâmica, de modo geral temos muitos/as artesão/as/s ceramistas. Nessa categoria, entre os produtos criados geralmente predominam xícaras, canecas, pratos, objetos de decoração, vasos e até mesmo esculturas. No caso de nossas artistas, estamos lidando com escultoras ceramistas que fogem de muitos dos clichês aplicados à cerâmica. Elas realizam esculturas artísticas utilizando o barro. Com um retorno e valorização da manualidade, as artistas escultoras ceramistas atualizam uma prática ancestral, com a roupagem de seu tempo. Os trabalhos apresentados confirmam essa premissa e colocam Santa Catarina no mapa das artes com o que se faz de melhor em termos de esculturas com o uso do barro.

FIGURA 16

SARA RAMOS

À esquerda, a obra *Relicário* e a obra audiovisual *Tudo sobre nós*, 2018

Técnica: videoarte
1920 x 1080 px,
duração: 5 min.

À direita, a obra *Vejo flores em você*, sete corações estão imersos dentro de vidros com tampa, 2018

Técnica: Cerâmica,
decalques industriais,
vidro e água

Dimensões:
35 x 23 cm.

Fotografias:
Carlos Pontalti.

