

Arte Comentada 2

Jeanine Mafra Migliorini
(Organizadora)



 **Atena**
Editora

Ano 2019

Jeanine Mafra Migliorini

(Organizadora)

Arte Comentada 2

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Geraldo Alves e Lorena Prestes

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

A786 Arte comentada 2 [recurso eletrônico] / Organizadora Jeanine Mafra Migliorini. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Arte Comentada; v.2)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-056-8

DOI 10.22533/at.ed.568191801

1. Arte – Crítica e interpretação. 2. Arte – Filosofia. I. Migliorini, Jeanine Mafra. II. Série.

CDD 707

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Pode a arte ser útil e bela? Deve ter função prática? Precisa ser questionadora? Moda é arte? Qual o limite para dizer o que é ou não arte?

Perguntas com muitas respostas, e que levam à outras tantas perguntas, e dessa maneira discutimos, colocamos à prova, testamos e abrimos novos caminhos para se falar e se produzir arte.

Para Platão existem três princípios intimamente ligados: o belo, o bem e a verdade. Ancorados nesta tríade encontramos a inteligibilidade e a autenticidade da arte. Elas se complementam, são indissociáveis, e compreender esta base nos oferece respostas às questões propostas. Uma vez resolvidas essas indagações podemos nos aprofundar nas discussões sobre o fazer artístico.

Aporta-se nessa tríade a moda: entre as linguagens do fazer artístico surge o que separa a produção de vestuário do que é produzido como arte, o livro apresenta debates deste fazer.

O modernismo aparece nas narrativas plásticas que trouxeram à arte, a literatura nos apresenta uma discussão sobre o simbolismo artístico, bem como as memórias culturais dos escritores.

A educação não pode se afastar do debate, afinal na escola, tão pragmática como as nossas, a arte é como um respiro e um alento, uma maneira de perceber a realidade mais humanamente, além de apresentar novas leituras de mundo. Isso pode ocorrer através da cultura popular, da capoeira, da música, da cor ou da literatura. Indiferente da forma como se apresenta uma questão é primordial, não há educação de qualidade que não envolva a arte e suas mais abrangentes formas de expressão.

Tão importante quanto os textos de discussão é a reflexão que ele causa em cada um dos leitores, que passam a ter responsabilidade sobre este conhecimento e a sua propagação. Assim deve ser, se quisermos uma sociedade consciente e crítica e de seu papel: não de espectador, mas sim de protagonista da história, implicando nisso que se assuma a responsabilidade diante da mudança ou da permanência que tanto almeja-se.

Boa leitura e boas ações!

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	7
SAPATÓRIAS: DESENVOLVIMENTO DE SAPATOS DE CERÂMICA	
Carolina Haidée Bail Afonso Rosenmann Bianca Marina Giordani Gabriel Chemin Rosenmann Jusmeri Medeiros Marizete Basso do Nascimento Ana Lúcia Santos Verdasca Guimarães	
DOI 10.22533/at.ed.5681918011	
CAPÍTULO 2	14
ROUPAS TECNOLÓGICAS E PROPOSIÇÕES ARTÍSTICAS	
Adriana Gomes de Oliveira:	
DOI 10.22533/at.ed.5681918012	
CAPÍTULO 3	31
AMÉRICA LATINA, CUBISMO E CIDADES EM NARRATIVAS PLÁSTICAS MODERNISTAS	
Sandra Makowiecky	
DOI 10.22533/at.ed.5681918013	
CAPÍTULO 4	45
A GATA DE JADE EM <i>REQUIEM</i> PARA O NAVEGADOR SOLITÁRIO (2007), DO TIMORENSE LUÍS CARDOSO	
Denise Rocha	
DOI 10.22533/at.ed.5681918014	
CAPÍTULO 5	56
PAULISTINHAS – ARTE E CULTURA POPULAR NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR DO/NO INTERIOR DE SÃO PAULO	
Roseli Aparecida Silva Geraldo Magela dos Santos Magela Borbagatto	
DOI 10.22533/at.ed.5681918015	
CAPÍTULO 6	65
A COR COMO ARTEFATO CULTURAL NO PROCESSO EDUCATIVO	
Cristiane Machado Corrêa Ferreira	
DOI 10.22533/at.ed.5681918016	
CAPÍTULO 7	79
SENTIDOS E SIGNIFICAÇÕES DA ARTE NO CURSO DE PEDAGOGIA	
Veronica Devens Costa	
DOI 10.22533/at.ed.5681918017	
CAPÍTULO 8	89
UMA PÁGINA EM BRANCO: ENSINO DE LITERATURA E ARTES NUMA PERSPECTIVA PÓS-COLONIAL	
Débora Cristina Santos e Silva Leda Maria de Barros Guimarães	

Caroline Francielle Alves

DOI 10.22533/at.ed.5681918018

CAPÍTULO 9 104

CORPO, MÚSICA E IMAGEM NO JOGO DA CAPOEIRA ANGOLA

Judivânia Maria Nunes Rodrigues

DOI 10.22533/at.ed.5681918019

CAPÍTULO 10 114

ENRIQUECER OS TEMPOS LIVRES: O CLUBE DE PLÁSTICA DA ESCOLA BÁSICA DE 2º E 3º CICLO PAULA VICENTE, EM BELÉM

Ana Vieira Ribeiro

DOI 10.22533/at.ed.56819180110

CAPÍTULO 11 124

PENSAR POR IMAGENS NA FORMAÇÃO CONTINUADA EM PEDAGOGIA: POSSIBILIDADES COM PROFESSORES QUE ENSINAM ARTE

Angélica D'Avila Tasquetto

DOI 10.22533/at.ed.56819180111

CAPÍTULO 12 135

LEITURAS DAS IMAGENS TÉCNICAS VISUAIS DE UM “INDOMÁVEL CUBO GIGANTE”

Maria Filomena Gonçalves Gouvêa

DOI 10.22533/at.ed.56819180112

SOBRE A ORGANIZADORA..... 152

AMÉRICA LATINA, CUBISMO E CIDADES EM NARRATIVAS PLÁSTICAS MODERNISTAS

Sandra Makowiecky

Universidade do Estado de Santa Catarina,
UDESC
Florianópolis- Santa Catarina

RESUMO: Em simpósio que propõe-se a refletir sobre a relação entre a escrita da história da arte e a prática da crítica no Brasil, e nos demais países latino-americanos, evidenciando as tensões e as contradições que marcaram o debate artístico-cultural desde o século 19, entendemos poder contribuir apresentando algumas reflexões partindo de imagens de cidades e modernismo como fio condutor, evidenciando a estética cubista, na linha proposta de uma produção crítica que se institui como problema na relação entre arte e política, pois a contribuição da história da crítica de arte na América Latina está atrelada à própria consolidação dos modos de ver, exibir e compreender a produção artística.

PALAVRAS-CHAVE: “Cidades”, “ América Latina”, “ Narrativas plásticas ” “Cubismo”

ABSTRACT: In a symposium that proposes to reflect on the relationship between the writing of art history and the practice of the critics in Brazil and in other Latin American countries, highlighting the tensions and contradictions that

marked the artistic and cultural debate from the 19th century, we understand to be able to contribute presenting some reflections starting from cities’ images and modernism as a guide, showing the cubist aesthetic, in proposed line of a critical production that is established as a problem in the relationship between art and politics, because the contribution of the history of art critic in Latin America is related to its own consolidation of ways of seeing, showing and understanding the artistic production. Looking at the works of Latin American artists is a way to go through.

KEYWORDS: “Cities”, “Latin America”, “Plastic Narratives”, ‘Cubism’.

1 | INTRODUÇÃO

O simpósio “A crítica e seus espaços: Trânsitos, narrativas e regimes de visibilidade na América Latina”, propõe-se a refletir sobre a relação entre a escrita da história da arte e a prática da crítica no Brasil, e nos demais países latino-americanos, evidenciando as tensões e as contradições que marcaram o debate artístico-cultural desde o século 19, procurando estabelecer relações entre obras, textos e eventos aqui produzidos e/ou realizados e que marcaram nosso debate crítico e historiográfico. Os questionamentos dos proponentes do

simpósio ressaltam: “Se a exaltação nacionalista de nossa produção artística, constitutiva do ideário modernista, não mais faz sentido, perguntamo-nos agora como, e a partir de quais parâmetros, promover a integração entre uma história local e a história global? Como analisar as ambiguidades de nosso processo de modernização no campo das artes visuais e como refletir sobre as formas específicas de reação e de integração aos discursos hegemônicos de autoridade e de legitimação simbólica que ocorrem em países apartados das grandes decisões de poder? Teria o crescente interesse dos centros hegemônicos pela arte, produzida em países culturalmente distantes, favorecido o aprofundamento do debate conceitual nas ‘margens’?”. Para além das perguntas, o simpósio aponta que estas questões implicam a percepção de história da crítica de arte como prática indissociável da constituição de uma história da arte preocupada com os regimes de visibilidade. Olhar para as obras de artistas latino-americanos é um caminho a se percorrer.

2 | INTERLOCUÇÕES

Pretende-se privilegiar diferentes aspectos e interlocuções que se apresentam para tramar e delimitar possíveis análises. Um deles se refere à questão de proximidade - distancia. Os centros irradiadores culturais vez por outra mudam, ao longo do tempo. De todo modo, continuamos periferia de alguma coisa. O Cubismo também teve muita repercussão na América Latina. Como podemos associá-lo à famosa frase do pintor futurista francês Amédée Ozenfant (1886-1966), que redigiu *Après le cubism?* :

Sob o ponto de vista teórico, o cubismo é provavelmente mais um estado de espírito que uma doutrina estética constituída; ainda assim o conhecimento de algumas dessas obras e suas tendências não pode ser ignorada por aqueles que desejam compreender o movimento atual das ideias estéticas mais modernas (OZENFANT apud FAUCHEREAU, 2015, p. 230).

O cubismo, não sendo um procedimento, mas uma estética e até mesmo um estado de espírito, deve certamente ter relação com todas as manifestações do pensamento contemporâneo. Pode-se inventar isoladamente uma técnica, um procedimento, não se pode inventar inteiramente um estado de espírito com todas as peças (GRIS apud FAUCHEREAU, 2015, p.20)

As declarações acima estendem com determinação o cubismo a todos os setores da criação. Conforme Fauchereau (2015), o cubismo logo impôs uma certa iconoclastia no *status quo* das artes. A novidade se caracterizava pela adoção (e combinação) de procedimentos extrapicturais, extraliterários e extramusicais, que levaram a uma revolução estética dos procedimentos artísticos então correntes. Com o cubismo, as fronteiras entre as artes plásticas e outras manifestações artísticas — poesia, escultura, música, literatura, teatro — se diluem. Assim, a pontuação desaparece e a escrita se faz figurativa, a música incorpora ruídos e outras sonoridades, a página impressa se diversifica, a prática das colagens cria o problema da originalidade do criador. Já em 1923, o compositor Darius Milhaud (apud Fauchereau, 2015) decretava que essas

marcas do cubismo forneciam “*um campo mais vasto, modos de escrita mais ricos, uma escala expressiva mais complexa*” à sensibilidade, à imaginação e à fantasia do artista criador. Nas décadas precedentes ao seu aparecimento, em ritmo acelerado, aconteceram grandes revoluções científicas que trouxeram várias técnicas novas logo aplicadas à vida cotidiana. Como perceber o Cubismo na América Latina? Um século após sua aparição, ainda é difícil definir e circunscrever o cubismo com precisão, na ausência de um manifesto ou de declarações claras de algum expoente ou líder reconhecido, como outros movimentos modernistas. Foi inicialmente um fenômeno parisiense, embora com muitos protagonistas internacionais, antes de se difundir por outros países.

Segundo evidências do próprio campo artístico, a relação entre centro e periferia não deve ser valorativa, não deve ser vista como uma relação entre avanço e atraso. Ao contrário, é um jogo móvel. Se fossemos nos levar pela suposta linha reta da história, tal perspectiva só levaria a concluir que a produção na América Latina está algumas décadas atrasada na história. Mas este raciocínio de nada serve para o estudo da nossa produção plástica. Como diz Annateresa Fabris: “*A arte moderna produzida no Brasil, pelo menos no caso das artes plásticas, é moderna numa acepção peculiar e local, mas não se pensada no âmbito das propostas europeias*” (1994, p.20). A pesquisa intitulada *Academicismo e Modernismo nas Artes Plásticas da América Latina* (2008), desenvolvida por Rosangela Cherem e Sandra Makowiecky, a qual reúne os principais artistas e sua produção no âmbito das academias de arte e dos movimentos identificados com o modernismo, concretizou-se através de um levantamento em que foram obtidas mais de 4500 imagens, que permitiu considerar a relação de proximidade-distância e diferença-semelhança da produção latino-americana, ampliando reflexões sobre a modernidade artística para além das leituras auto-centradas ou que registram apenas os vínculos europeus ou norte-americanos e permitindo análises mais consistentes acerca de certas contaminações e desdobramentos. A opção foi de reunir as imagens e a pesquisa em um Cd rom, visando potencializar novas conexões e abordagens da arte latino-americana. Cherem e Makowiecky (2008, 2013) ao apresentar a pesquisa, deixaram claro que consideram alguns pontos de partida que dizem respeito aos riscos que correm os estudiosos dos fenômenos de um continente. De um lado, a homogeneização das diferenças, perigo oposto ao da singularização extremada, mantendo o investigador refém do paradoxo *universal-particular*. De outro, a operação de catalogação que apenas busca familiarizar o desconhecido, tornando o investigador refém do paradoxo *local-metrópole*. Desta feita, resta o trabalho de realizar novas possibilidades de leitura e combinações. O estudo foi realizado com quatro interlocuções como sustentação do estudo, que reproduzirei brevemente. As duas primeiras interlocuções (Warburg e Deleuze) apresentam as questões teórico-metodológicas. Aby Warburg (2003), em *O ritual da serpente*, considera a tradição-transmissão cultural e as vibrações do passado que afetam o presente; em *Diferença e Repetição* (1998), Deleuze destaca a repetição que se coloca como vibração secreta,

operando como desvio ou transgressão que ocorre entre generalidades. As outras referem-se as artes na América Latina. Em livro organizado pela historiadora inglesa Dawn Ades (1997), intitulado *Arte na América Latina*, prevalece a ideia não apenas de que em diversos países o modernismo foi engendrado no âmbito acadêmico como também que as artes plásticas estiveram diretamente vinculadas às experimentações literárias e aborda um universo de temas que contemplam o conjunto dos países latino-americanos em sua perspectiva histórica e artística. A quarta nos leva ao livro *Arte Internacional Brasileira* de Tadeu Chiarelli (2002), que tratando da formação do circuito artístico brasileiro, parte do pressuposto de que o local se articula com o circuito internacional de modo reelaborado. Para ele, o modernismo antecede ao século XX, aponta a incorporação de uma tradição erudita e artesanal que se soma ao localismo antiacadêmico, advindo das percepções estéticas trazidas pelos imigrantes, especialmente a partir do último quartel do século XIX e dos influxos do novecentos, permitindo expandir a problemática para outros países vizinhos.

3 | AS RELAÇÕES ENTRE CIDADE E OBJETO ARTÍSTICO

estas relações aparecem em autores como Francastel, Argan, Simmel, Mumford, que introduzem aspectos subjetivos na análise das formas urbanas - simbologia, imaginário – considerando-as como produto cultural. Tanto a subjetividade do imaginário quanto a dimensão histórica da relação entre forma urbana e sociedade estão presentes no conceito de paisagem, pois esta é fruto da história – “em cada época o processo social imprime materialidade ao tempo, produzindo formas/paisagens” (LUCHIARI, 2001, p.12). Para Michel de Certeau, o espaço é um lugar praticado, um lugar percebido, ou seja, para a mesma forma urbana podem corresponder experiências espaciais distintas (CERTEAU, 2003, p. 176-203) bem como representações plásticas distintas. E então, o que podem nos dizer os artistas? Como as cidades, as esquinas e praças aparecem na representação plástica em algumas obras modernistas cubistas de artistas latino- americanos? É nos anos de 1920, com a industrialização em curso, que se verificam processos de urbanização mais nitidamente modernos, e os modernismos que tem lugar nesse período se beneficiam da reconfiguração das principais cidades brasileiras, mas mesmo assim são tímidos. Nos diz Peixoto (2006), que basta lembrar que dois ensaístas do modernismo paulista, Paulo Prado e Sérgio Milliet, como analistas da sociedade nacional, voltam-se ou para o passado e para as raízes do Brasil ou para o universo rural.

Se para Beatriz Sarlo, o “desejo de cidade é mais forte na tradição argentina, que as utopias rurais”(1990), na tradição brasileira, mesmo nos anos 1920 – que também aqui “apresentam a mudança de modo espetacular”(p.32) – é preciso, senão inverter, ao menos suavizar a assertiva: os universos rural e tradicional competem de modo decidido com o desejo de cidade de nossos modernistas (PEIXOTO, 2006, P. 178-9).

Diz Peixoto, que a dualidade sertão/litoral é também parte constitutiva da

imaginação social sobre o Brasil e se desdobra, em momentos variados, em outros dualismos espaciais recorrentes nas interpretações sobre o país a partir do século XIX, como campo/cidade, norte/sul e que os temas das oposições podem variar, mas remetem sempre a um mesmo núcleo: todas tematizam as dramáticas relações entre tradição e modernidade entre nós. Para ilustrar, vejamos as obras de Tarsila do Amaral.



Em “Estrada de Ferro Central do Brasil”(fig.1), quadro ícone do Manifesto e Movimento Pau-Brasil, observamos o contraste das paisagens rurais e estradas de ferro da emergente São Paulo industrial; mescla profunda entre a herança dos cenários abertos da fazenda e o futuro das cidades modernas. Uma das principais conquistas estéticas e intelectuais do modernismo, em um segundo momento, quando existe uma busca as fontes brasileiras e uma problematização da realidade nacional, formalizada na problemática conciliação entre a roça e a cidade, o atraso e o progresso; assim vemos o passado barroco das igrejas e a religiosidade popular contrastarem com a ponte ferroviária, as sinaleiras, ou os postes de energia elétrica, marcos da modernidade e do progresso. Da mesma forma que a rigidez das linhas das construções contrastam com a paisagem de vegetação tropical, de formas arredondadas. Nesta tela, de composição geometrizada ao máximo, com planos bem definidos e linhas simplificadas; a artista põe à mostra o que aprendera do cubismo nos ateliês de Lhote, Gleizes e Leger, artistas que haviam se afastado do austero e cerebral cubismo de Picasso e Braque. *Traço constante* de sua obra, a presença da busca de uma cor verdadeiramente brasileira ou caipira : rosa e azul claros, ou o verde e amarelo do nosso colorido tropical, a cor é um dos elementos mais valorizados em sua composição. Em “O Mamoeiro”, (fig. 2) vemos a ocupação dos morros nas grandes cidades, com simplificação e estilização das formas que promovem certa relação com o cubismo, destacando a vida simples, o dia a dia das pessoas (roupas no varal), vizinhas que se visitam, mãe com filhos. Nestas obras, vemos a exaltação da natureza tropical, a brasilidade, os tipos humanos como os caboclos e os negros, a tranquilidade das pequenas cidades, com marcante influência cubista.

4 | O CUBISMO: UM MUNDO URBANIZADO

A literatura e a arte do modernismo experimental que surgiu nos últimos anos do século XIX, se afirmou nos primeiros 40 anos do século XX e continua até hoje, pode-se dizer, foi uma arte das cidades, principalmente das cidades políglotas, cosmopolitas. Quando pensamos em modernismo, não podemos deixar de evocar cidades com cafés, revistas e galerias de arte, locais onde se destilam as novas estéticas. Sempre existiu uma ligação entre as artes, especialmente a literatura e as cidades. E se o modernismo é uma arte especificamente urbana, em parte é porque o artista moderno foi capturado pelo espírito da cidade moderna, que em si é o espírito de uma sociedade tecnológica moderna. A tendência modernista está profundamente enraizada nas capitais culturais da Europa e se espalha pelo mundo. Portanto, não é casual que o século XX seja o grande século de urbanização ocidental. Sobre as cidades como centros ciclônicos de civilização, diz Bradbury: *“Torre de Babel contingente e políglota, é reproduzido como análogo caos, contingência e pluralidade nos textos literários modernos, no desenho e na forma da pintura modernista”* (1989, p.78).

O modernismo é uma arte cosmopolita e metropolitana. Irradiavam influência e mantinham contato, e em larga medida é devido a essa fecundidade nas comunicações e contatos que o modernismo constitui um movimento internacional. O modernismo no Brasil e no resto do mundo, teve nas cidades, seu habitat natural. É da vida e da experiência urbanas que os artistas e intelectuais ligados aos diversos modernismos surgidos no começo do século XX tiram a matéria prima de sua produção (Bradbury, 1989). As plantas, os animais, as nuvens, a “natureza” em suma, tem pouco lugar no mundo cubista, sempre fundamentalmente urbano. Aos olhos de um bom número de cubistas, o objeto privilegiado é a máquina – porque é construído. O mundo vive mais rápido e os cubistas mediram as consequências disto. Ao contrário dos futuristas que glorificavam a máquina e a velocidade por si próprios os cubistas determinaram até que ponto elas afetaram nossa vida e nossa visão. É certo que a evolução dos meios de locomoção e rapidez tem um papel decisivo no visual novo. Os cubistas descrevem a visão imposta pela vida moderna: sintética e todavia contrastada, rápida, veloz. Um pintor cubista não imagina o mundo sem os apanágios da modernidade: as estradas de ferro e os automóveis, as pontes de ferro, os aviões, as usinas e suas chaminés, as máquinas, motores, hélices de avião, obras em ferro fundido. As grandes lojas de departamento são um fenômeno também moderno, são imensas máquinas de sonhos para uma sociedade de consumo, com suas vitrines e luzes vivas, os palácios que o Capital oferece à vontade pública, locais de encantamento. As grandes lojas de departamento antes mesmo de serem locais para compras, são um lugar de passeios, encontros, de comunhão em um vasto movimento de multidões e preenchem um pouco o papel da igreja medieval. A publicidade e a grande imprensa são fenômenos ligados ao novo modelo de sociedade. O cubismo acolhe a ambas

com boa vontade, pressentindo nelas uma matéria prima que será muito útil para as colagens. Publicidades e jornais são frequentes, bem como letreiros nas paisagens. Os cubistas veem algo a mais no cartaz e mais amplamente, na publicidade. A escrita, elemento maior da publicidade, foi incorporada pelos cubistas, que a introduziram em seus quadros, sem intenção anedótica, entendendo que em uma cidade moderna, os letreiros, as tabuletas, a inscrição, a publicidade representam papel artístico importante e se adaptavam a finalidade desejada. Assim, todos estes elementos, ao fazerem parte de plástica cubista, passaram a incorporar este possível “estado de espírito cubista” mundo afora.

Tirando os nativos residentes na Europa, como o poeta chileno Vicente Huidobro ou o pintor Uruguaio Rafael Barradas, a América Latina só foi tocada com atraso e de maneira passageira pelo cubismo. O argentino Emílio Pettoruti é uma exceção interessante [...] Será preciso então esperar os anos 20 para que o cubismo atinja os latino – americanos, e nesse caso, tratar-se-á de um cubismo repensado, corrigido pleno purismo ou por um Fernand Léger. Ele suscitará vocações junto aos recém-chegados que farão dele algo bem diferente da estética inicial, mais bem adaptado à época e sobretudo a sua própria cultura: a estridência dos jovens mexicanos, a arte e literatura indigenista do caribe, a pintura “antropofágica” da brasileira Tarsila do Amaral (FEAUCHEREAU, 2015, p. 230).

5 | OS ARTISTAS (ALGUNS) E AS IMAGENS DA CIDADE NA ESTÉTICA CUBISTA

No contexto da modernização, busca-se evidenciar a relevância daquilo que é local e peculiar na vida da cidade. O cotidiano da cidade surge do convívio do novo com o antigo. Voltar-se para a vida, o dia-a-dia, falar de temas corriqueiros, que, por estarem incorporados ao cotidiano, já não são percebidos como elemento diferenciador da vida na cidade e do povo, são questões recorrentes nos trabalhos dos artistas, que empenham as suas sensibilidades na valorização desses aspectos simples, populares, óbvios até, representando a vida de pessoas comuns.

A ambição do modernismo em querer exprimir o imaginário brasileiro, faz com que procure reconstituir esse imaginário a partir de suas origens. Deste modo, a imagem do modernismo não se limitará ao perímetro das cidades, retomando como signos algumas características formais próprias à paisagem interiorana, tais como as construções populares, ou ainda as casas-grandes e as igrejas coloniais esquecidas no tempo (ZILIO, 1982, p.78).



Aparecem temas como: casas simples, quintais, esquinas, praças, festas populares, os lugares da cidade, com as ruas, praças, morros, cais, as personagens presentes no cotidiano. Muitos artistas tentavam dar conta da paisagem física e humana das cidades, construindo uma iconografia local, nos diz Chiarelli (1994), lembrando que os padrões do modernismo brasileiro já estão presentes no final do século XIX e ganham importância com a transformação da Academia Imperial de Belas Artes em Escola Nacional de Belas Artes. Surge daí um paisagismo nacionalista que vai servir de parâmetro para a construção de uma arte nacional no início do século XX. Ao falarmos de modernismo, podemos entender as características da nova mentalidade

como as sintetizadas por Mário Barata (1983) baseadas no anticonvencional, no antideclamatório, na liberdade de se inventar poéticas, linguagens, sintaxes, de lidar com os sentidos, de colocar a composição subordinada a construção mental, de tornar o colorido não um fato de representação, mas de uma opção estética, desprezo aos padrões convencionais, necessidade de renovação, mas sobretudo, a liberdade absoluta de espírito, considerada como elemento criador por excelência.

Alejandro Xul Solar (1887-1963) - argentino, é um dos mais representativos pintores da vanguarda latino americana. Em 1912 foi para a Europa onde ficou até 1924. Beatriz Sarlo (2005) diz que sempre considerou os quadros de Xou Solar um quebra – cabeça de Buenos Aires, ficando impressionada com a paixão hierárquica e geometrizzante, a exterioridade de seu simbolismo. (figs. 3).

O que Xou mescla em seus quadros também se mescla na cultura dos intelectuais: modernidade europeia e diferença rioplatense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador, crioullismo e vanguarda. Buenos Aires: o grande cenário latino americano de uma cultura de mescla.

(SARLO, 2005, p. 201).

	
<p>Fig. 3. Argentina. Xul Solar. 'Cidade e abismos', 1946. Têmpera e aquarela s/ cartão 35 x 50 cm. Malba - Coleção Costantini</p>	<p>Fig. 3. Argentina. Xul Solar. 'Barrio', 1953. Têmpera 40 x 56 cm. Xou Solar.</p>

Para Sarlo, o movimento da vanguarda argentina será significativo do ponto de vista das mais diversas “respostas”, pois o que se tinha era um objeto multifacetado com possibilidades de olhares e perspectivas de análise diversas, algo que Sarlo denominou “cultura de mescla”.

Rafael Barradas - (Montevidéu 1890 -1929), em 1913, aos 23 anos, viaja para a Europa, o que lhe permitiu a conhecer as primeiras vanguardas e, especialmente Cubismo e Futurismo. Estabelece-se em Espanha, sendo muito ligado à Joaquin Torres Garcia. A vida fragmentada e simultânea nas metrópoles, em suas obras, são testemunhas da vida moderna, com força expressiva e um excelente cromatismo, em dinamismo estonteante e cores vivas. Morre em Montevidéu em 1929, aos 39 anos (figs.4).

Joaquin Torres García (1874-1949) - Nascido em Montevidéu, viveu em Nova

lorque, Paris e Madri, experimentando diferentes vertentes da arte construtiva do começo do século XX. Radicou-se na Europa por quarenta e três anos. Em 1928, conheceu Theo Van Doesburg, artista que lhe apresentou o neoplasticismo e também Mondrian, que será decisivo na sua pintura. Partindo do seu ambiente, Torres-García desenvolveu obras esquemáticas e simbólicas que evocavam o desenho e o ritmo da cidade, onde registra as formas e as cores das casas estreitas e das ruas vertiginosas de Montevideu, sintetizando cenas das ruas, arranha-céus, trens elevados e cartazes de anúncios. O artista morre no Uruguai, aos 75 anos, e deixa como legado uma escola pictórica e americana com identidade própria - La escuela Del Sur -, que permanece como um dos mais consistentes movimentos artísticos do século XX (figuras 5).



Fig.4. Rafael Barradas. Casa de apartamentos. 1919. Óleo sobre tela. 79 x59 cm. Montevideu, Museu Nacional de Artes Visuais.



Fig.4. Rafael Barradas. Barradas, “Calle de Barcelona”, 1918. Óleo sobre tela, 50,7 x 60,5 cm. / Asociación Colección Arte Contemporáneo

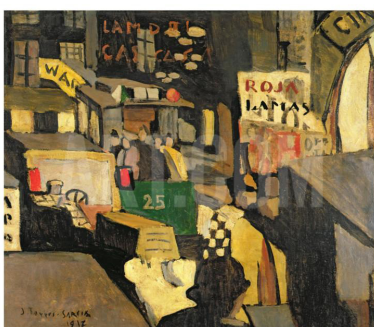


Fig.5. Joaquin Torres-García . Barcelona street scene, 1917 (oleo sobre tela), Collection of J.B. Cendros, Barcelona, Spain / The Bridgeman Art Library

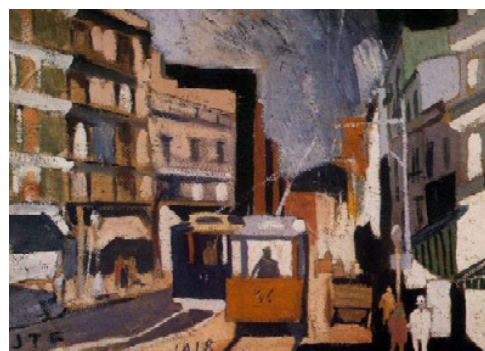


Fig.5. Joaquin Torres-García. Paisagem de cidade. (1928), óleo sobre cartão , 36 x 56 cm. Museu Nacional Montevideo, Uruguay.

Diego Rivera (1886 - 1957)- mexicano, partiu para a Europa, onde ficou de 1907 até 1921. Rivera só se volta para o cubismo em 1912, mas progride tão rápido que ao final de 1913 está perfeitamente afinado ao cubismo do momento. Em 1918, renuncia ao cubismo e retorna à visão convencional e em seu retorno ao México em 1934, retomou a vida de artista politicamente ativo. De 1936 a 1940 Rivera dedicou-se

especialmente a pintar paisagens e retratos. Diego Rivera, em formas simplificadas e coloridas, resgatou no passado colombiano, os momentos mais significativos da história do México: a terra, o agricultor e do trabalhador, os costumes, e do caráter popular. Esquece o cubismo e Paris, mas aprendeu muito por lá (fig.6).

Emilio Pettoruti (La Plata, 1894 - Paris, 1971), pintor argentino que durante seus anos na Europa (1913-1924), entrou em contato com as principais escolas de vanguarda dos países que visitou; através do cubismo e o futurismo se aproximou da arte abstrata. É difícil, no entanto, classificar sua obra, cujas características mais salientes são a presença constante do cubismo, a humanização dos objetos e o fundo de equilíbrio clássico da sua pintura. Em Paris, por volta de 1924, ele se tornou um cubista sólido à maneira de Juan Gris e de modo duradouro. Ao voltar para a Argentina, ele introduziu os círculos pictóricos nas instalações sofisticadas do futurismo e do cubismo. Pettoruti tornou-se um dos mais importantes representantes dessa tendência na América espanhola. Em 1953 estabeleceu-se em Paris (fig.7).

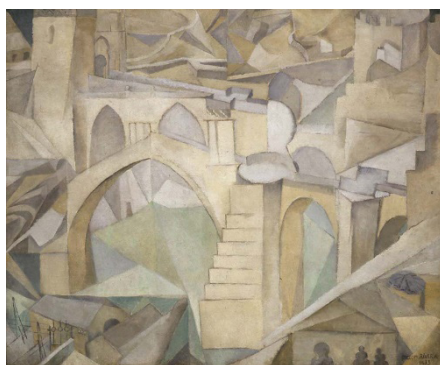


Fig.6. Diego Rivera. A ponte de San Martin. 1913. Óleo sobre tela. 91 x 111 cm. México. Coleção Andrés Blaisten.



Fig.7. Emilio Pettoruti. *Calle de Milán*. 1919. Óleo sobre tela. 96 x 50 cm.

6 | UMA TERCEIRA MARGEM DO RIO OU “NOSSO NORTE É O SUL”?

Nesta sequência de imagens de cidades cubistas feitas por artistas que mantiveram contato com experiências europeias, se percebe uma matriz discursiva que não é europeia tão somente, mas sim, particular de cada artista, impregnada de suas vivências e pensamentos. E a rua aparece sempre na estética cubista e no modernismo. Para Fabris (2000), a rua é o lugar típico da modernidade: niveladora; transformadora das línguas; vitrine do conforto humano, posto que proporciona ao animal civilizado coisas como luz, luxo, bem-estar, comodidade; local de espreita da vida; criadora de tipos; inventora de novas formas de comunicação. Para Boyer (1994), as demandas e pressões da realidade social constantemente afetam a ordem material da cidade, contudo ela permanece sendo o teatro de nossa memória. Suas formas coletivas e reinos privados nos contam das mudanças que estão acontecendo; nos lembram também de tradições que diferenciaram esta cidade de outras. São

nesses artefatos físicos e traços que nossas memórias da cidade jazem enterradas, pois o passado é carregado até o presente através desses lugares. Endereçados ao olho da visão e à alma da memória, as ruas de uma cidade, monumentos e formas arquitetônicas constantemente contêm grandes discursos sobre a história. A imagem da cidade é um conceito abstrato, uma forma construída imaginariamente. Vistas através da poética cubista, percebemos que os principais conceitos se mantêm em sua central definição: arte urbana, mundo urbanizado. No entrelaçamento com os movimentos precedentes, o cubismo não é uma evolução, ou o desenvolvimento de uma técnica, mas uma verdadeira revolução. Concordamos com Juan Gris e Ozenfant, quando afirmam que o cubismo é um estado de espírito. Ozenfant complementa: *“O que importa é não limitar o cubismo ao que uma obra em particular ou a obra de um único pintor pode revelar dela. O que chamamos cubismo é uma sucessão de experiências aparentemente contraditórias levadas por diversos artistas de importância diversa”* (apud FAUCHEREAU, 2015, p. 20). Este estado de espírito alcançou a América latina com aproximadamente 20 anos de atraso, mas se tornou o mais influente dos estilos. Há que se ressaltar que toma corpo um reconhecimento internacional de muitas das trajetórias de nossos artistas. O MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova York, celebra dois deles. A primeira retrospectiva em 45 anos do uruguaio de origem catalã Joaquín Torres-García nos EUA, abriu em 2015, encerrando em fevereiro de 2016, com uma das imagens mais icônicas da arte moderna do lado de cá do Atlântico: o mapa da América do Sul com o Pólo Sul onde normalmente se veria o Caribe e a linha do Equador localizada na região em que os olhos buscam a Terra do Fogo. Desenho esboçado pela primeira vez em 1934, quando o artista voltou a Montevideu depois de quatro décadas vivendo na Europa e em Nova York, sua *“América invertida”* (1943) (fig.8), é uma declaração de independência ao eurocentrismo nas artes. Considerado um dos principais protagonistas do modernismo nas Américas, que abriu caminhos transformadores para a arte moderna nos dois lados do Atlântico, a exposição incluiu desenhos, pinturas, objetos, esculturas e cadernos originais do artista.

Tenho dito Escola do Sul porque, na realidade, nosso norte é o Sul. Não deve haver norte, para nós, senão por oposição ao nosso Sul. Por isso agora colocamos o mapa ao contrário, e então já temos uma justa ideia de nossa posição, e não como querem no resto do mundo. A ponta da América, desde já, prolongando-se, aponta insistentemente para o Sul, nosso norte (TORRES GARCIA, 1943).

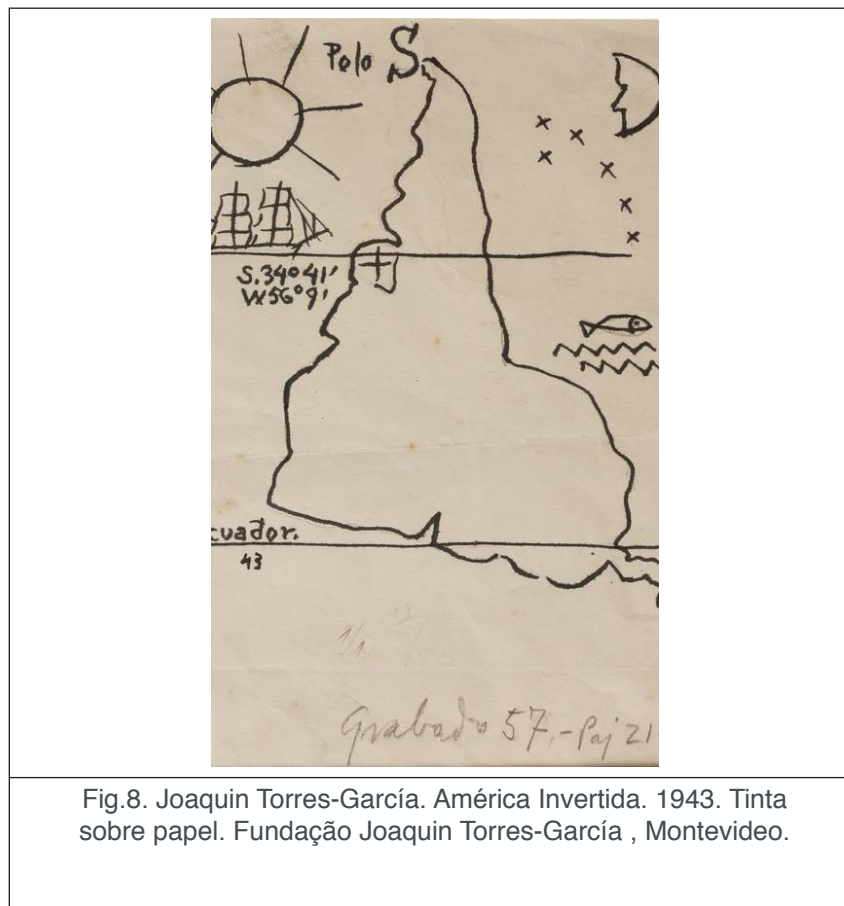


Fig.8. Joaquín Torres-García. América Invertida. 1943. Tinta sobre papel. Fundação Joaquín Torres-García, Montevideo.

Por outro lado, a pintora modernista brasileira Tarsila do Amaral ganhará a sua primeira grande exposição nos Estados Unidos a partir do ano que vem. Entre outubro de 2017 e fevereiro de 2018, ela passará pelo *Art Institute of Chicago* e pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Aproximadamente cem obras devem fazer parte das exposições, incluindo os maiores trabalhos, como *Abaporu*, *Antropofagia* e *A Negra*, objetivando apresentar a artista e também o nascimento e a consolidação do modernismo brasileiro. Para os curadores, incluindo Pérez-Oramas, do MoMA, Tarsila “é um exemplo brilhante de deslocamento e transformação”, perfeita para a intenção dos museus de buscar novas “vozes e perspectivas” sobre a arte moderna. Para os curadores, suas telas são “ícones do modernismo latino-americano”, feitas com “refinamento e equilíbrio”. Segundo Pérez-Oramas, do MoMA, “o museu ignorou esses artistas, e agora é importante incluir esses nomes centrais para o desenvolvimento do modernismo em seus países.” (PÉREZ- ORAMAS, 2016).

Se nos reportarmos à perguntas feitas no início do texto e questões norteadoras do simpósio, para entender sob *quais parâmetros podemos promover a integração entre uma história local e a história global, como analisar as ambiguidades de nosso processo de modernização no campo das artes visuais, como refletir sobre as formas específicas de reação e de integração aos discursos hegemônicos de autoridade e de legitimação simbólica que ocorrem em países apartados das grandes decisões de poder*, diríamos que, como argumenta Jorge Coli (2010), os historiadores da arte sabem que existe uma ligação forte entre coisas que se assemelham. Comparar é uma

forma de compreensão silenciosa da relação entre as imagens. Pela comparação, é possível estabelecer filiações, contatos, demonstrando que não existe *tabula rasa* em artes. Por trás de um quadro ou de uma estátua, existe outro e mais outro. “*Os historiadores da arte costumam dizer que é preciso treinar o olho*”, afirma. Isto significa incorporar um saber, sempre silencioso, intuitivo, capaz de captar o que há de comum entre as formas. Mas que lugar é esse que a preposição “entre” indica? Para o autor, não há apenas dois lugares, o lugar de uma imagem e de outra imagem, o lugar de uma aparência e de outra aparência. “*Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, onde, invisíveis, imateriais, o semelhante se funde no semelhante, onde a analogia se metamorfoseia em fusão*”, completa Coli. Olhar para as obras de artistas latino - americanos, comparar com outras obras, com outros artistas, é um caminho a se percorrer, pois se o crescente interesse dos centros hegemônicos pela arte, produzida em países culturalmente distantes, teria favorecido o aprofundamento do debate conceitual nas ‘margens’, o que é bem possível (pois deixamos isso acontecer), defendemos que este debate deve ser apropriado e conduzido também por nós mesmos.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. S.P., Cosac & Naify, 1997.

BARATA, MÁRIO. In: **Arte moderna no Salão Nacional**. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1983.

BOYER, M. Cristine. **The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments**. Cambridge Mass.: MIT Press, 1994.

BRADBURY, M. E MCFARLANE, J. **Modernismo-Guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COLI, Jorge. **Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX**. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm>>.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2003.

CHEREM, R. M. ; MAKOWIECKY, S. **Academicismo e Modernismo na América Latina**. 1ª. ed. Florianópolis: UDESC, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. **A Arte Internacional Brasileira**. S.P.: Lemos, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Júnior e Picasso. In: FABRIS, Annateresa (org). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p.57-65.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. R.J.: Graal, 1988.

FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos: representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro. In: _____ (org.). **Modernidade e**

Modernismo no Brasil. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p.20.

FAUCHEREAU, Serge. **O cubismo: uma revolução estética, nascimento e expansão.** 1 ed. Sao Paulo: Estação Liberdade, 2015.

LUCHIARI, M.T. A (re)significação da paisagem no período contemporâneo. In: ROZENDHAL, Z. **Paisagem, imaginário e espaço.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

MAKOWIECKY, S.; CHEREM, R. M. **Academicismo e Modernismo nas Artes Plásticas da América Latina** - Fundamentos. Anales del II Encuentro Internacional del conocimiento: II Encuentro de las Ciencias humanas y tecnológicas para la integracion en el Conosur. Bogota - Colombia: Editora da Universidad Sergio Arboleda, 2013. v. 1. p.1934-1946.

OZENFAT, A. e LE CORBUSIER, J. **Depois do cubismo.** São Paulo: Cosac Naif, 2005.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. As cidades nas narrativas sobre o Brasil. In: FRÚGOLI JR; ANDRADE, L.T; PEIXOTO, F.A.(orgs). **As cidades e seus agentes: práticas e representações.** Belo Horizonte: PUC Minas/Edusp, 2006.

PÉREZ- ORAMA (2016) . Disponível em < <http://brasileiros.com.br/2016/05/tarsila-amaral-ganha-exposicao-gigante-no-moma-em-nova-york/>> . Acesso em 28 mai. 2016

TORRES GARCIA (1943). Disponível em < <http://brasileiros.com.br/2016/05/tarsila-amaral-ganha-exposicao-gigante-no-moma-em-nova-york/>> . Acesso em 28 mai. 2016.

SARLO, Beatriz. Buenos Aires: Cidade Moderna IN: **Paisagens imaginárias.** São Paulo: Editora da USP, 2005. p.199-217.

WARBURG, Aby. **Lê Rituel du Serpent.** Paris, Macula, 2003.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-056-8

