

COLEÇÃO PPGARTES-UERJ  
ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA

4

TRANS\_BORDAR  
HORIZONTES

HIPÓTESES

ENSAIOS DE ARTE  
E CULTURA

COLEÇÃO PPGARTES-UERJ  
ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA

ORGANIZAÇÃO DA COLEÇÃO  
Luciana Lyra  
Paloma Carvalho Santos

4  
ARTE, RECEPÇÃO  
E ALTERIDADE

TRANS\_BORDAR  
HORIZONTES

# HIPÓTESES

ENSAIOS DE ARTE  
E CULTURA

ORGANIZAÇÃO  
Guilherme Bueno  
Mauro Trindade

2022

**NAU**  
EDITORA

# TRANS\_BORDAR HORIZONTES COLEÇÃO PPGARTES-UERJ DE ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA

Luciana Lyra  
Paloma Carvalho Santos  
organizadoras

O Programa de pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro tem marcado a paisagem acadêmica nacional com desenhos traçados entre a reflexão crítica e a atualização dos paradoxos envolvidos na criação, fruição e pesquisa do fenômeno artístico. Desde o devotado questionamento acerca das fronteiras disciplinares da arte até o seu valor histórico, assim como as suas repercussões no campo social, o programa vem se dedicando a intensas reflexões que acabaram por se desdobrar em numerosa produção bibliográfica, urdida por seus e suas docentes e discentes, individualmente ou em pequenos agrupamentos, desde 2005.

Como primeira ação coletiva no *tópos* das publicações, o PPGArtes-UERJ lançou, em 2019, o livro *Arte e Cultura – Ensaios*, pela Editora Cobogó (Rio de Janeiro), reunindo importantes artigos dos docentes do programa. Continuando esse propósito, emergiu a ideia de problematizar os tempos que vivemos com a edição desta coleção, que será distribuída em e-book pela NAU Editora. Com esta publicação, disponibilizada gratuitamente, incrementamos e ampliamos ainda mais o acesso ao acervo da coletividade do programa – docentes e discentes – e celebramos uma nova ação comunal no campo bibliográfico, enfatizando o calibre político de resistência desse empreendimento no frágil contexto nacional de aguçadas distopias.

A coleção intitulada *Trans\_bordar horizontes*, do PPGArtes-UERJ, congrega cinco volumes em e-book relacionados às

linhas de pesquisa do programa, priorizando a área de concentração “Arte e Cultura Contemporânea” e os modos de resistência das pesquisas em artes em panorama atual de pandemia, pós-pandemia e desmonte das políticas na universidade pública brasileira. Nesta coleção, o contemporâneo é abordado a partir das práticas estéticas, os novos modos de existir, de sentir que engendram renovadas classificações de lugares, de tempos, outras formas de visibilidade, em especial nesta fase de intensa desestrutura dos modos de fazer arte e refletir sobre esse importante campo de ação. A coleção tem como público-alvo interessades em pesquisa em arte, seu campo de criação e sua dimensão política.

No livro 1, intitulado *OSREVNI-INVERSO*, organizado pela linha “Arte, experiência, linguagem”, artistas-pesquisadores apresentam seus trabalhos em formatos livres, consequentes a seus processos artísticos mesmos: interlocuções entre o textual e o sensorial, costurando plasticidades e discursos, comprometidos com a pesquisa autônoma, que não se constrói subjugada a metodologias preexistentes. Produções que enfatizam a experimentação de linguagem em seus diferentes recursos, suportes e dimensões sensoriais e em suas articulações poéticas, teóricas, críticas e institucionais.

O livro 2, *Entre Artes*, reúne ensaios históricos e visuais centrados nas investigações que transitam entre a arte e suas poéticas, a história e a teoria da arte. São produções de pesquisadores da linha “Arte, imagem, escrita”, na qual se busca desenvolver e afirmar novas práticas da escrita da arte, superando quaisquer dicotomias entre a expressão e a reflexão; o teorizar/historicizar e o ato propriamente artístico. Práticas investigativas de conceituações históricas e poéticas que se dedicam à potência da imagem e do corpo, sua constituição e seus usos políticos na interação com a experiência.

No livro 3, *Tramas do corpo – ressonâncias e resistências performativas*, da linha “Arte, pensamento, performatividade”, encontramos capítulos relacionados ao conceito de

performatividade na arte contemporânea, envolvendo questões teórico-crítico-experimentais acerca dos modos de ação construídos pelo corpo como um todo, o que significa exames múltiplos de atos de fala, atos de pensamento, atos de cena e atos de cultura, voltados para a expansão da formação poética, artística e política no âmbito do sensível.

O livro 4, *Hipóteses – Ensaios de Arte e Cultura*, organizado pela linha “Arte, Recepção, Alteridade”, reúne ensaios de experimentação histórica e historiográfica que investigam o fenômeno artístico a partir de sua relação com a instância cultural, em dupla vertente: ao abordar o problema da recepção e trânsito de objetos, práticas, teorias e tradições artísticas dentro da nova geo-história da arte; e ao lidar com a questão da incorporação do problema da alteridade no discurso crítico e historiográfico, especialmente a partir de objetos, temas e questões usualmente associados ao campo antropológico, tais como objetos artísticos e etnográficos, arte e ritual, arte e vida, entre outros.

Em consonância com a vocação da linha “Arte, Sujeito, Cidade”, no livro 5 da coletânea, intitulado *Cidades, inscrições, travessias*, a arte que é objeto das obras apresentadas não é somente produção de artefatos e eventos, mas, sobretudo, práxis definidora de modos de ser e de habitabilidade. Que não é tampouco a cidade genérica, mas, a cada vez, esta cidade, a cidade que inscreve sobre os corpos daqueles que a habitam suas tatuagens de feridas, de silenciamento, de ausência e de expurgo. Cidade onde a arte se diz, por sua vez, gesto que imprime de volta sua marca como potência de criação de tempos e espaços de vida e de autoformação, de experimentação de modos de subjetivação e de produção de presença, como *autopoiesis* individual mas sempre coletiva.

Por fim, ao urdir esta coleção, procuramos desenhar outras e novas paisagens, muitas delas utópicas, atravessando as perdas oceânicas que tivemos no último par de anos

para bordar novos horizontes multicores ao largo e adiante, seguindo os sentidos, confiantes na relevância de nossas pesquisas para que possamos inventar renovados mundos, tecidos com os fios potentes e férteis da arte.

**SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO**

**6**

**IDOLATRIA DO SELF**

Edu Monteiro

Mauro Trindade

**11**

**ICONOCLASTIA E ESTEREÓTIPO:  
RETRATOS DA DESTRUIÇÃO DO PATRIMÔNIO  
PÚBLICO DO RIO DE JANEIRO**

Clara Habib de Salles Abreu

Vera Beatriz Siqueira

**20**

**DO ALTO DE UM ARRANHA-CÉUS NA AVENIDA  
RIO BRANCO: PANORAMA DO CIRCUITO DE  
ARTE MODERNA NO RIO DE JANEIRO, 1931-1947**

Gabriela Caspary

Guilherme Bueno

**35**

**NÃO PÕE CORDA NO MEU BLOCO:  
AS REGULAMENTAÇÕES DOS BLOCOS DE RUA  
DO RIO DE JANEIRO (2009-2022)  
E AS TRANSFORMAÇÕES NO CARNAVAL  
DA CIDADE**

Tiago Luiz dos Santos Ribeiro

Felipe Ferreira

**54**

**ARTE COMO ENCRUZILHADA  
E AS ENCRUZILHADAS DA ARTE**

Mauricio Barros de Castro

Napê Rocha

**78**

**PAULO PEDRO LEAL E IVAN MORAES:  
PINTURA E ESPIRITUALIDADE NA INVENÇÃO  
DE UM BRASIL ANCESTRAL**

Marcelo Campos

Pollyana Quintella

**84**

**MARIO PEDROSA (1900-1981) –  
CRÍTICA (D)E ARTE COMO AÇÃO ÉTICA  
DO SUJEITO NO MUNDO**

Martha Telles

João Cícero Bezerra

**92**

**SOBRE AS AUTORAS  
E OS AUTORES**

**104**

**SOBRE AS ORGANIZADORAS  
DA COLEÇÃO**

**105**

# INTRODUÇÃO

Guilherme Bueno  
Mauro Trindade

*Hipóteses: ensaios de arte e cultura* reúne sete artigos produzidos por professores e pesquisadores da linha *Arte, Recepção e Alteridade*, do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Os textos, todos inéditos, foram redigidos a quatro mãos por docentes e discentes, abrindo, portanto, espaço não só para o desdobramento de investigações oriundas de dissertações e teses concluídas como também para a divulgação de trabalhos em curso.

A linha de pesquisa *Arte, Recepção e Alteridade* se origina de sua antecessora – *História e Crítica da Arte* –, que, por sua vez, desdobrou-se em um novo programa de pós-graduação. Se essa informação pareceria soar meramente cronológica e burocrática, sua razão de ser está em ponderarmos quais possibilidades de teoria a arte têm aberto em suas últimas décadas. Se as exigências por multidisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade afetaram todos os campos do saber no Brasil ao longo dos últimos 30 anos, não seria diferente com a arte. A história da arte mesma se viu seriamente empenhada numa sequência de lances a rever seus métodos e seu campo, posto que o recente debate decolonial impõe a inadiável tarefa de problematizar as narrativas e geografias dos objetos.

Nesse sentido, a proposta de *Arte, Recepção e Alteridade*, materializada no presente livro, guarda um caráter experimental, naquilo em que, de diferentes maneiras, cada ensaio explora um caminho próprio de lançar novos temas e/ou novas luzes sobre discussões correntes. Se pudermos dizer de outra maneira, a teoria é percorrida como uma *metodologia em processo*, ou seja, um discurso que, no

exame de seu objeto, para além da necessidade de revisão de conceitos e modelos de escrita anteriores (na vida de estudantes, os famigerados “quadro teórico” e “revisão bibliográfica”), interessa-se em construir outros tipos de *fala* dos objetos, a saber, testando cortes temporais, parâmetros comparativos, ou deslocamentos acerca da condição “final” das obras, para citar algumas possibilidades. Uma vez que o terreno da arte e da cultura abrangem objetos, festividades, imagens, performatividades – enfim, todo um universo que inicialmente se permitiu ser descrito como o da “desmaterialização”, mas que hoje extrapola esse termo – capazes de proporcionar abordagens multifocais, os ensaios atravessam questões como representação e autorrepresentação, espaço público, releitura de marcos históricos, a dissolução da hierarquia entre “alta” e “baixa” cultura, processos sociais de constituição do terreno da cultura, o qual é sabido, desenha-se a partir de disputas.

**Idolatria do self** é o título da contribuição de Edu Monteiro e Mauro Trindade. A partir do conceito de idolatria, este artigo apresenta convergências, divergências e atravessamentos entre o autorretrato de artista e a *selfie*, uma reflexão sobre o papel da imagem na inscrição do sujeito contemporâneo. As redes sociais se tornaram uma das principais plataformas para a construção do sujeito nesse novo tempo. Só que este sujeito virtual, pixelado, conjuga realidade e ficção na sua projeção pessoal de uma forma radicalmente nova. Os atravessamentos são constantes e existem inúmeras exceções nos dois lados. No entanto, na arte se buscam imagens capazes de arranhar a pele do visível, e neste ponto talvez resida a principal divergência: enquanto a *selfie* é a tentativa de pertencimento de quem acredita que a vida pode ser um transcorrer linear e previsível, onde o eu é algo indivisível e estável ao se ancorar no idêntico, o autorretrato de artista escarna o descompasso do eu consigo mesmo e as fraturas do si, lançando-se na vertigem do diverso.

O Rio de Janeiro é simultaneamente o pano de fundo e protagonista dos textos **Iconoclastia e estereótipo: retratos da destruição do patrimônio público do Rio de Janeiro**, de Clara Habib de Salles Abreu e Vera Beatriz Siqueira, **Do alto de um arranha-céus na Avenida Rio Branco: panorama do circuito de arte moderna no Rio de Janeiro, 1931-1947**, de Gabriela Caspary e Guilherme Bueno, e **Não põe corda no meu bloco: as regulamentações dos blocos de rua do Rio de Janeiro (2009-2022) e as transformações no carnaval da cidade**, de Felipe Ferreira e Tiago Luiz dos Santos Ribeiro. Nos três estudos, reaparece a tensão decorrente da ação do Estado sobre o lugar da comunidade, evidenciando o descompasso entre a retórica e a gestão republicana do direito objetivo e simbólico à cidade.

O ensaio de Clara Habib de Salles Abreu e Vera Beatriz Siqueira aborda as diferentes ações de destruição ou transformação do patrimônio público a partir de casos paradigmáticos ocorridos na cidade do Rio de Janeiro, levando-as a revisar, ampliar e complexificar o conceito de iconoclastia. As autoras analisam comparativamente eventos em que o gesto de destruição é conscientemente político e ideológico, bem como outros comumente caracterizados como gratuitos ou mesmo não compreendidos pela ótica da iconoclastia, indicando a partir disso as formas de destruir, danificar ou deslocar monumentos públicos e edificações cariocas. Entendendo o vínculo entre as noções de patrimônio e monumento, elas analisam quatro situações: a demolição de igrejas coloniais para a abertura da Avenida Presidente Vargas, compreendendo a destruição como motor de uma política pública de modernização da cidade; a transferência do Chafariz das Saracuras do Mestre Valentim para a Praça General Osório em Ipanema, e a transformação de seu uso e sentido, discutindo o descaso com o patrimônio a partir do deslocamento de monumentos públicos; o roubo de parte do monumento ao Marechal Deodoro, na Glória, de modo a questionar o conceito de

“vandalismo” e repensar o valor agregado ao patrimônio e, por fim, a iconoclastia como gesto politicamente informado, analisando o incêndio ao monumento ao Descobrimento do Brasil, na Glória, em 2021.

Quanto ao texto de Gabriela Caspary e Guilherme Bueno, o olhar se volta para a cena artística do Rio de Janeiro nas décadas de 1930 e 1940. Espremidas entre os marcos de uma historiografia ainda vigente – a Semana de Arte Moderna e as primeiras Bienais de São Paulo – e especificamente no Rio tratada a partir de “saltos” (o Salão de 1931, a construção do edifício do Ministério da Educação e a fundação do Museu de Arte Moderna) –, as décadas são lidas como algo mais complexo do que uma fase de transição ou interregno entre “dois modernismos”. Uma série de eventos, instituições, redes de sociabilidade e a experiência de “moderno” ali vivida passam por um processo de institucionalização permeado de impasses e remanejamentos, mas ainda assim fundamental para a formação de um terreno. Nesse recorte temporal específico, observam-se as mudanças de seus mecanismos de institucionalização, quando as iniciativas “independentes” são substituídas, mais do que pelo patronato, pela supervisão estatal, não raro ligada a ações diplomáticas coligadas ao capital financeiro.

Por sua vez, também recorrendo a uma visão transversal da história, Felipe Ferreira e Tiago Luiz dos Santos Ribeiro discutem os aspectos visuais, econômicos e sociais relacionados às transformações ocorridas na folia carioca a partir da publicação de uma série de decretos normativos visando ao controle do carnaval dos blocos de rua da cidade do Rio de Janeiro no século XXI. Para tanto, traçou-se um panorama das proibições relativas ao carnaval carioca a partir do século XIX, destacando seu caráter normativo e formativo comparando-as com questões da atualidade ligadas ao decreto nº 30453, de 2009. A análise foi efetuada sob a perspectiva dos Estudos Culturais, observando resistências e

incorporações presentes nos diálogos entre o poder público, a iniciativa privada e os blocos. Ao final, argumenta-se que as novas tensões evidenciadas ao longo da última década, consequências de tentativas recentes de ordenamento da festa e das disputas entre o poder público e os blocos “piratas”, abriram espaço para o “surgimento” do carnaval não oficial e para a ampliação da efervescência estética e musical da folia de rua contemporânea.

No ensaio **Arte como encruzilhada e as encruzilhadas da arte**, Mauricio Barros de Castro e Napê Rocha abordam a encruzilhada e suas múltiplas formas de circulação de sentidos no campo da arte, surgindo como questão para reflexões teóricas e artísticas, categoria conceitual e espaço físico ligado às religiões afrodiaspóricas. Assim, as relações entre Brasil e África, principalmente entre os circuitos da diáspora africana e do sistema de arte, ganham importância no âmbito dos trabalhos de artistas (Aline Motta, Castiel Vitorino, Dalton Paula e Paulo Nazareth) e teóricos (Leda Maria Martins, Moacir dos Anjos, Roberto Conduru e Robert Farris Thompson), que pensam a arte como encruzilhada e as encruzilhadas da arte.

Em **Paulo Pedro Leal e Ivan Moraes: pintura e espiritualidade na invenção de um Brasil ancestral**, Marcelo Campos e Pollyana Quintella apresentam os dois artistas como exemplos de eclosão e alteração da cultura e da linguagem da pintura modernista. O modernismo do século XX no Brasil foi marcado, entre outras relações, por aproximações entre as culturas erudita e popular. Com isso, um sistema da arte restrito passou a valorizar e se interessar pela produção e pelo conhecimento de artistas e informantes. Nomes como Villa-Lobos, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade e Mário de Andrade passam a frequentar lugares e conhecer artistas, músicos, pais de santo, elegendo um ou outro nome de produção “primitiva”, procurando conferir visibilidade aos criadores pobres, ainda que resumissem e, muitas vezes, desrespeitassem as tradições, criando obras metafóricas e alegóricas. O sistema permanecia

criando divisões desiguais entre eruditos e populares. Rótulos como *naïf*, popular e primitivo sempre estão associados a produções como as de Paulo Pedro Leal, conhecido como PPL, e Ivan Moraes. Entre cenas de trabalhadores pobres, brigas, alegorias regionais, entre baianas e religiosidades afro-brasileiras, descortina-se o teatro das identidades, desafiando leituras formais e conceituais. Ali, acompanhando a produção de outras e outros artistas, os códigos cifrados tornam as discussões, restritas a um modernismo sistemático, incapazes de compreender a grandeza de um Brasil popular e pluriétnico. Joias de tipologias específicas, rendas e bordados de tradições francesas e brasileiras, cultos e ritos interioranos, disputas políticas e brigas são algumas das mais complexas cenas presentes nas pinturas dos artistas. Ao pesquisarmos as biografias desses artistas chamados de populares, algumas informações nos direcionam a uma rede que envolve classe social e racialidade. O cotidiano da população preta e pobre, rico nas culturas do samba, do choro, das religiosidades afrodiaspóricas, permaneceu combatido por políticas higienistas sob a justificativa das reformas urbanas. Mas, como nos alerta Stuart Hall, a cultura dos trabalhadores sempre foi motivo de disputa na longa tradição entre “capitalismo agrário” e “capitalismo rural”. As metrópoles, com isso, foram lugares de luta “das classes trabalhadoras e dos pobres”. Na contramão, uma cultura de resistência eclodiu e essa força “invadiu o palco das relações clientelistas e de poder com um clamor e um estampido ameaçadores”, nos termos de Hall. Em PPL e Ivan Moraes, entre cenas de trabalhadores pobres, brigas, alegorias regionais, entre baianas e religiosidades afro-brasileiras, descortina-se o teatro das identidades desafiando leituras formais e conceituais. Ali, acompanhando a produção de outras e outros artistas, como Madalena Reinbolt, Maria Auxiliadora, Heitor dos Prazeres, os códigos cifrados tornam as discussões restritas a um modernismo sistemático incapazes de compreender a grandeza de um Brasil popular e pluriétnico. Joias de

tipologias específicas, rendas e bordados de tradições francesas e brasileiras, cultos e ritos interioranos, disputas políticas e brigas são algumas das mais complexas cenas presentes nas pinturas dos artistas.

Em **Mario Pedrosa (1900-1981) – crítica (d)e arte como ação ética do sujeito no mundo**, Martha Telles e João Cícero Bezerra discutem a concepção de sujeito na produção crítica e política de Mario Pedrosa (1900-1980), atentando para a intervenção ímpar do crítico no debate público da arte e da cultura brasileiras do século XX. Discorrem sobre como o intelectual redefiniu as ideias de subjetividade e de ação pública em sua noção de arte-política, em meio às intensas transformações sociais da arte, da política e da cultura brasileiras no período de sua atuação. Analisam a emblemática crítica feita por Pedrosa da obra de Alfredo Volpi (1896-1988), com o intuito de verificar os traços estruturais do seu pensamento e de sua práxis apaixonada em relação à arte brasileira de seu tempo.

Convidamos o leitor, ao percorrer as páginas do livro, a notar as tramas internas entre os textos, observando nisso outras tantas modalidades de diálogo que suscitam rotas alternativas à sequência deles no sumário. Em outras palavras, a ordenação estabelecida na edição é apenas um dos modos de se indicar núcleos e conversas internas, que podem ser livremente reconstruídas.

Apenas para sugerir algumas, lidando com questões como a imagem e autorrepresentação, um sutil liame conceitual estabelece uma conexão entre o ensaio de Clara Habib de Salles Abreu e Vera Beatriz Siqueira e o de Edu Monteiro e Mauro Trindade – não pelos respectivos objetos, mas pelo discurso da iconicidade, posto que, se as primeiras tocam na iconoclastia, os segundos não deixam de resvalar no tema da iconofilia, uma iconofilia centrada nos dilemas do ego imerso na cultura contemporânea. Similarmente, podemos imaginar o espelhamento entre os textos das duplas Mauricio Barros de

Castro e Napê Rocha, Tiago Luiz dos Santos Ribeiro e Felipe Ferreira, Marcelo Campos e Pollyana Quintella, uma vez que a afro-brasilidade protagoniza suas análises. Os dois blocos aqui esboçados permitiriam, por sua vez, constituir um conjunto em si, constatado o fato de a identidade aparecer em cada um de modo próprio.

Uma complementaridade plausível se estabeleceria também entre os textos de Martha Telles e João Cícero Bezerra e Gabriela Caspary e Guilherme Bueno quando se nota, entre outras coisas, que o lugar histórico inicial de onde a obra de Pedrosa parte é, até certo ponto (sabido do trânsito do crítico entre a antiga capital federal e São Paulo), aquele do Rio de Janeiro do Entreguerras. A análise de Martha Telles e João Cícero Bezerra da leitura feita por Pedrosa da obra de Volpi instiga uma produtiva comparação com a recepção das produções de Paulo Pedro Leal e Ivan Moraes, uma vez que pairaram sobre eles, de diferentes maneiras, interpretações à luz da “ingenuidade”, popular e *naïf* (um galicismo para “ingênuo”, que, ao delimitar uma classe de obras, implica não menos a sua alocação subalterna dentro de uma história da arte convencional). Essa discussão encontraria um eco distante no dilema da formação “autodidata” do artista moderno – em determinado momento indeciso sobre como legitimar sua “livre pureza” –, tangenciada no estudo de Gabriela Caspary e Guilherme Bueno. A representação do “povo” e do “popular”, a relação de pertencimento ou “tradução” atravessa pontos desses textos, estabelecendo, por fim, um outro caminho de conexão com os ensaios de Tiago Luiz dos Santos Ribeiro e Felipe Ferreira e Mauricio Barros de Castro e Napê Rocha.

Resultado de um trabalho envolvendo toda a equipe do PPGARTES – docentes, discentes (egressos ou em formação) e servidores técnico-administrativos, o livro é um registro do papel vivo da universidade e de sua produção intelectual, permanentemente disposta a aceitar o desafio de renovar o conhecimento e nunca se deixar estagnar em certezas

atemporais. Essa postura é essencial para que ela sempre tenha em vista seu caráter democrático e esteja atenta à pluralidade de vozes da sociedade. Na área de arte e cultura, isso tem se materializado numa nova escrita permeada de vozes, narrativas, trocas e reconsideração de pessoas, obras, temas, memórias antes marginalizadas ou secundadas no cânone, o qual, na sua dissimulada “objetividade” impessoal, deslocava-as para o papel de coadjuvantes ou lhes reificava numa posição de segunda classe, em prol de um modelo vindo da metrópole, unidirecional e fechado em si.

Por fim, os autores da linha de pesquisa *Arte, Recepção e Alteridade* não podem deixar de agradecer tanto àqueles que se engajaram no projeto, quanto às professoras Luciana Lyra e Paloma Carvalho Santos, coordenadoras do PPGARTES, pelo empenho em concretizar a ideia deste livro, parte de uma coleção composta por obras de todas as linhas do Programa. Ele se estende à NAU Editora, que permitiu a sua conclusão.

# IDOLATRIA DO SELF

Edu Monteiro  
Mauro Trindade

*Eu é um outro.*  
Rimbaud



Edu Monteiro,  
*Autorretrato  
Sensorial*, 2015.

Por que nos fotografamos tanto hoje em dia? Será pela necessidade de nos inscrever no mundo como sujeitos, como já fazíamos há mais de 30 mil anos ao imprimirmos nossas mãos nas cavernas, deixando nossa marca, nossa *selfie*? Ou será que o mundo está acabando e a fotografia tenha se tornado “um tocante e repetido inventário do que nos resta” (RIVERA, 2014, p. 125). Talvez ambas as perguntas estejam corretas. Um sintoma desta realidade pode ser percebido através da grande quantidade de artistas que trabalham com o autorretrato e a avassaladora quantidade de *selfies*.

A relação da imagem com a autorrepresentação é bastante anterior ao advento da própria fotografia, embora seus processos sejam radicalmente distintos. Desde as primeiras pinturas rupestres da Indonésia, *circa* 45 mil anos, encontramos vestígios em diferentes sociedades, nas quais os contornos das mãos dos artistas são gravados em paredes de pedra, o que seria a primeira experiência de um autorretrato. Marie-José Mondzain observa que esse processo de representação não é uma característica secundária da humanidade, mas seu traço mais marcante:

A paleontologia descobre o homem no momento em que este se faz ver, ao dar a ver aquilo que ele quis mostrar-nos. O nascimento do seu olhar está endereçado ao nosso. Só sabemos alguma coisa deste remoto antepassado porque ele deixou marcas. Traços, gestos, da sua tecnicidade, do seu engenho, da inteligência no que remeteu. Porém, se a paleontologia nos ensina o que esse homem sabia fazer, eu proponho dar a ver o que esse homem via. Mais ainda, pretendo encenar uma ficção verossímil e mostrar que esse homem se apresenta aos milênios vindouros como um espectador. Assim se poderia conceber uma espécie de prosopopeia: “Eu sou aquele que vê, que designa o que vê e que se designa no reconhecimento do olhar de todos os que saberão compreender essas marcas.” (MONDZAIN, 2015, p. 16)

É nesse gesto ancestral que a pensadora encontra a fundação da alteridade entre o sujeito e o mundo e somos instados a perceber “na origem do exercício de ver e de dar a ver as coisas, o quanto é preciso que algo escape à luminosidade evidente para que seja possível ver e fazer ver, seja a visão do mundo, seja a possibilidade do sujeito de ver a si próprio” (ALMANSA, 2020).

Para Mondzain, os autores das imagens paleolíticas são os primeiros espectadores que entram na história que eles mesmos narram e partilham, cujo processo se realiza através da impressão dos contornos do corpo, dos traços em traçados, levando a um paradoxo filosófico no qual a semelhança descoberta se torna semelhança construída (DIDI-HUBERMAN, 2008).

Essa prática e processo, porém, não é permanente e tampouco autônoma. Se a autorrepresentação surge nas origens daquilo que definimos como humano, ela parece estar associada, ao longo dos séculos, a determinadas concepções de sujeito que não podem ser entendidas como universais. Nas representações da figura humana na Idade Média se destacam aquelas ligadas à Sagrada Família, aos santos e aos tronos, ainda que surgissem autorretratos de artistas que, por vezes, já gozavam de alguma reputação social. Num exemplo intrigante, Enrico Castelnuovo nota a inserção do autorretrato e da assinatura do ourives Vuolvinus Magister Phaber na face posterior do altar principal da basílica de Santo Ambrósio, em Milão, datado de 850 DC. A imagem do artista tem o mesmo destaque da representação do arcebispo Angilberto II, que encomendou a obra, e as duas estão lado a lado no altar.

A assinatura, a auto-representação e essa quase igualdade com a pessoa que encomendou a obra, são factos significativos que revelam a elevada categoria social do ourives e a ideia que dele se podia ter. Na Idade Média, a relação entre artista e comitente é uma relação desigual; a posição hierárquica, as possibilidades económicas e,

frequentemente, a cultura do comitente reduzem até chegarem a aniquilar o papel do artista. «Ars auro gemisque prior. Prior amnibus autor». A arte é superior ao ouro e às pedras preciosas, mas, acima de todos, está o comitente, adverte a inscrição num esmalte com a imagem de Henri de Blois, arcebispo de Winchester (c. 1150). (CASTELNUOVO, 1989, p. 149)

O historiador da arte italiano nota que, a despeito da profusão e variedade de obras de artes produzidas na Idade Média, não possuímos informações suficientes para descrever e analisar a imensa maioria dos artistas daquele vasto período e corremos riscos de um reducionismo romântico ao classificá-los como anônimos e que não procuravam “outra recompensa senão a divina” (*Ibidem*, p. 145). Na verdade, corrige o escritor, há muitas assinaturas em obras do medievo, mas não sabemos direito sua importância para o estatuto do artista e se eram realmente motivo de orgulho ou apenas uma espécie de *copyright*, um registro do fazer. De qualquer maneira, o autorretrato de artistas ainda ocorreria de forma bastante discreta, como no criptorretrato ou *retrato in assistenza* (CALABRESE, 2006), nos quais o artista – ou artesão – ainda não possuía destaque suficiente para ser tema da própria obra e sua presença periférica só se justificava pelas devoção e subordinação às figuras centrais da imagem.

Apenas a partir do século XIV há uma inflexão mais significativa do autorretrato na arte europeia, especialmente em sociedades cuja economia passou a se mover com mais velocidade. Arnold Hauser nota que

Os artistas do primitivo *Quattrocento*, ainda em pequeno número, são considerados como artesãos de uma classe mais elevada; as suas origens e educação social não os tornam diferentes de quaisquer outros elementos da pequena burguesia das guildas. O seu patronímico provém

do ofício do pai, do lugar do nascimento, ou do seu amo, e são tratados tão familiarmente como se fossem criados. Estão sujeitos às regras das guildas, e não é, de modo nenhum, o talento que os habilita a viverem como artistas profissionais, mas o curso de instrução completada de acordo com os regulamentos da guilda. A sua educação baseia-se nos mesmos princípios dos artesãos vulgares, é feita não em escolas mas em oficinas, e a instrução é prática e não teórica. (HAUSER, 1976, p. 415)

Sem procurar simplificações de causa e efeito, se há uma ascensão do sujeito no período, ela parece ocorrer *pari passu* ao surgimento de condições materiais que permitiram atividades profissionais sob uma atenuada interferência das guildas e que possibilitaram a diversos artistas agir em diferentes cidades, afastando-se cada vez mais de trabalhos artesanais (bordados, letreiros, mobiliário, estandartes, insígnias etc.), e alcançando, no último quartel do século XV, certa independência material e profissional. O que certamente implicou em transformações na própria maneira de atuar e refletir sobre seu trabalho. O Leonardo da Vinci capaz de se queixar ao patrono Ludovico Moro por atrasos em seus pagamentos era o mesmo que defendia o estudo da Natureza em lugar da subserviência aos artistas do passado, a ponto de escrever em seu *Tratado de pintura* que “Ninguém deve imitar o outro (...) já que a natureza é tão abundante e variada, seria mais apropriado ir diretamente a ela, do que aos outros Mestres que aprenderam com ela”.<sup>1</sup>

Autonomia financeira, reconhecimento social e individualismo na produção artística tornavam o artista do Renascimento cada vez mais independente e valorizado, a ponto de

---

1. “Nadie debe imitar á outro (...) pues siendo la naturaleza tan abundante y varia, mas propio será acudir á ella directamente, que no á los Maestros que por ella aprendieron.” (DA VINCI, 1827, p. 11. Tradução nossa).

Alberti deixar mais que claro o caráter “divino” desse artista e sua busca incansável pela glória. Surge, portanto, ainda no século XV e especialmente no ambiente florentino, um artista que assume uma dimensão intelectual dentro da sociedade humanista, como observa Omar Calabrese. Em seu *A arte do autorretrato*, o semiólogo italiano reitera essa transformação radical da posição do artista de trabalhador anônimo a senhor das artes:

A segunda metade do século XV e o século XVI repetirá esta tese com notável insistência. A razão pela qual Giorgio Vasari se compromete a escrever as *Vidas dos melhores pintores, escultores e arquitetos* não pode ser explicada de outra forma. Recordemos que Vasari coloca os artistas – consagrando-os definitivamente – ao lado dos outros “homens ilustres” na história; ao fazer isso, ele encontra uma maneira de atingir o objetivo albertiano, essa “busca pela fama” que acabamos de mencionar. O nome, na verdade, só se torna memória apenas quando alguém a inscreve em um discurso histórico. Outros debates aparentemente acadêmicos se enquadram nessa mesma estrutura: que, por exemplo, no *paragone delle arti*, inaugurado por Leonardo da Vinci com base no *ut pictura poesis*, o famoso ditado de Horácio (*Arte Poética*), a comparação das artes – pintura e poesia, depois escultura, arquitetura e música – que dará lugar a especulações técnicas e retóricas, encontra sua provável origem no desejo do artista de se libertar das artes mecânicas e se relacionar com o poeta-escritor. (CALABRESE, 2006, p. 184)

Nesse novo contexto, a produção de autorretratos se torna cada vez mais frequente e aceita como um símbolo de autonomia intelectual e de caráter subjetivo. É bastante significativo que a imagem solene e sagrada do Cristo Pantocrátor tenha se tornado a representação desejável dos reis e

imperadores, numa associação direta do divino com o poder temporal que passa a representá-lo. Mas o célebre *Autorretrato com pele* (de 1500), de Albert Dürer, demonstra que a partir dali mesmo um pintor poderia aproximar sua aparência das diversas representações de Jesus. Na verdade, ao longo de sua vida, Dürer manteve um interesse constante na relação do sagrado com a própria imagem, como o *Autorretrato com um galho de alcachofra-brava* ou *Autorretrato com cardos* (1493), no qual a presença de espinhos em suas mãos já foi entendida como uma citação ao martírio da coroa de espinhos. No *Autorretrato com luvas* (1498), ele se representa como um jovem sofisticado em trajes venezianos enquadrado a dois terços de quem o vê, o que imprime movimento e inquietação ao trabalho. Ainda realiza outras obras a partir de sua imagem, entre eles, um inovador *Autorretrato nu* (1504), um dos primeiros senão o primeiro da pintura clássica ocidental. Finalmente duas obras da maturidade retomam o tema sagrado: o *Autorretrato assinalando uma costela*, de 1521, que remete ao Cristo perfurado por uma lança (*João 19:34*) e o *Homem com dor*, de 1522, com uma imagem próxima à do Cristo martirizado, no último autorretrato de uma sequência de obras expressivas com adoração à própria imagem, numa fusão de subjetividade e idolatria.

\*\*\*

A relação da fotografia com a autorrepresentação remonta ao seu próprio advento, em 1840, um ano após a data oficial da sua invenção, conferida a Louis Daguerre pelo governo francês. Hippolyte Bayard, que também já possuía uma pesquisa avançada em fotografia, apresentava ao público seu autorretrato como forma de protesto à patente da fotografia conferida ao rival pelo governo francês. Na imagem ele aparece com a cabeça encostada, o tronco despido e os olhos fechados – morto – ao lado de um grande chapéu de pastor,

possível referência à escultura *Sleeping Shepherd Boy* (1824), de John Gibson. Esta imagem pode ser considerada a primeira obra íntima da fotografia, mostrando que além da técnica, este novo meio trazia a evocação ao imaginário e à ficção narrativa.

O próprio entendimento do retrato como marca da individualidade se tornou tão ligado à fotografia que, desde Disdéri e suas *cartes de visite*, forjou-se uma sinonímia entre uma e outra palavra. Os autorretratos fotográficos, em especial, localizam o paradoxo da autorrepresentação como elisão e divisão das posições ativas e passivas do espelho (ARMS-TRONG, 2006). Porém, o retrato fotográfico de outrora, perenizado em papel sob vidro e moldura, agora é substituído por imagens nômades, realizadas com fotografia digital e, em especial, no celular, sem duração material, e alijadas de uma narrativa duradoura dos acontecimentos vividos.

Mais que um registro de uma realidade empírica – o próprio corpo –, o retrato jamais corresponde inteiramente à cabeça humana, pois o rosto é inconstante e inconsistente. Essa instabilidade foi precocemente assinalada por Alphonse Bertillon ao criar procedimentos de controle e registro dos indivíduos, numa era de grandes transformações econômicas e sociais nas quais o ser humano é submetido a “novas formas de disciplina e regulação corporais com base em uma nova observação (e conhecimento) do corpo” (GUNNING, 2004, p. 34).

O novo traz sempre algo de narcísico e catastrófico – o contemporâneo aporta consigo reconfigurações que, mesmo querendo, não conseguem negar o passado, pois conjugam e repetem velhos impulsos para configurações futuras, híbridas – polifônicas. As redes sociais se tornaram uma das principais plataformas para a construção do sujeito nesse novo tempo. Só que este sujeito virtual, pixelado, conjuga realidade e ficção na sua projeção pessoal de uma forma radicalmente nova, atravessada por complexos aparatos tecnológicos.

A produção de imagens é necessária para este sujeito se inscrever na cena do mundo, não basta estar no mundo para

nos constituirmos como sujeito hoje em dia. Diante dessa realidade, onde as redes sociais são construídas acima de tudo através da visualidade, a fotografia ganha importância neste novo processo histórico. A abundância de autorretratos – as famosas *selfies* são sintomas desta reconfiguração, assim como as fotografias efêmeras do prato de comida, do bichinho de estimação, da última compra, gestos que apontam para a busca do eu diante do espelho fragmentado da globalização. Ou como diria o filósofo François Soulages:

Poderíamos dizer que o desenvolvimento da *selfie* é o que salva a fotografia. A fotografia é relançada com a *selfie*, de uma maneira muito forte. Por quê? Porque é o retorno do ego no mundo globalizado. Cada vez mais as pessoas existirão, ou terão o sentimento de existir, sob a necessidade de criar práticas que lhes deem a sensação, ou a ilusão, de existir. Então, de certa maneira, o efeito da globalização é o desenvolvimento da *selfie*. (SOULAGES, 2017)

Pode um rosto desmascarar o sujeito? Retrato é objeto? É o avesso da carne transbordado em coisa? Estas questões impulsionaram o desenvolvimento de *Autorretrato Sensorial* (MONTEIRO, 2015), uma série de autorrepresentações inspiradas nas máscaras sensoriais da artista plástica brasileira Lygia Clark, desenvolvidas a partir da vontade de experimentar, manusear, vestir objetos de sensações híbridas. Para este mergulho visual, tátil, olfativo, auditivo e psicológico, o artista Edu Monteiro criou suas próprias máscaras, não só inspiradas nas poéticas utilizadas por Lygia, mas também em diferentes artistas ao longo da história da arte, que de alguma forma marcavam sua memória, produzindo autotransformações. Em vez de usar os corpos dos outros, como fazia Clark com seus pacientes, o artista fotografou seu próprio corpo em experiências semelhantes, trabalhando os “arquivos de memórias”, assim como Lygia fazia, revirando medos e fragilidades através do sensorial.

Para o artista, as fotografias de *Autorretrato Sensorial* são antisselfies, são imagens que buscam o ruído, o incômodo, enquanto as *selfies* buscam uma recepção confortável, procuram por alguém que tenha fé naquela imagem e assim satisfaça o desejo de pertencimento de seu autor. *Autorretrato Sensorial*, assim como outras autoproposições contemporâneas, navegam na ficção, na tentativa de quebrar o espelho. Para o curador Bernardo de Souza: “Os híbridos construídos nesta série de autorretratos são tão plurais quanto excludentes, evidenciando e ocultando as complexas facetas que forjam e tão bem caracterizam a espécie humana.”<sup>2</sup>

Em seu texto *A verdadeira imagem – entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*, Hans Belting opta por uma navegação agitada ao seguir a rota epistemológico-religiosa da imagem. Na primeira linha ele já pergunta: “O que é uma imagem verdadeira?” e frisa que a questão não surgiu apenas com o advento da fotografia, entretanto, foi ela que prometeu uma resposta mais garantida através de sua técnica objetiva. Imagens mentem e não as perdoamos por isso:

buscamos nelas provas para o que desejamos ver com os próprios olhos. Onde tal não é possível, ansiamos por imagens para fazermos uma ideia de algo... desejamos crer nas imagens, embora tenhamos ainda de justificar esta fé. Nos conceitos de imagem sobrevivem conceitos de fé, e as práticas icônicas iniciaram-se outrora como práticas de fé. (BELTING, 2011, p. 9)

*Selfie* e autorretrato de artista são gestos ora diferentes, pela complexidade de suas construções ou significações, ora semelhantes, por utilizarem os meios em benefício próprio.

---

2. SOUZA, Bernardo de. *Mitologias Contemporâneas*. Disponível em: <https://www.edumonteiro.com/gallery32796autorretrato-sensorial/>. Acesso em: 30/01/2022.

Ambos são imagens falsas que proclamam intenções através de estratégias distintas. Belting dimensiona, através dos dez mandamentos e o gesto de Javé em recusar mostrar sua face a Moisés, o peso da herança cristã sobre a questão das imagens. As tábuas da lei com as suas palavras escritas diretamente por Deus transferiam um ato tão grandioso que não poderia ser reclamado por nenhuma imagem: “O mono-teísmo era inimigo da imagem já pelo simples fato de as religiões vizinhas adorarem os seus deuses locais ‘ídolos’... Mas com o nascimento de Jesus – argumentavam os cristãos – este Deus mostrou-se, finalmente, numa imagem.” (*Ibidem*, p. 14). Nascia assim uma imagem-estatuto da verdade, que atestaria o verdadeiro corpo de Cristo, a única imagem de Deus aceitável, de restante, imagens mortas, falsificação de Deus, com as quais o apóstolo Paulo exortava os coríntios contra a idolatria.

Hans Belting explica conter no conceito de idolatria uma censura na própria forma verbal: “Estigmatiza os que das imagens fazem um objeto de adoração (*latreia*), mas que sobretudo adoram as imagens falsas (*eidola*)”, e salienta que a idolatria possui um peso religioso, principalmente nesses embates onde o conceito era usado para causar polêmica contra os outros, que se encontravam no erro por aqueles que acreditavam possuir a verdade e não pretendiam sacrificá-la por imagens falsas. Em seguida, Belting transporta o conceito para os dias atuais, e afirma que para alguém falar de idolatria hoje teria que ir contra qualquer prática de imagem. Mas, ao contrário de um passado próximo quando o conceito se formulava na diferença entre imagens falsas ou verdadeiras, a questão atualmente ganhou novas complexidades. Ele cita Baudrillard para afirmar que a imagem hoje é seu próprio simulacro, já não comporta nenhuma referência à realidade e à verdade. Ao simular o significado, significa-se a si mesma: “a ilusão já não é possível, porque já não é possível o real.” (BAUDRILLARD *apud* BELTING, 2011, p. 20).

Diante desta situação, receamos que as imagens produzidas por nós se desvançam entre o fato e a realidade. Segundo Vilém Flusser, as imagens já não são janelas que “em vez de representar o mundo, na verdade, o alteram”, o homem já não decifra mais as imagens criticamente, as projeta no mundo “indecifradas... esta inversão da função imaginal pode nomear-se idolatria” (FLUSSER, 1996, p.11; *apud* BELTING, 2011, p. 21). É neste universo onde “já não pode haver idolatria em sentido próprio, quando todo o uso das imagens se torna idolátrico” (*Ibidem*) que a autorrepresentação surge com força, onde cada um constrói sua autoficção, produzindo e censurando conteúdos em torno de uma idolatria do *self*.

Nesse cenário onde tudo que é sólido desmancha no ar, e tudo que é sagrado é profanado (MARX & ENGELS, Friedrich, 2013) a idolatria do *self* oferece imagens de um eu que se transmuta em símbolo e se converte na mercadoria mais importante. Para Belting, a imagem se torna mais desejada que as próprias coisas: “O objeto de desejo é uma imagem. As imagens são hoje consumidas como informação, que poupam as fadigas da leitura. São informações com a intimação tácita à idolatria” (BELTING, 2011, p. 25).

Oferecemos nossa imagem como o corpo de Cristo, investindo-nos de uma verdade pessoal e fugidia, que traz todo o peso histórico da imagem, na sua intrínseca rede de poder, desejos, projeções e dramaticidade. A crescente necessidade do homem contemporâneo em se autorrepresentar, tanto na esfera artística, quanto nas redes sociais, deixa claro uma fratura profunda na busca deste sujeito, que se ficciona na imagem em um “objeto eu”, falso, múltiplo, indecifrável, que clama melancolicamente por pertencimento – adoração.

O fotógrafo conceitual catalão Joan Fontcuberta possui uma longa trajetória neste campo. Entre suas diversas séries de autorretratos, destaca-se *Desconstruindo Osama* por discutir a idolatria e a religião nas redes sociais. Nesta série, o artista se apropria de fotos divulgadas nas redes durante a

caça de Osama bin Laden<sup>3</sup> e se insere nelas através de foto-montagens propositalmente toscas. Nelas aparece como Fasqiyta-UI Junat, suposto braço direito de Osama. Barbudo e vestido com trajes típicos, ele é um dos cérebros do Al-Qaeda. São imagens que remetem diretamente ao universo das redes sociais, simulam o perfil de Fasqiyta-UI Junat, no qual ele aparece ao lado de Osama em capas de revistas, ações de guerrilha, cavernas, andando de burro e diversas outras cenas de aventura no dia a dia destes guerrilheiros.

Em *Desconstruindo Osama*, a confusão entre autorrepresentação artística e a *selfie* das redes é proposital, tanto conceitualmente como no que se refere a sua visualidade – intencionalmente fraca. Ao contrário da *selfie*, em que basta apertar o botão que a rede faz o resto, as imagens de Fontcuberta são lançadas propositalmente decifradas, pensadas, elas substituem o conceito de real pelo acontecimento e assim problematizam qualquer suposta natureza documental. As imagens caricaturalmente falsas são o acontecimento e fazem pensar sobre a incessante produção e circulação de imagem que induz à cega idolatria, até hoje presente nas lutas religiosas.

A proliferação das *selfies* pode ser considerado um sintoma de uma iconomania, termo cunhado por Gunther Anders em 1956, referindo-se ao homem que diante deste turbilhão de imagens cria para si múltiplas existências, para fugir de sua unicidade. *Selfie* do esportista, família feliz, profissional de sucesso, festeiro... Estes retratos em geral projetam uma identificação direta e clara. Autorretratos de artista também engendram a criação de múltiplas existências, mas se diferenciam das *selfies* por buscar justamente um caminho mais tortuoso, propõem experiências/imagens que ultrapassem os

---

3. Fundador e ex-líder da Al-Qaeda foi acusado de terrorismo e de orquestrar o atentado de 11 de setembro de 2001 que destruiu os dois prédios do World Trade Center em Nova York.

limites do que se conhece por identidade, espaço, tempo, grupo, religião... alteridades radicais – atravessamentos do *self*.

Em diversos autorretratos de artistas contemporâneos, assim como nas *selfies*, identificamos uma visualidade fraca, conceito adaptado por Boris Groys (2011, p. 87) a partir dos sinais fracos de Agamben (2005, p. 10). Conceito este que se refere ao tempo em contração no qual vivemos, à falta de tempo que esvazia nossas atividades culturais e nos impede de contemplar e produzir sinais fortes e ricos. Boris cita o exemplo de São Paulo, e o saber messiânico sobre o fim do mundo que este teve que desenvolver para se tornar um apóstolo profissional. Para Agamben, este conhecimento junto à percepção de um tempo em contração definem a essência da busca – a revogação de toda vocação.

Boris cita este exemplo e sugere que o artista de vanguarda seria um apóstolo secularizado, responsável por trazer a mensagem através do reducionismo da arte ao mínimo absoluto produzido nos anos 1910-1920. Ele cita o *Quadrado negro* de Malevich e os *ready-mades* de Duchamp – como exemplo de uma arte que abre caminho para que uma pessoa normal se perceba como artista em um mundo também em contração. Boris Groys trabalha este conceito para mostrar a influência destas vanguardas até chegar aos reducionismos operados pela arte conceitual radical, neovanguardista dos anos 1960-1970 que teriam influência no surgimento da estética das redes sociais:

essas redes se caracterizam pela produção em massa e pela colocação de sinais fracos com baixa visibilidade, em vez da contemplação em massa de sinais fortes... Facebook, Myspace, Youtube, Second life e Twitter, que oferecem à população global a oportunidade de postar suas fotos, vídeos e textos de uma forma que não pode ser distinguida de qualquer outra obra de arte conceitual ou pós-conceitual. (*Ibidem*, p. 99)

A artista americana Cindy Sherman é um exemplo. Com grande projeção internacional, ela desenvolve um trabalho visionário sobre este universo do *self* desde a década de 1970, explorando os estereótipos da mulher e revisitando a história da arte. Atualmente Cindy possui uma ativa conta no Instagram, onde apresenta atravessamentos entre seus autorretratos mais antigos e novas *selfies*. As fotos mais recentes são carregadas de ironia e grosseiras distorções digitais. A artista oferece a fantasia da interioridade em seus personagens exagerados e por isso mesmo atraentes. Suas fotografias se aproximam formalmente das *selfies* e se distanciam ao mergulhar no abismo das representações, sem freios, caricaturando o social e o desejo inebriante, falso, de apresentar um retrato do “sujeito do sujeito, seu suporte e substância, sua subjetividade e subjetilidade, sua profundidade e superfície” (NANCY, 2012, p. 28). Assim como outros artistas de sua geração, Cindy Sherman antecipa esta visualidade fraca na arte contemporânea, virtual, apocalíptica na sua contração do tempo, onde todo mundo posta imagens, mas ninguém tem tempo de ver.

Nas redes podemos nos fazer aparecer ou simplesmente manter uma posição de *voyeur*. Ambos os gestos indissociáveis ao ato fotográfico. Trata-se de um jogo visual onde se constrói uma carga mimética na busca por pertencimento. Um grande mosaico de imagens se apresenta como organização social, uma espécie de mimetismo, em que podemos construir um palimpsesto contemporâneo para nos inscrevermos nesse mundo, fazendo-nos destacar ou desaparecer.

A liberdade virtual de ver ou ser visto, quando e como quiser, é cercada por uma certa melancolia. Diante de um futuro incerto, o sujeito contemporâneo tenta se instalar num tempo estagnado, inativo, *o tempo que não passa* e caracteriza a depressão contemporânea, um sentimento associado à incapacidade de mudar o mundo, da repetição das mesmas faltas de esperanças, desigualdades, misérias e um

sentimento de estagnação de um tempo que, paradoxalmente, passa cada vez mais depressa.

*Selfies* e autorretratos de artista carregam convergências e divergências, atravessam-se, complementam-se e nos confundem. Ambos necessitam do outro em seu processo de alteridade, para Tania Rivera (2007, p. 1), “o sujeito se perfila como nada além de um efêmero efeito, surgindo em um circuito que necessita do outro e só com ele se completa”. Assim como o artista se apresenta através de sua obra, a *selfie* é uma forma de inscrição do *self*. Por outro lado, a obra artística, mesmo que autobiográfica, tende a renunciar seu eu em sua busca pela universalidade, complementando-se entre o pessoal e o outro

não deixam de ser as fantasias do sujeito seu ponto de partida. As fantasias são próprias do sujeito, ou melhor, ele com elas se forma, constituindo-se ao tornar suas as fantasias do Outro, que a ele preexistem. (RIVERA, 2007, p. 16)

Ambos são imagens vãs como diria Belting, e porque a sabemos assim

Uma idolatria tacitamente rebelde está subjacente a esta práxis do espectador. Deixamos de crer que as imagens são mais que imagens e, por isso, já nem sequer temos necessidade de as refutar. Desfrutamos sua cintilante ficção... (BELTING, 2001, p. 31)

Contaminações e atravessamentos são constantes e tanto *selfies* quanto autorretratos convergem em suas proposições através de uma visualidade fraca, da idolatria que clama pela adoração de imagens falsas e certo mal-estar do sujeito na cultura. No entanto, na arte se procura uma fotografia capaz de arranhar a pele do visível, e aí neste ponto talvez resida a principal divergência: enquanto a *selfie* é a tentativa

vã de pertencimento de quem acredita que a vida pode ser um transcorrer linear e previsível, onde o eu é algo indivisível e estável ao se ancorar no idêntico,<sup>4</sup> o autorretrato de artista pretende escarnar o descompasso do eu consigo mesmo e as fraturas do si, lançando-se na vertigem do diverso.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *The Time that Remains: a Commentary on the Letter to the Romans*. Tradução de Patricia Dailey. Stanford: Stanford University Press, 2005.

ALMANSA, Sandra Espinosa Rosa; FISCHER, Maria Bueno. Da caverna à sala escura: O sonho do gesto. *Educação & Sociedade*, v. 41, e227441, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/ES.227441>. Acesso em: janeiro de 2022.

ARMSTRONG, Carol. *O mito de Degas*. 2006. Disponível em: [www.masp.art.br/servicoeducativo/degas-carolarmstrong.pdf](http://www.masp.art.br/servicoeducativo/degas-carolarmstrong.pdf). Acesso em: 15/01/2013.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacre et simulation*. Paris: Galilé, 1981.

BELTING, Hans. *A verdadeira imagem – Entre a fé e as suspeitadas imagens: cenários históricos*. São Paulo: Dafne Editora, 2011.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história (1940). In: *Obras escolhidas. Vol. I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

4. Ver MATOS, 2006.

\_\_\_\_\_. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1934). In: *Obras escolhidas. Vol. I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CALABRESE, Omar. *Art de L'Autoportrait: Histoire et théorie d'un genre pictural*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2006.

CASTELNUOVO, Enrico. O artista. In: LE GOFF, Jacques et al. *O homem medieval*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

DA VINCI, Leonardo. *El Tratado de la Pintura*. Madri: Imprenta Real, 1827.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par contact*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.

FLUSSER, Vilén. *Pour une philosophie de la photographie*. Belfort: Circé, 1996. \_\_\_\_\_. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GROYS, Boris. O universalismo fraco. *Revista Serrote*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 9, p. 87-101, novembro, 2011.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1976.

KEHL, M. Rita. *O tempo e o cão – a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

MATOS, Olgária. *Discretas esperanças – reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: Ver, fazer ver* (2007). Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MONTEIRO, Edu. *Saturno*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

\_\_\_\_\_. *Autorretrato Sensorial*. São Paulo: Pingado-prés, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

\_\_\_\_\_. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2012.

POMPIDOU, Centre. *100 Masterpieces of Photography*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2010.

PHOTOPOCHE. *Histoire de voir, de l'invention à l'art photographique (1839-1880)*. Paris: Centre National de la Photographie, 1989.

RIVERA, Tania. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 13-24, 2007.

\_\_\_\_\_. In: MONTEIRO, Edu. *Saturno*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

SOULAGES, François. O filósofo François Soulages e a estética da fotografia na era digital. *Revista de Fotografia ZUM*. [entrevista concedida a] Bruno Zorzal e Gabriel Menotti, São Paulo, 2/10/2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-francois-soulages-2/> Acesso em: janeiro de 2021.

SOUZA, Bernardo de. *Mitologias Contemporâneas*. Disponível em: <https://www.edumonteiro.com/gallery32796autorretrato-sensorial-> Acesso em: 30/01/2022.

# ICONOCLASTIA E ESTEREÓTIPO: RETRATOS DA DESTRUIÇÃO DO PATRIMÔNIO PÚBLICO DO RIO DE JANEIRO

Clara Habib de Salles Abreu  
Vera Beatriz Siqueira

Em 415 a.C., no contexto da Guerra do Peloponeso, conflito entre as cidades gregas de Atenas e Esparta, um grupo de jovens soldados atenienses, sob o comando do general Alcibiades (sobrinho de Péricles e discípulo de Sócrates), preparava-se para atacar Siracusa, colônia na Sicília responsável pelo fornecimento de alimentos para Esparta. Na calada da noite anterior à expedição uma série de estátuas foi destruída, chocando os cidadãos atenienses. Tais esculturas, chamadas de “hermas”, eram consideradas sagradas, pois se acreditava que elas guardavam os lugares através do poder de Hermes, o deus mensageiro, protetor dos caminhos e dos viajantes.

Desse modo, não é de se estranhar que a destruição tenha sido considerada pela população de Atenas tanto como um delito de caráter cívico, uma vez que o bom funcionamento da pólis dependia da colaboração dos deuses, quanto como um grande sacrilégio e um sinal de mau agouro no que dizia respeito à expedição para Siracusa, para a qual a proteção do deus dos viajantes seria vital. Poderia prenunciar, conseqüentemente, uma vingança das divindades contra a

sociedade; o que, por sua vez, fez com que o evento fosse entendido como parte de uma suposta conspiração que ameaçava a democracia ateniense.

Rapidamente foi promulgado um decreto ordenando aos que tivessem alguma informação a denunciar os responsáveis, pelo que seriam largamente recompensados. Era difícil, entretanto, provar a autoria do crime. Existia a hipótese de o ataque ter sido motivado basicamente por questões religiosas. Outra suposição era que as destruições teriam sido resultado de atos gratuitos cometidos por jovens embriagados, despidos de motivação religiosa ou política, como já havia acontecido em outros casos antes. Por mais irônico que possa parecer, o próprio Alcibiades foi acusado de ter ordenado o crime, favorecendo aqueles que desejavam destituí-lo de seu poder e indicando uma possível motivação política para o ataque. O caso em questão é simbólico, uma vez que desvela como a destruição de monumentos públicos pode ser interpretada a partir de diferentes pontos de vista ou utilizada para os mais diversos propósitos.

Este artigo visa analisar diferentes ações de destruição ou transformação do patrimônio público a partir de casos paradigmáticos ocorridos na cidade do Rio de Janeiro. A ideia é pensar de forma ampliada o conceito de iconoclastia, combinando a análise de eventos em que o gesto de destruição é conscientemente político e ideológico com outras formas de destruir, danificar ou deslocar monumentos públicos e edificações cariocas. Para isso, analisaremos a destruição do patrimônio a partir de quatro situações centrais: a demolição de edifícios como parte de uma política pública de urbanização e modernização da cidade, com destaque para a demolição de igrejas coloniais para a abertura da Avenida Presidente Vargas; o descaso com o patrimônio a partir do deslocamento de monumentos, como a transferência do Chafariz das Saracuras do Mestre Valentim para a Praça General Osório em Ipanema; os gestos comumente qualificados como vandalismo

– conceito que queremos discutir –, como o roubo de parte do monumento ao Marechal Deodoro da Fonseca, na Glória; e, por fim, a iconoclastia como gesto politicamente informado a partir do incêndio do monumento ao Descobrimento do Brasil, também na Glória.

### ICONOCLASTIA, VANDALISMO E ESTEREÓTIPO: CONCEITOS E APORIAS

Segundo a etimologia, a palavra iconoclastia é formada a partir do termo grego εἰκών (*eikon*), que significa imagem ou ícone, somado ao termo κλαστικὴν (*klasten*), que significa quebrar. Assim, o seu significado literal é a ação de quebrar imagens. Dario Gamboni, no livro *A Destruição da Arte* (GAMBONI, 1997, p. 15), faz uma diferenciação entre o conceito de iconoclastia e o de vandalismo. Iconoclastia, termo nascido no contexto religioso do Império Bizantino, seria utilizado, atualmente, para definir ações de destruição motivadas por ideologias ou crenças específicas, sejam elas de caráter religioso ou político. Podemos, entretanto, estender o sentido de iconoclastia para qualquer tipo de oposição conceitual à determinada hegemonia discursiva, além da destruição material.

Já o termo vandalismo, utilizado pela primeira vez por Henri Grégoire para definir a destruição de monumentos na França revolucionária, poderia ser entendido, atualmente, como ação de destruição associada a condutas casuais, desprovidas de sentido ou de motivações ideológicas. O termo foi inspirado na denominação de uma das tribos germânicas que ameaçava o Império Romano, tido como epítome de civilidade em oposição aos invasores estrangeiros. Até hoje a palavra carrega um sentido estigmatizado sendo associada à ignorância, falta de razão ou de gosto estético. No caso brasileiro, o termo vem sendo frequentemente utilizado pelos veículos de comunicação que, ao noticiar casos de

destruição de monumentos públicos, preferem aderir à vaga ideia de defesa do patrimônio, sem refletir com profundidade sobre as causas e as motivações de tais atos, tratando indiferentemente casos nos quais o ataque ao patrimônio é resultado de uma ação gratuita, de políticas públicas ou de gestos politicamente informados.

Para fins acadêmicos, como orienta o próprio Gamboni, a utilização do termo vandalismo se mostra inapropriada, uma vez que carrega tal estigma. Contudo, serve-nos aqui justamente porque revela, de modo explícito, a desqualificação da alteridade que lhe é inerente. Em realidade, aproxima-se da noção de estereótipo, no que diz respeito à formulação de uma imagem simplificada e deturpada do Outro, daquilo que é diferente.

Estereótipo (ou clichê) foi um termo criado, em 1798, pelo gráfico francês Firmin Didot, cuja editora acabou tendo uma relevância cultural imprevista no Brasil, ao publicar os livros de Grandjean de Montigny sobre a Toscana e, especialmente, a obra de Jean Baptiste Debret, que narra a sua estada em terras brasileiras. Estereótipo denominava uma placa de impressão que duplicava a tipografia e permitia a reprodução em larga escala. Durante muito tempo, foi assim, como uma terminologia técnica que a palavra circulou.

Apenas em 1921, o jornalista estadunidense Walter Lippmann, em seu livro *Public Opinion* (LIPPMANN, 1921), codificou teoricamente esse problema, usando pela primeira vez o termo no sentido moderno: imagens fixadas em nossa mente (“fixed pictures in our heads”), mais ou menos acuradas, mais ou menos afetuosas, que simplificam o mundo para facilitar nossa compreensão. A palavra, assim, adquire uma função cognitiva importante. O problema é que essas imagens, por sua facilidade, acabam por substituir a realidade empírica e produzir generalizações. As supostas características de um grupo são transpostas para todos os seus membros, sem levar em consideração variações em seu

interior. Com isso, o componente cognitivo passa a conviver com juízos preconceituosos, tornando-se um problema cultural e social.

Podemos afirmar que nenhuma cultura esteve livre da criação de estereótipos, como meio de caracterização de sua própria identidade cultural e daquelas que são diferentes. Entretanto, pela facilidade com que difunde imagens de baixa complexidade, justifica, em seu paroxismo, processos hostis e discriminatórios, dimensão em que alcança resultados sociais perniciosos, propagando figuras de ódio. Isso levou a uma compreensível condenação do estereótipo em geral, especialmente dentro do discurso crítico ou historiográfico, o que, por sua vez, acabou por confirmar as suas aporias intrínsecas. Pois se os clichês são ficções, também possuem o poder de criar realidades novas.

Mas devemos nos perguntar: é possível renunciar à função cognitiva dos estereótipos? Ou renunciar, ao menos, à sua faceta preconceituosa? É possível falar do Outro sem qualquer clichê? A própria autorrepresentação não incluiria o estereótipo? Essas perguntas devem nos ajudar a pensar de forma mais ampla sobre os casos de destruição dos monumentos. Pois uma série de estereótipos se cruzam nesses eventos. A começar por aquele que qualifica os que atacam as obras, facilmente convertidos em vândalos, desordeiros destruidores do patrimônio público, o que silencia tanto as motivações ideológicas ou políticas de seus gestos, quanto os discursos discriminatórios ou ausentes de valor cultural dos monumentos atacados. Mas também inclui o seu autoestereótipo como iconoclasta e aquele que descreve a imagem da própria figura representada no monumento. E não podemos deixar de falar do particular estereótipo que se refere aos estudiosos que acreditam que a crítica é capaz de desnudar verdades e apagar preconceitos que, no nosso entendimento, podem, quando muito, ser decifrados e compreendidos histórica e culturalmente.

## A DESTRUIÇÃO COMO ÍMPETO: DESTOMBAMENTO E DEMOLIÇÃO

Desde a década de 1920 havia o desejo por parte de alguns intelectuais brasileiros pela criação de um órgão que definisse e protegesse o patrimônio nacional. A partir da década de 1930, com o ministro Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde (MES), teve início um debate mais consistente a respeito. O primeiro anteprojeto foi solicitado por Capanema ao escritor Mário de Andrade, responsável igualmente por indicar o nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade para assumir a direção do órgão, que passou a funcionar a partir da publicação do Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937. Tal decreto definia o que se entendia por “patrimônio histórico e artístico brasileiro” e organizava os instrumentos e parâmetros para a sua preservação.

Em conexão com a concepção de patrimônio que a instituição procurava desenvolver havia um projeto de definição de identidade nacional, materializada em determinados monumentos e edificações do nosso passado colonial e católico. Assim se justifica a prevalência da arte e da arquitetura do chamado “barroco brasileiro” entre os projetos de tombamento realizados pela recém-criada instituição e os diversos estudos e artigos veiculados por suas publicações. Tal visão foi fundamentada no discurso dos modernistas, que apoiaram a sua criação.

O programa desses intelectuais e artistas era a construção de uma tradição brasileira autêntica que fundamentasse as experiências da própria modernidade. Com isso, contestavam as manifestações culturais do século anterior, entendendo-as como acadêmicas ou historicistas, adeptas de procedimentos que somente repetiam modelos importados da Europa. O patrimônio colonial luso-brasileiro foi “descoberto” e revalorizado – não sem muitas ambiguidades e paradoxos – como os primórdios da verdadeira arte brasileira. Nele residiria o “nativo”, o “primitivo”, o “popular”, enfim, tudo o que caracterizaria a

autêntica identidade do povo brasileiro. Essas reflexões estavam presentes nos debates do recém-criado Sphan.

Ainda assim, a nova política de preservação derivada dos valores modernistas não foi suficiente para salvaguardar o próprio patrimônio eleito como representante da identidade nacional. Durante as obras de abertura da Avenida Presidente Vargas (Figuras 1 e 2), quando o objetivo principal era a modernização da cidade do Rio de Janeiro, uma série de igrejas coloniais foram demolidas, dentre elas a Igreja de São Pedro dos Clérigos, a Igreja e o Hospital de Bom Jesus do Calvário e o Largo e a Igreja de São Domingos, que incluía a Capela do Cônego, além da destruição de parte do Campo de Santana.

O projeto de abertura da Avenida no Rio de Janeiro, então capital da República, teve início em 1938. Estava vinculado ao Plano de Extensão e Transformação da Cidade, elaborado na gestão do prefeito Henrique Dodsworth, cujo objetivo era implementar melhorias nas condições de saneamento e transporte na capital. Em 1941, apesar dos protestos de Rodrigo Melo Franco de Andrade, foi aprovado o Decreto-Lei n. 3.866, cujo artigo único previa que o Presidente da República,

[...] atendendo a motivos de interesse público, poderá determinar, de ofício ou em grau de recurso, interposto por qualquer legítimo interessado, que seja cancelado o tombamento de bens [...] feito no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Decreto-Lei n. 3.866, 1941).<sup>1</sup>

Assim, a partir do engenhoso instituto do destombamento, as demolições foram iniciadas. A Igreja de São Pedro dos Clérigos constituía um caso especial entre as construções religiosas coloniais (Figura 3). Era tombada pelo Sphan e a única na cidade com planta curvilínea – que se afastava dos modelos

1. Decreto-Lei n. 3.866, de 27 de novembro de 1941. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1937-1946/del3866.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/del3866.htm). Acesso em: 27 jan. 2022.



FIGURAS 1 E 2:  
Fotografias da construção da Avenida Presidente Vargas, 1942. Domínio público. Acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/arquivovirtual/web/>. Acesso em: 26 jan. 2022.

portugueses e se aproximava dos italianos, estética incomum e inovadora para o período –, sendo também famosa a sua decoração interna feita pelo celebrado escultor colonial Mestre Valentim. Por tudo isso, chegaram a cogitar transferi-la para outro local, que supostamente lhe daria maior



FIGURA 3:

Igreja de São Pedro dos Clérigos, Rio de Janeiro. Fotografia de Augusto Malta. Domínio público. Acervo da Biblioteca Nacional. Disponível em: [http://acervo.bn.digital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=36732](http://acervo.bn.digital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=36732). Acesso em: 26 jan. 2022.

visibilidade, substituindo o edifício da Alfândega (atual Casa França Brasil) – também tombado pelo Sphan –, o que não veio a acontecer.

O trecho inaugurado em 1944 atingia as quadras localizadas entre a Praça XI (a oeste), a Avenida Rio Branco (a leste), as ruas General Câmara e Visconde de Itaúna (ao sul) e as ruas São Pedro e Senador Euzébio (ao norte). Por um lado, a Avenida passou a conectar o antigo núcleo urbano à Cidade Nova, sua área de expansão imediata no século XIX. Por outro lado, cindia a área central em duas partes bem delimitadas: a norte, dominada pela região portuária e uma sucessão de morros, e a sul, valorizada como vetor de conexão com a zona sul da cidade.

Além da destruição de igrejas coloniais, a abertura da Presidente Vargas impactou fortemente o tecido urbano central do Rio, marcado por um casario colonial que abrigava basicamente comércio varejista e residências modestas. Parte do território conhecido como Pequena África foi destruído com a abertura da Avenida. Desse modo, além da demolição das edificações, o projeto promoveu o deslocamento da indesejada população que habitava o local para outras regiões da cidade, usando os ideais de saneamento para justificar essa reorganização social dos espaços urbanos.

Podemos, assim, caracterizar a abertura da Avenida Presidente Vargas como um urbicídio, conceito que trata da destruição tática e violenta de ambientes urbanos com o objetivo de apagar uma memória coletiva e de desarticular grupos humanos. Segundo Martin Coward, o uso do termo urbicídio assegura que a destruição do ambiente urbano não seja vista “como secundária, ou incidental, para outras dinâmicas políticas”, e sim como “evento digno de atenção em si mesmo”. Desse modo, representa uma tentativa discursiva de indicar, a um só tempo, “a natureza sistemática dos ataques ao ambiente construído e os efeitos politicamente deletérios de tal violência”:

Em outras palavras, “urbicídio” representa uma tentativa de mostrar que uma variedade de casos de destruição urbana compreende um único fenômeno, ao invés de casos isolados. Ao delinear tal fenômeno, o “urbicídio” também representa uma tentativa de contestar a política subjacente a essa violência. A identificação do fenômeno do urbicídio não é, portanto, uma investigação acadêmica neutra ou desinteressada, mas compreende um ato ético-político que desnuda uma violência específica, ao mesmo tempo em que contesta as lógicas políticas subjacentes a ela (COWARD, 2009, p. 38).<sup>2</sup>

Entender o grande projeto administrativo de reforma urbana do Estado Novo como um caso de urbicídio nos permite compreender como a afirmação de uma determinada noção de progresso envolvia o apagamento da memória coletiva, a partir da destruição de edifícios históricos e da desapropriação de uma parcela da população. Permite igualmente pensar na especificidade dessa reforma no quadro de outros planos urbanos para a cidade do Rio de Janeiro.

Pode parecer contraditório para um governo que criou o órgão de patrimônio e elegeu as construções coloniais como valores centrais na definição da identidade nacional ser o cumpridor da demolição dessas igrejas. Como também pode parecer contraditório que esse mesmo governo, responsável por oficializar o carnaval carioca, tenha destruído a antiga Praça XI, berço lendário do samba. Mas todos esses valores integravam, na realidade, o projeto maior de modernização da

---

2. Tradução das autoras: In other words, “urbicide” represents an attempt to show that a variety of cases of urban destruction comprise a single phenomenon, rather than isolated cases. In outlining such a phenomenon, “urbicide” also represents an attempt to contest the politics underlying such violence. Identification of the phenomenon of urbicide is thus not a neutral or disinterested academic enquiry, but rather comprises an ethico-political act that illuminates a distinctive violence whilst also contesting the political logics underlying it (COWARD, 2009, p. 38).

sociedade brasileira empreendido pelo Estado Novo. As transformações urbanas deveriam acontecer no sentido de permitir essa modernização em termos urbanos e sociais, servindo para organizar os espaços da cidade e permitir ao governo a entrada em lugares que escapavam da ordem.

Curiosamente, a Avenida que materializava esses valores de modernização jamais se transformou numa vitrine de modernidade estética. A grande passarela era emoldurada por antigos sobrados, muitas quadras vazias e edificações remanescentes de séculos anteriores, como a Igreja Nossa Senhora da Candelária (séculos XVIII/XIX), a Fábrica de Gás (1854) e o Hospital São Francisco de Assis (1879). Em termos de construções novas, a sede da Estação Central do Brasil (1941), o Palácio Duque de Caxias (1941) e o Edifício Pedro Ernesto (1944) não chegaram a formar um conjunto significativo, até pelos espaços ermos ao longo da via. O lento processo de ocupação de suas margens e o intenso fluxo de veículos acabaram por transformar a Avenida em um eixo viário, bem diferente da noção de avenida boulevard que havia caracterizado as reformas urbanas anteriores.

Se em todos os grandes planos urbanos é possível identificar ações de destruição, a Avenida Presidente Vargas parece inaugurar uma nova era em termos de renovação urbana, na qual a modernização vem necessariamente associada à fúria destruidora, que alcança escala inédita. Talvez o seu maior índice de modernidade tenha sido justamente este: levar ao paroxismo as demolições. Apagar do mapa o tecido urbano tradicional da área central da cidade se torna uma meta, mais relevante para o projeto de Getúlio Vargas que a noção de patrimônio cultural que ele mesmo havia implementado.

A iconoclastia, muitas vezes, é entendida como um efeito colateral inevitável e inerente a contextos de guerra ou a governos totalitários. O conceito de urbicídio, entretanto, nos ajuda a entender que a destruição do patrimônio público e da memória coletiva articulada por ele pode não ser,

simplesmente, uma consequência, mas um fim em si mesmo, um projeto político estruturado. No caso das demolições ocorridas na abertura da Avenida Presidente Vargas, conseguimos identificar a iconoclastia em seu sentido mais óbvio, o de destruição material, mas também reconhecemos uma iconoclastia simbólica, dado que além do patrimônio material foi destruído um conjunto de memórias coletivas e esgarçado, pelo emprego do destombamento, o valor de perenidade associado à preservação patrimonial.

### DESLOCAMENTOS FÍSICOS E SIMBÓLICOS: DESTRUINDO ELLOS, USOS E SENTIDOS

O Chafariz das Saracuras, hoje localizado na praça General Osório, foi tombado – assim como a Igreja de São Pedro dos Clérigos – logo no primeiro ano de atuação do Sphan. Seu tombamento ocorreu em 30 de junho de 1938, sendo inscrito nos primeiros volumes dos Livros Belas Artes e Histórico. O Chafariz foi construído em 1795, a partir de projeto de Mestre Valentim, para ser implantado no claustro do Convento de Nossa Senhora da Ajuda, no Largo da Ajuda, atual Praça Marechal Floriano (Cinelândia). O historiador José Vieira Fazenda, em artigo de 1896 (VIEIRA, 1919, p. 43), celebrou o Chafariz das Saracuras como a única fonte colonial remanescente. Cerca de quinze anos depois, em fins de 1911, o convento foi vendido à Companhia Rio de Janeiro Light & Power. O Chafariz das Saracuras foi demolido e transferido, pela Prefeitura, para o centro da praça, aberta em 1894 pelo Barão de Ipanema para início do loteamento da então Vila Ipanema (Figuras 4 e 5). Desde 1900, funcionava ali a estação dos bondes da Ferro-Carril Jardim Botânico, que estendeu sua linha para atender o novo bairro.

Por certo o Chafariz das Saracuras não é um caso isolado. Muitas outras fontes e esculturas foram deslocadas de seus lugares originais na história da cidade do Rio de Janeiro.



FIGURAS 4 E 5:  
O Chafariz das Saracuras, de Mestre Valentim, no Convento da Ajuda, 1911, fotografia de Augusto Malta (domínio público, acervo da Biblioteca Nacional), e na Praça General Osório, 2012, fotografia de Halley Pacheco de Oliveira (utilização permitida pela licença Creative Commons). Disponíveis, respectivamente, em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon404110/icon1329341.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon404110/icon1329341.jpg) e [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Chafariz\\_das\\_Saracuras\\_na\\_Pra%C3%A7a\\_General\\_Os%C3%B3rio.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Chafariz_das_Saracuras_na_Pra%C3%A7a_General_Os%C3%B3rio.jpg). Acesso em: 26 de janeiro de 2022.

Roberto Burle Marx, paisagista e artista, gostava de brincar dizendo que os monumentos urbanos cariocas deveriam ter roscas em sua base para facilitar o processo de troca-troca de lugar a que eram submetidos. Apenas para mencionar poucos exemplos, a fonte Ramos Pinto, doada pelo fabricante de vinho do porto à cidade em 1906 e instalada na Glória, foi transferida para a entrada do Túnel Novo, em frente ao Shopping Rio Sul; mais recentemente, a *Escultura para o Rio de Waltércio Caldas*, instalada em 1996 no cruzamento da Avenida Beira Mar com a Presidente Antonio Carlos, foi demolida para dar lugar às pistas do VLT e reerguida em local próximo.

Esses deslocamentos podem ser entendidos como necessários ou inevitáveis, diante das urgências urbanas. Entretanto, envolvem um olhar que podemos qualificar como iconoclasta, uma vez que desconsidera a relação do monumento com o entorno, com a sua história e com os seus usos. No caso do Chafariz das Saracuras, seu deslocamento para a então remota praça abriu uma nova fase na história do monumento, marcada pelo descaso e pelas depredações. Quando Magalhães Corrêa publicou o artigo *Terra Carioca: fontes e chafarizes*, em 1935, fez questão de anotar o estado de abandono da fonte:

[...] hoje está tudo mudado; as saracuras que eram quatro, uma foi roubada e as outras, para não o serem, foram recolhidas ao depósito da Inspetoria Matas e Jardins pelo Sr. Viana. Dos quatro cágados de bronze, dois lá estão, um foi roubado por um jovem, filho de distinta família que mora à rua Visconde Silva e que prometera ao guarda restituir, mas até hoje não apareceu para devolver aquilo de que levemente se apossou, o quarto está no abrigo do encarregado do jardim, agarrado à sua base de pedra, sob a manga de irrigação, pois parece que até a pedra em forma de meia lua, pesando uns setenta quilos, com o cágado incrustado, ia também para algum recanto colonial.

A taça de pedra, que se acha ao centro do chafariz, está cheia, não do precioso líquido, mas de areia, posta pela Saúde Pública para evitar mosquitos, processo prático da teoria do menor esforço. [...] Abandonada, apareceu espoliada de seus bronzes de um século de existência, entregue à guarda do povo de Copacabana, bairro de elite, mas nem assim escapou aos vândalos... Talvez por falta de vigilância municipal ou por falta de policiamento (CORRÊA, 1935).

Durante muito tempo, o Chafariz permaneceu seco, sem água. Ainda assim, instalado sem qualquer proteção, era usado livremente pela população que subia em seus tanques, sentava em seus degraus, apoiava-se no obelisco central. Em uma das sucessivas reformas a partir dos anos 1960, retomou parte das serventias de um chafariz, agora com caráter mais decorativo do que funcional. Mas a função de verter água foi, desde então, interrompida diversas vezes, por motivos vários. Na década de 1980, a presença de água no fosso erguido ao seu redor servia para dificultar o acesso da população ao monumento. Essa providência parecia tentar resolver o problema dos sucessivos furtos das esculturas em bronze da fonte, como os cágados e as saracuras, que já haviam sido roubadas e substituídas por réplicas, mais de uma vez. Igualmente visava impedir a sua depredação, à custa de distanciá-lo do acesso público. Fato que pode parecer menor, mas que participa do processo que analisamos aqui: o caráter iconoclasta do deslocamento físico e simbólico dos monumentos da cidade.

Hoje, na super movimentada Praça de Ipanema, circundado por edifícios altos, o Chafariz das Saracuras está completamente desconectado de tudo aquilo que originalmente lhe trazia sentido: a serventia de abastecimento, o vínculo cultural e estético com o Largo da Ajuda, o valor de novidade que trazia nos cágados e saracuras de bronze, pioneiros trabalhos de

fundição realizados no país. Tampouco esses animais, típicos da fauna carioca de então, valorizada por Mestre Valentim em sua obra, nos parecem mais tão familiares. Não à toa continua aparecendo nos jornais pelos repetidos furtos, sempre noticiados com uma espécie de indignação cética, descrente de qualquer solução. Certamente a nostalgia não é a resposta. Muitas vezes a ideia de transferência de local vem associada à proposta de preservação, mas cabe perguntar se e como aquele monumento pode ser capaz de mobilizar o apreço coletivo necessário para que conquiste o valor de patrimônio.

O que o caso da fonte das saracuras parece nos mostrar é que a recuperação das funções originais do chafariz, celebrada como essencial para a sua preservação enquanto patrimônio, pode não ter alcançado o efeito desejado. No decorrer dos anos de sua vida em Ipanema, a obra de Mestre Valentim foi usada de modo inusitado pela população: serviu de playground para crianças; acomodou grupos para fotografia; funcionou como ponto de localização para o lambe-lambe; abrigou a população em situação de rua.<sup>3</sup> Em sua configuração atual, sem os cuidados requeridos para sua preservação enquanto chafariz colonial, o monumento mal cumpre sua função de ser admirado a distância, estimulando, talvez, a população urbana, em sua particular dinâmica, a incorporá-lo de modo negativo, seja pelos furtos e depredações, seja pela sua conversão em lixeira para a Feira Hippie que ali acontece desde 1968.

Perguntamos, então: onde estaria a iconoclastia? Na demolição da fonte de seu lugar original? Na sua transferência para uma localidade remota? Na transformação de seus usos? No descaso com o monumento? Nos repetidos furtos e depredações? Na combinação de todas as opções anteriores? Seria possível afirmar que o gesto iconoclasta inicial, aquele que

---

3. Neste blog, vemos fotografias de vários dos momentos da fonte e seus diferentes usos pela população: <http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com/2010/08/chafariz-das-saracuras-as-muitas-fases.html>.

deslocou o monumento, tanto de seu local quanto de suas funções originais e de sua ligação afetiva com o entorno, foi um estopim para uma série de sucessivas ações iconoclastas que seguem interferindo na obra até hoje? Seria possível pensar que a insistência em o preservar como uma fonte colonial, que celebra o passado e não sua relação atual com o entorno, contribui para que não alcance o afeto público e o valor de patrimônio cultural?

### **SAQUES AOS MONUMENTOS: QUAL O VALOR DO PATRIMÔNIO?**

A cidade do Rio de Janeiro é frequentemente marcada por um tipo de depredação identificada pelos meios de comunicação como vandalismo: o furto de parte de monumentos urbanos. Mencionamos anteriormente os recorrentes furtos dos cágados e saracuras do chafariz do Mestre Valentim. Também obras como a estátua de Carlos Drummond de Andrade na orla de Copacabana e o conjunto escultórico em homenagem a Noel Rosa no bairro de Vila Isabel sofrem constantes saques. Geralmente são roubadas peças pequenas.

Não foi o caso, entretanto, do furto de parte do monumento ao Marechal Deodoro da Fonseca na Glória. Na madrugada do dia 16 de fevereiro de 2020, a estátua representando a mãe do Marechal, que compunha o conjunto monumental em questão, foi roubada. A estátua media dois metros de altura e pesava 400 kg, o que faz com que seu furto chame a atenção por ter passado despercebido tanto pela polícia quanto pela população. Pela magnitude, aproxima-se de outros roubos de grandes proporções, sendo o mais famoso deles realizado em 2013, quando seis vigas de aço com até 40 metros de altura e pesando 110 toneladas sumiram durante as obras de demolição do Elevado da Perimetral.

O monumento, inaugurado em 15 de novembro de 1937, é de autoria do escultor Modestino Kanto, formado pela

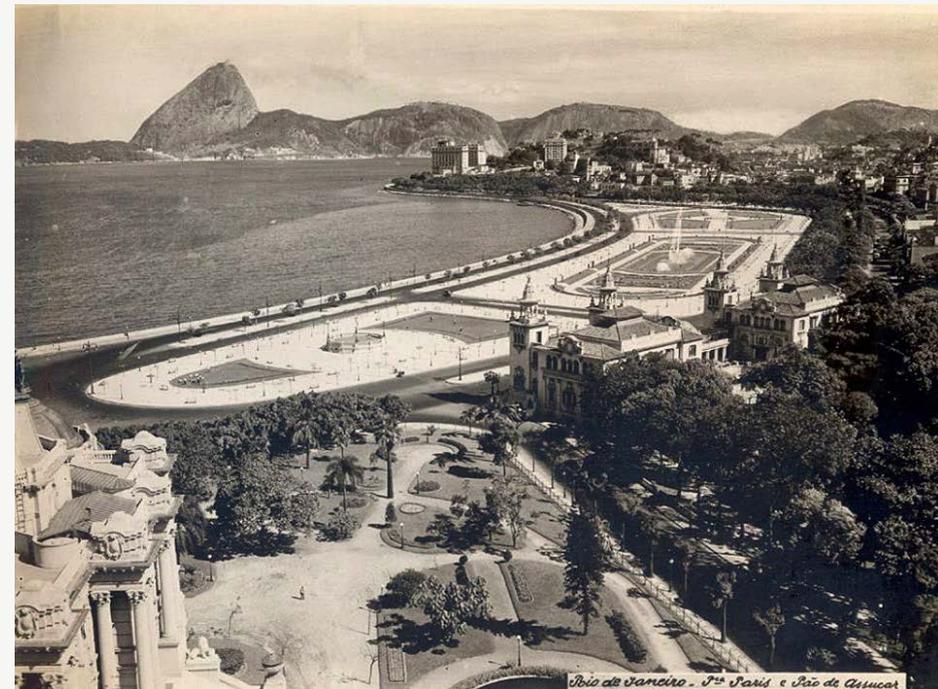
Academia de Belas Artes do Rio. Abrigando os restos mortais do Marechal Deodoro e de sua esposa, foi instalado em trecho da Praça Paris,<sup>4</sup> inaugurada há poucos anos, segundo projeto do urbanista francês Alfredo Agache, com inspiração nos jardins de Versalhes. A estátua equestre exhibe o fundador da República Brasileira, no alto de um pedestal *art déco* de granito adornado por um grupo de estátuas e relevos representando militantes da causa republicana. Nas fotografias que registraram a praça pouco tempo após a instalação da escultura, com as árvores ainda baixas e sem as grades que hoje a cercam, percebe-se a relevância do monumento para a ordenação espacial do trecho em que foi disposta.

O monumento veio a ocupar o lugar original de uma fonte baixa, exigindo alterações no paisagismo da praça (Figuras 6 e 7). Os canteiros de grama que acompanhavam, em seus limites externos, o formato do trecho da praça e, em seus limites internos, seguiam a forma circular da fonte – ecoando a espacialidade dos demais trechos da Praça Paris – foram modificados, passando a repetir as linhas retas da sua base retangular. Do alto de seus 23 metros, o Marechal celebra o momento decisivo da Proclamação, acenando com seu chapéu na direção do mar (hoje distante). O perfil do conjunto se recortava contra edifícios imponentes da cidade, como o Palácio Monroe (já demolido) e o Edifício Brasília, erguido nos anos 1930, projeto dos arquitetos franceses Émile Louis Viret e Gabriel-Pierre Jules Marmorat. Nesse contexto, a escultura contribuía para a celebração revivida do classicismo francês como modelo estético dominante.

Tudo isso nos fez lembrar de um conto de Machado de Assis, “Uma visita de Alcibíades”, no qual o político e general ateniense mencionado no início deste capítulo é trazido para o

---

4. Hoje o monumento fica às margens do que se chama Praça Paris, cercada por grades. Na época, a praça compreendia outros trechos e havia planos para a sua expansão, jamais realizados.



FIGURAS 6 E 7: Fotografias da Praça Paris, acima na década de 1930 (autoria ignorada) e abaixo em 1955 (Jean Solari), mostrando o monumento instalado e o início das obras do Aterro do Flamengo. Disponíveis, respectivamente, em: <http://rioque-naovivi.blogspot.com/2014/06/praca-paris-gloria-em-1940.html> e <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25631/praca-paris-rio-de-janeiro-rj>. Acesso em: 28 de janeiro de 2022.

presente através dos dotes espíritas do desembargador X. O general, “uma vez acusado de desacato aos deuses” – recordando o episódio da destruição das hermas –, estranha os novos modos e o desembargador tenta lhe explicar que o seu mundo estava extinto, que “o paganismo acabara, que as academias do século passado ainda lhe deram abrigo, mas sem convicção, nem alma” (ASSIS, 1994). Diante do espanto, em especial com as escuras e pesadas vestimentas do homem moderno, Alcibíades morre pela segunda vez, obrigando o desembargador a solicitar ajuda ao chefe da polícia.

Machado de Assis falava, assim, do anacronismo e do artificialismo do classicismo no mundo moderno brasileiro. A escultura de Deodoro da Fonseca, em pose heroica, um acréscimo já ligeiramente destoante do paisagismo classicizante de Agache para a Praça Paris, estampava a distância e o estranhamento cultural. Situação que se acirrou com o passar dos anos. Mais e mais a estética se mostrava apartada, tanto quanto o próprio tema: a celebração grandiloquente do gesto de proclamação da República. Não gratuitamente, o valor cultural do monumento cedeu lugar ao valor econômico dos 400 kg de bronze da parte furtada (outras placas de bronze da mesma estátua haviam sido roubadas em 2017). O roubo sequer foi percebido pela população do entorno que pouca atenção dá ao monumento, cujos degraus são ocupados frequentemente pela população sem moradia, em situação de rua.

As notícias sobre o furto destacam o espanto com a sua magnitude e também com o não registro do fato, seja pela população, seja pelas câmeras de vigilância. Outras reforçam o estereótipo do Rio de Janeiro como cidade violenta, onde se rouba de tudo. De modo geral, os jornalistas, que comumente pouco ligam para o patrimônio urbano, repentinamente se transformam em seus paladinos defensores (o monumento é tombado pelo órgão estadual, o Inepac). Indignação que durou pouco tempo. Após algumas notícias sobre o início das investigações e as primeiras pistas sobre os ladrões, o assunto caiu no

esquecimento. A grande maioria das matérias conclui com a observação que o departamento responsável pela conservação das esculturas públicas cariocas, ao detectar o roubo, faz orçamentos para a substituição da parte faltante, dando um ar de casualidade ao fato.

No momento da escrita deste texto, quase dois anos após o evento, o monumento segue desfalcado. O crime não foi solucionado, os jornalistas que noticiaram o ato se silenciaram e a obra não foi restaurada. O juízo foi feito, o gesto foi qualificado como vandalismo e criminoso, mas se ignorou o fato de o monumento estar desde sua origem, como o Alcibíades do conto de Machado de Assis, “morto pela segunda vez”. O roubo reencena como tragédia urbana a sua ausência de valor cultural.

### **ICONOCLASTIA COMO GESTO POLÍTICO: A MEMÓRIA EM DISPUTA**

Na madrugada do dia 24 de agosto de 2021, o monumento ao Descobrimento do Brasil no Largo da Glória foi incendiado. Segundo reportagem da *Folha de São Paulo*, de 25 de agosto de 2021,<sup>5</sup> a Secretaria de Conservação do Rio de Janeiro considerou o incêndio como um ato de vandalismo e abriu um inquérito de investigação com a Polícia Civil para apurar a autoria do crime, ignorando a dimensão iconoclasta do ato carregado de motivações políticas e ideológicas.

Medindo dez metros de altura, feito em bronze com pedestal de granito, de autoria do célebre escultor acadêmico Rodolfo Bernardelli, o monumento representa três personagens importantes para a narrativa construída sobre o chamado Descobrimento do Brasil: o navegador Pedro Álvares Cabral aparece em destaque; em segundo plano vemos Pero Vaz de Caminha, escrivão da frota de Cabral e redator da

---

5. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/08/estatua-de-pedro-alvares-cabral-e-incendiada-na-zona-sul-do-rio.shtml>. Acesso em: 31 jan. 2022.

famosa carta que relata a chegada dos colonizadores ao Brasil, e Frei Henrique de Coimbra, missionário responsável por celebrar a primeira missa em território brasileiro. O monumento foi inaugurado em 1900. Em nome da Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil, que encomendou a obra, o Barão Ramiz Galvão entregou simbolicamente o conjunto escultórico ao prefeito e proferiu um discurso.

Esta homenagem prestada à memória do glorioso descobridor da terra de Santa Cruz, por ocasião do quarto centenário que celebramos todos em legítima expressão de júbilo, representa um preito de gratidão ao passado, e um monumento que simboliza a perfeita união de dois povos, filho um do outro, hoje irmãos, indissolúveis amigos. (...) Este monumento da grandeza da nossa raça, a Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil entrega-o, cheia de justo júbilo, à capital da República – generoso coração da Pátria Brasileira que tanto colaborou nesta obra santa. Guardai-o, senhor prefeito, guardem-no vossos dignos sucessores, como um protesto da pujança da geração de 1900, como um testemunho eloquente do progresso da arte neste formoso torrão americano, como uma oferenda imorredoura que os bons brasileiros dedicam à Pátria, sempre nobre, sempre grande, sempre amada.<sup>6</sup>

O monumento em questão perpetua o mito civilizatório brasileiro no qual a colonização teria ocorrido de forma harmônica e a nação brasileira construída através da união pacífica entre as diferentes raças. Tal narrativa tradicional sobre a colonização do Brasil ignora o etnogenocídio indígena

6. Monumento a Pedro Álvares Cabral. *Diário de Notícias*, 31 de outubro de 1943. Disponível em: <https://reficio.cloud/rio/monumento/dn-monumento-a-pedro-alvares-cabral/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

realizado pelos colonizadores e perpetuado até hoje através de políticas públicas, bem como todo o violento passado escravocrata. O monumento, desse modo, tornou-se recentemente alvo de gestos iconoclastas.

O ataque foi realizado no contexto das manifestações contra o Projeto de Lei 490 que prevê alterações nas regras de demarcação dos territórios indígenas, propondo a criação de um “marco temporal” que consideraria território dos povos originários somente as áreas ocupadas por eles até o dia 5 de outubro de 1988, data da promulgação da atual Constituição brasileira. Desse modo, todos os processos não concluídos de demarcação de território precisariam comprovar a ocupação anterior à data citada. Outro aspecto problemático do projeto de lei é a proposta para o fim do uso exclusivo das terras demarcadas pelos povos originários, abrindo espaço para a exploração do meio ambiente através do garimpo e da mineração, por exemplo. Nas fotos do ataque ao monumento



FIGURA 8:

Fotografia do incêndio ao monumento em homenagem ao Descobrimento do Brasil, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 2021. Reprodução de redes sociais, publicada em <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/08/25/policia-civil-investiga-responsaveis-por-incendio-na-estatuade-pedro-alvares-cabral-no-rio.html>. Acesso em: 26 de janeiro de 2022.

vemos, além das chamadas, inscrições contrárias ao Projeto de Lei 490 e ao marco temporal (Figura 8).

No dia seguinte ao ocorrido, o coletivo indígena Uruçu Mirim reivindicou a autoria do incêndio e declarou em sua conta no Twitter, logo em seguida bloqueada: “Mais um monumento escravocrata e genocida foi incendiado. Queimamos a estátua de Cabral para destruir tudo que ele simboliza ainda nos dias atuais, em protesto contra o Marco Temporal e o genocídio indígena continuado.”<sup>7</sup>

O ataque iconoclasta ao monumento ao Descobrimento do Brasil se insere no contexto de diversas ações ocorridas não só no país, mas internacionalmente. Apenas um mês antes, a estátua do bandeirante Borba Gato foi incendiada na cidade de São Paulo. Em 2013, povos indígenas já haviam interferido no celebrado Monumento das Bandeiras, também em São Paulo. No contexto da América Latina, temos testemunhado com frequência intervenções em estátuas de Cristóvão Colombo que vão desde a decapitação, passando pela interferência com tinta vermelha para simbolizar sangue, até a remoção completa de alguns desses monumentos. Tais atos iconoclastas ganharam o interesse da mídia internacional especialmente após a derrubada do monumento ao soldado confederado na Carolina do Norte (EUA), em 2017, e, em 2020, com a derrocada da estátua do traficante de pessoas escravizadas Edward Colston, em Bristol, Inglaterra, eventos vinculados ao movimento *Black lives matter*.

A iconoclastia contemporânea, em sua versão politicamente informada, tem se estabelecido como uma estratégia de resistência em um contexto de batalha de narrativas no

---

7. Apesar de bloqueada pelo Twitter, a declaração do coletivo Uruçu Mirim foi citada por inúmeras fontes, entre as quais o artigo: “No Rio, estátua de Pedro Álvares Cabral é incendiada contra ‘marco temporal’ de ruralistas. *Brasil de Fato*, RJ, 25 de agosto de 2021. Disponível em: <https://www.brasildefatorj.com.br/2021/08/25/no-rio-estatua-de-pedro-alvares-cabral-e-incendiada-contra-marco-temporal-de-ruralistas>. Acesso em: 26 jan. 2022.

qual as memórias coletivas são disputadas. Os iconoclastas entendem os monumentos urbanos como lugares de memórias, construídos artificialmente pelas camadas hegemônicas da sociedade e agora os reivindicam na tentativa de escrever uma nova história. Segundo Pierre Nora,

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento ainda desperta memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais (NORA, 1993, p. 7)

Determinados monumentos públicos, que outrora passavam despercebidos na paisagem urbana, tornaram-se espécies de totens de uma versão da história escrita pelas classes dominantes. Assim, suas destruições têm o poder de causar revolta naqueles que sequer sabiam de suas existências, mas que agora, muitas vezes, arvoram-se como defensores do patrimônio e dos discursos por ele articulados.

Horst Bredekamp, em seu livro *Teoria do acto icónico*, observa que, contemporaneamente, testemunhamos uma reflexão intensificada sobre as imagens. Segundo o autor, um dos fatores que possibilita este fenômeno é o fato de as imagens assumirem, com frequência, usos políticos em sociedade.

Apesar de a representação do poder ter sido, desde sempre, uma das características e finalidades, este componente [uso político das imagens] surge particularmente intensificada nas nossas “mediocracias”. Com efeito, apesar das hipostasiadas “marés de imagens”, certas imagens e sequências de imagens individuais incrustam-se

indelevelmente na memória coletiva e influenciam assim o campo de ação (BREDEKAMP, 2015, p. 7).

Pouco mais de um século desde sua inauguração, percebemos que o monumento ao Descobrimento do Brasil não foi devidamente “guardado” como suplicou o Barão Ramiz Galvão em seu discurso. Nem pelo poder público que deveria zelar por sua preservação, nem por uma camada da população que passou a entendê-lo como imagem materializada dos discursos políticos que desejam combater, tampouco por aqueles que defendem, em teoria, sua importância, mas que sequer refletem sobre seus valores históricos ou artísticos.

Segundo o historiador da arte Rafael Cardoso, o “incêndio do monumento ao Descobrimento do Brasil, no Rio de Janeiro, em 24 de agosto de 2021, é um exemplo de ação desacertada”, pois não atingiu sua meta política e “contribuiu para a deterioração de uma obra de valor artístico e histórico num contexto político em que o patrimônio já sofre de abandono crônico” (CARDOSO, 2021, p. 145). Os argumentos são sólidos. Realmente, o Supremo Tribunal Federal não se sentiu pressionado pelo ato, assim como o incêndio acabou por corroborar tantos outros ataques ao patrimônio cultural brasileiro. Além disso, a ação serviu para reforçar o estereótipo de vândalos, comumente associado aos manifestantes por parte da mídia e da opinião pública.

Entra aí, porém, uma série de novos problemas que vale a pena levantarmos. Em primeiro lugar, devemos perguntar: o gesto iconoclasta política ou ideologicamente informado vale por si mesmo, como ato de revolta, de ruptura em uma certa narrativa discriminatória? Ou deve ser julgado pelos seus efeitos políticos ou midiáticos? Além disso, a escolha do monumento a ser atacado se dá pelo seu tema ou envolve o juízo estético, a compreensão do significado artístico da obra? O entendimento do valor artístico ou histórico da obra compensa o caráter injusto e desigual de

seu discurso? A quem cabe julgar os acertos ou desacertos do gesto? A partir de quais critérios? Tudo isso nos traz de volta ao problema dos múltiplos estereótipos entremeados no tecido complexo da destruição dos monumentos e do patrimônio, incluindo o dos críticos bem informados, que celebram ou denunciam esses gestos, ancorados em valores cujas referências nem sempre são culturalmente partilhadas pela população.

## DE VOLTA À ORIGEM

De volta a Atenas do século V. a.C., Alcibíades negou a acusação de ter incitado a destruição das hermas e solicitou que seu julgamento acontecesse imediatamente, de modo que ele pudesse se defender. Com a negação de seu pedido, o general partiu com a expedição para Siracusa com a promessa de ser julgado por seu suposto crime quando retornasse. Entretanto, com a sua ausência, as denúncias contra ele aumentaram e ele foi convocado a regressar imediatamente para que fosse julgado. Com receio de sua condenação e morte, Alcibíades desertou e passou a colaborar com Esparta, que acabou vencendo a campanha na Sicília. Anos depois, quando o escândalo da destruição das hermas já havia se dissipado, Alcibíades foi perdoado e retornou a Atenas que passou a se beneficiar novamente de suas vitórias militares.

Não tão diferente de Atenas no século V a.C., o Rio de Janeiro contemporâneo é palco de debates sobre as possíveis motivações e os diferentes efeitos da destruição de obras públicas. De modo similar, após as celeumas iniciais, os ataques iconoclastas cariocas foram igualmente esquecidos ou perderam seus potenciais impactos. É inegável a importância de pensarmos a iconoclastia através de suas motivações e efeitos (parte do trabalho que buscamos fazer com este artigo), mas talvez seja mais urgente pensá-la através de seus complexos processos e inerentes contradições.

Desse modo, procuramos, através dos casos analisados, pensar em um conceito ampliado de iconoclastia, para desvelar os múltiplos discursos e estereótipos envolvidos nesses gestos. Usamos o conceito de urbicídio para compreender o sentido da destruição como motor central da política pública de modernização urbana. Discutimos problemas intrínsecos às tentativas de preservação de monumentos pelo seu deslocamento para outros sítios. Contestamos o uso do termo vandalismo para os roubos de partes de monumentos, de modo a colocar em questão o valor do patrimônio. Levantamos as diversas camadas de juízos que envolvem a avaliação dos gestos iconoclastas politicamente informados.

Mais importante do que darmos uma resposta definitiva às perguntas formuladas, é mantê-las na forma interrogativa, impedindo a sua acomodação ou academização. Talvez devêssemos incorporar, em nosso discurso sobre a iconoclastia, um tanto de suas singularidades e aporias. A História da Arte, por sua vez, deve nos servir como modelo de uma investigação que lida sempre com um fato presente, diante de nós, ensinando-nos que a sua historicidade reside muito além de seu momento de produção e está sempre em transformação por sua radical contemporaneidade.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. Uma visita de Alcibiades. *In: Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. II. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000241.pdf>. Acesso em: 24 de janeiro de 2022.

BREDEKAMP, Horst. *Teoria do acto icónico*. Trad. A. Mourão. Lisboa: KKYM, 2015.

CARDOSO, Rafael. Vandalismo ou iconoclastia? A fonte Ramos Pinto no Rio

de Janeiro. *Revista Concinnitas*, v. 42, n. 22, p. 145, setembro de 2021. DOI: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2021.63196>. Acesso em: 26 de janeiro de 2022.

CORRÊA, Armando Magalhães. *Terra Carioca: fontes e chafarizes* (1935). Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1939. Disponível em: <https://reficio.cloud/assunto/terra-carioca-fontes-e-chafarizes/>. Acesso em: 31 de janeiro de 2022.

COWARD, Martin. *Urbicide: The politics of urban destruction*. Nova York: Routledge, 2009.

GAMBONI, Dario. *The destruction of art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. Londres: Reaktion Books, 1997.

LIPPMANN, Walter. The world outside and the pictures in our heads. *Public Opinion*, 1921. E-book disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/6456/pg6456.html>. Acesso em: 22 de janeiro de 2022.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, dez. 1993.

VIEIRA FAZENDA, José. O Chafariz das Saracuras (25 de outubro de 1896). *In: Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*. V. 1. *Revista do IHGB*, t. 86, v. 140, 1919. Disponível em: <https://reficio.cloud/rio/fonte/vieira-fazenda-o-chafariz-das-saracuras/>. Acesso em: 31 de janeiro de 2022.

# DO ALTO DE UM ARRANHA-CÉUS NA AVENIDA RIO BRANCO: PANORAMA DO CIRCUITO DE ARTE MODERNA NO RIO DE JANEIRO, 1931-1947

Gabriela Caspary  
Guilherme Bueno

A modernidade no Rio de Janeiro das décadas de 1930 e 1940 dispõe de vários roteiros: no trajeto da Lapa até a Praça Onze e pela linha de trem (que se junta a outro percurso da região portuária e seus bairros), temos uma cultura de matriz proletária e boêmia que desde o início do século inventava o samba. Em Santa Teresa e na Zona Sul, salões aristocráticos reproduzem o modelo parisiense do século XIX. Por ali também se instalam em pensões artistas emigrados, outros de classe média baixa e o *lúmpen*: no Hotel Internacional, situado naquele bairro, Arpad Szenes e Vieira da Silva tiveram seu endereço mais duradouro (e austero), tornado local de reunião de intelectuais e artistas. Na região portuária e na Ponta do Calabouço (onde se instalariam o aeroporto e a estação de hidroaviões), chegam navios e aviões com “bailarinas... emigrantes... uma grama de rádio”, livros e revistas importados para a “elite intelectual” (encontráveis na Rua do Ouvidor e adjacências), filmes para as salas de cinema, cujo

polo era a Cinelândia, no “quarteirão Serrador”<sup>1</sup> dos primeiros arranha-céus cariocas. Cruzando a Avenida Rio Branco, qual o curso do carnaval, no edifício A Noite, Lucio Costa e Grigori Warchavchik projetam o conjunto da Gamboa, contraponto às residências modernistas que chegavam em Ipanema (Alexandre Altberg) e Copacabana (Casa Nordschild, Rua Tonelero, 138, Warchavchik).

Nesse perímetro (Imagem 1) estão alguns dos difusores do modernismo da “alta-cultura”. Ele é o *ponto médio* (não de convergência) daqueles roteiros, pelo qual a modernidade adentra o imaginário de classe média, ou, no mínimo a promessa de ascensão a ela, personificada em toda a boêmia – dândis, candidatos a gênios, anjos perdidos, Rastignacs, rábulas –, que pinta, esculpe, lê, escreve, clinica, faz jornalismo, ceva na repartição, tem (ou não) os mais diferentes empregos, bebe, vira a noite. Há, na proximidade de enderços, a promiscuidade com o aparato oficial da cultura, mas também frequentações movidas pela mundaneidade (cervejas, flertes, prestígio, amizades, apoios, ciúmes, rivalidades); porém, em outras vezes, em vez do bar, a noite é passada na delegacia.

Ao *sobrepôr* uma nova modernidade àquela implantada na primeira década do século XX, que, por sua vez, substituíra a primazia da Rua do Ouvidor, essa área corresponde a mais uma camada de recalque da cidade, com processos que ocultam rastros perturbadores que lhes acompanham: tenta-se *esquecer* um morro (o Castelo), a chegada, um século antes, junto com os livros e romances mais requintados, de seres humanos escravizados, e a horripilante prisão do Calabouço. Assombrando esse “sonho de ordem e progresso”, eles tocam em outra dimensão do *inconsciente* do capitalismo.

Adotamos o recorte temporal de 1931 até 1947, quando se efetivam os movimentos para a criação de um museu de arte

---

1. Imediações das ruas do Passeio, Senador Dantas, Evaristo da Veiga, Álvaro Alvin, Alcindo Guanabara, Praça Marechal Floriano (Cinelândia) e Av. Rio Branco.

IMAGEM 1.  
Mapa do Centro do Rio de Janeiro  
(ano de referência 1923). Fonte: os  
autores.



## MAPA DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO (ano de referência 1932)

### ROTEIRO 1

#### PRÓ-ARTE

- 1.1 Associação dos Empregados do Comércio  
(Pró-Arte 5º andar e Galeria Heuberger nº 118)
- 1.2 A Nova Galeria de Arte (Filial da Galeria Heuberger)
- 1.3 PALACE HOTEL
- 1.4 Edifício A Noite

#### FUNDAÇÃO GRAÇA ARANHA

- 1.4 Edifício A Noite

### ROTEIRO 2

#### NÚCLEO BERNARDELLI

- 2.1 Studio Nicolas

- 2.2 ENBA

#### CLUBE DE CULTURA MODERNA

- 2.3 Edifício Odeon

### ROTEIRO 3

- 3.1 DIRETÓRIO ACADÊMICO

- 3.2 ABI (construído entre 1936 e 1939)

- 3.3 UNIVERSIDADE DO POVO

- 3.4 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
(construído entre 1937 e 1943)

### ROTEIRO 4

- 4.1 GALERIA ASKANASY

- 4.2 CASA DO ESTUDANTE DO BRASIL  
(construído entre 1942 e 1945)

..... Quarteirão Serrador

----- Projeto de Arruamento

----- Em vermelho avenidas  
e locais de interesse atuais

### Locais de Interesse

1. Cassino Beira-Mar
2. Instituto de Música
3. Aqueduto da Lapa
4. Quartel de polícia
5. Palácio Monroe
6. Supremo Tribunal de Justiça
7. Biblioteca Nacional
8. Theatro Municipal
9. Liceu de Artes e Ofício
10. Estação dos Bondes de Santa Teresa
11. Imprensa Nacional
12. Galeria Cruzeiro / Hotel Avenida
13. Studio Eros Volúcia
14. Convento de Santo Antônio
15. Teatro Carlos Gomes
16. Teatro João Caetano
17. Real Gabinete Português de Leitura
18. Escola Politécnica
19. Clube Municipal
20. Candelária
21. Banco Boavista
22. Banco do Brasil
23. Câmara dos Deputados
24. Santa Casa da Misericórdia
25. Igreja de Santa Luzia

### Imprensa

- A. Diário Carioca
- B. Redação de A Manhã
- C. Redação do Jornal do Brasil
- D. Correio da Manhã
- E. Diário de Notícias
- F. Revista Leitura

### Editores/Livrarias

- I Livraria José Olympio Editora
- II Livraria Civilização Brasileira
- III Editorial Vítória
- IV Livraria Acadêmica
- V Livraria Atheneu
- VI Livraria Kosmos

moderna. Por isso, não adentraremos a exposição de Alexander Calder nem o MAM Rio (1948), que, decisivos, contam com estudos consolidados. O mesmo critério vale para o Salão de 31 e o edifício do MESP. Valemo-nos dos catálogos de Frederico Moraes para a Galeria Banerj, sua monografia sobre o Núcleo Bernardelli e a *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*, somada a revisão bibliográfica.<sup>2</sup>

Dentre as revistas, destacamos *Diretrizes*, *Movimento e Marcha*, nascidas nas fileiras do jornal esquerdista *A Manhã*, e o longevo *Boletim de Ariel*, de Gastão Cruls e Agripino Grieco, que acolheu figuras díspares como Graciliano Ramos, Santa Rosa, Flávio de Carvalho, Murilo Mendes, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Jorge Amado, Aníbal Machado, Portinari, Edison Carneiro e Tristão de Athayde. Há suplementos de Letras e Artes, hebdomadários culturais de linha ampla (*Revista Acadêmica* e *Leitura*). Além de Ruben Navarra e Pedro Correia de Araújo, um dos críticos atuantes foi Mario Ney, o qual, apesar de sua perspicácia, hoje é uma figura esquecida. Nos anos 1940, soma-se a essa plêiade Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes.

Das revistas especializadas, temos *Bellas Artes* (criada por Quirino Campofiorito), a vanguardista *Base* e a *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*; publicações estudantis como *Architectura* (ligada ao curso da ENBA, mas que não sobrevive ao primeiro ano da década de 1930), *ENBA – Revista de Arte* (1942), do Diretório Acadêmico, e a *Revista de Arquitetura – Órgão Oficial do Diretório da ENBA*, de meados da década de 1930. Nela, um anúncio da Livraria Acadêmica (rua São José, 68, com escritório na Avenida Rio Branco, 117), oferece *Bauwelt*, *Moderne Bauformen*, *Wasmuth Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, *Architectural Forum*, *Architectural Record*, *L'Architecture d'aujourd'hui*, *Art et Décoration*, *Casabella*, *Domus*. A livraria

---

2. Consultar bibliografia ao final do artigo.

Askanasy vende nos anos 1940 *L'Architecture Française*, *The Architectural Review*, *Mobilier et Décoration*, *Art et Industrie*, *Graphis* e as obras completas de Le Corbusier.<sup>3</sup> Acrescentem-se *Die Baukunst der Neuesten Zeit*, de Gustav Adolf Platz, *Die Kunst der 20. Jahrhunderts*, de Carl Einstein (adquiridos na Livraria Kosmos pela Biblioteca Nacional) e indicações presentes em artigos.

### PRÓ-ARTE, PALACE HOTEL, FUNDAÇÃO GRAÇA ARANHA

Muito há a estudar sobre os fluxos entre o Brasil, o leste europeu e a Alemanha. O censo de 1939 indica a presença de 87.024 imigrantes alemães no Brasil, dentre os quais a população judaica salta de 10 mil para 30 mil entre 1920 e 1928. Em janeiro de 1930, o *Jornal do Brasil* (JB) noticia que a Alemanha é o maior importador europeu de produtos brasileiros. No mesmo ano é inaugurada a comunicação internacional por telefone entre os dois países, ampliada para EUA, Argentina Chile, somente dois anos depois, com a inauguração do posto telefônico à Av. Rio Branco 122, onde também funcionava a redação do JB. A proximidade “modernizadora” do governo Vargas com a Alemanha se traduz na implantação da linha regular do Zeppelin em 1936 e subsequente construção de aeroporto em Santa Cruz na Zona Oeste do Rio de Janeiro.

No plano cultural, um marco dessa relação foi a Sociedade Pró-Arte de Artistas e Amigos de Belas Artes. Criada em 1931 no Rio de Janeiro, ela teve filiais em São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre até 1942. Fundada pelo marchand Theodor Heuberger, o frei Pedro Sinzig e a pianista e camerista Maria Amélia Rezende Martins, foi uma instituição privada promotora da cultura alemã, do intercâmbio entre os países e divulgação do modernismo através de publicações, conferências, cursos, concertos, festas e exposições.

---

3. *Correio de Manhã*, 25 de janeiro de 1948, p. 24.

Heuberger, chegara ao Brasil em 1924, a convite do representante consular brasileiro na Alemanha, o pintor Navarro da Costa. Antes, ele organiza algumas exposições<sup>4</sup> de arte e cultura alemã que circularam em São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, divulgando o expressionismo alemão, objetos de arte aplicada, utensílios domésticos e brinquedos, com uma expografia inovadora.

No mesmo ano do início das atividades da Pró-Arte, Lúcio Costa, na direção da ENBA, contrata para o corpo docente três imigrantes: Alexander Buddeus, arquiteto alemão; Gregori Warchavchik, arquiteto russo-ucraniano e Leo Putz, artista austro-húngaro nascido em Merano, Tirol. Todos eles (cuja presença provocou desavenças com o núcleo acadêmico e nacionalista da escola, adicionando um ingrediente às conspirações que resultariam na demissão de Costa) participavam do círculo da Pró-Arte. Em maio acontece na sede da ENBA o primeiro Salão da Pró-Arte, com obras de artistas de língua ou formação alemã com temática brasileira, fazendo um contraponto às mostras ali organizadas por Heuberger em 1928 e 1929, exclusivamente de artistas alemães e arte aplicada. O salão, divulgado como uma homenagem ao Brasil, com trabalhos produzidos aqui sob a influência da luz e do calor dos trópicos, ocupou várias salas do edifício, sendo patrocinada pelas três embaixadas de língua alemã: Alemanha, Áustria e Suíça. Leo Putz, Friedrich Maron e Guignard mereceram salas exclusivas com obras produzidas no Brasil.<sup>5</sup>

---

4. 1ª Exposição de Artes Plásticas e Decorativas no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, 1924, Exposição de gravuras na Associação de Empregados do Comércio, 1927, Exposição de Arte Decorativa Alemã na ENBA, 1929, Exposição de Livros e Artes Gráficas da Alemanha, na Biblioteca Nacional, 1930.

5. Outros artistas expositores: Erwin Ritter von Busse-Granand, Nils Christophersen, Lotte Benter-Bogdanoff, Lucie Bomberge, Max Gorssmann, Franz Heise, Lisa Hoffmann-Ficker, Laubish-Hirth, Carmen Kuenerz, Hans Nöbauer, Paulo Rossi-Osir, Stephan Heinrich Quincke, Hebert Arthur Reiner, Hans Reyersbach e Otto Singer.

Heuberger comercializou arte em sua galeria (criada em 1926) à Av. Rio Branco 118, no edifício da Associação dos Empregados do Comércio, onde a Pró-Arte iria ocupar o quinto andar. A partir da década de 1930 ele abre uma filial paulista na Rua Barão de Itapetininga, 41 e no Rio de Janeiro na Rua Buenos Aires, 79 (inaugurada em 1936, chamada A Nova Galeria de Arte). Os produtos divulgados e vendidos seguiam o perfil da Pró-Arte.

O segundo Salão Pró-Arte (1933) ampliou o espectro de artistas, reunindo modernistas brasileiros aos colaboradores de língua alemã. Montada em sua sede social, dela participaram Bellá Paes Leme, Erwin Ritter von Busse-Granand, Pedro Correia de Araújo, Guignard, Cicero Dias, Di Cavalcanti, Príncipe Paulo Garin, Oswaldo Goeldi, Celso Kelly, Friedrich Maron, Cecília Meireles, Silvia Meyer, Noêmia Mourão, Ismael Nery, Hans Nöbauer, Portinari, Hans Reyerebach, Oskar Rothkirch, Santa Rosa, Emil Stile, Valerie Teltscher, Celso Antonio, Max Grossmann, Adriana Janacopulos e Herbert Arthur Reimer.

Devemos entender as empreitadas de Heuberger inseridas no complexo da Avenida Rio Branco: além delas, temos na zona intermediária do bulevar o Palace Hotel. Numa ponta, na Praça Mauá, no edifício A Noite, estavam a Fundação Graça Aranha, o escritório em sociedade de Warchavchik e Lucio Costa (1931-33) e a Rádio Nacional. Na outra, além da ENBA, encontraremos as sedes de várias associações artísticas e culturais.

Os eventos artísticos no Palace Hotel aconteciam desde a década de 1920, com individuais de Segall (1928), Tarsila (1929 e 1933), Ismael Nery (1929), Portinari (1929, 1931 a 1936), Navarro da Costa (1931), Guignard (1936 e 1938), Anita Malfatti (1937) e dos jovens Ado Malagoli (1948), Kaminagai (1946), Sigaud (1941), Quirino Campofiorito (1934), Takaoka (1936) e Waldemar da Costa (1932). Coletivas sobre a Escola de Paris (1930), a 8ª Mostra da Associação de Artistas Brasileiros (1936), sobre o Núcleo Bernardelli (1941), o 3º Salão da Família Artística Paulista (1940) e o Salão de Abril (1947) sinalizam o viés cosmopolita almejado. A exposição da Escola de Paris, Grand

Exposition d'Art Moderne, “trazida por Vicente do Rego Monteiro e pelo crítico e poeta francês Géo-Charles, [...] trouxe ao Brasil cerca de 90 obras de artistas como Braque, Marcoussis, Dufy, Léger, Picasso, Vlaminck, Miró, Lhote, Foujita [...]” (LIMA, 2001, p. 112), reforçando que, em meio à crise financeira mundial, à finalidade cultural e messiânica do evento se somasse a esperança, da parte dos europeus, de escoar sua produção para outras paragens, visto que a clientela paulistana abrisse outrora precedentes (MICELI, 2003, p. 9-16; 124-150).

No hotel ficava a Associação de Artistas Brasileiros (AAB) – ali instalada “numa conversa muito cordial com o dr. Otávio Guinle [um dos proprietários do Palace], [que] nos cedeu [à AAB] um salão de andar térreo que era o melhor local de exposição do Rio<sup>6</sup>”. A AAB se encarregava de organizar exposições, conferências, leitura de poemas e festas em seus três espaços: o hall, o salão nobre e a sala da associação. O público, atraído pelas efemérides, percorria as diversas exposições simultâneas, que contava com restaurante, bar e salão de chás e não é difícil imaginar as tertúlias em torno de pinturas, poemas, taças de vinho, charutos e chávenas de chá.

Nas salas do Palace Hotel, a seção de arquitetura da AAB, conduzida por jovens profissionais, organiza, inspirada pela visita à cidade de Frank Lloyd Wright em 1931, o 1º Salão Internacional de Arquitetura Tropical, inaugurado em 17 de abril de 1933:<sup>7</sup> a ideia do nacional/tropical começava a ser pautada menos em termos de estilos históricos do que em funcionalidade frente ao clima. A atuação do Palace Hotel passaria incólume pelas tempestades políticas das décadas de 1930 e 1940, mas é encerrada com seu fechamento em 01 de setembro de 1950.

---

6. Depoimento de Celso Kelly a Cacilda Teixeira da Costa em 19 de julho de 1979 (apud LIMA, 2001, p. 107).

7. São eles: João Lourenço da Silva, Alcides da Rocha Miranda e Ademar Portugal. Como encarar a arquitetura no Brasil. *Correio da Manhã*, 09 de fevereiro de 1933.

A Fundação Graça Aranha inicia as atividades em 1930, com prêmios em dinheiro para as categorias romance, poesia e pintura. Raquel de Queiroz, Murilo Mendes e Cícero Dias são os vencedores em 1931. Em 1933, ela inaugura o que é anunciado como a primeira exposição modernista abrangente. Mesmo sem se equiparar às mostras feitas da Sociedade Pró-Arte Moderna, em São Paulo, ela é significativa e a recepção surpreende o leitor: “não há mais a zombaria antiga em torno da arte moderna” e “uma compreensão justa já permite distinguir o que é sincero e construtor, do que há de artificial e voluntário”,<sup>8</sup> conclusão desautorizada pelos fatos. A mesma reportagem divulga partes de um manifesto da Fundação, mencionando que a exposição fora idealizada por Graça Aranha antes de sua morte em 1930. Essa mostra aconteceu no Studio Nicolas e dela participaram Tarsila do Amaral, Bellá Paes Leme, Cecília Meireles, Noêmia Mourão, Di Cavalcanti, Portinari, Quirino Campofiorito, Guignard, Lúcio Costa, Goeldi, Cicero Dias, Brecheret, Celso Antônio, Ismael Nery, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Prado, Antonio Gomide, entre outros.

\*\*\*

Um personagem central para a história do modernismo brasileiro em estreita ligação com a Pró-Arte e as associações modernistas na cidade foi Guignard. Após viver e estudar na Europa, retorna ao Brasil em 1929, integrando o grupo considerado de formação e língua alemã. Em 1931, passa a dar aulas na Fundação Osório, onde permanece até 1943, quando se muda para Belo Horizonte. Sua primeira individual coincide com o evento inaugural da Pró-Arte em 1931. Em 1932, assume a direção artística da mesma e organiza o primeiro baile de

---

8. Primeira exposição da Fundação Graça Aranha. *Diário de Notícias*, 2 de julho de 1933. Suplemento, p. 1.

carnaval decorado. Guignard participa de todos os salões e exposições de arte moderna na cidade e é, com Di Cavalcanti, grande articulador para a instituição de um espaço oficial moderno no Rio. Em 1938, ganha prêmio de viagem do intercâmbio Brasil-Alemanha, promovido pela AAB, Pró-Arte, Instituto Teuto-brasileiro de Alta Cultura e Embaixada Alemã.

Em 1936, ele expõe uma série de retratos no Palace Hotel. Ali apresentou cerca de 32 pinturas. A mostra foi considerada pelo *Diário Carioca* “o grande sucesso artístico da temporada”.<sup>9</sup> Quirino Campofiorito, em nota publicada em *Bellas Artes*, louva sua oportuna contribuição:

Nesta terra onde se vive, indiscutivelmente, um atraso artístico de cinquenta anos, raros são os artistas a cujo esforço e talento devemos um justo equilíbrio artístico, capaz de dar à nossa arte o seu lugar no andamento atual. Guignard é desses raros artistas que fazem arte hoje longe das aberrações exageradas. Desenho, concepção, cor, sensibilidade pictórica, são qualidades jamais esquecidas pelo artista que presentemente expõe na A.A.B. Guignard é hoje uma personalidade distinta na pintura brasileira contemporânea.<sup>10</sup>

A recepção do *Diário de Notícias*, no entanto, repudia o artista e sua “bizarra escola por demais moderna” como produtor de figuras que não têm “nem ao menos harmonia anatômica, já que não tem volume, nem colorido nem movimento”<sup>11</sup>. Antonio Bento inicia sua coluna de 1 de julho de 1936 no *Diário Carioca* se queixando do baixo nível cultural e artís-

---

9. *Diário Carioca*, 24 de julho de 1936, p. 15.

10. JOÃO DAS ARTES [pseudônimo de CAMPOFIORITO, Quirino]. Exposições no Rio. *Bellas Artes*, números 15-16, p. 5, maio/junho 1936.

11. CASTRO, Branca de. Impressões de arte, Duas exposições. *Diário de Notícias*, 31 de maio de 1936, p. 14.

tico carioca, incapaz de compreender pintores como Guignard, que não vendera nada na exposição.

\*\*\*

A resposta de Antonio Bento é uma das nuances da crítica de arte, que passará por mudanças profundas entre as décadas de 1930 e 1940. Se o autor, em 1936, lamenta uma indigência intelectual do público, isso revela o restrito lugar da produção artística, aparentemente descolada do mundo em que existe. A crônica mais convencional do modernismo carioca, que privilegiara em um momento inicial a “renovação estética perpetrada pelos moços”, logo verá o acirramento do teor acusatório – o modernismo “bolchevique e judeu” – ocupar com regularidade as páginas dos jornais e a vida institucional a partir de 1935-36. A passagem do futurista italiano Anton Bragaglia pelo Brasil em 1931 (outro visitante, como Le Corbusier e Frank Lloyd Wright), sob os auspícios da Fundação Graça Aranha, apresentada como “uma parcela importante desse esplêndido movimento que deu Marinetti, Mussolini, Frampotini e tantos e tantos outros nomes de primeira grandeza”<sup>12</sup>, sinaliza o terreno movediço de negociações.

Ocorrida em um momento de rearranjo das elites locais, essa agitação cultural transcorre em um ambiente eivado de tensões. Presente-se nele o quinhão de ambiguidade, que atravessará esses e os demais episódios aqui tratados: o circuito de arte no Rio de Janeiro dos primeiros anos da década de 1930 dissimula uma enfática indiferença ou finge se preservar da turbulência a grassar no restante do país, após a deflagração da guerra civil em resposta à Revolução Constitucionalista em 1932, à “pacificação” subsequente e ao flagelo da ditadura. Quem lê o noticiário de arte de então

---

12. BRAGAGLIA, Anton. Cultura Moderna no Brasil. *Diário de Notícias*, 15 de fevereiro de 1931, p. 20.

jamais desconfia disso. Salvo posteriores exceções, como o Clube de Cultura Moderna, fala-se do “homem brasileiro”, jamais de seus problemas.

Afora a censura, desponta como estratégia cada vez mais incisiva do Estado oferecer como “alternativa” de sobrevivência a cooptação. A proximidade incontornável da autoridade governamental vigia, vale-se de instituições para promoção e se desvencilha das mesmas sem nenhum pudor. O compadrio da cordialidade faz a sega entre quem vai para a prisão e quem é “resgatado”. Se a absorção de figuras como Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Mello Franco evidencia o rastro de sociabilidade com Gustavo Capanema, ou transige com os bacharéis na carreira diplomática (Vinicius de Moraes, Murilo Mendes e Paschoal Carlos Magno), é significativo que alguns ligados a uma entidade próxima à Aliança Nacional Libertadora (ANL) ganhem postos ou encomendas (Roquette Pinto, Portinari, Inácio Azevedo Amaral); o pedigree familiar e uma eventual moderação escudaria outros de danos maiores (Lucio Costa). Por outro lado, a coação se mostra quando Heuberger faz pela Rádio Nacional uma saudação transoceânica ao “Dia da Arte Alemã”, em julho de 1937 (ele, um ano antes visitara sua cidade natal para promover os arranjos de uma exposição com material fornecido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda). Era um constrangimento calculado, sabida a sua interlocução com judeus e antifascistas, como o frei Pedro Sinzig e o jovem arquiteto Alexandre Altberg, fundador da revista *Base*.<sup>13</sup>

Esse panorama nos permite voltar à Pró-Arte e seu desenlace. Em 1935, ela lança a revista *Intercâmbio* (que circulou até 1941), voltada para a divulgação da cultura brasileira e alemã e inicia cursos de língua alemã. *Intercâmbio* tinha

---

13. MOREIRA, Pedro. Alexandre Altberg e a Arquitetura Nova no Rio de Janeiro. *Arquitextos*, ano 05, março 2005. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.058/484>. Acesso em: fev. 2022.

um cunho moderno com seções de artes plásticas, literatura e ciências, apresentando obras de Guignard, Leo Putz e publicação bilingue de textos de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Mário de Andrade. A revista, dependente de recursos estatais alemães e brasileiros, conforme o poder do partido nacional-socialista avança, sofre patrulhamento ideológico e muda sua pauta. Heuberger, cada vez mais isolado, afasta-se até ser alijado por completo. Com o recrudescimento do regime, ele é um personagem visado. Em 1939, pede nacionalidade brasileira, só aprovada em 1941. Em 1943, suas empresas entram na lista negra dos EUA, assim permanecendo até 1945. O projeto varguista de nacionalização se intensifica em 1942, com a entrada do Brasil na Guerra ao lado dos aliados, e institui a proibição da utilização da língua alemã em território brasileiro, inviabilizando a Pró-Arte. As atividades são encerradas, sendo retomadas após a Guerra, mas sem o impacto nem entusiasmo original. O prestígio de Heuberger e suas movimentadas galerias de arte moderna desaparecem, como se nunca tivessem existido.

#### NÚCLEO BERNARDELLI, CLUBE DE CULTURA MODERNA

O Núcleo Bernardelli precede em pouco o “Salão Lucio Costa”. Antes de se constituir, em junho de 1931 quase como uma cooperativa, sua origem remonta à exposição do “Grupo dos Cinco” – Edson Motta, Cândido de Cerqueira, Luiz Abreu, Odelli Castello Branco e Ruy Campello –, realizada no Studio Nicolas em dezembro de 1930 com o apoio do poeta Paschoal Carlos Magno (entre dezembro de 1932 e janeiro de 1933, com o Núcleo consolidado, dentro dele se forma o “Grupo dos Seis”, expondo dessa vez no não menos prestigiado Studio Eros Volusia, à Rua São José, 87<sup>14</sup>). Dos partici-

---

14. Os “seis” são: Cândida G. Cerqueira, Bráulio Poiava, Bustamante Sá, Edson Motta, João José Rescala e J. Magno. *Diário Carioca*, 04 de janeiro de 1933, p. 8.

pantes, destacam-se Edson Motta, Manoel Santiago, João José Rescala, Ado Malagoli, Bustamante Sá, Quirino Campofiorito, Eugênio Sigaud, Bruno Lechowski, Pancetti, Yoshia Takaoka, Joaquim Tenreiro, Milton Dacosta, Jacintho Magno Trindade e José Gomez Correia.

No Studio Nicolas, Praça Floriano, 55, o Núcleo encontra seu abrigo. O Studio, de Nicolas Alagemovits, fotógrafo e músico romeno, solicitado retratista, compositor respeitado entre os pares, era mais um espaço que promovia eventos de diferentes artes, tendo por meta a criação de um “Movimento Artístico Brasileiro”. No térreo do prédio estava o Bar Amarelinho; andares acima, o Ministério da Educação. Do outro lado de sua outra portaria, na Rua Alcindo Guanabara, em uma sala cedida pela Câmara dos Vereadores, se instalaria o escritório técnico do projeto da sede do MESP. Apesar de não incorrer no anacronismo do Núcleo Bernardelli ter se *encontrado* com a equipe do escritório técnico – ao menos não como vizinhos nesses endereços, pois quando Lúcio Costa constitui sua equipe, em 1936, e ocupa as salas da Câmara, o Núcleo já havia sido desmantelado –, ambos partilhavam uma mesma rede, pois o arquiteto, ainda diretor da ENBA, do outro lado da Praça Floriano, lhe faz a saudação:

O diretor da Escola Nacional de Belas Artes, o dr. Lucio Costa [...] elogiou francamente a nossa iniciativa, por ter partido de um grupo de estudantes, e entre outras confortadoras referências, disse: “Torna-se necessário que as iniciativas particulares façam algo para o engrandecimento de nossas artes, pois se não tivermos o concurso de todos os brasileiros, nunca chegaremos a uma conclusão”<sup>15</sup>

15. O espírito construtor de um artista jovem. Uma contribuição valiosa para a realização de uma arte brasileira. *Correio da Manhã*, 06 de agosto de 1931.

Considerada a partilha de endereço, não surpreenderia a visitação de autoridades (ministros, secretários<sup>16</sup>), seja por interesse, bisbilhotice, adulação, amizades. Assim como os telegramas enviados ao Palácio do Catete, tudo isso demarcava zonas de influência que contribuiriam para a posterior mudança do Núcleo para uma sala na ENBA, em outubro de 1931. Ele é assunto de estudantes, artistas e autoridades na abertura do Salão Nacional: “foi lembrado que o titular da Viação [José Américo] era um dos protetores dessa organização.”<sup>17</sup> A participação ativa no circuito, o direito à voz na AAB e as três concorridas edições de seu salão independente (maio-junho de 1932, junho de 1933, janeiro de 1934), a primeira na Sociedade Sul Riograndense, na Avenida Rio Branco (com direito a Getúlio Vargas batendo ponto), acompanhada de uma exposição paralela no navio Almirante Jaceguay,<sup>18</sup> a segunda no Liceu de Artes e Ofícios e a terceira na ENBA (Vargas comparecendo de novo), assim como a participação no pavilhão na Feira Internacional de Amostras (outubro de 1933) são indícios de sua posição privilegiada.

Apesar das privações materiais, o Núcleo Bernardelli estabelece um nível razoável de organização, promovendo sessões de modelos, pintura ao ar livre, cursos e palestras. Inicialmente ele contou com a simpatia de parte do jornalismo, numa atmosfera festiva, perceptível na aguardada realização de seu “Baile dos Pijamas” no salão do Beira-Mar Cassino no carnaval de 1932, com a presença de remadores do Flamengo, beldades e “decorações [...] extremamente

16. *Diário de Notícias*, 06 de novembro de 1931, p. 5.

17. Membros do governo no Salão de 1931. *Correio da Manhã*, 01 de outubro de 1931, p. 5. Núcleo Bernardelli. *Correio da Manhã*, 10 de novembro de 1931, p. 6. MORAIS, F. *Núcleo Bernardelli*. *Op. cit.*, p. 32). Quirino Campofiorito, na introdução ao livro de Moraes, por seu turno, é veemente ao afirmar a inclinação socialista (*ibidem*, p. 12).

18. Bellas Artes. *Diário de Notícias*, 01 de junho de 1932, p. 5.

modernas, exóticas e belas”.<sup>19</sup> Mesmo sorteando duas obras por mês, a necessidade de dinheiro somaria outros episódios ao anedotário do grupo. Um deles, cuja origem se perdeu e ganhou ares míticos, seria a falsificação de Castagnetos por alguns integrantes (em uma ocasião, um crítico, ao visitá-los, maravilhado, é repreendido, pois o “Castagneto” em questão não havia secado). Mesmo que seja uma pilhéria, ela nos informa sobre algo marcante: uma modernização via pictorialidade.

Essa pictorialidade (para Segall, “os artistas de São Paulo procuram mais a pintura em si, ao passo que os do Rio, menos torturados e mais animados por uma paisagem policrômica, imprimem às suas cores uma tonalidade mais viva, mais variada, um pouco mais decorativa”<sup>20</sup>) poderia ser sentida também na geração intermediária (Georgina e Lucílio de Albuquerque, Timóteo da Costa, Batista da Costa, Belmiro de Almeida, Rodolfo Chambelland e Eliseu Visconti) e nos “moços e moças” do Núcleo. Esse emparelhamento da fatura em relação aos “mestres” se desenrola na formação interna dos “nucleanos”, notada na afinidade luminosa de algumas paisagens de Edson Motta e aquelas iniciais de Pancetti.<sup>21</sup> A paisagem, cuja relação passa por uma “concretude” da experiência vivida e da imagem do “povo” reflete não menos a heterogeneidade de condições sociais dos membros do Núcleo: ela significa a entrega ao esteticismo (Manoel Santiago), o cenário urbano do cotidiano e da vida boêmia (Dacosta), o entorno proletário ou bucólico à mão (Pancetti). Também projeta a imagem do trabalho na cidade moderna, como em Quirino Campofiorito, Eugênio Sigaud

19. O “Baile dos Pyjamas”. *Correio da Manhã*, 27 de janeiro de 1932, p. 6.

20. Lazar Segall [sic] está no Rio. *Diretrizes: Política, Economia, Cultura*, 25 de setembro de 1941, p. 2.

21. GOMES, Tapajós. Um artista que se impõe. *Correio da Manhã*, 09 de agosto de 1936. Suplemento, p. 1.

(sobressaindo a solidariedade entre classes) e Dacosta (*Cozinha de restaurante*, 1941).

Na trajetória do Núcleo, a deferência se revela dependência à “lógica do favor” e os “nucleanos” não passaram incólumes à política e ao fardo da “pobreza digna”. Esse é um tema com o qual sempre conviveram – o mundanismo mesclado à romantização da precariedade monástica: “a pobreza não existe para esses primitivos, que deixam de assistir ao mais sensacional jogo de futebol, ou ao último filme da Glória Swanson, da Marlene Dietrich, ou da Greta Garbo para adquirir um tubo de tinta, um pincel, uma tela...” e, não obstante, em sua exposição, “a aristocracia carioca irá passar tardes de rara elegância e fina espiritualidade”.<sup>22</sup>

O fenecer do apoio oficial e a força dos setores reacionários da ENBA conduzem a abrupta e irreversível perda de favor em 1935: sob a vista grossa de Archimedes Memória, o porão ocupado pelo Núcleo e pela Sociedade Brasileira de Belas Artes é depredado.<sup>23</sup> Seus membros se viram para contornar os obstáculos: em fevereiro de 1936, organizam com a Sociedade Nacional de Belas Artes, no Teatro João Caetano, o XIX Baile dos Artistas.<sup>24</sup> Porém, meses depois, são despejados. Dali em diante, pulam de um lugar para outro: Rua da Quitanda, Rua São José, Praça Tiradentes... (MORAIS, 1982, p. 37-38). Fazem um melancólico apelo em 1938 a Gustavo Capanema – então Ministro da Educação – para retornar à ENBA, sem resposta.<sup>25</sup> A mostra no Palace Hotel, em 1941, tem ares de elegia. Quirino Campofiorito registra 1942 como o ano do fim (CAMPOFIORITO, 1982, p. 11).

22. 60 Bric-a-brac. *Diário de Notícias*, 04 de junho de 1932, p. 8.

23. MORAIS, *Cronologia... Op. cit.*, p. 158 e MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli. Op. cit.*, p. 34-37.

24. O XIX Baile dos Artistas. *Diário de Notícias*, 01 de fevereiro de 1936, p. 9.

25. Em situação difícil o Núcleo Bernardelli e a Sociedade Brasileira de Belas Artes. *Diário de Notícias*, 27 de abril de 1938, p. 5.

\*\*\*

Duas instituições criadas em 1934 lançam o “moderno” como campo de conflito. A primeira, fundada em maio daquele ano, é o Clube de Arte Moderna. A outra, de visibilidade pública e caráter polêmico acentuado, é o Clube de Cultura Moderna (CCM), surgido em novembro.

O Clube de Arte Moderna, composto por Guignard, Anibal Machado, Portinari, Carlos Leão, Celso Antonio, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Queiroz Lima, Lucio Costa, Manuel Bandeira e Pedro Correia de Araújo, visava “coordenar os elementos dispersos da arte moderna no Brasil” e “ficar atentos a todas as manifestações de arte plástica, onde quer que se verificarem, assim como a denunciar aquelas que, apresentando-se embora com grande publicidade, sejam falsas ou destituídas de significação”.<sup>26</sup> Sem saber o que concretizou em prol de sua causa, o pouco que sabemos sobre ele vem de um de seus opositores mais ferrenhos, Archimedes Memória, em uma carta endereçada a Getúlio Vargas: “as atividades do arquiteto Lucio Costa [...] entre vários nomes dos filiados ostensivos à corrente modernista que tem como centro o Clube de Arte Moderna, célula comunista cujos principais objetivos são a agitação do meio artístico e a anulação de valores reais que não comunguem no seu credo.” (*Apud* LISSOVSKY, 1996, p. 26).

O CCM é um episódio radical e instigante da passagem da oposição à repartição. Criado nas dependências da ABI (cuja sede ocupava a região da Cinelândia / Passeio Público), ele mantém laços estreitos com a ANL e Luis Carlos Prestes. Promove cursos de economia política, geografia, cultura, filosofia no Edifício Odeon (em frente ao Senado), acolhendo Jorge Amado, Nise da Silveira, Roquette Pinto, Anísio Teixeira,

---

26. 66 Club de Arte Moderna. *Jornal do Brasil*, 24 de maio de 1934, p. 12. O mesmo comunicado é publicado na mesma data no *Correio da Manhã*, p. 3.

dentre outros. Reproduzindo o exemplo europeu, realiza um congresso de escritores em 1935.

Com a “Feira Farroupilha”, o CCM repetia a prática de ver nas festividades a chance de melhorar o caixa (neste caso, para implantar a “Universidade Popular”) e atrair adeptos. Sua grande realização foi a *Exposição de Arte Social*, em setembro de 1935 no Clube Municipal (Avenida Rio Branco, 133), com artistas de diferentes gerações: Di Cavalcanti, Portinari, Noêmia Mourão, Santa Rosa, Paulo Werneck, Goeldi, Guignard, Carlos Leão, Orlando Teruz, Waldemar da Costa, Hugo Adami, Lasar Segall, Cícero Dias, Isamel Nery (recém-falecido). Ela é alvo de uma crítica *sui generis* de Dante Costa e Marques Rebello, diz satiricamente que “o que ficou realmente apurado foi que os soldados, marinheiros e operários que andaram espiando os seus sofrimentos de classe tinham sido todos contratados pela diretoria do ativo clube exclusivamente para este fim”<sup>27</sup>..

Para Dante Costa ela não é “uma exposição exclusivamente de esquerda: sem intenções vermelhas, aqueles desenhos tiveram um grande mérito – denunciaram a existência de olhos honestos, capazes de verem sem premeditação os aspectos populares do Brasil”. Em sua *sensibilidade* social, o autor envereda pelo olhar do esteta: “o prazer estético não carece de conflitos; é feito de íntimas ternuras [...] um campo largo e elástico, amplo, grande, capaz de conter arte de várias tendências e expressões [...]” e diagnostica o estado da questão:

Eram para mais de 170 desenhos integrando uma mostra coletiva de tendência social. E esta foi a sua maior utilidade: evidenciar que talvez já seja possível entre nós formar “equipes” de artistas orientados num mesmo sentido de vanguarda. Para ser honesto, direi que a Exposição era apenas de *tendência* social [...]. Assim, a exposição foi um

---

27. REBELO, Marques. Diário achado num bonde. *Boletim de Ariel*, ano 5, número 3, p. 66, dezembro de 1935.

reflexo fiel das aspirações sociais entre nós: ainda estamos na fase primeira, na manhã do movimento, ainda precisamos ser apenas expositores dos males burgueses, manipuladores desses produtos finais de decomposição.<sup>28</sup>

Santa Rosa, Álvaro Moreyra e Aníbal Machado proferiram conferências, publicadas na imprensa e em *Movimento*,<sup>29</sup> e Di Cavalcanti não mede palavras na solenidade de encerramento:

[...] desde 1916 sou combatido pelos dominadores oficiais da arte brasileira por dois crimes terríveis: 1º: amar a arte popular, amar o povo do Brasil, vendo nele, pelo esplendor mestiço de seu lirismo, uma fonte de harmonias novas para o patrimônio artístico do mundo. 2º: querer uma arte anti-acadêmica, uma arte viva, uma arte que se transmita ao público, nova [...] uma arte que pode perturbar, jamais enfastiar... Pois bem, minha experiência vos diz: nós, artistas independentes do Brasil, contamos agora com uma organização que pode nos livrar da putrefação do academicismo, lutando para que o público compreenda [...] o nosso papel de artistas livres, trabalhadores explorados como todos os trabalhadores. Explorados como eles pela mesma forma de reação. Comprimidos como eles pelo terror obscuro do poder [...] As nossas liberdades custam quase o mesmo preço da liberdade dos trabalhadores. E é por isso que o artista se aproxima cada vez mais do operário; se aproxima das massas lutadoras, se aproxima do povo e realiza arte de acordo com o anseio dessa imensa maioria, com a qual ele cada vez mais se identifica.<sup>30</sup>

---

28. COSTA, Dante. A exposição do Club de Cultura Moderna. *Boletim de Ariel*, ano 5, número 1, p. 20, outubro de 1935.

29. Ver a esse respeito AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1935-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 1984 (3ª edição, 2003).

30. Um notável triunfo da arte popular. *A Manhã*, 27 de setembro de 1935, p. 1.

A visualidade dominante no CCM era a do álbum *A Realidade Brasileira*, lançado por Di em 1933. As capas de *Movimento* e as ilustrações para *A Manhã*, com a caricatural ridicularização dos líderes nazifascistas e o estereótipo do “capitalista” (cartola, casaca, charuto, barriga volumosa, expressão suína) têm afinidade com a *Nova Objetividade* alemã. Contudo, vez ou outra elas são seguidas por uma paginação de inspiração eminentemente construtivista.

Em 1935, após o fechamento da ANL, o futuro do CCM está vaticinado. Carlos Maul, com sua bizarra associação entre futurismo e bolchevismo, sentencia:

O futurismo, ou mais precisamente o “modernismo”, que é o rótulo bolchevista da arte grosseira e aleijada da atualidade, chegou também à nossa terra e continua a produzir seus resultados maléficos, mercê da despreocupação dos verdadeiros valores que não se defendem e muito menos defendem as conquistas autênticas de nossa cultura.<sup>31</sup>

Que prossegue em outro artigo:

[...] em todos os setores se colocam as sentinelas avançadas do comunismo, em ação daninha e devastadora [...] Instala-se um “Club de Cultura Moderna”. Observa-se o seu programa, vai-se a ver a lista de seus componentes e dá-se com os nomes dos maiores comunistas indígenas [...] A “cultura moderna” aí propagada vem da Rússia, via Paris e Barcelona [...].<sup>32</sup>

---

31. MAUL, Carlos. *O espírito subversivo do modernismo*. *Correio da Manhã*, 25 de junho de 1936, p. 4.

32. MAUL, Carlos. Palavras aos intelectuais brasileiros. *Correio da Manhã*, 05 de dezembro de 1935, p. 4.

Os integrantes dispersam: Anísio Teixeira é afastado da administração municipal e se retira da vida pública; Roquette Pinto, que ocupava postos na esfera federal, dirige o Instituto Indigenista Americano do México e trabalha no Instituto Nacional de Cinema Educativo. A rádio que criara é transferida para o governo federal, tornando-se em 1936 Rádio MEC. Di Cavalcanti, outrora preso em São Paulo como “getulista”, no fim de 1935 se refugia da polícia de Getúlio em Paquetá, mas é capturado, acusado de associação ao comunismo. Parte para o exílio em Paris (1937) e retorna a São Paulo entre 1940-41.

#### DIRETÓRIO ACADÊMICO, ABI, UNIVERSIDADE DO POVO, MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

A curta distância entre o Diretório Acadêmico e a ABI era uma travessia *de riscos*. O Diretório, nos anos 1940, tem uma guinada e passa a se posicionar a favor de exposições antiacadêmicas, antifascistas e modernistas, organizando outras tantas. Diante dos obstáculos impostos pela direção da Escola, a ABI apoia os estudantes. A ABI, aliás, se notabilizaria – lembrada a sua boa relação com o CCM – pela amplitude de firmar laços.

Apesar de não ser promovida nem pelo Diretório, nem pela ABI, nem precisar ser transferida, a mostra de Lasar Segall, em 1943, organizada pelo Ministério da Educação e Saúde no Museu Nacional de Belas Artes, ilustra o ativismo dos estudantes. Ela é afrontada por Carlos Maúl, Cypriano Lage e Augusto de Lima Jr., sendo o pintor tratado como “autor de uma pintura dissolvente, que envolvia grave perigo para a paz mundial” (*apud* MORAIS, 1995, p. 181), enquanto tem entre seus principais defensores Vinícius de Moraes (*A Manhã*), Antonio Bento (*Diário Carioca*), Manuel Bandeira (*A Manhã*), Osório Borba (*Diário de Notícias*), numa controvérsia proporcional à repercussão e tensões políticas que

despertava.<sup>33</sup> No entanto, tudo isso só foi possível porque ela é salva do empastelamento pelos estudantes e professores modernos.<sup>34</sup>

As exposições do Diretório acontecem nas dependências da ENBA, apresentando estudantes, ex-estudantes ou convidados externos. No primeiro caso, temos uma individual de Franz Weissmann (1946); no segundo, uma grande mostra de Guignard (1942), cujo ressentimento acadêmico transbordaria no ano seguinte. Não podemos estimar se, da parte de Guignard, o convite representaria o aceno de uma oportunidade de trabalho na Escola, sobretudo considerada a frustrada passagem pelo Instituto de Arte da Universidade do Distrito Federal (fechada em 1939). O que sabemos é que o chamado em si lhe entusiasmava e a calorosa admiração fazia vislumbrar seu reconhecimento como *chefe de escola*.

As obras do pintor ofereciam um sentido de autonomia, como analisa Ruben Navarra: “Em certos momentos, acontece que o pintor consegue dar ao fundo dos retratos o mesmo interesse plástico da figura, criando um intercurso de significado entre os dois planos, uma osmose plástica.”<sup>35</sup> Possibilidades assim cativaram os *modernos* da ENBA (“e só há em tanta alegria uma tristeza, a de não contarmos com Guignard entre os nossos professores...<sup>36</sup>”), bem como

33. Um número especial da *Revista Acadêmica* reproduz o texto do catálogo da exposição escrito por Mário de Andrade e traz textos de João Cabral de Melo Neto, Ruben Navarra, José Lins do Rego entre muitos outros. *Revista Acadêmica*: número de homenagem a Lasar Segall. Rio de Janeiro, ano X, n. 64, p. 1-82, jun. 1944.

34. Informação dada a um dos autores por Italo Campofiorito. Sobre a reação dela, ver: CASTRO, Moacir Werneck de. A quinta coluna cultural. *Diário Carioca*, 23 de maio de 1943, p. 3; GALVÃO, Pat (Pagú). Segall e a sua contradição. *Diário Carioca*, 23 de maio de 1943, p. 4. PUCK. Lasar Segall. *A Noite*, 18 de maio de 1943, p. 4.

35. NAVARRA, Ruben. Guignard e os estudantes. *Diário de Notícias*, 29 de novembro de 1942. Terceira Seção, p. . Ver também: BANDEIRA, Manuel. Artes Plásticas. *A Manhã*, 11 de novembro de 1942, p. 10.

36. O ambiente e a vida artística no Brasil de hoje. *A Manhã*, 17 de novembro de 1942, p. 3 e 10.

outros críticos: “acho Guignard sem literatura. Aquilo que a gente vê nos quadros dele é pintura, e pintura da boa, sem um nadinha que distraia o material plástico, a própria essência pictórica.”<sup>37</sup>

Após essa mostra, uma coletiva de estudantes fora embargada pelo diretor da ENBA, precisando ser remontada às pressas na ABI. A crônica a batizaria como *Dissidentes*, dentre os quais figuravam Burle Marx e Francisco Bolonha.<sup>38</sup>

O professor [Augusto] Bracet [diretor da ENBA em 1942] tem um ódio na vida: ódio do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes. Precisamente porque o Diretório reuniu todos os rapazes modernos, decididos a botar a Escola num caminho direito. [...] Os atritos foram ficando comuns, crescendo. Teriam que formar uma bomba, um dia, e a bomba teria que estourar. Estourou na terça-feira última [dia da exposição dos *dissidentes*]. [...] Na manhã da inauguração [da mostra de estudantes], o professor Bracet chamou os alunos e disse: “A exposição não pode ser inaugurada”. [...] [A]lguma coisa tinha que ser feita. [...] Alguém se lembrou do sr. Herbert Moses, o onipresente diretor da ABI. Foram ao Moses, explicaram a coisa. Moses recebeu os rapazes com aquele seu sorriso profissional. E topou a parada. [...] E aí aconteceu no Rio de Janeiro um dos mais belos espetáculos artísticos de todos os tempos: dezenas de alunos com seus quadros debaixo do braço, com suas esculturas na cabeça começaram a transitar do velho edifício da Escola de Belas Artes para o moderno prédio da ABI. [...] A inauguração foi um ato muito bonito, com a

---

37. F.A.B. [Francisco de Assis Barbosa]. Alberto da Veiga Guignard. *Diretrizes*, 26 de novembro de 1942, p. 16. Ver também: CORRÊA, Roberto Alvim. A exposição de Guignard. *Diretrizes*, 03 de dezembro de 1942, p. 10.

38. BANDEIRA, Manuel. Artes Plásticas. *A Manhã*, 4 de dezembro de 1942, p. 5.

presença de gente da maior importância. Escritores, poetas, pintores, desenhistas, escultores, tudo da melhor espécie. Muitos discursos, pequenos, porém bons. [...] O poeta Murilo Mendes declarou: “A Escola de Belas Artes está levando muito a sério o racionamento, pois que está racionando até a inteligência e o bom gosto. Aquilo lá é um Terceiro Reich. Uma bastilha. Vocês, alunos dissidentes, fizeram aqui na ABI uma barricada [...]”. O poeta Manuel Bandeira aplaudiu a iniciativa dos rapazes [...]. José Lins do Rego, Vinícius de Moraes e o pintor Guignard também falaram.<sup>39</sup>

\*\*\*

A boa impressão de Guignard motivara os estudantes do Diretório Acadêmico a lhe arrumar uma sala na ENBA, plano nunca concretizado.<sup>40</sup> No entanto, o pintor amealha jovens vindos de lá. Conhecido como *Grupo Guignard*, ele é formado por Elisa Byigton Botelho, Iberê Camargo, Geza Heller, Alcides da Rocha Miranda, Maria Campello, Milton Martins Ribeiro e Werner Amacher. Alguns seguiam o pintor nas suas aulas na União Nacional dos Estudantes na Praia do Flamengo, mudando-se depois para um sobrado onde funcionava a gafieira A Flor do Abacate, na Rua Marques de Abrantes, número 4, no mesmo bairro.<sup>41</sup> Em outubro de 1943, o grupo realiza sua coletiva Diretório. Há um alvoroço por conta de declarações de Maria Campello, ao afirmar ter aprendido mais com Guignard do que na ENBA (MORAIS, 1995, p. 180). Em 30

---

39. SILVEIRA, Joel. Os modernos expulsos da Escola de Belas Artes. *Diretrizes*, 10 de dezembro de 1942, p. 12-13 e 8.

40. NAVARRA, Ruben. Guignard e os estudantes. *Diário de Notícias*, 29 de novembro de 1942. Terceira Seção, p. 1.

41. Uma oficina do Renascimento em pleno Rio! *A Noite*, 4 de maio de 1943, p. 3, e BANDEIRA, Manuel. Artes Plásticas. *A Manhã*, 27 de outubro de 1943, p. 5 (cf. nota 80).

de outubro, *A Manhã* noticia o desenrolar dos fatos.<sup>42</sup> Em meio aos boatos de luta corporal entre estudantes da Escola, Guignard decidira, no dia 27, retirar as obras. No mesmo dia da publicação da reportagem, a exposição é reinaugurada na ABI.

O ataque ao Grupo era também contra seu mestre, personificador da antítese ao ensino oficial, apesar de sua posição conciliatória.<sup>43</sup> Os reacionários visavam debelar a insatisfação interna e bloquear a influência de um “estranho” naquele ambiente, somado o arrivismo pela publicidade conquistada pelos jovens artistas modernos na imprensa e nos salões.<sup>44</sup>

\*\*\*

A ABI será o ponto mediano do processo de institucionalização, contrabalançando os apelos da “arte social” vindos desde o CCM e a progressiva influência do IBEU, ativo na cidade desde 1940 (sua galeria abre cinco anos depois), sendo intermediador da reunião com Nelson Rockefeller em novembro de 1946, quando se decide pela fundação de um museu de arte moderna na cidade (oficialmente registrada apenas no ano seguinte).<sup>45</sup>

Esse equilíbrio transparecera na *Feira de Arte Moderna* (1943), que visava arrecadar bônus de guerra para os aliados.<sup>46</sup> A mostra tem uma recepção crítica mista, merecendo um julgamento morno de Navarra, que vê em sua amplitude a participa-

42. A exposição do “Grupo Guignard” na ENBA. *A Manhã*, 30 de outubro de 1943, p. 3 e 10. Ver também BANDEIRA, Manuel. Artes Plásticas. Nesta crônica manifesta Manuel Bandeira grande entusiasmo pelos trabalhos do Grupo Guignard. *A Manhã*, 27 de outubro de 1943, p. 5.

43. *A Manhã*, 30 de outubro de 1943, p. 10.

44. KELLY, Celso. Um salão só de modernos? *A Noite*, 10 de janeiro de 1946, p. 20.

45. [Antonio Bento?] O Museu de Arte Moderna do Rio. *Diário Carioca*, 26 de novembro de 1946, p. 6.

46. BANDEIRA, Manuel. Artes Plásticas. A Feira de Arte Moderna na Associação Brasileira de Imprensa é o assunto desta coluna de Manuel Bandeira. *A Manhã*, 7 de fevereiro de 1943, p. 5. Os artistas do Brasil formam uma barricada contra o fascismo! *Diretrizes*, 11 de fevereiro de 1943, p. 6.

ção de oportunistas pseudomodernos.<sup>47</sup> Esses eventos, individualmente, não apontam relevância. Contudo, apreciados em conjunto, retratam a oferta sistemática de arte moderna, pois a eles se somam a Exposição da Casa Popular (1941), individuais de Di Cavalcanti (1946), Djanira (1943) e a mostra organizada pela União Universitária Feminina em julho de 1944, com a colaboração de Bertha Lutz, Anita Malfatti e Carmen Portinho.<sup>48</sup>

A ABI é palco da criação da “Universidade do Povo” em 1946, cuja breve existência esteve sob permanente vigilância. Apesar de não ser herdeira da “Universidade Popular”, alguns conhecidos reaparecem: Alvaro Moreyra, Santa Rosa, Sigaud, Portinari, Luiz Carlos Prestes, Jorge Amado, Augusto Rodrigues.<sup>49</sup> O perfil do ensino abrangia da alfabetização a cursos profissionalizantes e teóricos e dentre as ações mais notórias, consta o patrocínio ao Teatro Experimental do Negro, em março de 1947.<sup>50</sup> Seu fechamento, entre o final de 1948 e início de 1949

47. NAVARRA, Ruben. Pintores e Guerra. *Diário de Notícias*, 11 de abril de 1943. Terceira Seção, p. 1.

48. Pintura. *Diário Carioca*, 15 de julho de 1944, p. 6; Exposições. *A Manhã*, 16 de julho de 1944, p. 5. Exposição de Artes Plásticas organizada pela União Universitária Feminina. *Correio de Manhã*, 12 de julho de 1944, p. 9. A título de curiosidade, a abertura coincidiu com a inauguração no MNBA de uma mostra de pintura moderna norte-americana.

49. Instalou-se ontem a Universidade do Povo. *Diário de Notícias*, 30 de março de 1946, p. 6.

50. *Correio da Manhã*, 30 de março de 1947, p. 31. A Universidade do Povo foi inaugurada em 29 de março de 1946 na ABI e se instalou inicialmente na Avenida Aparício Borges, 201 e a partir de agosto, no sexto andar da Avenida Venezuela, 27, em salas cedidas pela Associação Cristã de Moços e pela Casa do Estudante. Seu objetivo, como relata o estatuto reproduzido pela imprensa na época, era “elevar o nível cultural e desenvolver a educação do povo, através do ensino, da preparação técnica e do alargamento da cultura de todas as camadas populares e especialmente da classe trabalhadora” (As Artes. Notícias Diversas. *Diário Carioca*, 22 de outubro de 1946, p. 6; Universidade do Povo. *Diário de Notícias*, 24 de março de 1946, p. 6). Contou com mais de 1300 sócios e na sua programação constam um concerto com obras de Shostakovich pela Orquestra Sinfônica Brasileira no estádio das Laranjeiras (Fluminense F.C.), curso de teatro, curso de música, filosofia, antropologia, sociologia, ciência e artes, russo, alfabetização, pré-ginásial, prática bancária, desenho de máquinas, desenho técnico e de arqui-

por pressão da polícia e do Ministério da Educação tem como combustível o retorno do Partido Comunista à clandestinidade.

A Universidade do Povo explicita outro nó modernista: a formação do artista. A instituição dos prêmios de viagem e respectivas aquisições na Divisão Moderna do Salão Nacional no início dos anos 1940 reproduzia no circuito modernista a dinâmica de “aperfeiçoamento”. O protótipo do autodidata surgido na Escola de Paris mantém-se, variando os graus de mitificação do “abandono da tradição”, que vão do boêmio ao aluno formado em ateliês independentes, do estudante de arquitetura (com sua sofisticada cultura modernista) ao egresso da *Académie Julien* e da *Grande Chaumière*. A gramática modernista é retransmitida em formações técnicas, como a do curso de desenho de propaganda e artes gráficas da Fundação Getúlio Vargas dirigido por Santa Rosa, em cujas aulas Axl Leskoschek fala para Ivan Serpa, Fayga Ostrower, Renina Katz, Décio Vieira, Edith Behring, Almir Mavignier (na prática, revelou-se uma formação em desenho e gravura, cuja exposição, para Antonio Bento, “de certa forma substitui o defunto ou desaparecido Salão Nacional”<sup>51</sup>). Tais alternativas refletem a necessidade pressentida desde 1933, quando Eliseu Visconti implantara na ENBA o curso de Artes Decorativas.

\*\*\*

O edifício do Ministério da Educação ingressaria nesse sistema oferecendo uma importante área expositiva. Suas galerias orbitam no universo da burocracia esclarecida e da chancela neutralizadora. Neutralizar, não significa *apaziguar*,

---

tetura, motores de aviação, taquigrafia e aperfeiçoamento para torneiro mecânico. Seguindo a rotina de outras associações, em junho ela realiza uma festa junina beneficente para angariar sócios e outra, em 1947, comemorando a Queda da Bastilha. Ver também MORAIS, 1995, p. 192-4.

51. BENTO, Antonio. O curso da “Fundação Getúlio Vargas”. *Diário Carioca*, 13 de fevereiro de 1947, p. 6. Curso de Desenho. *Correio da Manhã*, 03 de abril de 1946, p. 6.

outrossim transferir o foro de dissenso – deslocar suas tensões do âmbito da política (e da polícia) e circunscrevê-las novamente à estética – não uma ameaça, mas problema de gosto.

Em 1943, é inaugurada a versão local da mostra *Brazil Builds*, originalmente em cartaz no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que propulsionou a fama da geração de Costa, Niemeyer, Reidy, Jorge Machado Moreira e outros.<sup>52</sup> O edifício do MESP se tornara, graças à exposição do MoMA, uma das vedetes do “novo” Brasil. O MESP, por assim dizer, abrigava uma exposição que *o expunha*. O evento, vindo com o selo do MoMA, funcionava como uma demonstração da direção *acertada* (entenda-se a ironia aqui contida) da política cultural do Estado Novo.

As relações ampliadas de boa vizinhança se prolongam: em 10 de setembro de 1945, oito dias após o fim da Segunda Guerra, é inaugurada a *Exposição Francesa*, reforçando o anseio de participar de um circuito de intercâmbios, se considerarmos a sucessão de *Brazil Builds*, a exposição de pintura moderna norte-americana no MNBA e a mostra de pintura moderna brasileira em apoio a Royal Air Force (RAF), em Londres (1944).<sup>53</sup> A inauguração em São Paulo do Museu de Arte de São Paulo (1946), com seu impactante acervo, dava razões de sobra para essa sensação de um salto, complementado logo depois com a abertura dos museus de arte moderna do Rio e da capital paulista. Não pode ser subestimada a expectativa que o levar e receber exposições suscitaria.

A exposição, organizada pelo governo francês, era dividida em artes plásticas, arte decorativa e aplicada, moda e

---

52. O Brasil através de sua arquitetura colonial e moderna. *A Manhã*, 25 de novembro de 1943, p. 15.

53. *Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, da qual participam: Volpi, Djanira, Segall, Goeldi, Burle Marx, Guignard, Di Cavalcanti, Milton Dacosta, Pancetti, entre outros. A organização e seleção das obras e dos artistas seria responsabilidade de Alcides da Rocha Miranda e Augusto Rodrigues. Pintura Brasileira para a Inglaterra. *A Noite*, 8 de novembro de 1943, p. 9.

livros. A cargo do René Huyghe, conservador-chefe do Museu do Louvre, trazia obras de Cézanne, Picasso, Matisse, Braque, Raoul Dufy, Chardin, Corot, Delacroix, Maurice Utrillo, Pierre Bonnard, André Lothe, Yves Tanguy. Rubem Navarra comenta o catálogo da mostra, anunciando que prevalecerá entre os artistas vivos trabalhos realizados entre 1939 e 1945. Ele se mostra curioso sobre o que os artistas que atravessaram a guerra no centro de arte mais importante do mundo têm a dizer (afeição, atualização e *informação* sobre as diretrizes da arte no Pós-Guerra) e ansioso com as conferências de Germain Bazin, curador do Louvre.

As galerias do MESP funcionam conforme o que chamaríamos hoje de um “plano de internacionalização” de uma agenda governamental, mas, não menos importante, desdobrando-se como uma política nacional para a arte moderna, consolidadora de trajetórias individuais (individuais de Iberê Camargo e Lula Cardoso Ayres, 1946) ou de aberturas paradigmáticas, como a exposição dos internos do hospital psiquiátrico de Engenho de Dentro (1947), supervisionada por Nise da Silveira.<sup>54</sup>

O papel da arte, oscilante entre a “questão social” e a individualização não hostil a uma condição liberal, mostra que a “unidade” de um programa moderno é circunstancial, por mais que em seu âmago tenha em comum a liberdade criativa e a superação do academicismo, recaindo nas esferas de pertencimento e controle da modernidade. Há registros ilustrativos disso: a transferência da primeira sede do MAM do 16º andar do Banco Boavista para o pavilhão sob os pilotis do Ministério da Educação simboliza a solidificação de uma administração institucional da cultura nas mãos de uma classe (banqueiros, políticos, elite da burocracia). Ao mesmo tempo, a arte moderna tenta suprir classes proletárias (o

54. BENTO, Antonio. A Exposição do Centro Psiquiátrico. *Diário Carioca*, 12 de fevereiro de 1947, p. 6.

curso de Yolanda Regina Werneck na Universidade do Povo, que “ensinava como produzir, com os recursos oferecidos pela técnica do *silk-screen*, cartazes, faixas, cartões de natal [...]” (MORAIS, 1995, p. 193) e bem-nascidas (as tiragens especiais da Sociedade dos Cem Bibliófilos, criada por Raymundo Castro Maya), uma amplitude continuada na década seguinte com projetos paisagísticos, mosaicos e painéis cerâmicos que decorariam de escolas e teatros populares às entradas sociais dos edifícios de classe média alta da Zona Sul, feitos por Burle Marx e Paulo Werneck.

### GALERIA ASKANASY, CASA DO ESTUDANTE DO BRASIL

Na leva de imigrantes que se transfere para o Brasil antes e durante a Segunda Guerra, soma-se-lhes o contingente deslocado internamente que vem para a capital motivado por estudos, convites ou iniciativa própria. Alguns deles trazem um afluxo de capitais, empreendedorismo e expertise. Dentre os fugitivos da guerra, desembarca na capital em 1939 o polonês Miecio Askanasy. Nos primeiros anos, ele vive precariamente de palestras na ABL e artigos para o *Correio da Manhã*.<sup>55</sup> Em 1942, publica o livro *Und nach Hitler, was dann?* (E depois de Hitler, o quê?) em parceria com o austríaco, também foragido, Bruno Kreitner. Em 1943, inicia, a partir do estímulo de amigos, a atividade de livreiro ambulante, desenvolvendo um circuito de compra e venda de livros entre os imigrantes e intelectuais da cidade. O negócio prospera e ele aluga um quarto em um sobrado à Rua do Senado, 55, para instalar a livraria. Surge a ideia de pedir emprestado a amigos pinturas para decorar a sala. Segall, Van Rogger, Marcier, Djanira e Vieira da Silva concordam e assim surge

55. ASKANASY, Miecio. Natal na Polônia. *Correio da Manhã*, 26 de outubro de 1941. Suplemento, p. 1. A tragédia do homem privilegiado. *Correio da Manhã*, 1 de janeiro de 1942. Suplemento, p. 1. A grande tradição educativa. In: *Correio da Manhã*, 13 de março de 1942. Suplemento, p. 1.

informalmente a Galeria Askanasy, um espaço com exposição permanente de arte moderna na cidade.

A primeira exposição, anunciada com destaque, foi de Bellá Paes Leme, em agosto de 1944.<sup>56</sup> Conforme ressalta a reportagem, a galeria supre a lacuna de espaços para a arte moderna. A artista, vinda de uma família abastada e seu marido, o premiado escultor polonês August Zamoyski, auxiliam Askanasy na reforma de adequação do cômodo: uma janela foi coberta para criar uma parede expositiva adicional, houve pintura do espaço na cor cinza clara e a instalação de iluminação indireta.

Seguiram a essa mostra, as individuais do belga Van Rogger, Martha Loutsch (Luxemburgo), Karola Szilard (Hungria, esposa do arquiteto Adalberto Szilard, também húngaro), Madame Bouchard-Korè (Suíça), Maria Helena Vieira da Silva (Portugal) e Guillermo Botero (Colômbia).<sup>57</sup> No início de 1945 ocorre uma coletiva com Carlos Scliar, Djanira, Lucy Ferreira, a suíça Irmgard Burchard, o alemão Max Pechstein, Van Rogger, Bellá Paes Leme, Martha Loutsch e Luiz Soares.<sup>58</sup>

O tino de Askanasy entrelaça oferta de novidades estrangeiras, figuras consagradas (Pechstein), descoberta de revelações (Scliar), trânsito entre famílias bem-nascidas e artistas. Apostava na variedade, no leque de gostos, orçamentos e espíritos. Sua *Exposição Cearense*, em 1945, juntou Suíça, Minas Gerais, Maranhão, Acre e Ceará, nas pessoas de Jean-Pierre Chabloz, Inimá de Paula, Raimundo Feitosa,

---

56. Uma Exposição Permanente de Arte Moderna. *A Manhã*, 27 de agosto de 1944, p. 4.

57. Van Rogger. *A Manhã*, 7 de outubro de 1944, p. 2. Karola Szilard – Primeira grande exposição dessa pintora na Galeria Askanasy está despertando grande interesse em nossos meios artísticos. *A Manhã*, 12 de novembro de 1944, p. 12. Nota de inauguração da exposição de pintura da artista Martha Loutsch. *A Manhã*, 19 de novembro de 1944, p. 10. A exposição de Maria Helena Vieira da Silva teve destaque no jornal *A Manhã* com textos de Murilo Mendes (*A Manhã*, 10 de dezembro de 1944, p. 4) e Lucio Cardoso (*A Manhã*, 14 de dezembro de 1944, p. 4).

58. Exposição coletiva. *A Manhã*, 4 de fevereiro, de 1945, p. 5.

Francisco da Silva e Antônio Bandeira. Patrocinada pelo Instituto Franco-Brasileiro e pelo Clube Cearense, ela foi o resultado da viagem de Chabloz ao Ceará. Em sua estadia em Fortaleza ele monta um grupo de estudo de arte moderna, recrutando jovens para mostrarem seus trabalhos na galeria da Rua Senador Dantas. Rubem Navarra vê a liberdade de Chabloz em sinergia com o vento fresco do Nordeste, e afirma categórico: “De que vale quebrarmos a cabeça com procuras abstratas e intelectualizadas de uma pintura europeia *blasé*, quando nem exploramos ainda a plástica viva de nossa gente? Para destruir o academicismo ou o cerebralismo, basta olhar o povo brasileiro.”<sup>59</sup>

Na outra ponta de suas empreitadas, Askanasy abriga em 1945, com o patrocínio da Casa do Estudante Brasileiro, a *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*. A mostra é acompanhada de um catálogo, fato incomum para iniciativas particulares, com texto de Hanna Levy, intelectual refugiada que se instala no Rio em 1937, onde trabalha como articulista para jornais locais, professora de arte na Faculdade Nacional de Filosofia e colaboradora do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Seu texto salienta o caráter panorâmico e heterogêneo da seleção de trabalhos e indica uma abrangência temporal que vai desde o fim do século XIX até aquele momento, traçando um percurso atravessado por características impressionistas, expressionistas, cubistas e abstracionistas.<sup>60</sup>

A imprensa ressalta o ineditismo da exposição entre o público brasileiro e a importância no acolhimento de artistas e trabalhos banidos pelo nazismo. Ela reuniu mais de 100 trabalhos que chegaram no Brasil com os refugiados, que emprestaram (o que denota o caráter cultural do evento) e também

---

59. NAVARRA, Ruben. Uma aventura no Ceará. *Diário de Notícias*, 24 de junho de 1945, Letras, Artes e Idéias Gerais, p. 1.

60. O texto foi republicado em *A Manhã*, 18 de abril de 1945, p. 3.

disponibilizaram para a venda parte de suas coleções. Entre os expositores estiveram: Willy Baumeister, Max Beckmann, Lovis Corinth, Otto Dix, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, Wilhelm Lehmbruck, Max Liebermann, August Macke, Franz Marc, Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Lasar Segall e Wilhelm Wöller.

Malgrado o sucesso, a mostra não vendeu nada. A conferência de abertura “Por que os nazistas condenaram a arte autêntica” foi ministrada pelo jornalista e escritor alemão Ernst Feder, exilado ao Brasil desde 1941 com sua esposa Ema Zoebel. A conferência de encerramento “Mundo e Arte” coube a Santa Rosa. Houve reações violentas: *Namoro sentimental*, tela do alemão Wilhelm Wöller, foi rompida a golpes de gilete por vândalos do partido Integralista. A escolha da tela de Wöller não parecia casual: assim como Askanasy, ele era um dos emigrados residentes na cidade.

\*\*\*

A parceira de Askanasy na exposição, a Casa do Estudante do Brasil (CEB), constituía outro ponto nessa rede. Fundada em 1929, foi presidida por Ana Amélia Queirós Carneiro de Mendonça (ativista feminista, poeta e tradutora), tendo como secretário Paschoal Carlos Magno. Durante as décadas de 1930 e 40 a CEB atuou no apoio e prestação de serviços como assistência a estudantes carentes, residência universitária, bureau de intercâmbio internacional, orientação pedagógica e profissional, agência de emprego, consultório médico, restaurante, biblioteca, programa de rádio, cursos, livraria, companhia de teatro, organização de competições esportivas, festas, concertos e exposições. Em 1942, inicia a construção de sua sede de 12 andares à rua de Santa Luzia, 305 (concluída em 1945), e promove no Itamaraty a célebre conferência retrospectiva de Mário de Andrade sobre a

Semana de 22. A CEB mantém uma casa editorial que, dentre os títulos sobre “temas decisivos”, consta *Arte, necessidade vital*, de Mário Pedrosa (1949).<sup>61</sup>

A exposição inaugural na sede própria é dedicada pelos artistas ao Partido Comunista do Brasil, que nesse ano elege Prestes senador e 17 deputados constituintes, dentre eles Jorge Amado. Ela apresenta cerca de 120 obras e 80 artistas, entre eles Portinari, Roberto Burle Marx, Oswald de Andrade Jr., Pancetti, Bruno Giorgi, Santa Rosa, Joaquim Tenreiro e Augusto Rodrigues. *Leitura* ironiza a ousadia de nossos modernos e destaca o quadro *Roda de Crianças* de Portinari como “o acento mais qualitativo na ‘esquerda’”:

Surpreendentemente para gente que combina comunismo com a ideia de arte moderna das mais terrificantes, a exposição tem um caráter relativamente conservador. O nosso modernismo em geral medido por um standard internacional, é moderado. As formas mais extremadas do abstracionismo, expressionismo e surrealismo são pouco praticadas por aqui.<sup>62</sup>

A CEB e a Universidade do Povo despontavam nessa incerta redemocratização como frentes de esquerda no jogo pelo protagonismo da “nova cultura”. Se a Universidade do Povo visava as grandes massas, a CEB se acomoda em uma faixa média, de gerações que ingressarão em vários setores da sociedade. Nisso, seu braço editorial merece relevo: apesar de livros não serem objetos acessíveis a sua clientela, eles ainda assim tinham o poder de “formação de consciências”.

\*\*\*

61. BENTO, Antônio. “Arte, necessidade vital”, de Mário Pedrosa. *Diário Carioca*, 10 de abril de 1949, p. 6.

62. NEY, Mário. Um pouco moderado. *Revista Leitura*, p. 55, novembro de 1945.

Voltemos à Galeira Askanasy. Sua existência errática – atravessada por interrupções, viagens, intermitências – poderia ser interpretada como um fiasco. Mas essa seria uma leitura em mão única. A palavra “retomada” seria justa: ela foi a iniciativa comercial mais significativa desde Heuberger, viabilizando para a arte moderna uma fração do circuito florescida na década seguinte com galerias de proposta similar, muitas delas capitaneadas por imigrados como Askanasy (Franco Terranova, Jean Bogici).

Mas a cena onde Askanasy operou muda de rumos. Seu círculo “cosmopolita” rapidamente se desfaz. Deixam o Brasil, a partir de 1946, Irmgard Burchard, Vieira da Silva e Arpad Szenes (1947), Scliar (1947), Pascoal Carlos Magno (1945), Hanna Levy (1947), Wilhelm Wöller (1947), Antônio Bandeira (1946), Chablos (1948). Askanasy viveu a ironia de ajudar a franquear as portas do mercado carioca da segunda metade do século XX promovendo uma arte que acabaria por fechar as portas da primeira.

\*\*\*

Em sua Teogonia, o modernismo chegara a sua Idade do Ferro.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1935-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 1984 (3ª edição, 2003).

ASKANASY, Miecio. *Alles ist Samba*. München: Kürzl Druck, 1972.

BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, Helena (org.). *Constelação Capanema*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Editora Universidade de São Francisco, 2001, p. 11-35.

CAMPOFIORITO, Quirino. Prefácio. In: MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

CARDOSO, Rafael. Modernismo e contexto político: A recepção da arte moderna no Correio da Manhã (1924-1937). *Revista de História*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 172, p. 335-365, jan.-jun. 2015.

\_\_\_\_\_. O intelectual conformista: Arte, autonomia e política no modernismo brasileiro. *O que nos faz pensar*, v. 26, n. 40, p. 179-201, jan.-jun. 2017.

CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno. Guia de Arquitetura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

\_\_\_\_\_. (org.). *Quando o Brasil era moderno. Artes plásticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

GRINBERG, Piedade Epstein. Ruben Navarra – crítico de arte nos anos 40.

Gávea. *Revista de História da Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, v. 15, n. 15, p. 602-619, julho de 1997.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. Hanna Levy e a Exposição de Arte Condenada pelo III Reich (1945). In: 25º ENCONTRO DA ANPAP – ARTE: SEUS ESPAÇOS E/EM NOSSO TEMPO. 2016. Porto Alegre, RS – 26 a 30 de setembro de 2016.

LACOMBE, Marcelo S. Masset. Modernismo e nacionalismo: o jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha. *Perspectivas*. São Paulo, v. 34, p. 149-171, jul./dez. 2008.

LIMA, Lucia de Meira. O Palace Hotel. Um espaço de vanguarda no Rio de Janeiro. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era moderno. Artes plásticas no Rio de Janeiro, 1900-1950*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

LISSOVSKY, Maurício; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. *Colunas da Educação. A construção do Ministério da Educação e Saúde Pública*. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio, 1996.

MARI, Marcelo. Theodor Heuberger, Kunsthändler. Entre predileções artísticas modernistas e a propaganda nazista no Brasil, 1924-1942. *ARS*. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 19, n. 41, p. 399-445, 2021.

MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

\_\_\_\_\_. *Tempos de Guerra. Hotel Internacional*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986.

\_\_\_\_\_. *Axl Leskoschek e seus alunos. Brasil, 1940-1948*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986.

\_\_\_\_\_. *A Nova Flor do Abacate / Grupo Guignard – 1943*. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1986.

\_\_\_\_\_. *Cronologia das Artes plásticas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Top Books, 1995.

PARADA, M. B. A. *A Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50*. 1993. Dissertação (Mestrado) – PUC/RJ, Rio Janeiro, 1993.

SANT’ANNA, Sabrina M. P. Pretérito do futuro: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e seu projeto de modernidade. *Revista de Ciências Sociais*, v. 41, n. 1, p. 67-86, 2010.

SARAIVA, Roberta (org.). *Calder no Brasil*. São Paulo: Pinacoteca: Cosac Naify, 2006.

VIANNA Neto, Liszt. Leo Putz um artista imigrado na formação do modernismo carioca. *Revista história, histórias*, v. 6, n. 11, jan./jun. 2018.

VIEIRA. Lucia Gouvêa. *Salão de 31*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

# NÃO PÕE CORDA NO MEU BLOCO: AS REGULAMENTAÇÕES DOS BLOCOS DE RUA DO RIO DE JANEIRO (2009-2022) E AS TRANSFORMAÇÕES NO CARNAVAL DA CIDADE

Tiago Luiz dos Santos Ribeiro  
Felipe Ferreira

*Não põe corda no meu bloco / Nem vem com teu carro-chefe  
/ Não dá ordem ao pessoal / Não traz lema nem divisa /  
Que a gente não precisa / Que organizem nosso carnaval*

“Plataforma”, João Bosco e Aldir Blanc

## UM BREVE HISTÓRICO DO REGRAMENTO DO CARNAVAL BRASILEIRO

Uma alegre loucura. Uma festa em que “tudo é permitido”. Constantemente, quando se fala em carnaval, premissas como essas, relacionadas à ausência de regras, tornam-se uma de suas pautas. Não é à toa. Como aponta Ferreira (2004), o carnaval se

formou na Idade Média como uma resposta aos mais de 40 dias de privação da quaresma. Ou seja, um ciclo de excessos e brincadeiras antes de um longo período de abstinência e limitações, uma ode à liberdade ante às restrições, pois para haver uma catarse anárquica, presume-se a necessidade de um regramento, de um controle que motive a celebração em torno da desordem. Logo, regra e bagunça formam um paradoxo fundamental quando o assunto são os festejos de Momo.

Da Idade Média para cá, os dias de festa não perderam a razão de existir, uma vez que as regras sociais, não mais capitaneadas pela Igreja, mas sim pelo Estado, continuavam a interferir na forma de viver em sociedade e, conseqüentemente, de se celebrar o carnaval, que manteve atrelado a seu significado a ideia de anarquia. No Brasil não seria diferente. Para se ter uma noção, segundo Ferreira (2004, p. 95), em 1608 já se tem notícia de condenações relacionadas aos entrudos<sup>1</sup> no país, medidas de controle que vão se intensificando com a chegada do século XIX, uma vez que tais práticas, consideradas selvagens pela elite da época – quando não respeitadas as hierarquias sociais<sup>2</sup>

---

1. O termo no singular – “o entrudo” – comumente utilizado na historiografia tradicional do carnaval mascara a reunião de diversos tipos de jogos e brincadeiras que marcaram os primórdios do carnaval no Brasil. Estas práticas, de origem portuguesa, podiam incluir desde bailes e danças em praças públicas até touradas ou representações teatrais (ARAÚJO, 1996), mas foram os enfarinhamentos e molhadelas praticados nas ruas do Rio de Janeiro a partir do século XVIII que se tornaram o paradigma da brincadeira a partir dos relatos dos viajantes em terras cariocas ou das descrições dos primeiros folcloristas. A historiografia tradicional sobre o carnaval está repleta de descrições sobre o tema, como, por exemplo, Moraes Filho (1888), Moraes (1987), Araújo (2003 e 2008) e Ferreira (2012).

2. Os jogos dos entrudos eram praticados por todas as classes sociais e por isso mesmo o fim da brincadeira se tornaria um grande desafio. A diferença entre os variados modos de brincar se manifestava nos objetos e nos locais utilizados. Como lembra Ferreira (2012, p. 55), enquanto os escravos e as pessoas das classes populares costumavam participar de brincadeiras mais agressivas, reunindo todos os tipos de projéteis ou líquidos imundos, boa parte da elite também entrudava, dentro das suas casas, divertindo-se com os limões de cheiro – bolas de cera recheadas de líquidos, perfumes ou vinhos. Seria o entrudo praticado no espaço democrático e mais desregulado das ruas o verdadeiro alvo das proibições.

–, não pareciam adequadas a uma nação que buscava sua independência.

Do mesmo modo, a cidade do Rio de Janeiro, hoje considerada um dos centros de excelência da festa carnavalesca (ARAÚJO, 2003), vem, há muito, servindo de palco para disputas e tensões entre a vontade de festejar e o estabelecimento de regras. Seria na então capital do novo país que se colocaria, mais evidentemente, em prática, a partir dos anos 1830, a ideia de uma festa civilizada em oposição à “barbárie” dos entrudos através da importação do modelo francês de celebrar os dias que precedem a quaresma (com seus bailes e *promenades*), impulsionando o processo de organização dos festejos e ampliando as restrições policiais ao jogo “português”.

Esta guerra declarada aos entrudos, que ganhava evidente apoio dos jornais, era, na verdade, a manifestação clara das tensões que marcavam o Brasil num período em que o uso das vias públicas passava por um processo de ressignificação, após a chegada da família real, em 1808. Se até o século XIX os membros das famílias de posses evitavam a todo custo circular pelas vielas que interligavam a cidade, caracterizadas pelo calçamento irregular e pela sujeira, seria através da vinda da corte que novos rituais, como o hábito do passeio, seriam introduzidos. Segundo Martins e Abreu (2015, p. 16 e 22), as ruas do Rio de Janeiro se transformaram num palco para a promoção de demonstrações públicas da rígida ordem hierárquica do Ancien Régime português, formando uma complexa rede de sinais sociais, econômicos, políticos e culturais, cada um associado a um tipo particular de temporalidade. Em pouco tempo, o carnaval das vias públicas sofreria as mesmas influências, redefinindo-se a geografia festiva a partir dos novos espaços de poder.

Um importante marco histórico deste processo ocorreria em 1855, com o desfile inaugural do Congresso das Summidades Carnavalescas, em que um grupo de aproximadamente 80 pessoas realizou um “passeio de máscaras” com

grande cobertura da imprensa, incluindo um detalhamento prévio nos jornais da quantidade e ordem das carruagens em cortejo e descrição das fantasias sobre cada uma delas (FERREIRA, 2012, p. 91). O desfile seria considerado por alguns autores, vide Moraes (1987, p. 70), como o ponto inicial do carnaval carioca. Apesar do ar superlativo da afirmação, que claramente ignora a importância do entrudo para a folia da cidade, há um consenso, segundo Cunha (2001, p. 103-104), de que o referido préstito foi o responsável por estabelecer um tom mais solene à festa, que ganhava cerimonial, roteiro, percurso estabelecido, organização e (muito importante) uma estética própria de forte influência europeia,<sup>3</sup> indicando o rumo a ser trilhado pelas futuras agremiações carnavalescas que lhe seguiriam o exemplo. Com o sucesso deste “carnaval moderno”, não demoraria para que, a partir dos diálogos estabelecidos (entre os foliões fantasiados sobre os carros alegóricos e a plateia, entre os préstitos e o entrudo, entre a ordem e o descontrole, entre a civilização e a barbárie),<sup>4</sup> novas formas de brincar fossem se estruturando, tais como os cordões, os ranchos e os blocos.

Nesse cenário se, por um lado, esses novos grupos carnavalescos populares poderiam colaborar com a

---

3. Nesse sentido é importante destacar o caráter pedagógico da divulgação das diferentes fantasias que ocupariam cada carruagem do cortejo. Oferecia-se à população da cidade não somente a oportunidade de se encantar com os mascarados fantasiados de palhaço, toureiro ou mosqueteiro, mas também de aprender o que seriam os costumes de *balochard*, príncipe do Indo ou camponês húngaro, entre muitas outras fantasias. Sobre o caráter de mito fundador do Congresso das Sumidades Carnavalescas para o carnaval brasileiro moderno, ver Ferreira (2006).

4. O hábito de arremessar limões-de-cheiro, por exemplo, típico dos entrudos, seria substituído, aos poucos, pelas elegantes batalhas de flores, de confetes e serpentinas (MORAES, 1987, p. 28). As festas mascaradas, restritas à elite num primeiro momento, logo ganhariam a companhia dos bailes públicos, permitindo o acesso de populares, que podiam se esbaldar com apenas dez tostões (p. 31). Já as elegantes fantasias utilizadas pela burguesia nos teatros e passeios seriam reinterpretadas pelo povo, adaptando-as, é claro, a sua estética e limitações financeiras (FERREIRA, 2004, p. 118).

derrocada do entrudo, por outro, o crescente número de agrupamentos disputando as estreitas vias públicas do Centro do Rio de Janeiro geraria novas regras não escritas e novos conflitos, por meio de diálogos tensos e festivos – característicos do processo de hegemonia, tal como define Storey (2015)<sup>5</sup> –, principalmente nas ruas que disputavam a atenção das sociedades carnavalescas com suas elaboradas decorações.<sup>6</sup> Pode se imaginar, por exemplo, o resultado do encontro desses diferentes folguedos numa mesma via durante o carnaval: além de fatores como o número de componentes de cada grupo, outras características como o prestígio social de seus organizadores e participantes, bem como a opulência de suas alegorias e luxuosas fantasias serviam como argumentos, verbais ou simbólicos, na hora de decidir qual agremiação tinha a preferência do caminho. Com isso, começava a ficar cada vez mais clara a necessidade de algum tipo de providência para dar um mínimo de organização à confusão carnavalesca que “atingia um nível nunca imaginado” (FERREIRA, 2004, p. 165).

Um contexto parecido com aquele observado nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, a partir da segunda metade do século XIX, pode ser visto atualmente, quase 150 anos depois, guardadas as devidas proporções: novos grupos carnavalescos surgindo em grande número envolvendo foliões de todas as classes sociais, disputas relacionadas ao uso do espaço público e propostas de ordenamento da folia ganhando o apoio dos jornais. A grande diferença entre os dois períodos é

---

5. Storey destaca a importância do conceito de hegemonia, desenvolvido por Gramsci, para compreensão que os Estudos Culturais ingleses terão sobre a cultura popular. Esta seria o espaço de diálogo decorrente das negociações – ou seja, de imposições e aceitações – estabelecidas entre diferentes grupos sociais e culturais.

6. Ferreira (2012) destaca que a ação das turmas organizadas formadas por habitantes dos principais bairros do centro da cidade interferiu significativamente para a resignificação do espaço festivo do Rio de Janeiro, seja na decoração de seus trechos de rua e residências, seja no oferecimento de prêmios, visando atrair para si a presença dos grupos carnavalescos.

que, atualmente, o poder público resolveu agir mais rapidamente para pôr ordem na “bagunça”.<sup>7</sup>

Seria no início do século XXI que a chamada explosão do carnaval de rua contemporâneo<sup>8</sup> daria seus primeiros sinais, através da evidente expansão do número de blocos carnavalescos e de foliões na cidade do Rio de Janeiro, resultando numa mudança de narrativa sobre a festa.<sup>9</sup> Enquanto alguns autores, por exemplo, classificam este cenário como o “renascimento” dos blocos (MOTTA, 2011, p. 13) ou como um momento de “retomada” da festa (FRYDBERG, 2018, p. 165), outros vão além e apontam o sucesso da folia de rua do novo milênio como consequência de uma “revitalização” deste carnaval durante os anos 1980 (MARQUES, 2006, p. 23) ou como um processo contínuo a partir do período de redemocratização do país pós-ditadura militar (FERNANDES, 2019, p. 20).

Em meio a estas diferentes (mas complementares) narrativas – muitas delas contestáveis, já que vários são os motivos que teriam levado à ascensão dos blocos de rua no novo milênio<sup>10</sup> –, se evidenciariam a efervescência musical e temática dos

7. Segundo Ferreira (2004, p. 166), durante todo o século XIX, as autoridades deixaram nas mãos dos próprios grupos a regulamentação e organização dos seus desfiles. A situação só mudaria a partir da década de 1930, quando o Estado resolveria impor à sua tutela a festa carnavalesca.

8. Ao longo deste trabalho, quando usamos as expressões “carnaval de rua” ou “folia de rua”, referimo-nos à festa realizada pelos agrupamentos conhecidos como “blocos de rua”, alvos das restrições impostas pelos decretos aqui estudados, mas salientamos que várias outras formas de expressão carnavalescas ocupam as vias públicas da cidade com dinâmicas próprias, tais como blocos de enredo, blocos de empolgação e bate-bolas.

9. Para se ter uma ideia, segundo Frydberg (2014a, p. 7), entre os anos de 2000 e 2014 surgiram 304 novos blocos de rua, número consideravelmente maior que os 59 blocos fundados entre as décadas de 1980 e 1990. Estes dados, apesar de imprecisos – uma vez que muitas são as agremiações que nascem e desaparecem sem registro para a posteridade –, aliados ao crescente interesse da imprensa por este tipo de manifestação carnavalesca, seriam os principais fatores que justificariam um maior empenho do poder público pelo ordenamento da festa.

10. Enquanto Ferreira (JORNAL DO BRASIL, 4 de março de 2011) aponta como uma das causas desta ascensão o “esgotamento das escolas de samba”, Leopoldi (2010, p. 27)

novos grupos, assim como a expansão geográfica deste tipo de carnaval. Se antes os blocos se mantinham vivos na Zona Norte, nos anos 2000 se notabilizaria um avanço destes agrupamentos, menos marcado por regras, para a Zona Sul da cidade, região que, segundo Queiroz (1999), estabeleceu-se, historicamente, como a área da “sociedade ordeira”. Seria, principalmente, a partir deste crescimento do número de foliões e desfiles na área mais “organizada” da cidade que se evidenciaria uma retomada do interesse da imprensa e do poder público pelos blocos de rua, gerando notícias e conflitos, resultando na elaboração de um projeto de ordenamento da festa.

## UMA NOVA ORDEM NA BAGUNÇA

A primeira resposta contundente do poder público ao crescimento do carnaval de rua no século XXI começou a se evidenciar nos primeiros meses do ano de 2009. O então prefeito Eduardo Paes, no início do seu primeiro mandato, parecia disposto a imprimir rapidamente a marca da sua gestão, anunciada desde o período da campanha eleitoral: o chamado “Choque de Ordem” nas vias públicas.<sup>11</sup> O discurso do novo

afirma que o “crescimento acelerado” do número de blocos de rua da cidade representa o “renascimento da carnavalização” contra a crescente formalização do desfile das escolas de samba, que teriam se afastado do “espírito carnavalesco original sintonizado com as festas bakhtinianas”. Frydberg (2018, p. 165), por sua vez, atribui à onda de violência na cidade a razão do “declínio do carnaval nos anos 90”, embora ressalte que a situação “permanece com força até os dias de hoje”, mesmo com a “retomada” da festa. Já Marques (2006, p. 25), além dos problemas relacionados à segurança, aponta como razões para a “decadência” da folia de rua antes de sua “revitalização”, a transferência de comunidades carentes da Zona Sul para a Zona Oeste, o aumento de circulação de automóveis e ônibus em ruas que antes eram praticamente residenciais, além da perda do interesse das rádios e gravadoras pelo gênero samba.

11. Entre as medidas estavam a criação da Secretaria Especial de Ordem Pública (SEOP), responsável por todos os códigos de postura municipais – integrando a Guarda Municipal, a vigilância sanitária e o setor de controle urbano (JORNAL DO BRASIL, 1 de novembro de 2008, p. A13) –, que prometia desde o combate ao estacionamento irregular e a fiscalização de camelôs até a regularização dos aparelhos de ar-condicionado que pingassem resíduo de água nas calçadas (O GLOBO, 9 de novembro de 2008, p. 19).

prefeito era o de rigor à lei e, no que se refere ao carnaval, o desafio da nova gestão em impor a ordem parecia evidente. Basta analisarmos a cobertura jornalística sobre a folia carioca de 2008, (última sob o comando do prefeito César Maia), em que se estampavam manchetes como “Blocos atraem multidões e causam transtornos” (O GLOBO, 3 de fevereiro de 2008, p. 14) e se criticava a falta de estrutura dos cortejos (JORNAL DO BRASIL, 14 de janeiro de 2008, p. A9). No espaço destinado às opiniões dos leitores destes jornais, muitas eram as reclamações relacionadas às ruas fechadas pela passagem de blocos, ao grande número de vendedores ambulantes nas vias públicas, ao aumento do trânsito nos dias de folia e àquele que se tornaria um dos principais temas das críticas relacionadas ao “boom” do carnaval na cidade, ganhando grande repercussão na imprensa: o “xixi na rua” (Figura 1).



FIGURA 1

Charge de Miguel Paiva sobre o ato de urinar em público durante a passagem dos blocos de carnaval. Fonte: *O Globo*, 10 de fevereiro de 2009, p. 15.

Toda esta narrativa caótica sobre a festa símbolo do país, responsável por representar a imagem do Brasil no mundo, não parecia adequada a uma cidade que voltava a sediar grandes eventos, tais como o Rock in Rio e os Jogos Mundiais Militares, em 2011, a Jornada Mundial da Juventude e a Copa das Confederações, em 2013, a Copa do Mundo de Futebol, em 2014, e os Jogos Olímpicos, em 2016. Surgia, mais do que nunca, a necessidade de organizar o principal evento da cidade, o carnaval, para provar que o município estava preparado para servir de palco para toda e qualquer festividade ou competição sem que o Rio de Janeiro precisasse parar.

Diante deste desafio e da verdadeira campanha pelo ordenamento da festa feita por boa parte da imprensa e da população da cidade, a nova gestão municipal implementaria o seu “choque de ordem” na folia. O desenho deste novo modelo de carnaval de rua para a cidade começou a ser formulado por um grupo de trabalho dedicado à implantação das normas referente aos desfiles de blocos e bandas carnavalescas carioca.<sup>12</sup> Criado em 8 de janeiro de 2009, o grupo teria que apresentar suas propostas de cunho operacional e logístico para a folia municipal no prazo de 30 dias (DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO, 9 de janeiro de 2009, p. 3).

Antes mesmo da entrega do plano de organização da festa, porém, uma de suas propostas viria à público e fomentaria discussões, enfrentando forte resistência para sua implementação, apesar do apoio já estabelecido da opinião pública em prol de um regramento festivo. A premissa era exigir uma contrapartida dos blocos de rua que ficariam obrigados ao pagamento de uma taxa à Prefeitura ou responsabilizados pela instalação de banheiros e contratação de segurança, o que, em suma, representava a capitalização direta sobre a

12. Reunindo representantes da Secretaria Especial de Turismo (SETUR), da SEOP, da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), da Secretaria Municipal de Transportes (SMTR), da Companhia Municipal de Limpeza Urbana (Comlurb) e das Coordenadorias das Áreas de Planejamento (subprefeituras).

folia e a privatização do espaço público. Segundo o então Secretário de Turismo, Antônio Pedro Figueira de Mello (O GLOBO, 10 de janeiro de 2009, p. 19), a intenção era seguir o modelo do carnaval de Salvador:

Vários blocos viraram atividade econômica. A gente não pode ter todo o ônus da operação caindo em cima da Prefeitura. É preciso colocar banheiro químico, fazer controle de tráfego, limpar tudo depois. A Prefeitura vai fazer sua parte, mas os blocos grandes, com patrocínio, têm que dar sua contrapartida. (...) A nossa ideia é que seja mais organizado e mais seguro, a exemplo do carnaval de Salvador. Lá os seguranças usam coletes numerados. Estamos pensando em usar isso aqui. Não queremos que os blocos virem um problema. A população não pode ser impedida de ir e vir. Nem todo mundo gosta de carnaval.

Na mesma reportagem, Rita Fernandes, presidente da Associação Independente dos Blocos da Zona Sul, Santa Teresa e Centro da Cidade (Sebastiana), surpresa com a proposta, já rebatia a iniciativa ao afirmar que as cotas de patrocínio dos 12 blocos que compõem a associação só cobriam os custos com o som, camisetas e pessoal de apoio:

Está faltando um pouco de conhecimento do que é o carnaval de rua do Rio. Os blocos que fazem parte da associação não são como os de Salvador, onde se ganha dinheiro com o carnaval. Aqui entra quem quer e como quer no bloco. Se forem exigir como se faz na Bahia, o carnaval do Rio vai perder as suas características (O GLOBO, 10 de janeiro de 2009, p. 19).

Em entrevista ao *Jornal do Brasil* (10 de janeiro de 2009, p. A11), Henrique Brandão, diretor do bloco Simpatia é Quase Amor, afirmava que “a Prefeitura deveria ter consultado os

blocos antes de qualquer determinação”. Na falta deste diálogo, no dia 23 de janeiro de 2009, duas semanas depois da divulgação da ideia de taxação dos blocos, a Sebastiana não só dava uma resposta formal à proposta, entregando um ofício ao secretário de Turismo, afirmando ser contrária ao projeto, como também enviava uma série de sugestões para o planejamento da festa.<sup>13</sup> A partir daí, ao se incluir as propostas da associação no documento formulado pelo grupo de trabalho, o que antes era um impasse, parecia ter encontrado uma solução (O GLOBO, 28 de janeiro de 2009, p. 12).

As normas definitivas para os desfiles dos blocos de rua (previstas não só para o carnaval de 2009, mas também para os subsequentes) seriam anunciadas no dia 9 de fevereiro, menos de duas semanas antes do início oficial do carnaval.<sup>14</sup> Composto de 15 artigos, o decreto definia, entre outras coisas, que as autorizações para a realização dos desfiles dos blocos estariam sob responsabilidade das subprefeituras, ficando a cargo dos organizadores das agremiações o envio de correspondência protocolada dando ciência sobre os desfiles às autoridades de segurança pública e defesa civil do Governo do Estado, à Comlurb e à SEOP. Além disso, ficava estipulado o limite máximo de duas horas para a concentração do bloco ou banda e o prazo máximo de quatro horas de desfile. As agremiações interessadas deveriam entrar com o pedido de autorização até o dia 10 de janeiro do ano em curso, munidos do requerimento preenchido e cópias do RG e CPF do

13. No ofício, além de afirmar que os blocos associados não visam o lucro, a Sebastiana apontava uma série de contrapartidas já oferecidas pelos grupos, incluindo a principal delas: “a imagem positiva gerada em torno da cidade”. Já entre as sugestões estava a de que a Guarda Municipal e a Polícia Militar fossem deslocadas para as áreas dos grandes desfiles, com antecedência (O GLOBO, 24 de janeiro de 2009, p. 20) e que a Prefeitura tivesse uma participação mais ativa na organização dos cortejos, incluindo a CET-Rio e a Comlurb (O GLOBO, 28 de janeiro de 2009, p. 12).

14. Através do Decreto nº 30453 publicado no Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro (p. 3).

responsável. O não cumprimento das normas implicaria no indeferimento do pedido para o carnaval no ano subsequente.

Não demoraria para que uma campanha favorável às mudanças tomasse conta da imprensa. Apesar dos poucos dias para o planejamento da festa em seu primeiro ano de mandato, Eduardo Paes já conquistava o apoio do *Jornal do Brasil* (9 de fevereiro de 2009, p. 2) que estampava a manchete “Em ordem, sem perder a alegria. Blocos já desfilam com mais organização que em 2008”. Ainda assim, apesar das novas medidas e do apoio de parte da população, o que se viu estampado na manchete do jornal *O Globo* (25 de fevereiro de 2009, p. 8) na Quarta-feira de Cinzas foi: “carnaval fora de controle”. Em entrevista ao jornal, o então secretário da Ordem Pública, Rodrigo Bethlem, admitia que o efetivo da Prefeitura não fora capaz de controlar toda a cidade, que muita coisa teria que mudar para o próximo ano, incluindo a reorganização dos desfiles (evitando a concentração em algumas áreas da cidade), o planejamento detalhado de trânsito e do percurso dos blocos, além de um maior rigor para a autorização dos cortejos das agremiações. Rita Fernandes, da Sebastiana, por sua vez, afirmava que o crescimento espontâneo dos blocos estava “chegando a um limite, por questões de segurança, limpeza e trânsito” e que, apesar da dificuldade em se conter a manifestação popular, seria preciso que a Prefeitura, a sociedade civil e os organizadores das agremiações conversassem em busca de soluções. As críticas dos leitores do jornal seguiram a mesma linha, classificando o choque de ordem como inócuo, reclamando da sujeira, do cheiro de urina, do engarrafamento, do vandalismo, dos camelôs, do excesso de blocos, das infrações no trânsito, dos furtos e da quantidade insuficiente de policiais, guardas municipais e banheiros químicos (O GLOBO, 26 de fevereiro de 2009, p. 6).

Apesar de tudo isso, na avaliação do então secretário de turismo, Antônio Pedro Figueira de Mello, o balanço do carnaval foi positivo, uma vez que a cidade recebeu 719 mil turistas, que

deixaram 521 milhões de dólares e elevaram a taxa de ocupação hoteleira para 92%. Mudando de ideia em relação à inspiração no modelo baiano, defendido antes do carnaval, o secretário negou a intenção de criar corredores específicos para blocos, como acontece em Salvador, afirmando que não se podia acabar com a espontaneidade do folião carioca e, empolgado, resumiu: “os blocos viraram uma coisa maravilhosa. Trazem turistas, movimentam a economia, geram empregos.” Além disso, calculou em mais de 400 o número de blocos que desfilaram na cidade em 2009, dos quais 180 haviam sido cadastrados, sinalizando que os grupos “clandestinos” não receberiam permissão para sair em 2010. Por fim, defendeu a tese de que antiguidade é posto, ou seja, que os blocos mais tradicionais teriam prioridade no calendário que, segundo o decreto já aprovado, permitiria o início dos desfiles 30 dias antes do carnaval (O GLOBO, 3 de março de 2009, p. 18).

Dois meses depois, porém, seriam publicadas medidas ainda mais restritivas para o primeiro carnaval totalmente organizado pela nova gestão (já que boa parte do planejamento da folia de 2009 havia sido definido durante o mandato anterior). No dia 7 de maio de 2009 foi assinado um novo decreto<sup>15</sup> que revogava e atualizava aquele publicado em fevereiro. Entre as alterações, a principal delas seria a antecipação da data limite para que os blocos solicitassem autorização para desfilarem: do dia 10 de janeiro, para o dia 30 de agosto do ano anterior ao carnaval<sup>16</sup>, ou seja, mais de cinco meses antes da festa.

15. Decreto nº 30659, publicado no dia seguinte no Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro (p. 3).

16. Até o dia 30 de agosto, os organizadores dos blocos deveriam preencher o requerimento para realização dos desfiles e enviar uma cópia de seus respectivos RGs e CPFs. A partir daí, uma autorização preliminar seria emitida após análise da documentação, condicionada ao parecer da CET-Rio e ao Nada Opor das subprefeituras. A autorização definitiva seria emitida até o dia 30 de outubro, após o envio do restante da documentação (correspondências protocoladas junto às autoridades de segurança pública e defesa civil estaduais, à Comlurb e à SEOP, e demais exigências inerentes às peculiaridades de bairros e ruas, sempre a critério das subprefeituras).

Coincidentemente (ou não), o novo decreto foi publicado exatamente no mesmo dia em que a Sebastiana iniciava o seu seminário “Desenrolando a serpentina 2009”, com o objetivo de “encontrar um equilíbrio entre quem quer desfilar e quem não quer”, para que, segundo Rita Fernandes, os impactos de trânsito e de segurança não fugissem ao controle (O GLOBO, 9 de maio de 2009, p. 24). Este alinhamento entre o decreto de normatização dos blocos e a Sebastiana (após a contenda observada no início do ano) revela como a mudança de estratégia da Prefeitura seria decisiva para a implementação do ordenamento da festa. Em vez de um embate entre poder público e agremiações, o governo municipal abdicou do modelo previamente pensado, inspirado no carnaval baiano, optando pelo diálogo e pela arregimentação de blocos interessados numa festa mais organizada, como aponta o próprio prefeito Eduardo Paes:<sup>17</sup>

O que que era o risco naquele momento? Do gigantismo, do enorme sucesso da festa virar um problema. Então quando a gente veio, em 2009, começamos uma parceria com a Sebastiana, que era quem mais vocalizava em nome dos blocos naquela época. Não sei se ainda é assim. O objetivo era justamente (...) tentar botar um pouco de ordem na casa, dentro do que é possível, (...) criar um mínimo de condições para permitir que esse gigantismo, esse sucesso não virasse um problema.

Porém, apesar da parceria estabelecida com a associação que representa parte dos blocos da Zona Sul, Santa Teresa e Centro da Cidade, a aprovação do decreto de ordenamento da festa estava longe de ser unânime. Uma boa amostra dessa rejeição se veria justamente no dia 30 de agosto de 2009, a

17. Em entrevista a um dos autores, Tiago Luiz dos Santos Ribeiro, em 15 de julho de 2020, por videochamada pelo aplicativo Zoom.

data limite estabelecida pela Riotur<sup>18</sup> para que os blocos interessados em desfilar no ano seguinte pudessem pedir autorização. Cerca de 500 foliões, integrantes de pelo menos treze agremiações realizaram uma “bloqueata” (termo mesclando bloco com passeata) para protestarem contra as novas regras do carnaval de rua, exigindo o fim da obrigatoriedade de inscrição para os blocos. A “folia fora de época”, convocada através da internet e anunciada antecipadamente nos jornais (REVISTA DOMINGO, 23 de agosto de 2009, p. 16; O GLOBO, 27 de agosto de 2009, p. 19), foi organizada por uma nova associação carnavalesca, a Desliga dos Blocos, criada como uma resposta ao decreto de normatização da Prefeitura e destinada “a lutar pelo direito do folião poder fazer seu carnaval de rua sem estar atrelado a uma insana burocracia”.<sup>19</sup> A manifestação teve início por volta das 14 horas, na Rua do Mercado, seguida de um desfile, encerrado na Praça XV, com a participação de ritmistas, porta-estandarte e foliões fantasiados ao som de marchinhas de carnaval (Figura 2).

Em entrevista ao jornal *O Globo* (31 de agosto de 2009, p. 14), Taís Bastos, uma das organizadoras do Exalta Rei e do Se Melhorar, Afunda, após afirmar que ninguém ali era contra a ordem e nem queria passar por cima da Prefeitura, defendeu que a Riotur tivesse dois pesos e duas medidas, pois entendia que blocos grandes como o Suvaco do Cristo e o Monobloco precisavam de organização e planejamento, mas que a burocracia no carnaval ia contra a “essência da festa”,<sup>20</sup> uma vez que todos os

18. Órgão da Secretaria Especial de Turismo da Cidade do Rio de Janeiro que coordena as atividades carnavalescas.

19. Luís Almeida, fundador do Cordão do Boi Tolo, em entrevista a um dos autores, Tiago Luiz dos Santos Ribeiro, em 19 de dezembro de 2018, por e-mail.

20. A bloqueata, ao burlar as regras da Prefeitura (que não permitia desfile de blocos naquela época do ano) ganhava contornos ainda mais notáveis ao se levar em conta uma notícia publicada meses antes pelo *Jornal do Brasil* (14 de junho de 2009, p. A23) sobre a não adesão dos blocos de carnaval e das escolas de samba à lei estadual 5313/2008, que instituiu, a partir de 2009, um carnaval fora de época no primeiro final de semana de julho, revelando que carnaval não se faz (só) por decreto.



FIGURA 2  
Bloqueata contra o decreto de ordenamento do carnaval de rua, em 2009  
Fonte: *O Globo*, 31 de agosto de 2009, p. 14.

blocos presentes no protesto guardavam um fator em comum: foram criados poucos dias antes do carnaval. Aurélio Aragão, também organizador do Exalta Rei, queria propor um debate: “a ordem não se faz por decreto. Não podemos seguir as mesmas regras dos blocos maiores, que já funcionam de forma profissional”, e completou: “essa burocracia excessiva pode sufocar o carnaval de rua, que é uma manifestação espontânea.”

Muito mais do que uma baderna ou apenas um protesto bem-humorado, a bloqueata defendia a liberdade do carnaval através de um amparo constitucional. Luís Almeida,<sup>21</sup> um dos

21. Em entrevista a um dos autores, Tiago Luiz dos Santos Ribeiro, em 19 de dezembro de 2018, por e-mail.

fundadores do Cordão do Boi Tolo, argumentando pelo direito de os blocos ocuparem as ruas se isentando de burocracias, cita o artigo 5, parágrafo XVI, da Constituição Federal, que permite ao povo “reunir-se pacificamente, sem armas, em locais abertos ao público, independentemente de autorização”. Seguindo a mesma lógica, a pesquisadora Fernanda Amim, do Observatório de Metrôpoles da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), aponta que o decreto municipal não encontra qualquer respaldo constitucional:

A gente ainda tem uma Constituição que nos garante o direito de ocupar o espaço público sem autorização prévia ou licença. E aí você tem um decreto, que é um ato unilateral do chefe do Executivo. Você tem uma hierarquia de normas, a Constituição está lá em cima e o decreto lá embaixo. E você aplica o decreto e não aplica a Constituição. Então, não é legal, não é constitucional e não poderia existir. (...) Quando você exige, antecipadamente, e agora com todos esses meses de antecedência, que os blocos saibam o que eles vão fazer, por onde eles vão passar no carnaval seguinte, você está transformando o carnaval num evento, não é mais uma festa (*apud* NITAHARA, 2018).

Apesar do protesto e do impasse legal, o *imbróglio* não seria resolvido tão cedo. O decreto não só se manteve vigente como a Riotur celebrava o salto no número de blocos cadastrados, de 180 (no carnaval de 2009) para 465, totalizando 641 desfiles em 2010, uma vez que algumas agremiações desfilariam mais de uma vez. Destes, 270 ocorreriam entre a Zona Sul e a Tijuca, 107 no Centro, 70 entre a Barra da Tijuca e o Recreio dos Bandeirantes, 125 no restante da Zona Norte e 69 no restante da Zona Oeste, o que demonstra uma concentração de agremiações cadastradas nas áreas mais nobres ou de maior visibilidade da

cidade.<sup>22</sup> A expectativa de público total era de 2,5 milhões de pessoas (O GLOBO, 12 de dezembro de 2009, p. 15). Segundo um comunicado da Riotur, publicado no *Diário Oficial do Município* (30 de outubro de 2009, p. 95):

A grande adesão dos blocos se deve à ótima aceitação, por parte da população e dos organizadores de blocos, do projeto de ordenamento do carnaval de rua. Não houve um aumento do número de blocos: a maioria das agremiações que procurou a Riotur este ano já desfilava antes, só que sem o conhecimento da Prefeitura, que agora sabe a data, o itinerário e os horários de concentração e dispersão de cada bloco. Com isso será possível colocar em ação o “Bloco da Prefeitura” – Comlurb, Guarda Municipal, CET-Rio e Saúde, tornando o carnaval de rua melhor não só para os que participam da festa, mas também para quem vive ou trabalha em seu entorno.

Apesar do otimismo, a Prefeitura se via diante de um grande desafio logístico de alto custo, logo após ver frustrada sua tentativa de taxaço dos maiores blocos de carnaval. Visando solucionar a questão, e se isentar de boa parte das despesas, a Riotur lançava uma licitação em busca de um patrocinador exclusivo, que investisse pelo menos R\$ 5 milhões na festa (O GLOBO, 12 de dezembro de 2009, p. 15). A empresa habilitada, Dream Factory,<sup>23</sup> se encarregaria da operação, produção, desenho, confecção, instalação, monta-

---

22. Segundo *O Globo* (12 de dezembro de 2009, p. 15), o maior percentual de foliões era esperado no Centro da cidade (1,1 milhão de pessoas), seguido da Zona Sul e Tijuca (juntas somando 854,6 mil indivíduos), Zona Norte (243,3 mil), Barra da Tijuca e Recreio (reunindo em conjunto 186,9 foliões) e Zona Oeste (144,8 mil).

23. Única empresa a apresentar proposta que atendia aos pré-requisitos estabelecidos no caderno de encargos entre as mais de trinta postulantes. Já a patrocinadora vencedora foi a Ambev, através da marca de cerveja Antártica (DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO, 8 de janeiro de 2010, p. 52).

gem, locação de materiais e equipamentos, bem como manutenção e remoção dos mesmos, além de toda a infraestrutura necessária para a realização do carnaval de rua de 2010, incluindo, no mínimo, 3.200 banheiros químicos, 500 diárias de controladores de tráfego, 500 faixas e 150 galhardetes de sinalização de trânsito, 80 diárias de UTI móvel e publicação de um guia com o roteiro dos blocos com tiragem mínima de 500 mil exemplares, além do fornecimento de um kit de trabalho para os vendedores ambulantes cadastrados, contendo crachá, colete e os recipientes para armazenamento de alimentos e bebida (DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO, 11 de dezembro de 2009, p. 47).

Para além da economia dos cofres públicos, o projeto logístico do carnaval de rua previa a regulação dos vendedores ambulantes que deveriam se cadastrar às 3.000 vagas disponíveis para terem o direito de trabalhar nos desfiles (DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO, 12 de janeiro de 2010, p. 4). Segundo Fernandes, Barroso e Belart (2019, p. 26), este caso é apenas um exemplo da série de normas e padronizações inseridas pela gestão pública municipal que compreendia a informalidade na rua como algo nocivo, o que se traduzia na ostensiva fiscalização de ambulantes não vinculados à marca patrocinadora do carnaval carioca, mesmo que, em tese, a Antártica, não exigisse exclusividade na venda de cervejas e nem o tabelamento de preços (O GLOBO, 9 de janeiro de 2010, p. 20).

Um outro exemplo dessa formalização das atividades nas ruas se deu através da intensificação da fiscalização e cobrança de taxas pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), a partir da implementação do decreto normativo dos blocos. Com os dados das agremiações cadastradas disponíveis, os fiscais do órgão puderam entrar em contato com os organizadores da folia de rua para informar que, se não fosse feito o pagamento dos direitos autorais, as agremiações estariam sujeitas a multas. Segundo Márcio

Massano, então gerente de relacionamento de arrecadação do Ecad, em entrevista ao jornal *O Globo* (31 de janeiro de 2010, Revista *O Globo*, p. 20), a cobrança sempre existiu, o que mudou foi que, com a normatização da festa pela Prefeitura, o trabalho do órgão foi facilitado: “Antes, quando sabíamos da existência de um bloco, íamos atrás (...). Com o cadastro, sabemos previamente quem são os organizadores.” Na mesma reportagem, Ricardo Rabelo, presidente da associação de blocos Folia Carioca, criticava: “O carnaval de rua não cobra ingresso, portanto o critério de quantidade de público é esdrúxulo.” Segundo a tabela de cálculo da época, que cobrava quatro reais por folião, o valor devido por grandes blocos como o Cordão da Bola Preta chegaria a quantias milionárias.<sup>24</sup>

A polêmica, que já tomava conta dos jornais desde o carnaval anterior, quando o atual processo de cadastramento dos blocos foi implementado, demonstrava como a cobrança dos direitos autorais interferiria não só nas finanças dos grupos como também em seu perfil musical e, por extensão, na performance de seus foliões. Bianca Leão, vocalista da Orquestra Popular Céu na Terra, por exemplo, em entrevista ao *Jornal do Brasil* (5 de fevereiro de 2009, p. B2) descrevia como a diretriz do Ecad impedia mudanças no script de músicas:

Para blocos de rua, essa cobrança é absurda. Há toda uma espontaneidade nos desfiles que não é levada em conta pelo ECAD. (...) O público pode começar a cantar músicas. Pode acontecer de chover e os foliões desanimarem, o que nos levaria a ter de escolher outro repertório. Procurando o ECAD, podemos ser obrigados a pagar por músicas que nem vamos usar. E as cantamos pelas ruas, de graça. Não há fins lucrativos em nosso desfile.

---

24. Para se ter uma ideia, segundo os organizadores do Cordão da Bola Preta, o bloco atraiu mais de 1,5 milhão de foliões em 2010 (*O GLOBO*, 14 de fevereiro de 2010, p. 20), o que daria uma quantia de seis milhões de reais.

De certo modo alheia à discussão, a Sebastiana (cujos blocos associados possuem repertório próprio) pedia, na mesma reportagem, sem sucesso, maior flexibilidade do Ecad em relação ao carnaval de rua. Ainda de acordo com o texto, a solução encontrada por parte das agremiações foi a de também apostar na criação de canções autorais, cujos compositores, membros do grupo, renunciariam aos direitos de execução.

Exemplos como esse, de intensificação da atuação do Ecad, da padronização dos vendedores ambulantes no carnaval, da necessidade de autorização dos blocos apesar do conflito constitucional, da mudança de repertórios musicais, locais, datas e horários dos desfiles e outras transformações observadas no carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro a partir da publicação do Decreto nº 30.453, de 9 de fevereiro de 2009, revelam como o plano de organização dos desfiles destas agremiações vai muito além de um mero controle do trânsito ou do combate ao xixi nas ruas. O projeto de normatização da folia de rua propõe debates profundos sobre a noção de cidade e cidadania, de ocupação do espaço público, de privatização da festa popular, de exposição e monopólio de marcas, de capitalização sobre a imagem da cidade. Discussões que reverberaram não só no carnaval de 2010, mas que transformaram profundamente o modo de colocar o bloco na rua, até os dias de hoje.

### **E DEPOIS DA BAGUNÇA “ORGANIZADA”?**

A implementação do decreto de normatização dos blocos de rua da cidade do Rio de Janeiro, em 2009, e sua vigência até os dias de hoje (com poucas alterações em seu texto), pode, numa leitura rápida sobre a questão, representar uma vitória do poder público sobre a “desordem” antes estabelecida. Porém, mais importante do que apenas medir o sucesso dessas normas – através do crescente número de blocos cadastrados ou da maior estrutura logística disponibilizada

para a realização destes desfiles – é compreender o novo regramento não como um ponto final nas diversas tensões que tangenciam o carnaval externo da cidade, mas sim como um ponto de virada nesse fazer festivo, responsável por diversas transformações estéticas, econômicas e sociais ocorridas na folia de rua a partir destas regras (e apesar delas).

Analisar o que ocorreu nesses mais de dez anos, durante os mandatos de dois prefeitos diferentes, contextualizando com outras mudanças políticas e econômicas ocorridas no país, dão uma boa mostra de como esse projeto de um carnaval de rua mais organizado revela um interessante diálogo entre as questões próprias da cidade e conflitos irrompidos no Brasil e no mundo. Porém, diante do desafio de reunir tantas e diversas questões ocorridas ao longo de mais de uma década, desenvolvemos, a seguir, cinco pontos que ajudam a traduzir boa parte das tensões deflagradas na folia de rua carioca nesse período: os efeitos da ampla divulgação dos desfiles, o “surgimento” do carnaval não-oficial, a efervescência estética e musical da folia de rua contemporânea, as novas tentativas de ordenamento da festa e os diálogos estabelecidos entre o poder público e os blocos “piratas”.

De todas as transformações ocorridas na folia de rua na cidade do Rio de Janeiro na última década, aquela que talvez tenha primeiro se evidenciado diz respeito à disseminação, sem precedentes, do calendário de desfiles de centenas de agremiações carnavalescas cariocas. A partir da implementação do decreto de normatização dos blocos, os foliões, os moradores e os turistas, puderam saber, com antecedência, o cronograma dessas apresentações, dados que antes estavam restritos aos seus frequentadores habituais e que eram difundidos majoritariamente por meio do “boca a boca” (exceto no caso dos blocos mais famosos, que já recebiam atenção da mídia). Essa crescente divulgação, realizada tanto pelos profissionais da imprensa quanto pelos usuários comuns de redes sociais virtuais (plataformas em ascensão nesse período),

permitiu que os amantes da festa pudessem montar, previamente, a sua própria programação, assim como possibilitava que os não muito afeitos ao carnaval se preparassem para as interdições de ruas e outros possíveis transtornos.

Apesar da possibilidade de uma melhor logística de funcionamento da cidade através desta ampla disseminação do calendário carnavalesco, é preciso salientar que nem todos os representantes dos blocos viam com bons olhos toda esta publicidade. Deixar em segredo o horário do desfile ou anunciar uma programação falsa a foliões indesejados eram estratégias utilizadas por algumas agremiações, pelo menos desde o início dos anos 2000, numa época em que os chamados pit-boys<sup>25</sup> se notabilizavam por criarem confusão no carnaval de rua (PIMENTEL, 2002, p. 77). Além dos “maus foliões”, os organizadores dos blocos temiam que o “sucesso de público” exigisse uma maior estrutura das agremiações, o que poderia levar a um aumento dos custos além de uma possível necessidade de transferência de local de desfile nos anos subsequentes, alterando significativamente as características dos agrupamentos.

Um outro dado interessante a se observar sobre a publicização do calendário de desfiles é que os dados fornecidos pela Riotur – tais como o de número de agremiações cadastradas, datas e locais das apresentações –, muitas vezes, passaram a ser divulgados como a programação total (e não parcial) do carnaval de rua. Exemplos disso são vistos não só nas falas dos representantes do poder público, como também nas reportagens da imprensa informando especificamente o número de blocos oficiais que desfilariam na cidade (ignorando os

---

25. Pimentel (2002, p. 77) define os pit-boys como praticantes de jiu-jítsu que se divertiam batendo nas pessoas, puxando o cabelo e beijando as moças à força. Ainda segundo o autor (p. 77-79), em 2002, o Suvaco do Cristo desfilou cinco horas antes de seu horário habitual para despistar os “brucutus”, num ano em que o samba do bloco deixava claro o conflito deflagrado, nos versos “Num jato d’água pra lavar os chatos do Suvaco” e “Só vendo mesmo como é que dói/ esperar um ano inteiro pra fugir dos pit-boys”.

agrupamentos espontâneos e não cadastrados<sup>26</sup>) ou mesmo publicações de autores que passaram a utilizar a lista de agremiações autorizadas pela Prefeitura como a relação definitiva dos blocos de rua cariocas (MOTTA, 2011).<sup>27</sup>

Sob este aspecto, é importante salientar que, ainda que os blocos autorizados pela Prefeitura sejam classificados como os “oficiais”, a referida oficialização destas agremiações apresenta apenas o ponto de vista do poder público, não representando um aval sobre o que “mereceria” ou não ser considerado um bloco de rua. Muitos outros agrupamentos carnavalescos desfilam pelas vias da cidade, reunindo de dezenas a milhares de foliões, questionando a regulamentação da festa e ocupando as ruas com maiores ou menores impactos na logística pensada pela municipalidade. Se, de um lado, os mais de 400 blocos cadastrados representam o sucesso do decreto, de outro, os grupos que desfilam sem autorização (muitos deles presentes na bloqueata realizada em 30 de agosto de 2009) também fazem carnaval e são dignos de atenção, apesar do apagamento proporcionado pela instância pública, por parte da imprensa e por alguns pesquisadores.

Um segundo grande efeito propiciado pelo decreto de normatização dos blocos de rua, a partir de 2009, foi o “surgimento” do carnaval não oficial, um tipo de folia que, na verdade, já existia. O que ocorreu é que, com a construção da narrativa de oficialização da festa pública (com pretensão de ser a única opção viável aos blocos de rua), todos os agrupamentos que

---

26. Um exemplo desta forma de abordagem pode ser encontrado na reportagem intitulada “Folia na cidade será animada por 112 blocos neste fim de semana”, publicada no *Globo* (17 de fevereiro de 2017, p. 11), que se utiliza somente da lista-gem dos blocos autorizados pela Riotur, ignorando aqueles não cadastrados que também desfilariam nesses dias.

27. Motta (2011), além de apresentar um suposto “índice geral dos blocos de rua do Rio de Janeiro” (p. 258-263) a partir da lista de agremiações autorizadas pela Prefeitura naquele ano, afirma que a referida pesquisa seria o pontapé inicial para conseguir, no futuro, retratar “todos os blocos cariocas” (p. 16), como se isso fosse possível.

não se adequassem ao esquema elaborado pela Prefeitura passariam automaticamente a ser classificados como não oficiais, clandestinos ou piratas (nomenclaturas carregadas de contradições, que podem ser usadas como instrumento de crítica ou elogio a depender de quem a utiliza<sup>28</sup>).

Um dos primeiros grupos a utilizar uma destas terminologias classificatórias a seu favor foi o Cordão do Boi Tolo, quando, em dezembro de 2009, resolveu “abrir” o carnaval do ano seguinte realizando um desfile pelas ruas do Centro do Rio (O GLOBO, Segundo Caderno, 19 de dezembro de 2009, p. 3). O cortejo, surgido como um desdobramento da bloqueata realizada meses antes, foi denominado Abertura do Carnaval Não Oficial e, devido ao seu sucesso, logo se tornaria o principal momento de contestação anual das regras oficiais estabelecidas para os blocos de rua. O evento seria, a partir de 2011, organizado pela Desliga dos Blocos e passaria a contar com dezenas de cortejos concomitantes espalhados em diversos pontos da região central da cidade, realizados geralmente no primeiro domingo do ano.<sup>29</sup> Este carnaval antecipado que questionava não só o calendário gregoriano, mas também aquele formulado pela Prefeitura (que definia o período pré-carnavalesco a partir de 30 dias antes do sábado de carnaval), logo se tornaria uma espécie de tradição da cidade, reunindo milhares de foliões.

---

28. Estas nomenclaturas, assim como outras semelhantes que foram surgindo com o passar do tempo, notabilizariam-se pelo seu caráter de contradição, como ressaltava Belart (2021, p. 61), pois se por um lado atribuem aos blocos um estigma de ilegalidade ou crime, por outro, carregam consigo uma perspectiva romântica, parecida com a dualidade atribuída aos piratas retratados no cinema, por exemplo. Castro (2017, p. 96), por sua vez, aponta que movimentos como a “Desliga de blocos” e o “Ocupa carnaval” reivindicam a identidade de “não oficial” como crítica e resistência do modelo de carnaval adotado pelas autoridades municipais.

29. Informação dada por Luís Almeida, fundador do Cordão do Boi Tolo, em entrevista a um dos autores, Tiago Luiz dos Santos Ribeiro, em 29 de dezembro de 2018, por e-mail. O entrevistado ainda ressaltou que uma segunda bloqueata, nos mesmos moldes da anterior, seria realizada em setembro de 2010, data limite para o cadastramento dos blocos para o carnaval de 2011.

Geralmente tolerada pelo poder público, por vezes contando até com suporte informal de agentes do Centro Presente<sup>30</sup> (O GLOBO, 5 de janeiro de 2020, p. 8), a Abertura do Carnaval Não Oficial passou a ser destaque na cobertura da imprensa, apesar do seu aspecto clandestino. Não à toa, nos serve como um bom exemplo da complexidade das relações estabelecidas entre os diversos atores envolvidos com a folia de rua da cidade. Ainda assim, é importante destacar os embates nem sempre pacíficos travados entre os agentes da municipalidade e os blocos de rua não autorizados. Esses episódios, que na maioria das vezes ocorrem em desfiles que congregam uma menor quantidade de público – atraindo menos atenção da imprensa –, tiveram o seu caso mais emblemático no dia 3 de janeiro de 2016, durante a Abertura do Carnaval Não Oficial, quando, mesmo diante da mídia e de milhares de foliões, a disputa pela posse simbólica da festa chegou às vias de fato. Na ocasião, segundo Luís Almeida, do Boi Tolo<sup>31</sup>, a Guarda Municipal, a pretexto de reprimir ambulantes, agrediu foliões com cacetetes, bombas e balas de borracha num cortejo que transcorria em perfeita paz e estava chegando ao seu final. Cinco dias depois do ocorrido, o coletivo Honk, que também participou do evento, utilizou sua página no Facebook para compartilhar uma charge do artista Ribs<sup>32</sup> (Figura 3) legendada por uma “nota em repúdio à violência da polícia sobre blocos de carnaval”<sup>33</sup> e o seguinte comentário:

30. O Centro Presente é um modelo de policiamento de proximidade que complementa a atuação da Polícia Militar, criado para reforçar a segurança no centro da cidade do Rio de Janeiro, numa parceria entre a Prefeitura, o Governo do Estado e o Sistema Fecomércio do Rio de Janeiro.

31. Em entrevista a um dos autores, Tiago Luiz dos Santos Ribeiro, em 19 de dezembro de 2018, por e-mail.

32. Disponível em: <https://www.facebook.com/matheusribsoficial/photos/a.234425240049820/550938738398467/>. Acesso em: 01 mar. 2022.

33. Disponível em: <https://www.facebook.com/honkrio>. Publicação de 8 de janeiro de 2006, às 05:47. Acesso em: 01 mar. 2022.

Fantasia pra lembrar que é uma farsa a ideia de que espaço público não é público, e que justiça num país democrático não é polícia atirando contra um bloco de carnaval com crianças, velhos e gente inocente. E ainda que seja protesto, manifestação política isto é garantido por lei, liberdade de expressão, não o contrário que tentam fazer o povo acreditar, o medo de se posicionar, o medo do espaço público e da cidade.



FIGURA 3

Charge sobre a repressão da Guarda Municipal à Abertura do Carnaval Não Oficial em 2016. A legenda do post original, publicado em 5 de janeiro de 2016, diz: “Não brinque fora da cerca”. Fonte: Página no Facebook do artista @matheusribsoficial.

Em estudo sobre os imperativos constitucionais e seus limites nas manifestações de rua, Castro (2017), além de apresentar uma investigação de campo detalhada sobre dois graves episódios de violência ocorridos durante desfiles de blocos não autorizados, em 2016 (p. 91-104), classifica o carnaval não oficial como um movimento artístico e social em diálogo com a efervescência das manifestações políticas de rua, tanto no Brasil quanto ao redor do mundo no início dos anos 2010. Nesse mesmo sentido, Belart (2021)

relaciona a folia de rua às transformações ocorridas na cidade durante a preparação para grandes eventos, tais como a Copa do Mundo de Futebol e os Jogos Olímpicos. Mais que isso, põe em diálogo neste processo os atores envolvidos nas mais variadas vertentes festivas e de arte de rua da cidade, não apenas com o carnaval, e ainda compreendendo a complexidade da diferenciação nem sempre precisa ou sequer necessária entre a folia oficial e não oficial, aponta a intensificação de cortejos e manifestações musicais em período pós-olímpico (depois de 2016), como uma resposta aos processos políticos e econômicos que a cidade vivenciou ao longo da década.<sup>34</sup>

Para além do movimento de oposição à Copa do Mundo ou aos Jogos Olímpicos, ou ainda de críticas ao governo municipal – o que nunca foi um consenso dentro do núcleo carnavalesco da cidade –, esse período de efervescência cultural e política gestou uma série de coletivos artísticos, criados muitas vezes através da internet, gerando eixos de sociabilidade intercambiáveis, orientados sob diversos matizes ideológicos, influenciados por diferentes referências estéticas e musicais. Ficava cada vez mais claro o rompimento das barreiras entre arte urbana, manifestação política, carnaval e festa de rua.

Inspirados no vai e vem dos vendedores ambulantes, atores fundamentais na dinâmica do carnaval de rua, vários cortejos (também errantes) passaram a ocupar as vias públicas da cidade, inclusive utilizando sistemas móveis de som em bicicletas equipadas, conhecidas como banonobikes, ideais para fugir da repressão policial. Grupos de temática LGBTQIA+

---

34. Belart (2021, p. 50) destaca o caráter contraditório que alguns blocos de rua assumiram ao ocuparem espaços que foram deixados como legado dos Jogos Olímpicos (tais como a Praça Marechal Âncora e o Boulevard Olímpico), evento tão criticado por seus organizadores anos antes. Para o autor, apesar da incoerência, esta ocupação representa uma brecha na possibilidade de recriação da metrópole, dando novos significados a estes espaços.

(como o Viemos do Egipto), de ativismo negro (vide o Quilombike), movimentos contra o assédio no carnaval (como o coletivo Não é Não) se tornaram protagonistas da festa ao lado de grupos que experimentavam novas sonoridades em seus cortejos, em desfiles que substituíam os ritmistas por DJs (como ocorre no Sereias da Guanabara), incorporando ritmos eletrônicos (vide o Technobloco), inspirando-se nos *flash mobs* e promovendo performances (assim como o Bunyotos de Corpo). Diante desse cenário, Belart (2021, p. 140) destaca a transformação do carnaval de rua da cidade nesse período, apontando diferenças fundamentais em relação ao movimento ocorrido no início do século:

Se no início dos anos 2010 era comum existirem muitos projetos musicais carnavalescos com homenagens a bandas e cantores consagrados que tocavam parados, o desenrolar do período se destacou por essa expansão das fronteiras entre os formatos e caras que um cortejo assume. No lugar de blocos parados do Cazuza, Michael Jackson, Mamonas Assassinas ou Raul Seixas que faziam muito sucesso no começo da década, cortejos anônimos em movimentações errantes pelo Rio se popularizaram cada vez mais. (...) A rua se adapta. Para além dos já tradicionais pernaltas, as bicicletas sonoras, os blocos pop, eletrônico ou funk e muitas outras referências móveis passaram mais frequentemente a fazer parte de algumas dessas manifestações festivas. (...) Não há limite para as reinvenções e modos de ocupar.

Em meio a esta efervescência artística da folia de rua contemporânea, vale destacar também uma mudança na forma de vestimenta do público participante: Enquanto no final do século XX os brincantes dos blocos se habituaram a usar as camisetas com os logotipos ou temas apresentados por essas agremiações, compradas como forma de financiar estes

desfiles,<sup>35</sup> os foliões dos novos agrupamentos carnavalescos se empenhavam no uso de fantasias, muitas vezes preparadas especificamente para determinados blocos. Esta construção colaborativa se dá através de agremiações que sugerem, direta ou indiretamente, um tipo de vestimenta específica para os seus cortejos, seja pelo tema do agrupamento – fantasia egípcia no Agytoê ou de super-herói no Desliga da Justiça (Figura 4) – ou pela estética-símbolo do bloco (figurinos cor de rosa no Boto Marinho e estampas em *animal print* no Amigos da Onça), por exemplo. Além disso, foram incorporados novos materiais nessas indumentárias, tais como as microlâmpadas que acendem por meio do uso de pilhas e baterias, utilizadas por foliões em cortejos noturnos, como os realizados pelo Minha Luz é de Led (Figura 4), e até mesmo o uso de patins, comuns nos pés dos brincantes do Studio 69.

Sob o ponto de vista musical, incide nesse processo de transformação a influência do movimento neofanfarrista<sup>36</sup> no carnaval de rua da cidade e a multiplicação das oficinas de formação de músicos (como as mantidas ao longo da última década pelos grupos Orquestra Voadora, Sorongo Cosongo, Me Enterra na Quarta e Amigos da Onça) que acabaram, indiretamente, gerando outros tantos blocos independentes nascidos nesse mesmo período (BELART, 2021, p. 21-22). A vontade de praticar o que foi aprendido nas aulas e ensaios e de prolongar os cortejos indefinidamente geraria ainda os

35. Diferentemente da ideia de abadá, que impede o acesso ao bloco por quem não o possui, este tipo de camiseta não é de uso obrigatório. Recentemente, artistas plásticos de renome e grifes de roupas têm assinado o design destas camisetas visando atrair um público mais jovem.

36. Esse movimento, articulado com bandas de rua do mundo todo, teve muita influência no carnaval carioca nos últimos anos, mas seu ponto alto pode estar na criação do Festival Honk, em 2015. O evento reúne diversas fanfarras ocupando a rua ao mesmo tempo, fora da época do Carnaval. O encontro, que teve origem no exterior, influenciou outras bandas de rua ao redor do país a organizarem outros Honks. No Rio, grupos como Os Siderais e Bagunço foram muito importantes (BELART, 2021, p. 19).



FIGURA 4  
Acima: integrantes do Desliga da Justiça fantasiados de super-heróis, em 2010. Abaixo: foliões adereçados com micro lâmpadas no desfile do Minha Luz é de Led, em 2018  
Fontes: *O Globo* (31 de janeiro de 2010, Revista *O Globo*, p. 18) e página no Facebook do bloco @minhaluzedeled. Disponível em: <https://www.facebook.com/minhaluzedeled/photos/a.2037956923127327/2037957616460591>. Acesso em: 01 mar. 2022.

chamados “cracks” – polêmica nomenclatura dada para manifestações de música coletiva surgidas de maneira espontânea e descompromissada, normalmente durante ou depois de um outro evento realizado, aproveitando o público presente (*idem*, p. 23). Outros grupos, por sua vez, passaram a estender a prática musical dos blocos ao longo de todo o ano, ampliando (ou nunca encerrando) o calendário festivo, realizando desfiles carnavalescos mensais nas ruas da cidade, como no caso do coletivo Cortejo dos Signos (RIBEIRO, 2020).

No caso dos blocos “piratas”, a forma de divulgação destes desfiles também se revela de modo peculiar. Temendo a repressão do poder público ou inspirados nas raves clandestinas,<sup>37</sup> boa parte desta nova geração do carnaval de rua opta por restringir o anúncio de seus cortejos a um grupo seleto de amigos ou utiliza as redes sociais para informar, com pouca antecedência, os detalhes sobre a localização e o horário das apresentações, tática que gera discussões sobre a exclusão de parte de pessoas interessadas em participar, que, vivendo longe dos locais dos desfiles – realizados em sua grande maioria no eixo Centro-Zona Sul – não consegue se deslocar a tempo quando os detalhes são divulgados minutos antes de seu início.

Como resultado de todos estes processos de resignificação da folia, torna-se cada vez mais difícil separar o que é bloco do que é festa, o que é cortejo do que é crack. Do mesmo modo, as distinções entre o carnaval oficial e o não oficial também se embaralham com o trânsito de músicos e foliões por estes dois ambientes, cujas ligas associativas – tanto as da folia “pirata” quanto as das agremiações certificadas legalmente – igualmente estabelecem relações. Além

---

37. O DJ Bruno Kovachy, em entrevista a Belart (2021, p. 114), afirma que no começo das raves europeias ou dos Estados Unidos, havia um mistério acerca de sua localização que era informada de última hora, sorrateiramente, para driblar as autoridades, uma estratégia que teria servido de influência para alguns blocos de rua cariocas.

da intercambialidade, a fluidez também se tornou uma marca deste processo, quando, por exemplo, diversos agrupamentos que, antes, preferiam desfilar clandestinamente, resolveram optar pela autorização de seus cortejos visando proporcionar uma melhor estrutura ao seu público cada vez mais crescente. Em suma, a opção por oficializar ou não o seu bloco não é definitiva, não isola as agremiações carnavalescas em grupos totalmente distintos e nem mesmo significa que os grupos não cadastrados propõem uma completa desordem ou que as agremiações autorizadas não atuem também de modo clandestino.

Diante deste cenário, em que o caráter oficial oferecido pelo cadastro de blocos de rua implantado pela Prefeitura não surtia o seu efeito planejado, várias outras medidas de ordenamento da festa foram criadas ou adaptadas a partir da implementação do decreto normativo de 2009. Uma delas, proposta no ano de 2013, criou uma pretensa (ou pretensiosa) “Comissão Especial de Avaliação de Blocos de Rua”. De acordo com o texto do decreto nº 37.182, que a instituiu, diante do surgimento de “diversos ‘blocos’ que não possuem as características típicas do carnaval carioca” e “considerando que é dever do poder público municipal manter, apoiar e preservar as manifestações culturais representadas pelos blocos de rua”, a comissão seria responsável por analisar as solicitações das agremiações interessadas em desfilar no ano seguinte, levando em conta, entre outras coisas, a “tradição do bloco”, as características da agremiação e do local onde se pretendia realizar o cortejo, assim como a relação do grupo com esta localidade (DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO, 21 de maio de 2013, p. 9). Além dos representantes dos órgãos públicos municipais, tais como Comlurb, Cet-Rio e Riotur, compuseram a Comissão de Avaliação dois membros (um titular e outro suplente) da Sebastiana e da Associação das Bandas Carnavalescas do Estado do Rio de

Janeiro (ABCERJ), ligas que congregavam, à época, juntas, 38 bandas e blocos.<sup>38</sup>

Além da difícil tarefa de emitir pareceres sobre questões tão complexas relacionadas aos blocos de rua, a Comissão Especial de Avaliação servia como uma etapa a mais no processo de ordenamento da festa, quando o poder público observou a necessidade de não apenas cadastrar os blocos, mas de implementar novas medidas restritivas, principalmente em relação aos desfiles realizados na Zona Sul da cidade. Para se ter uma ideia, algumas das novas portarias publicadas nos primeiros anos da década,<sup>39</sup> determinavam desde a potência dos carros de som dos blocos que se apresentariam na orla de Ipanema e Leblon, até o remanejamento de agremiações que desfilavam ou desfilariam na região como um todo, limitando o número de blocos, levando em conta a viabilidade operacional em função do dia, local e horário do cortejo, a estimativa de público e, principalmente, a “tradição” do grupo. Em uma discussão proposta pelo jornal *O Globo* em 2014, durante a preparação do carnaval em que a Comissão começou a atuar, Rita Fernandes ilustrava o contexto da tensão deflagrada:

Como tirar o Simpatia é Quase Amor e a Banda de Ipanema do bairro em que nasceram e que lhes serve de inspiração? Como imaginar o Suvaco do Cristo fora do Jardim Botânico? A Banda do Leme sem o Leme? Como separar o Escravos da Mauá da Zona Portuária? Esses blocos têm uma estreita, intrínseca e profunda relação

---

38. Os respectivos representantes, titular e suplente, da Sebastiana foram, Rita Fernandes e Rodolfo de Paula Lopes Brandão, e da ABCERJ, Valdecy Fernandes do Rêgo e Jorge Luiz Rodrigues. Na época, a Sebastiana reunia 12 blocos em sua associação e a ABCERJ 26 bandas e blocos (DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO, 28 de agosto de 2013, p. 37).

39. Publicadas no *Diário Oficial do Município* nos dias 2 de setembro de 2011 (p. 96), 19 de setembro de 2012 (p. 57) e 28 de agosto de 2013 (p. 37).

com suas localidades. Seus roteiros não são à toa, não surgiram do nada. Há razões que todos deveriam conhecer, afinal estamos falando da história do nosso lugar. É verdade que nos últimos cinco anos surgiram blocos que não têm relação geográfica com seu entorno. E que alguns se tornaram gigantes. Talvez esses possam ser movidos para outros locais de forma a minimizar os impactos urbanos por não terem ligação com um lugar. Mas os blocos tradicionais, com seus 20, 30, 50 anos de história, não podem ser punidos, na vã alegação de que a cidade não suporta (O GLOBO, 10 de março de 2014, p. 12).

Em outro depoimento de Rita Fernandes (*apud* FRYDBERG, 2014b, p. 10), publicado no mesmo ano, são apresentadas questões relacionadas ao crescimento do carnaval de rua nos anos 2010, quando ela afirma que um reflexo desse “boom” é a criação de novos blocos que, em suas palavras, já nascem com intuito comercial, “sem nenhuma preocupação com a cultura em si”. E continua: “é pegar o que está na moda, que tipo de música que vende mais, onde eu vou conseguir colocar mais gente na rua, onde meu patrocínio vai ser maior e eu vou conseguir ganhar mais dinheiro.” Este discurso, que revela o processo de mercantilização da festa, em que podemos incluir também a participação dos blocos (incluindo os ditos tradicionais) em eventos privados, além das festas produzidas pelas próprias agremiações, precisa ser mais cuidadosamente analisado. Mais do que a possibilidade real de algum agrupamento carnavalesco ter sido criado exclusivamente por interesse comercial, a fala traduz as tensões existentes entre os variados grupos festivos que desfilam na cidade, oficiais ou não, que, diante de tensões (como a busca por autorizações para desfilar), revelam rivalidades entre as próprias agremiações.

Em meio ao complexo cenário do carnaval de rua carioca, formado por distintos interesses e tipos de blocos

carnavalescos, existe uma disputa simbólica sobre como esta manifestação popular não regida por um regulamento e não caracterizada por uma competição oficial (como ocorre com as escolas de samba e ocorria com os ranchos e grandes sociedades) produz a sua identidade. Há blocos, como o Boi Tolo, abertos à participação de novos músicos no próprio dia do cortejo, que não capitalizam com seus desfiles e nem se apresentam em eventos privados;<sup>40</sup> outros grupos como o Minha Luz é de Led, formados por músicos profissionais, promovem festas ao longo do ano com cobrança de ingressos visando, segundo seu fundador, Arthur Ferreira, a valorização de sua marca.<sup>41</sup> Diante desta multiplicidade de formatos, estilos e interesses, a Sebastiana entrou com um pedido junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) visando a patrimonialização dos blocos de rua da cidade do Rio de Janeiro, destacando o modo “espontâneo”, “tradicional” e “autêntico” de se vivenciar a folia, na busca de “um rumo alternativo à comercialização/mercantilização do carnaval de rua”, com o objetivo de proteger este tipo de manifestação através do seu reconhecimento como bem cultural imaterial do país (*apud* FRYDBERG, 2014b, p. 9-10). Mas como estabelecer os parâmetros do que pode ser considerado um bloco de carnaval?

Em discussão proposta por Frydberg (2018) a alguns representantes de variados grupos que se reconhecem, ou são reconhecidos, como blocos de rua, vários aspectos são destacados: o tempo de atuação do grupo na festa, a relação estabelecida com o local em que ele desfila, o tipo de música tocado, o uso de fantasias e da espontaneidade. Porém, como observado ao longo deste trabalho, poucas ou nenhuma

---

40. Segundo Luís Almeida, em entrevista a um dos autores, Tiago Luiz dos Santos Ribeiro, em 19 de dezembro de 2018, por e-mail.

41. Em entrevista a um dos autores, Tiago Luiz dos Santos Ribeiro, realizada por e-mail em 18 de dezembro de 2018.

destas prerrogativas apresentam um caráter de unanimidade. A Orquestra Voadora, por exemplo, é, segundo a autora (p. 163), considerada por alguns como um “bloco tradicional” e por outros como “expressão do fim da tradição do carnaval” de rua. Já o Monobloco, citado como um exemplo de agremiação comercial, já é, de acordo com o texto, considerado um “bloco tradicional” (p. 165-166). Até mesmo dentro da Sebastiana, responsável pelo pedido de patrimonialização, não havia, pelo menos na época, um consenso sobre os aspectos identitários deste tipo de manifestação, como aponta Alvanísio Damasceno, do Carmelitas, em entrevista à pesquisa.

Um aspecto interessante a se destacar nessa discussão é o de que, se, por um lado, para alguns grupos, tocar samba, marchinhas e/ou variações desses ritmos são características que podem fazer um bloco ser considerado tradicional (FRYDBERG, 2018, p. 166), por outro, seria o repertório eclético, que mistura diferentes gêneros musicais, uma das influências responsáveis pelo “boom” dos blocos no século XXI (HERSCHMANN, 2013, p. 277). Ainda sob as características harmônicas do cortejo, revela-se uma disputa não só sobre o que é tocado, mas também em relação a quem se apresenta: Alvanísio Damasceno, por exemplo, que argumenta que os blocos têm origem na farra, manifestando-se através da música e não o contrário, defende que grupos ou artistas que já são famosos, como a Preta Gil, desfilando em cima de um trio elétrico, não deveriam ser considerados como blocos de carnaval, sendo necessário dar a estes shows um outro nome (FRYDBERG, 2018, p. 166). Diante desta disputa narrativa, começa a se estabelecer, com maior ou menor grau de consenso, a necessidade de novas nomenclaturas para diferenciar os subtipos de agremiações (e os agrupamentos que, para alguns, não poderiam ser considerados blocos de rua), tais como os “megablocos” (que seriam caracterizados pelo seu perfil mais comercial e por reunir de centenas de milhares a milhões de foliões) e as

“fanfarras”<sup>42</sup> (terminologia constantemente reforçada por representantes dos ditos blocos tradicionais para se distanciarem de outros grupos).

O que se pode observar nesse tipo de discussão identitária é que as características necessárias para ser considerado um bloco de rua vai depender das referências de comparação e de quem as realiza, e o conceito “vencedor” estará sujeito ao quanto esta narrativa será endossada, tanto pela mídia e pelo poder público (observado através das opiniões e decretos emitidos por eles<sup>43</sup>) quanto pelo apoio concedido pelo maior número possível de blocos. Cabe ressaltar que, esta disputa discursiva, que muitas vezes gera conflitos e desdobramentos, é caracterizada pela sua constância e renovação, o que levou Frydberg (2018) a classificá-la como um processo de (re) tradicionalização. Para além de uma construção de novas nomenclaturas, os variados formatos e propostas de blocos carnavalescos também se refletem nas diferentes posturas destas agremiações diante de questões como o merchandising nos desfiles, o patrocínio no carnaval, assim como em outras iniciativas que surgiriam ao longo da década, como, por exemplo, a proposta de criação de um “Blocódromo”, em 2018.

O projeto, oficialmente nomeado como Arena Carnaval Rio, previa, segundo o comunicado divulgado no *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro* (12 de janeiro de 2018, p. 33), a realização de shows gratuitos de samba e pagode em um

---

42. A nomenclatura fanfarra (que se refere a um conjunto musical formado por instrumentos de metal) não necessariamente exclui estes grupos de serem considerados como blocos de carnaval (assim como as bandas).

43. A publicação do Decreto nº 36.760, de 05/02/2013, pode ser compreendida como um endosso do poder público à categoria acusatória conhecida como “bahianização da festa”, utilizada por representantes dos blocos de rua cariocas contra a replicação do modelo de carnaval de Salvador no município, ao estabelecer que: fica proibida, na Cidade do Rio de Janeiro, a delimitação de espaços, por meio de cordas e/ou seguranças (“áreas privadas”), pagos ou não, nos desfiles de blocos ou bandas de rua e nos ensaios carnavalescos de rua (DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO, 6 de fevereiro de 2013, p. 4).

palco fixo, apresentações de trios elétricos e DJs, além dos desfiles de dez blocos, dois por dia, do sábado de carnaval até a quarta-feira de cinzas, no Parque dos Atletas, na Barra da Tijuca. O custo do projeto, que previa a criação de uma área vip e utilização do serviço de cordas (esquema semelhante ao empregado no carnaval de Salvador), era estimado em mais de 3 milhões de reais, com verba oriunda da chamada Fonte 100 da Prefeitura, ou seja, utilizando recursos públicos (O GLOBO, 10 de janeiro de 2018, p. 10). A proposta, logo apelidada de Blocódromo, dividiu opiniões e provocou uma série de discussões à época, envolvendo questões como a “higienização do carnaval” e a profunda alteração geográfica da festa<sup>44</sup> (RIBEIRO; FERREIRA, 2019). Apesar de não ter saído do papel, a Arena Carnaval Rio, elaborada durante a gestão do então prefeito Marcelo Crivella, sucessor de Eduardo Paes, traduzia o processo de ordenamento da festa não como um projeto de governo, mas de Estado.<sup>45</sup>

Um outro exemplo da manutenção (ou do avanço) do processo de normatização do carnaval de rua foi observado no caráter repressivo investido sobre os chamados blocos não oficiais durante o mandato de Marcelo Crivella (2017-2020). Para além da reprovação no processo de cadastramento, alteração de locais de desfiles, cancelamento de autorizações e vigilância contra blocos “clandestinos”, a nova gestão

---

44. Embora a Prefeitura afirmasse que não havia intenção de remanejar os blocos para o novo espaço, mas de realizar uma espécie de segunda apresentação, há de se supor que, como o evento ocorreria durante o carnaval, a primeira ideia seria, ao menos em parte, efetivada. Basta deduzir que muitos foliões que optassem por frequentar o Blocódromo deixariam de estar presentes nos blocos de outras regiões, o que reduziria seu público. Além disso, vale salientar que a região da Zona Oeste, que abrigaria a Arena Carnaval Rio, seria a área com a menor quantidade de desfiles oficiais de blocos de carnaval em 2018, segundo listagem da própria Riotur.

45. A ideia de confinar o desfile de blocos num local isolado existe, pelo menos, desde 2006, quando, de modo também frustrado, a gestão do prefeito César Maia propôs a criação de circuitos exclusivos para o desfile dessas agremiações (JORNAL DO BRASIL, 5 de março de 2006, p. A14).

instituiu uma nova prática: multar agremiações “piratas” de acordo com a quantidade de lixo por metro quadrado “deixada” pelo cortejo, utilizando os dados dos CPFs dos organizadores para efetuar a cobrança. Mas como determinar quais seriam os responsáveis por um tipo de manifestação festiva tão efêmera e que rapidamente poderia se deslocar, fugindo da repressão? Uma das saídas encontradas pelo poder público foi a de utilizar as informações preenchidas nos formulários de inscrição de blocos “oficiais” para multar as agremiações que, em anos anteriores, haviam recebido (ou tentado) autorização para realizar os seus cortejos.

Diante deste cenário, em que os estandartes dos agrupamentos serviam como provas de um “delito”, várias estratégias foram adotadas: enquanto alguns grupos deixaram de desfilar, outros mudaram de nome, uns desfilaram de modo anônimo, e teve até um agrupamento específico, que de maneira irônica se intitulou “CPF do Crivella”, trazendo em seu estandarte o número do documento do prefeito<sup>46</sup> (O GLOBO, 21 de fevereiro de 2020, p. 13). Nesse período, evidenciou-se também o surgimento de novas agremiações, similares ou “genéricas”, a partir do cancelamento dos cortejos de outros blocos de rua, por vezes devido à não obtenção de autorização para desfilar. Este tipo de prática, que gera discussões envolvendo grupos que se apropriam de características estéticas e musicais de determinados blocos, revela, também, aspectos de como se dá a organização destas agremiações, uma dinâmica muitas vezes descentralizada, permitindo, inclusive, que foliões assumam (inevitavelmente ou não) o legado deixado por agrupamentos que paralisaram suas atividades (RIBEIRO; FERREIRA, 2020).

Em meio a estas e outras tensões evidenciadas durante a última década, seja entre o poder público e os blocos ou entre

46. Em entrevista ao *Globo* (21 de fevereiro de 2020, p. 13), um dos organizadores do CPF do Crivella, que não quis se identificar para não ser punido, informou que a ideia do grupo surgiu após a Prefeitura multar um outro bloco em que ele e seus amigos tocavam.

as próprias agremiações, assim como entre os grupos e seus foliões, cabe ressaltar também as concordâncias estabelecidas entre os atores que fazem a folia de rua, de modo a ressaltar que nem só de conflitos vive esta relação. Belart (2021, p. 83-84), por exemplo, ressalta as parcerias quase que inusitadas firmadas entre o Estado, empresas privadas e os organizadores dos blocos não oficiais, afirmando que se, num dia, a Polícia persegue seu cortejo, no outro, uma marca ou órgão público reconhece seu valor e lhe dá um “mimo” ou faz um convite de apresentação. Detalhando alguns casos em sua pesquisa, o autor resume: “o músico do bloco que saía sem autorização é convidado para levar a tocha Olímpica. O Coletivo que protesta contra as Olimpíadas é aprovado em edital da Cidade Olímpica”, e por aí vai. Do mesmo modo, ideias antes malfadadas, como a do Blocódromo, por exemplo, passaram a ser estudadas com a participação ativa de representantes dos blocos, passando por sensíveis alterações, através do estabelecimento do diálogo.<sup>47</sup>

Um outro exemplo de acordo firmado entre os protagonistas da folia de rua, talvez o que melhor traduz as possibilidades de cooperação, se evidenciaria em meio às discussões sobre a realização do carnaval durante a pandemia da Covid-19, uma emergência global que assolou o Brasil após a folia de 2020.<sup>48</sup> A necessidade de se isolar em casa para evitar o contágio da

47. Ribeiro e Ferreira (2019, p. 82-85) apontam como é possível observar similaridades entre características do projeto da Arena Carnaval Rio e iniciativas aplicadas nos ensaios privados de blocos carnavalescos. Além disso, apontam que em 2019 a ideia de criação de um “blocódromo” foi reformulada, através de uma longa discussão, que durou três meses, e contou com a participação dos representantes dos blocos, e que só não saiu (novamente) do papel por questões relacionadas aos órgãos de patrimônio (IPHAN, IRPH e Inepac).

48. Ainda que o presente trabalho não se dedique a investigar os reflexos da não realização da folia de rua nos moldes tradicionais no biênio 2021-2022, compreendemos que a pandemia da Covid-19 deve representar uma mudança profunda na forma de fazer carnaval e nas questões que envolvem a festa, assim que esta imaginada catarse festiva for viável. Para compreender os reflexos da pandemia na folia de rua de 2021. Ver Snyder (2021).

doença trouxe novos significados para a ocupação do espaço público e colocou do mesmo lado, na maioria das vezes, tanto o poder público quanto os blocos oficiais e não oficializados, que defenderam, em sua grande maioria, as orientações do comitê científico da Secretaria Municipal de Saúde.

Além disso, o próprio decreto que norteia este trabalho, publicado originalmente em fevereiro de 2009, alterado em maio do mesmo ano, e, finalmente, atualizado no ano seguinte, e que segue vigente até os dias de hoje, passou por uma importante mudança em sua última versão (Decreto nº 32.664, de 11 de agosto de 2010): a não mais fixação da data de 30 de agosto como a de limite para o cadastro dos blocos, cronograma que passou a variar bastante ao longo dos anos (Quadro 1), reduzindo, na maioria das vezes, o prazo entre o pedido de autorização e o dia do desfile, o que pode sugerir um recuo do poder público diante das críticas pelo cadastramento tão antecipado.

Ano do carnaval <sup>&lt;?&gt;</sup>	Data limite para inscrição	Entrega da autorização preliminar	Entrega da autorização definitiva
2009	10 de fevereiro de 2009	X	X
2010	30 de agosto de 2009	X	até 30 de outubro de 2009
2011	24 de setembro de 2010	até 10 de dezembro de 2010	até 10 de janeiro de 2011
2012	30 de setembro de 2011	Entre 1º e 10 de dezembro de 2011	Entre 9 e 19 de janeiro de 2012
2013	10 de outubro de 2012	Entre 1º e 10 de dezembro de 2012	Entre 2 e 9 de janeiro de 2013
2014	30 de setembro de 2013	A partir de 10 de dezembro de 2013	A partir de 21 de janeiro de 2014
2015	30 de setembro de 2014	A partir de 10 de dezembro de 2014	A partir de 10 de janeiro de 2015
2016	17 de setembro de 2015	A partir de 1º de dezembro de 2015	A partir de 5 de janeiro de 2016
2017	7 de novembro de 2016	A partir de 15 de dezembro de 2016	A partir de 5 de janeiro de 2017

QUADRO 1

Cronograma do processo de cadastro dos blocos na cidade do Rio de Janeiro entre 2009 e 2022

2018	4 de outubro de 2017	A partir de 2 de novembro de 2017	A partir de 7 de novembro de 2017
2019	15 de junho de 2019	A partir de 3 de janeiro de 2019	A partir de 3 de janeiro de 2019
2020	31 de julho de 2019	A partir de 17 de setembro de 2019	Entre 11 e 29 de novembro de 2019
2022	14 de setembro de 2021	A partir de 14 de outubro de 2021	Até 29 de dezembro de 2021

Fonte: Tabela elaborada pelo autor deste trabalho a partir das informações coletadas nas edições do *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro* de 10 de fevereiro de 2009 (p. 3), 8 de maio de 2009 (p. 3), 13 de agosto de 2010 (p. 48), 2 de setembro de 2011 (p. 96), 19 de setembro de 2012 (p. 57), 28 de agosto de 2013 (p. 37), 06 de agosto de 2014 (p. 44), 17 de agosto de 2015 (p. 29), 5 de outubro de 2016 (p. 35), 1 de setembro de 2017 (p. 13-14), 11 de junho de 2018 (p. 61), 3 de janeiro de 2019 (p. 7), 24 de junho de 2019 (pp. 7-8) e 25 de agosto de 2021 (p. 3-4).

No fim das contas, em meio aos variados tipos de blocos carnavalescos existentes, marcados por propostas musicais, visuais e estruturais distintas, influenciados por processos contínuos de resignificação, muitos são os interesses envolvidos e as possibilidades de respostas às tensões estabelecidas.<sup>49</sup> Compreender as transformações ocorridas na folia carioca na última década através do decreto municipal de normatização dos blocos de rua se revela um interessante instrumento para discutir uma série de questões políticas, econômicas, geográficas e estéticas relacionadas ao carnaval contemporâneo. Ao final deste trabalho, fica claro que os conflitos e diálogos não se restringem apenas a uma suposta separação entre blocos oficiais e não oficiais. Distanciando-nos desta narrativa maniqueísta, pudemos observar as tensões evidenciadas na cidade que motivaram a criação do projeto de ordenação da folia de rua e os novos conflitos e diálogos que surgiram a partir (e apesar) destas normas, assim como a não resolução de outros embates já tradicionais na festa carnavalesca do município.

49. Pensamos aqui, principalmente, nas práticas “cotidianas” dos blocos, em suas “táticas” e “maneiras de fazer”, tais como define Certeau (1994).

Durante o processo de investigação percebemos o quanto algumas questões em voga na contemporaneidade dialogam com discussões evidenciadas nas ruas cariocas pelo menos desde o período imperial, tais como os embates entre as formas de significação do espaço público e a disputa pela posse simbólica da festa carnavalesca. Guardadas as devidas proporções, nota-se que tanto a chegada da Família Real à cidade, em 1808, quanto a realização de grandes eventos nos anos 2010 (Copa do Mundo de Futebol, Jogos Olímpicos...) trouxeram grandes transformações urbanísticas, econômicas e sociais para o Rio de Janeiro, gerando desdobramentos também na forma de festejar os dias de Momo. Através destes paralelos, em que se notabiliza uma cidade em efervescência manifestada nos modos de festejar na rua, fica claro o quanto as tentativas de regramento do carnaval (seja através do poder público ou da imprensa) são uma constante, não uma política de determinada gestão.

Em meio à complexa rede formada pelo carnaval de rua carioca contemporâneo, marcado por diversos interesses e modos de festejar distintos, podemos encontrar desde blocos de rua com décadas de atuação a agrupamentos recém-criados; grupos que zelam pela preservação de uma ideia de tradição e coletivos que investem em novas propostas estéticas, musicais e de modelos de desfiles. Ao lado de agremiações que não pedem autorização para seus cortejos, pois julgam que seu grupo é tão pequeno que o processo burocrático não faz sentido, existem aqueles que são contra o cadastramento por motivos políticos e de direito à cidade. Há os que buscam a oficialização para conseguirem uma melhor estrutura, enquanto outros se sentem obrigados a fazê-lo pela visibilidade que alcançaram. Existem blocos oficiais que sequer se reconhecem como blocos e agremiações que são não oficiais, mas que têm toda uma logística para reduzir os impactos na cidade, assim como grupos

cadastrados que burlam as regras estabelecidas. Uns buscam o lucro, outros não permitem que a questão financeira interfira na festa que fazem.

Em meio a este emaranhado de distintos grupos, a intenção do poder público em normatizar os desfiles dos blocos de rua, sem compreender as peculiaridades dos variados tipos festivos que se reconhecem (ou são reconhecidos) sob esta mesma nomenclatura, revela-se um projeto quase ingênuo ou autoritário. Se a intenção era propor um único modo de colocar os blocos na rua, o resultado foi o surgimento de um novo paradigma de distinção entre estas agremiações: oficiais e “piratas”. Porém, como pudemos observar, esta separação se evidenciaria mais como uma narrativa do que na prática, seja por ignorar as trocas estabelecidas entre os distintos grupos que as compõem, quanto pelo caráter fluido destas categorizações, que, diante dos interesses dos blocos, podem ser alteradas e somadas às outras nomenclaturas classificatórias que se estabeleceriam, em maior ou menor grau de consenso (tais como megablocos, fanfarras, blocos “tradicionais”, de sujo...).

Seria através dos diálogos promovidos entre os diversos atores envolvidos com o carnaval de rua da cidade que os decretos (nº 30.453, de 9 de fevereiro de 2009, e suas atualizações) se efetivariam. Como visto ao longo deste trabalho, o poder público percebeu que, em vez de impor a sua visão, seria necessário estabelecer relações com parcelas significativas das agremiações em cujos cortejos ele pretendia interferir. Neste processo, a Sebastiana se revela uma importante protagonista, capitaneando diversas medidas relacionadas aos blocos de rua, seja em relação aos decretos como também na proposta de patrimonialização dos blocos, por vezes contando com vasto apoio de outras agremiações e suas ligas representativas. Do mesmo modo, a Desliga dos Blocos acabou catalisando as atenções no que se refere à recusa às novas normas, propondo novos paradigmas às regras

estabelecidas, como no caso das bloqueatas e da Abertura do Carnaval Não Oficial. Porém, como podemos observar, estas mesmas associações, que aparecem por vezes em lados distintos, também juntaram forças diante de temas como a proposta de criação de um Blocódromo e mais recentemente nas audiências públicas relacionadas à realização do carnaval durante a pandemia da Covid-19.

Desse modo, percebemos que este não é um embate binário: de um lado os blocos, de outro o poder público, ou de um lado as agremiações oficiais e de outro as clandestinas. Ainda que estas narrativas se estabeleçam, é importante observar que os paradigmas criados a partir de questões que envolvem o carnaval de rua, como no caso da implantação do decreto nº 30.453, de 9 de fevereiro de 2009 (e suas atualizações), não dizem respeito apenas ao modo como a Prefeitura enxerga a festa, mas também sobre como os blocos (e a sociedade) compreendem as suas atividades, definem suas características e sua capacidade de resistência e incorporação. Assim, mais do que as polêmicas que envolveram o recente projeto de ordenamento do carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro, ou uma análise sobre os lados positivos e negativos das novas normas, buscamos, neste trabalho, utilizar a implantação deste novo regramento como um novo modo de analisar a complexa dinâmica do processo festivo que se desenha no espaço público do Rio de Janeiro, não só nos dias dedicados a Momo. Um processo que começou bem antes de 2009 e cujos efeitos serão sentidos por muitos carnavais.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. *Folganças populares: festejos de entrudo e carnaval em Minas Gerais no século XIX*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH/UFMG: Fapemig: FFC, 2008.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *Festas: máscaras do tempo. Entrudo, mascarada e frevo no carnaval de Recife*. Recife: Fundação Cultural da Cidade de Recife, 1996.

BELART, Victor. *Cidade pirata: carnaval de rua, coletivos culturais e o Centro do Rio de Janeiro (2010-2020)*. Belo Horizonte: Temporada, 2021.

CASTRO, Caio Nogueira de. *Os imperativos constitucionais e seus limites nas manifestações políticas de rua*. 2017. Dissertação (Mestrado em Direito constitucional) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FERNANDES, Cintia Sanmartin; BARROSO, Flávia Magalhães; BELART, Victor. *Cidade ambulante: a climatologia da errância nos coletivos culturais do Rio de Janeiro*. *Revista Mediação*, v. 22, n. 19, 2019.

FERNANDES, Rita. *Meu bloco na rua: a retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FERREIRA, Felipe. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. \_\_\_\_\_. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

\_\_\_\_\_. O triunfal passeio do Congresso das Summidades Carnavalescas e a fundação do carnaval moderno no Brasil. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura*, UFRJ. Ano X, n. 14, p. 11-26, 2006.

FRYDBERG, Marina. *Ó Abre Alas: Cultura e Economia através da Festa dos Blocos de Carnaval de Rua na Cidade do Rio de Janeiro*. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 38. 2014, Caxambu. *Anais [...]*. São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 2014a.

\_\_\_\_\_. Seguindo o cordão: uma etnografia das trocas nos blocos de carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro (Comunicação). 29ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2014. Natal, ago. 2014b.

FRYDBERG, Marina. Os processos de (re)tradicionalização e patrimonialização no carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro. *PragMATIZES: Revista latino-americana de estudos em cultura*. Rio de Janeiro, a. 8, n. 14, p. 161-176, mar. 2018.

HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. *Intercom – RBCC*. São Paulo, v. 36, n. 2, p. 267-289, jul./dez. 2013.

LEOPOLDI, José Sávio. Escolas de samba, blocos e o renascimento da carnavalização. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 7, n. 2, p. 27-44, 2010.

MARQUES, Márcio. A revitalização do carnaval de rua do Rio de Janeiro. *Revista Jovem Museologia*. Rio de Janeiro: Departamento de Museologia da UNIRIO, n. 1, jan. 2006.

MARTINS, Luciana L.; ABREU, Mauricio A. *Paradoxos da modernidade: o Rio de Janeiro do Período Joanino, 1808-1821*. 2015. Disponível em: <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/4132/1/4132.pdf>. Acesso em: 22 abril 2021.

MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MORAES FILHO, Mello. *Festas populares no Brasil*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier Editor, 1888.

MOTTA, Aydano André. *Blocos de rua do carnaval do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Réptil, 2011.

NITAHARA, Akemi. *Começou hoje cadastro de blocos para desfile do carnaval carioca 2019*. Rio de Janeiro: Agência Brasil [publicada em 02 de maio de 2018]. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-05/comecou-hoje-cadastro-de-blocos-para-desfile-do-carnaval-carioca-2019>.

PIMENTEL, João. *Blocos: uma história informal do carnaval de rua*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RIBEIRO, Tiago Luiz dos Santos. E se essa fantasia fosse eterna?: um estudo sobre a relação entre as datas do carnaval e a construção do sentido da festa. *Revista InterFACES*. Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 119-137, 2020.

RIBEIRO, Tiago Luiz dos Santos; FERREIRA, Felipe. O Blocódromo está na rua: a apropriação mercadológica e os blocos de carnaval da cidade do Rio de Janeiro. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*. Braga, Portugal, v. 6, n. 2, p. 69-88, dez. 2019.

RIBEIRO, Tiago Luiz dos Santos; FERREIRA, Felipe. Esse bloco é meu: noções de pertencimento e apropriação nos blocos carnavalescos da cidade do Rio de Janeiro. *Revista Territórios e Fronteiras*. Mato Grosso, v. 13, n. 1, p. 96-119, jul. 2020.

SNYDER, Andrew. Carnaval em casa: activist inversions in Rio de Janeiro's street carnival during the COVID-19 pandemic. *Journal of Festive Studies*. Michigan, Estados Unidos, v. 3, n. 1, p. 17-46, dez. 2021.

STOREY, John. *Teoria cultural e cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

# ARTE COMO ENCRUZILHADA E AS ENCRUZILHADAS DA ARTE

Mauricio Barros de Castro  
Napê Rocha

Um vasto oceano não costuma ser percebido como uma encruzilhada. No entanto, o mar, enquanto espaço de travessia forçada de milhões de africanos escravizados, entre os séculos XVI e XIX, é representado nos cosmogramas Kongo como a linha horizontal de uma cruz, cuja interseção compreende o trânsito entre o espaço da vida e da morte, da realidade e do sobrenatural, conectando mundos e promovendo uma polissemia e circulação de significados que encontramos também no campo da arte, principalmente no que diz respeito à produção de artistas e teóricos articulados aos circuitos da diáspora africana.

Conforme explicou o historiador da arte Robert Farris Thompson, a cruz do cosmograma Kongo “nada tem a ver com a crucificação do filho de Deus” (THOMPSON, 1983, p. 108). Seu sentido está ligado à cosmovisão Kongo do movimento circular de almas humanas ao redor de suas linhas, significando um contínuo ciclo. Nesse ponto, o mar, ou Kalunga, como elemento de interseção, pode significar, ao mesmo tempo, morte e renascimento em outros mundos, como de fato aconteceu com os africanos arrancados de suas terras de origem e que sobreviveram para renascer em terras desconhecidas. De acordo com Thompson: “Os iniciados leem o cosmograma corretamente, respeitando suas

alusões. Deus é imaginado no topo, a morte no fundo e o mar no meio” (THOMPSON, 1983, p. 109).

O mar, como um lugar entre a morte e Deus,<sup>1</sup> configura-se como um espaço de passagem e encontro entre mundos distintos. Thompson também explica que a cultura Bakongo “é um mundo profundamente informado por um cosmograma” (THOMPSON, 1983, p. 106). Assim, a visualidade possui profunda importância, o que é possível perceber no universo das religiões de matriz africana, principalmente no desenho dos chamados “pontos riscados” com giz de pomba no chão dos terreiros da diáspora africana. Como lembra Thompson, pontos riscados também representam, muitas vezes, tridentes que avizinham a figura de Exu, “senhor das encruzilhadas”, a do diabo.

Dentro de uma perspectiva Bakongo, os “pontos riscados” que desenham uma encruzilhada, ou cruz, servem para marcar e validar o espaço de encontro entre dois mundos, no qual uma pessoa se coloca “sobre a cruz, se situando entre a morte e a vida, invocando o julgamento de Deus e da morte sobre ele mesmo” (MacGAFFEY *apud* THOMPSON, 1983, p. 108). Trata-se de um momento em que um corpo se coloca sobre um cosmograma desenhado num chão como espaço de marcação e vínculo com o sagrado e suas intercessões com o mundo ordinário. Importa, para o julgamento em que ele se coloca, o juramento feito, o que equivale a fazer escolhas na encruzilhada.

Thompson explica<sup>2</sup> que se situar num outro espaço físico que reproduz o desenho da encruzilhada implica, para este mesmo corpo, em se colocar na mesma condição de interseção entre dois mundos.

---

1. Mais uma vez, não se trata de um Deus cristão. De acordo com Thompson, os Bakongo tradicionais acreditam numa divindade suprema, Nzambi Mpungu.

2. É importante observar que o trabalho de pesquisa de Thompson, como ele mesmo menciona, é alicerçado pelo conhecimento compartilhado por Bunseki Fu-Kiau, em suas palavras, “uma liderança nativa autoridade na cultura Bakongo” (THOMPSON, 1983, p. 106). Ver FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *African Cosmology of the Bantu-Kongo: Principles of Life & Living: Principles of Life and Living*. 2 ed. New York: Athelia Henrietta Press, 2001.

Uma bifurcação numa estrada (ou mesmo uma trilha bifurcada) pode aludir para este crucial e importante símbolo de passagem e comunicação entre mundos. A ‘volta ao passado’, as encruzilhadas, permanecem um conceito indelével no Kongo-Mundo Atlântico, como ponto de interseção entre os ancestrais e a vida” (THOMPSON, 1983, p. 109).

Ao sistematizar uma “Filosofia da Ancestralidade”, Eduardo Oliveira (2012) considera que as experiências africanas e afrodiáspóricas aglutinam um complexo de sabedorias e cosmopercepções<sup>3</sup> (OYĚWÙMÍ, 2002) que organizam modos de vivenciar a realidade com base em experiências que são da ordem de uma ancestralidade africana, mas que se refazem no contexto de sua diáspora. Essas “[...] experiências diáspóricas de África, em contato/conflito com as experiências indígenas e europeias, ganharam outros contornos e geraram novos problemas” (OLIVEIRA, 2012, p. 29).

Da mesma forma, Lélia Gonzalez indica que a proposição de uma categoria político-cultural de amefricanidade (GONZALEZ, 1988) é possível por meio do entendimento de que os movimentos de dispersão dos povos bantu, iorubá e ewe-fof e a aglutinação nas Américas produzidos pela empresa colonial e os contatos e contágios com as culturas originárias dessas terras propiciaram uma formação identitária que, politizada e estrategicamente organizada, vislumbra uma organização política para enfrentamento às violências raciais.

Diante das violências do colonialismo que se reinventa como colonialidade (QUIJANO, 2005), o que conhecemos como encruzilhada e que tem sido objeto de múltiplas

---

3. A teórica nigeriana Oyèrónkẹ̀ Oyěwùmí afirma que “O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. [...] ‘cosmopercepção’ “será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos” (OYĚWÙMÍ, 2002).

reflexões aparece como instância mobilizadora desses novos problemas e identidades. Para além dos debates teóricos em torno da noção de encruzilhada, importa também destacar que esse componente da vida é parte fundamental das cosmologias africanas transladadas para o Brasil e que, nos complexos sistemas religiosos afrodiaspóricos, adquire vital importância nos ritos.

Como indica Maria Stella dos Santos (Mãe Stella de Oxóssi), é nas encruzilhadas que o povo de santo deposita oferendas para Exu, divindade dos caminhos. Associando à cruz, que aparece em outros diversos sistemas religiosos, a encruzilhada, com suas quatro direções, alude aos pontos cardeais, símbolo de orientação no espaço. Assim, Mãe Stella sugere a encruzilhada como “[...] um lugar de pausa, um momento parado no tempo, que leva à mudança de um estágio a outro ou, simplesmente, de uma situação a outra” (SANTOS, 2010, n.p.).

No campo teórico, Leda Maria Martins propõe usos conceituais e metodológicos da noção de encruzilhada e postula que “a vivência do sagrado, de modo singular, constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social” (MARTINS, 1997, p. 24). Para a autora, a encruzilhada representa a alteridade das culturas africanas que o sistema escravocrata não foi capaz de apagar, tornando as Américas como “lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações”. A encruzilhada aparece comumente descrita com os caracteres aparentemente contraditórios atribuídos à própria divindade que a rege. Exu, frequentemente descrito como desordeiro, caótico, desviante, instável e, em algum sentido, inapreensível. Assim, a encruzilhada como ferramenta de análise não se encerra em si mesma, tampouco limita interpretações ou leituras da realidade.

Para a autora, é pelas vias das encruzilhadas que se fazem e refazem as identidades afro-brasileiras que

“transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras” (MARTINS, 1997, p. 26). Assim é que Leda Martins delinea os contornos – sempre móveis – da encruzilhada como chave conceitual:

[...] a encruzilhada é um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico pulsionado de significância, ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de predominância nagô e naquelas matizadas pelos saberes bantos. O termo *encruzilhada* [grifo da autora], utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos (MARTINS, 1997, p. 28).

Assim, estamos diante não apenas de uma útil ferramenta de análise para interpretar as artes produzidas a partir das experiências afrodiaspóricas, mas também do terreno ou instância na qual essas produções se fazem a partir das confluências de uma cosmopercepção afro-brasileira que instaura modos de criar.

A encruzilhada está presente no trabalho de Castiel Vitorino Brasileiro, que investiga sua ancestralidade bantu a partir de suas raízes no morro da Fonte Grande, localizado no centro da cidade de Vitória, no Espírito Santo. Em seus escritos, a artista define a Fonte Grande como um quilombo que abrigou pessoas africanas em condição de escravidão e indígenas que desejavam para si a fuga das violências da racialidade e a construção de seus próprios territórios de liberdade (BRASILEIRO, 2020, p. 167). Em suas deambulações pelo morro, Castiel afirma que

quanto mais se desce o morro mais nos aproximamos do tempo linear, e quando mais se sobe a Fonte Grande o que acontece é a incorporação e a corporificação de modos quilombolas de ser e interferir nesse meio ambiente (montanha) que integra territórios colonizados (BRASILEIRO, 2020, p. 167).

A Fonte Grande pode ser entendida como um lugar de encruzilhadas, uma vez que oferece a possibilidade de trânsito não apenas espacial, mas também temporal, assim como o próprio corpo da artista. Ao caminhar em direção ao tempo linear, ela é constantemente lembrada de sua condição racializada como travesti de pele negra. É a partir da experiência de racialização e da fuga dessa mesma violência que Castiel Vitorino Brasileiro elege seu corpo como território onde risca seus pontos que operam na comunicação com outros níveis



da vida material e imaterial e, portanto, em um tempo não linear; um tempo em que a encruzilhada é chave para a comunicação com outras formas de vida e de continuidade de existência na morte. Na série de fotografias “Ponto Riscado” (2020),<sup>4</sup> a artista utiliza dessa linguagem ritual para marcar seu corpo como território do sagrado e como “espaço perecível de liberdade”, onde, ao incorporar outras formas de presença (as almas cultuadas pelas umbandas), abriga simultaneamente os tempos do passado e do presente.

No projeto Cadernos de África, Paulo Nazareth tem sua encruzilhada também no território em que vive e cria. A partir de uma espiral que se inicia no Palmital, Bairro de Santa Luzia, periferia da região metropolitana de Belo Horizonte, o artista viaja em direção ao continente africano desejando percorrer todos os países do continente para identificar o que há de Brasil em África e o que há de África no Brasil. O projeto que segue em desenvolvimento desde 2012 resulta em trabalhos em variadas mídias, tais como fotografia, vídeo, performances, panfleto, instalação etc. Uma parte dessa produção está disponível no *blog* “Paulo Nazareth Arte Contemporânea / LTDA”, que funciona como espécie de caderno de campo onde temos acesso aos vestígios de suas viagens: majoritariamente fotografias e panfletos criados entre 2012 e 2014.

Um dos caracteres que marcam as linhas de continuidade que Paulo Nazareth busca e desenha entre o continente africano e o Brasil é a experiência no sagrado de matriz africana e, por conseguinte, a ancestralidade. Em uma de suas idas ao Maranhão, o artista faz um retrato de Pai Euclides Talabyan, fundador da Casa Fanti-Ashanti, espaço religioso de nação Jeje-Nagô que remonta às tradições dos cultos aos Voduns e Orixás na África Ocidental e que também abriga práticas do Tambor de Mina, da palejança e do catolicismo popular (FERRETTI, 1991).

4. Ver: Ponto Riscado. Castiel Vitorino Brasileiro, 2020. Fotografia digital. Fonte: [https://castielvitorinobrasileiro.com/\\_foto\\_pontoriscado](https://castielvitorinobrasileiro.com/_foto_pontoriscado).



Na fotografia, uma das paredes da Casa Fanti-Ashanti está adornada por, entre outras figuras, um desenho da aranha Anansi e sua teia. A aranha associada à divindade Aranã é originária dos povos fanti e ashanti da África Ocidental e pode ser entendida, de acordo com Zélia Amador de Deus (2008), como metáfora dos movimentos de dispersão provocados pela violência colonial, uma vez que a aranha mítica se faz presente em diversas localidades no continente americano sob diferentes nomes – Anansia, Ananse, miss Nancy, Nanci, Nância – e também como metáfora da resistência frente às violências coloniais (DEUS, 2008).<sup>5</sup>

5. Ver: “CA -PAI EUCLIDES FERREIRA [TALABYAN] - sao luiz - MA / BRASIL”. Paulo Nazareth, s.d. Fotografia digital. Fonte: <http://cadernosdeafrica.blogspot.com/>.

Junto das outras figuras míticas que compõem o mural da Casa, Anansi é uma espécie de carranca que protege o espaço sagrado, assim como a carranca que Paulo Nazareth diz vestir ao incorporar o nome de sua falecida avó Nazareth como uma “máscara afro-social” e consolidar sua persona como sujeito de arte naquilo que nomeia de “arte de conduta” (NAZARETH *apud* ROCHA, 2020, p. 117).

Também se utilizando da linguagem fotográfica, incorporada a vídeos, Aline Motta recupera o tema do mar enquanto encruzilhada de memórias afrodiaspóricas. É o que percebe o pesquisador e curador Moacir dos Anjos ao se deter na produção de três trabalhos da artista, realizados entre 2017 e 2019: *Pontes sobre abismos*, *Se o mar tivesse varandas* e *(Outros) Fundamentos*. Nesses trabalhos, que resultaram tanto em fotografias quanto em vídeos, ou fotografias como parte dos vídeos, retratos de família são trespassados pelas águas do Kalunga entre Brasil e África.

Entre memória e ficção, o encontro com países africanos como a Nigéria, nos quais Aline Motta se lança em busca de sua genealogia e ancestralidade, significa a retomada da travessia do Kalunga e sua incontornável condição de passagem e trânsito entre mundos distintos. De acordo com Moacir dos Anjos, a artista teceu um

mapa da memória que toma como paradigma cognitivo a encruzilhada, no sentido que a poeta e ensaísta Leda Martins confere ao termo, tão caro à cultura diaspórica dos povos africanos escravizados que emergiram na América (ANJOS, 2021).

A encruzilhada como um “espaço para encontros por vezes amistosos e, outras vezes, conflitantes e mesmo brutais” serve, conforme Moacir dos Anjos, como “talvez, uma metáfora para o próprio programa artístico de Aline Motta”. O fio de memórias constituído pela artista por meio de imagens

de familiares, invisibilizados e esquecidos, que tem como principal condutor o mar, provoca uma reconfiguração das narrativas estabelecidas pela história, assumindo uma condição radical. “Arte como contra-história. Arte como Encruzilhada” (ANJOS, 2021).

Num outro sentido, Roberto Conduru se preocupa com as encruzilhadas da arte entre Brasil e África, no que diz respeito à configuração do campo da história da arte num ambiente globalizado. “A história da arte globalizada também pode ser vista como uma encruzilhada de diferentes objetos, sistemas de pensamento, agentes, instituições, tradições culturais, modos de ação e reflexão (pesquisar, colecionar, exibir, ensinar, escrever, editar, criar)” (CONDURU, 2014, p. 48).

Uma das encruzilhadas da arte apresentada por Conduru é a sua tensa relação com a “variedade de objetos” que perpassam museus, coleções, galerias e a própria vida cotidiana, muitas vezes transitando entre todos estes espaços. Assim, o historiador da arte se refere ao antropólogo Alfred Gell, que propõe “entender como obras de arte alguns objetos e acontecimentos insólitos tais como armadilhas para capturar animais e plantações de inhame, por exemplo” (CONDURU, 2014, p. 50).

A série *A irmã de São Cosme e São Damião*,<sup>6</sup> de Dalton Paula, promove uma reflexão a respeito do estatuto do objeto de arte. O artista se utiliza de alguidares rituais, pratos de cerâmica usados para oferecer os orixás, os quais, muitas vezes, são depositados nas encruzilhadas com oferendas a Exu, senhor dos caminhos e a quem se deve pedir licença e proteção antes de todos os outros orixás. Exu é o primeiro a comer.

Em *A irmã de São Cosme e São Damião*, Dalton Paula apresenta 17 alguidares que trazem pessoas negras no seu interior, por meio de pinturas em óleo que as retratam em diversas situações, nenhuma delas vinculadas ao martírio da escravidão. Ao contrário, as pinturas mostram homens e

6. Ver: <https://daltonpaula.com/portfolio/a-irma-de-sao-cosme-e-sao-damiao/>.

mulheres em situações cotidianas, ainda que tanto vestuários quanto objetos remetam a situações vividas em tempos passados, provavelmente no pós-abolição. A instalação de Dalton Paula confere aos espaços de arte a condição de encruzilhada, ao depositar neles seus alguidares e trazer como oferenda corpos negros em situações dignas de vida.

Colocada sobre uma encruzilhada, a história da arte se vê frente ao “juízo entre Deus e a morte” a qual ela se oferece. Novamente, as passagens e transições que enfrentará vão depender de seu “juramento”, ou escolhas. No seu texto, Conduru aponta a dificuldade das escolhas, diante de um momento em que caminhos precisam ser traçados, ou melhor, riscados, em constante tensão com a arte como encruzilhada e as encruzilhadas da arte.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Moacir. Arte como encruzilhada. *Revista Zum*. 26 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://revis-tazum.com.br/colunistas/arte-como-encruzilhada/>.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Memórias da transfiguração: redizendo a Fonte Grande. *Humanidades & Inovação*, v. 7, n. 25, p. 166-172, 2020.

CONDURU, Roberto. Encruzilhadas – história da arte, afro-brasilidade e mundialização. In: BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (orgs.). *Conexões: ensaios em história da arte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p. 47-54.

DEUS, Zélia Amador de. *Os herdeiros de Ananse: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na universidade*. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Belém, 2008.

FERRETTI, Mundicarmo. Tambor de Mina, Cura e Baião na Casa Fanti-Ashanti. *Gravações Elétricas SA: LP*, v. 599, p. 931, 1991.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *African Cosmology of the Bantu-Kongo: Principles of Life & Living: Principles of Life and Living*. 2ª ed. New York: Athelia Henrietta Press, 2001.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, 1988.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

NAZARETH, Paulo. *Paulo Nazareth Arte Contemporânea / LTDA*. Disponível em: <<http://cadernosdeafrica.blogspot.com/>>.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*. Número 18: maio-out/2012, p. 28-47.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires, CLACSO, 2005.

ROCHA, Leandro de Souza. *Cadernos de África: corporeidades e narrativas negras pelas vidas das encruzilhadas*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. Balaio de Ideias: Na encruzilhada da vida. *Jornal A Tarde*, Salvador, 31 jul. 2010. Disponível em: <<http://mundoafro.atarde.uol.com.br/balaio-de-ideias-na-encruzilhada-da-vida/>>.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. Nova York: Vintage Books, 1984.

# PAULO PEDRO LEAL E IVAN MORAES: PINTURA E ESPIRITUALIDADE NA INVENÇÃO DE UM BRASIL ANCESTRAL

Marcelo Campos  
Pollyana Quintella

## QUADRO OU CONSULTA?

12 de setembro de 1955. *A Tribuna da Imprensa*, jornal conservador de propriedade de Carlos Lacerda, enunciava uma manchete pouco usual para o perfil de seus leitores. “Banquete de Exus em Madureira” veiculava em tom pitoresco o trabalho de “Paulo, o pintor espiritual”, especializado em retalhos de “macumba de encruzilhada”.<sup>1</sup> O jornalista relatava que, ao chegar naquele ponto de venda da Estrada Marechal Rangel, n. 77, Paulo o teria interpelado perguntando se seu desejo era comprar quadros ou “tirar consulta”, já que não era raro que os fregueses lhe procurassem em busca dos dois serviços simultaneamente. Ali, pinturas de Exu performando diversas profissões – marinheiros, policiais, soldados, guardas, capitães e oficiais – forjavam-se sobre pedaços de papelão e tampas de caixas velhas que o comércio de Madureira dispensava, ao lado de velas, cachaça, farofa e azeite de dendê.

1. Banquete de exus em Madureira. *A Tribuna da Imprensa*, 12 de setembro de 1955.

Anos antes, em 1952, o Suplemento de Letras e Artes do jornal *A Manhã* estampava uma foto do mesmo Paulo recebendo das mãos do professor americano Gordon Brown, naquela altura adido cultural da embaixada americana, um exemplar da *Moderna Pintura Americana*. O artista contava ao professor que a escolha majoritária pelos motivos afro-brasileiros em sua pintura era definida por necessidade: “Pinto tudo, sei fazer uma paisagem ou um retrato, mas ninguém os compra. Os motivos afro-brasileiros rendem mais porque despertam a curiosidade dos estrangeiros, em quem encontro sempre fregueses.”<sup>2</sup> Paulo Pedro aproveitaria ainda aquela oportunidade para fazer um pedido público:

O que eu preciso é de auxílio para comprar bom material. Seja em dinheiro ou em forma de emprego, pois seria o único jeito de sustentar minha família. Faço um apelo ao Governo, ao dr. Presidente da República para me ajudar. Dê o meu endereço no seu jornal, quem sabe se ele não ouve o meu apelo.<sup>3</sup>

O Dr. Gordon Brown, por sua vez, não encontrara o pobre pintor à toa. Ele pertencia à agência de informação dos Estados Unidos no Brasil (USIA), interessada em criar táticas de penetração ideológica no país, cuja forte atuação nos anos 1950 e 1960 rendeu mais de 60 postos locais espalhados por todo território nacional e inúmeras ações direcionadas. Brown era o responsável pelos contratos realizados com editoras brasileiras, a fim de facilitar e intensificar a publicação de livros americanos no país.<sup>4</sup> Além disso, sua foto posada com Paulo Pedro Leal compunha a estratégia de valorizar e incentivar as

2. Pinto motivos afro-brasileiros por necessidade. *A Manhã*, 19 de outubro de 1952.

3. *Ibidem*.

4. SANTOMAURO, Fernando. *A atuação política da Agência de Informação dos Estados Unidos no Brasil (1953-1964)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 248.

“manifestações folclóricas brasileiras”, em busca de um modelo específico de institucionalização da arte popular e dos estudos de folclore. De antemão, a compreensão de que os ritos religiosos afro-brasileiros fossem enquadrados na chave do folclore já expunha a visão reducionista daqueles que pouco sabiam, mas muito exotizavam. Para a diplomacia americana, o folclore figurava como uma espécie de alma coletiva de uma região ou de uma nação, e demandava ser salvo e investido por um conjunto de gestos paternalistas, pois permanecia ameaçado de desaparecer. Em suma, a promoção do folclore representava a valorização da cultura do “povo” e suas supostas essencialidades em risco, o que aproximaria as instâncias americanas das camadas populares, fortalecendo sua conseqüente influência.

Na fotografia do jornal, Leal é a caricatura do sujeito primitivo e genuíno, homem humilde que pinta apesar das



Gordon Brown e Paulo Pedro Leal em fotografia publicada no jornal *A Manhã*, em 19 de outubro de 1952.

adversidades e recebe das mãos do adido culto um livro para a sua educação, enquanto suas pinturas em torno dos rituais do Rei Nagô figuram no plano de fundo. Apesar de suas obras, naquele encontro, terem interessado menos pelo que apresentavam (o entrelaçamento entre arte e religiosidade; resistência cultural e produção de identidade) e mais pelo que cumpriam na fantasia fetichista do homem moderno-iluminista, Leal conduziu temporariamente o repertório afro-brasileiro para o centro do jornal e o utilizou como porta-voz de seu chamado. Depois de Cardosinho, pintor “descoberto” por Candido Portinari em 1932, Paulo Pedro Leal integraria, ao lado de nomes predominantes como Heitor dos Prazeres, uma geração de artistas negros cuja recepção nos meios eruditos só foi permitida sob a alcunha de “produção primitiva”, alimentando as contraditórias boas intenções racistas de seus “descobridores”.

Nos textos críticos a respeito da trajetória de PPL, é comum a citação ao fato de que ele teria sido “descoberto” por Jean Boghici em 1953, rendendo inclusive a primeira experiência do romeno como galerista, ao organizar uma mostra do artista na Petite Galerie de Franco Terranova. Boghici narra seu encontro com o pintor espiritual como fruto de um golpe do acaso, apesar de PPL, naquela altura, já ter sido matéria de vários jornais: “Um dia, passando perto do Passeio Público, próximo do Largo da Lapa, na época sem grades e verdadeiro abrigo de gatos, tive a surpresa de descobri-lo vendendo seus quadros espalhados pela calçada.”<sup>5</sup> Em vários depoimentos, Boghici declara coisas como “Não me cansava de admirar seus quadros e me perguntava como ninguém os descobrira antes”<sup>6</sup>, atrelando a “descoberta” a uma espécie de superior sensibilidade. A fábula alimentaria o imaginário moderno do encontro

---

5. PAULO PEDRO LEAL: pintor espiritual. Catálogo de Exposição realizada na Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro, em abril de 2000, p. 17.

6. *Ibidem*, p. 18.

entre o homem culto e o homem primitivo, espécie de contraste ideal. A partir daí, Paulo participaria de exposições e seria colecionado pontualmente através da atuação do galerista. Depois que Boghici conheceu Mário Pedrosa e os expoentes do grupo neoconcreto, já nos anos 1960, uma obra do artista passou inclusive a decorar a sala de estar de Lygia Clark.<sup>7</sup>

Naquele contexto, Clarival do Prado Valladares havia notado, em um ensaio de 1968, que a maior frequência de oportunidades para os artistas negros ocorria quando estes

se identificam a determinado tipo de produção, permitido e aplaudido pelo público consumidor. E esta permissão e aplauso se referem à denominada arte primitiva, situada em termos de docilidade, de poeticidade anódina, na dose exata em que a pintura naïf deve comportar-se no conjunto das coleções ou das decorações de ambientes privados de aparente clima cultural. (VALLADARES, 2000 [1968])

Nos caberá aqui, no entanto, examinar os componentes de *docilidade e poeticidade anódina* com mais desconfiança. Indo além do problema entre artista e público consumidor, é preciso perguntar como Paulo Pedro Leal negociou os conflitos de sua identidade no entremeio entre trabalho e pintura; sagrado e profano; arte e vida. De antemão, suas representações sustentam constantemente o conflito entre brancos e negros; ricos e pobres. Leal deve ser reconhecido pela forte dimensão trágica que atravessa temas reiterados como episódios de guerra (sabe-se de sua obsessão pelo imaginário da Primeira Guerra Mundial), desastres, crimes passionais e bacanais, um repertório que constitui o exato oposto das compreensões em torno do que seja a ingenuidade *naïf* e seus correlatos. Nas pinturas de brigas de bar, brancos e negros apontam armas uns aos outros, mulheres figuram

---

7. *Ibidem*, p. 22.

ensanguentadas, olhos esbugalhados sugerem ira, libertinagem e loucura. Se Heitor dos Prazeres tendia a nutrir, nas palavras de Clarival do Prado Valladares, “o anseio da integração racial numa sociedade ideal” (VALLADARES, 1967). Paulo Pedro Leal incorporava os conflitos socioculturais mais abertamente em sua pintura. Um caso exemplar é *Os mendigos do Rio da Guarda*, também conhecido como *A matança dos mendigos no Rio Guandu*, de 1963. Na pintura, Leal documenta a “Operação mata-mendigos”, que consistiu no extermínio de pessoas em situação de rua pelo Serviço de Repressão à Mendicância (SRM) do Estado da Guanabara no início da década de 1960, durante a gestão de Carlos Lacerda. O caso se transformou em escândalo na imprensa depois que uma moradora de rua escapou com vida e denunciou o esquema publicamente, levando operações de investigação a encontrar diversos corpos no rio Guandu.

Na pintura, as notícias se traduzem em esquema narrativo: um carro escuro vem trazer os mendigos, pouco a pouco arremessados da ponte. Homens empunham armas e apontam dedos, reforçando a dramaticidade do episódio. O rio, em diagonal, produz um corte na planaridade do quadro e confere à composição um aspecto triangular. Se a geração da Nova Figuração satirizava o poder (aliás, um dos arrependimentos de Boghici era o de não ter incluído seu PPL na mostra Opinião 65, organizada por ele em parceria com a galerista Ceres Franco, e isenta de participações negras), Leal denunciava a vulnerabilidade da sua própria condição de sujeito no seio de uma cidade mergulhada em contradições, abordando a crueldade de temas que parecem não ter interessado tanto assim os artistas dos meios hegemônicos que se diziam politicamente engajados. Enquanto grande parte do modernismo brasileiro vendeu a ideia fantasiosa de integração racial por meio de soluções como alegorização, generalização e folclorização do Outro, a violência explícita que se descortina nos trabalhos de Leal expõe o processo de modernização

enquanto contrassenso estrutural. Como diria Nestor Garcia Canclini, trata-se de um “modernismo exuberante no interior de uma modernização falha” (CANCLINI, 1995, p. 20).

Além disso, apesar de ter nascido no Morro da Viúva, no Flamengo, o artista passou a vida morando em diferentes endereços no subúrbio do Rio, especialmente em Coelho da Rocha, São João de Meriti. Na primeira metade do século XX, diante da expulsão da população pobre do Centro da cidade, a Baixada Fluminense foi território de forte ocupação negra e lugar de estabelecimento de diversas casas de umbanda e candomblé. É em Coelho da Rocha, por exemplo, que o importante Ilê Axé Opô Afonjá se estabelece no final dos anos 1940. Fundado por Mãe Aninha de Xangô Afonjá – Iyá Obá Biyi no ano de 1886 com a contribuição da “família Bamboxê”, na Pedra do Sal, o axé encontrou em São João de Meriti seu endereço definitivo. Indo além, outras importantes casas se localizavam nas periferias do Rio, como o Terreiro Bate Folha, em Anchieta (nação Congo) e Joãozinho da Gomeia, em Duque de Caxias (nação Angola). Desde a era Vargas, a umbanda e o candomblé enfrentavam um contraditório processo de legitimação e perseguição. Nos terreiros, a comunidade negra reforçou seus laços reconhecendo tradições, transmissões geracionais e a oralidade de seus conhecimentos. A religião operava como fator de acolhimento e pertencimento, além de produzir uma rede de apoio e cuidado cujo cerne se encontrava na ancestralidade. Leal se formou nesse contexto, e suas pinturas que chegaram até nós são apenas uma parcela de sua produção. Seu maior suporte eram as paredes dos terreiros, onde o fazer pictórico encontra a dimensão do rito (não à toa a insistência na assinatura de “pintor espiritual”, certo modo de se afastar de qualquer ideia de pintura pela pintura). Além disso, o artista trabalhou construindo e modelando navios de brinquedo e santos de barro; confeccionando letreiros para bares e padarias, bem como decorando carnavais. Em 1956, o jornal dizia que “As escolas de samba de Caxias, onde

mora, disputam sua colaboração para realizar as pinturas dos carros alegóricos de seus enredos”.<sup>8</sup>

Desta paisagem restam duas considerações: a primeira é de que Leal nos demanda uma compreensão da produção moderna que vai na direção contrária das noções de autonomia, o que implica considerar as contaminações próprias do entrelaçamento entre produção criativa, trabalho e problemas de raça e classe.

### ENQUADRAR O NOVO

“A semana passou e o verão começa a terminar”, esse foi o *lead* da coluna “Suetônio e suas notícias”,<sup>9</sup> nos anos 1970, na qual, entre várias frivolidades, anunciavam-se casamentos de condes e condessas, relações políticas, nomes, muitos nomes, como numa lista de convidados, configurando uma espécie de coluna social. Perdidos, no meio de muitas celebridades, estavam os nomes do pintor Ivan Moraes e da “primitiva Maria Lacerda”, que produziam “a todo vapor”.<sup>10</sup> Ivan, inclusive, preparava uma exposição para a Galeria do Copacabana Palace, enquanto a coluna, em meio a infinitas informações, anunciava sua vernissage. Os “primitivos” do modernismo cumpriam a função de “ornar” as festas e os acontecimentos sociais, como se subalternos da história oficial. Era comum que houvesse, ao lado dos personagens mais oficiais, indicações de pintores e escultores, cuja produção acontecia fora das regras acadêmicas. Com isso, um mercado paralelo de arte esquentava sua própria margem. Havia arte para todos os gostos e preços, dos mais renomados e caros aos mais populares e primitivos – “pitorescos”. Uma arte para ser comparada, jamais horizontalizada, entre popular e erudito.

8. Paulo Pedro Leal, pintor popular. *Última Hora*, 27 de fevereiro de 1956.

9. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1970.

10. *Ibidem*.

O caso de Ivan Moraes, contudo, desafiava a compreensão do que, de fato, seria a arte *naïf* ou primitiva. Nascido no Rio de Janeiro em 1936, Ivan Moraes estudou no Instituto Municipal de Belas Artes e nos ateliês do Museu de Arte Moderna com Ivan Serpa; ou seja, para ele, as categorias de autóctone ou autodidata caem por terra, pois a formação e a convivência com tais instituições o situava ao lado de nomes como Lygia Pape e Hélio Oiticica. Caminhos antagônicos e ambíguos são abertos ao percebermos que, se não havia erudição na pintura de Moraes para o colocar junto aos modernistas predominantes, tais quais Portinari e Di Cavalcanti, tampouco se chegava a possibilidade de incluí-lo nas discussões concretistas que deflagraram a arte contemporânea. Aliás, nunca é demais lembrar que Elisa Martins da Silveira, também aluna de Serpa como Ivan Moraes, apesar de ter participado da segunda exposição do Grupo Frente, em 1955, jamais foi analisada nos compêndios da história da arte brasileira, e ainda carece, como muitos nomes, de estudos consistentes.

Nos mesmos jornais, durante toda a década de 1970, Ivan Moraes figura em anúncios de vendas de obras “modernistas”, em classificados de leilões do mercado de arte, e aparece em exposições nas galerias Studio 186, em Botafogo, Marte 21, em Ipanema, na Galeria de Arte Ipanema, entre outras. Nesta última, o anúncio de uma exposição que reunia nomes como Volpi, Pancetti, Jenner Augusto, Antonio Bandeira tinha uma chamada curiosa: “Enquadre o velho: no dia do papai dê-lhe um quadro da Galeria de Arte Ipanema de presente e pague em 10 vezes, sem acréscimo”.<sup>11</sup> Ou seja, essa geração de artistas, incluindo Ivan Moraes, estava fadada ao aprisionamento do “velho”, ao gosto de uma faixa etária, retirada das discussões do presente e da pós-modernidade. Se no mercado Moraes aparecia ao lado de modernistas, na programação cultural da cidade, na mesma década, modernos e

11. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 11 de agosto de 1973, p. 2.

pós-modernos se misturavam. Na galeria Marte 21, a exposição individual do artista, em 1975, ganhou destaque entre as “coletivas de Natal” e outras exposições individuais. Na reportagem, incluiu-se uma imagem da pintura *Baiana*, de 1968, fato raro em se tratando da presença do artista na imprensa dos anos 1970. Logo no início do texto, o anúncio: “entre as exposições, destaca-se a apresentação de dois projetos experimentais de Lygia Pape (MAM), cabendo menção, também, as individuais de Roberto Moriconi (Petite Galerie), Ivan Moraes (Marte 21) e Percy Lau (Galeria Quadrante), esta última póstuma”.<sup>12</sup> Ivan Moraes, então, atravessava o sistema, o mercado, a história sem se encaixar, pendulando entre modernistas, populares, primitivos, concretistas e neoconcretistas.

A produção de Ivan Moraes, ainda que contemplada pela Bienal Internacional de São Paulo, na década de 1960, e recorrente no mercado e nos leilões, teve pouca inserção na crítica. Há poucos registros sobre o artista, como no *Dicionário de pintores brasileiros*, de Walmir Ayala.

Ivan Moraes criou interesses estéticos diretamente vinculados às tradições brasileiras. Vemos a Bahia como imagem de fundo de muitas pinturas do artista com seus sobrados e igrejas identificáveis. A personagem mais recorrente, a partir desses interesses pela brasilidade, era a baiana. Ivan Moraes mantinha o foco na figura das mulheres baianas que mercavam pelas ladeiras, praças e feiras de Salvador. Havia uma mesma observação que encantara fotógrafos, desde o século XIX, como Alberto Henschel, Christiano Júnior, atualizada, na primeira metade do século XX, pelas lentes de Voltaire Fraga e Pierre Verger. O Brasil, nas telas de Moraes, era inventado, a partir de uma espécie de galeria de tipos vinculada, sobretudo, aos escravizados e trabalhadores. O traje, as joias, os panos da costa, os torsos de cabeça, muitas são as características das indumentárias e adornos que impactavam olhares

12. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 de novembro de 1975, p. 8.

estrangeiros e exotizantes. E essa valorização do trabalhador foi uma tradição modernista na América Latina que tem no Muralismo Mexicano um importante ponto de inflexão. A imagem da baiana, por conta desse interesse, atravessou as produções modernistas tal qual a das lavadeiras, em Pancetti, ou a das prostitutas, em Di Cavalcanti, até chegar a um mínimo de individualidade ao identificarmos as mães de santo e líderes da religião do candomblé, como Gaiaku Luiza e Mãe Senhora, por exemplo. Ou seja, vida e trabalho aparecem na construção de um imaginário, no qual a nação se fazia pelas mãos de um povo anônimo e, constantemente, objetificado. Gaiaku Luiza, importante matriarca do Jeje, em diversos depoimentos<sup>13</sup> requeria o direito de ser a principal influência da canção de Dorival Caymmi “O que é que a baiana tem?”, fato jamais assumido pelo músico. A mãe de santo de Cachoeira, lutando por seu lugar de fala, afirmou que havia sido ela a explicar ao compositor os detalhes do traje típico, canção internacionalizada pela interpretação e performance de Carmen Miranda: “Tem torço de seda, tem //Tem brincos de ouro, tem /Corrente de ouro, tem /Tem pano da costa, tem /Tem bata rendada, tem /Pulseira de ouro, tem /Tem saia engomada, tem (Tem)/Sandália enfeitada, tem.”<sup>14</sup> Em uma fotografia das primeiras décadas do século XX, Gaiaku reina soberana com seu tabuleiro de acarajé, plena de joias de crioula. Vale ressaltar que a personagem da imagem foi reconhecida pela própria Gaiaku anos depois. Muitas outras baianas, incluindo mulheres que enriqueceram com o comércio de tabuleiros, permaneceram anônimas, alegóricas e invisibilizadas de uma história oficial.

As baianas de Ivan Moraes não chegam a ser nomeadas, mas as tradições afro-brasileiras destacadas pelo artista guardam algumas particularidades. Nas pinturas, o apuro

13. PÚBLIO, Saraya. *Gaiaku Luiza: a força e magia dos voduns*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6TXCfUH4V0>. Acesso em: 01 mar. 2022.

14. CAYMMI, Dorival. “O que é que a baiana tem?”, lançada em 1938.

técnico e o barroquismo das rendas saltam aos olhos. Ivan Moraes se dedica a demonstrar diferenças nos tipos de bordado e na sobreposição de tecidos que projetam a pincelada quase para fora da planaridade do quadro. Richelieu, barafunda, bilros, renascença, são muitos os nomes e características que marcam as singularidades da artesanaria, muitas vezes produzida somente com o entrelaçar de linhas ou com recortes de gilete no próprio tecido. Cria-se um jogo infinito entre preenchimentos e vazados, contribuindo para que nossos olhos se percam nos ornamentos. Até mesmo nas frutas presentes nos tabuleiros das baianas de Ivan Moraes há volutas que contribuem para o interesse pelos detalhes.

Ivan Moraes, de outro modo, singulariza suas observações e se distancia, por exemplo, das baianas e orixás de Djanira. Moraes parece possuir códigos internos à religião, enquanto a maioria dos modernistas apenas se aproximava de estilizações planares, geométricas, carecendo de informações mais precisas, justificadas por um suposto gesto pela opacidade da informação, a tal autonomia formal frente à representação. Porém, na América Latina, como nos alerta Canclini, a pós-modernidade se instaura quando a modernidade sequer se implementou totalmente.

O que retira, de certo modo, a produção do artista dos ideais formalistas do moderno são os gestos repetidos no pequeno, sem interesse pelo expressionismo das pinceladas soltas, tão definidor das perseguidas influências de Cézanne. Identificamos, nas baianas de Ivan Moraes, por exemplo, as joias de crioula. Ali, o artista parece entender detalhes certos, como nos chamados “brincos de pitanga”, constituídos por flores de metal, ouro ou prata, em cujo centro são incrustadas pedras, búzios e corais, alguns em formato da própria fruta, o que justifica o nome – pitanga. Para um observador mais incauto, tais informações passariam despercebidas. Uma outra tradição adotada pelo pintor são os tipos de panos da costa, também denominados *alakás* na língua yorubá. As

peças têm uma característica principal, o listrado. Contudo, as listras não são fruto de uma estamparia, antes resultam do encontro de várias tiras, já que os teares africanos são estreitos. No engenho criativo dessa artesanaria, com a possibilidade de juntar tiras, passa-se a misturar diferentes combinados cromáticos, ressaltando uma pletera de cores marcantes no corpo e na paisagem de Salvador. Ivan Moraes, observando essa mesma peça da indumentária, parece conhecer, inclusive, as diferenças em seu uso. Quando colocados envolta do corpo, sobre os seios, a indicação é de trabalho; se marcando a cintura ou disposto sobre os ombros, a referência é a distinção hierárquica importante em momentos de celebração e visitas, onde as mulheres não precisam mais garantir a fixação dos *alakás*, pois estão desimpedidas para manipular a peça com charme e elegância. Um último detalhe pode ser destacado: os sapatos de saltos baixos, presentes em muitas pinturas do artista, fazem com que os meneios do corpo ganhem malemolência. Outra tradição nos trajes do candomblé é comprar números menores para que, propositadamente, os calcanhares fiquem para fora dos sapatos e as baianas pareçam caminhar nas pontas dos pés.

Tais informações, ainda que o artista tenha vivido no limiar da arte, conferem outro modo de ambiguidade. Ivan Moraes, talvez como Maria Auxiliadora e Madalena Reinboldt, nos ofereceu uma visão êmica, interna, partilhando códigos em detalhes, o que o singulariza frente à produção modernista e o coloca frente a um lugar de fala peculiar.

Essa mesma percepção interna aos ritos do candomblé fica bastante evidente na pintura, *Oxalá do candomblé*, óleo sobre tela, medindo 25x30cm, datado de 1982. No fundo da imagem, uma pintura de parede, como as que PPL produzia nos terreiros, onde figura uma sereia, lemanjá. Central em toda a cena, *orixá nlá*, que quer dizer o grande orixá, nomeado pela corruptela, Oxalá. O orixá do branco, *orixá funfun*, senhor do firmamento, *ofururu*. A centralidade da figura do velho

Oxalá, Oxalufã, vestido de branco, em tecidos de renda, material de fixação nas observações de Ivan Moraes, o confere domínio e imponência. Sobre a tesoura da cumeeira, identificamos duas quartinhas e um pote maior que representam o firmamento da casa. Nos terreiros de candomblé, no centro do barracão de festas, tanto o chão, quanto o telhado são consagrados a deuses específicos. As *egbomis*, mulheres mais velhas da religião, reinam absolutas na cena da pintura, ocupando quase todo espaço com as rodas de suas saias. Ao lado direito, uma única mulher, sem dúvida a *Ialorixá*, mãe de santo, ou alguém de cargo honorífico importante, como uma *Iyakekere*, mãe pequena, auxiliar direto da Iyá, senta em uma cadeira de braços, que se diferencia das sem braço, construindo um dos muitos degraus na trajetória das iniciadas nos mistérios dos cultos afro-brasileiros. *Mariwos*, folhas de dendzeiro desfiadas, por sobre as portas, laços em volta dos atabaques, fieiras de bandeirinhas brancas no teto. A esteira sobre o chão, nos pés de Oxalá, pode enunciar uma festa de aniversário de santo, onde os ritos de 3 e 7 anos são marcados pela mesma cena feita quando as filhas de santo foram iniciadas. Ou seja, para os candomblés, em toda data de crescimento, completando-se mais um ano de nascimento e iniciação, as pessoas retornam ao mesmo gesto, prostrar-se ao chão para bater cabeça para os ancestrais na porta principal, reverenciar o chão da casa, curvar-se junto aos atabaques e, por último, dar o *dogbale*, bater cabeça, a sua Iyalorixá, clamando-se pela reverência, humildade e misericórdia.

Por tudo isso, Ivan Moraes marcou uma singularidade, em sua produção, que antes o conferia rótulos, como, *naïf*, primitivo e popular, e, hoje, o confere autoridade pessoal para além das apropriações, muitas vezes racistas e primitivistas, dos olhares de artistas, antropólogos e fotógrafos. Esses devassaram os ritos religiosos em detrimento de uma hierarquia interna e inerente à religião que a conecta ao espiritual e ao ancestral.

\*\*\*

Paulo Pedro Leal e Ivan Moraes, apesar de pertencerem a gerações diferentes de uma mesma cidade, partilham de contradições que nos ajudam a compreender a negociação de seus lugares na arte brasileira. Sua obra é fruto de um deslocamento constante entre tradição e modernidade, sagrado e profano, o rural e o urbano, entre outros binômios mais ou menos harmoniosos e que, mesmo por isso, pertencem e não pertencem às categorias que lhe foram enquadradas. Sem as subdivisões pejorativas e reducionistas pechadas aos populares e primitivos, PPL e Ivan Moraes poderiam ser declarados dois de alguns dos mais importantes artistas brasileiros, cujas representações transcendem e ativam uma discussão formalista, além de enriquecerem histórias socioculturais.

O modo como contribuíram para complexificar a abordagem de determinados temas – seja encarando os rituais religiosos a partir de suas especificidades e códigos compartilhados, seja tratando os conflitos sociais a partir de ângulos inusuais que suspendem a fábula de uma suposta democracia racial freiriana – colabora no movimento de revisão, expansão e problematização da experiência moderna e seus legados no Brasil. Para constatar isso, porém, é preciso reconhecer o caráter ativo, crítico e autoconsciente de seus *corpus* de trabalho. De toda forma, ambos ainda carecem de circunscrições críticas e historiográficas mais consistentes, e esperamos que este artigo possa contribuir com tal exercício.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANCLINI, Nestor Garcia. Modernity after postmodernity. In: MOSQUERA, Gerardo (org.). *Beyond the fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge: MIT Press, 1995.

*Catálogo*. Rio de Janeiro: Galeria Jean Boghici, 2000.

SANTOMAURO, Fernando. *A atuação política da Agência de Informação dos Estados Unidos no Brasil (1953-1964)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, ano X, maio-julho, 1968. In: *Catálogo Mostra do Redescobrimento – Brasil 500*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, Artes Visuais, 2000.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Catálogo da exposição de Heitor dos Prazeres*. São Paulo: Galeria ART, 1967.

## PERIÓDICOS

*A Manhã*, 19 de outubro de 1952.

*A Tribuna da Imprensa*, 12 de setembro de 1955.

*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1970.

*Jornal do Brasil*, Caderno B, 11 de agosto de 1973.

*Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 de novembro de 1975.

*Última Hora*, 27 de fevereiro de 1956.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

CAYMMI, Dorival. “O que é que a baiana tem?”, 1938.

PÚBLIO, Saraya. *Gaiaku Luiza: a força e magia dos voduns*, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6TXCfUH4V0>.

# MARIO PEDROSA (1900-1981) – CRÍTICA (D)E ARTE COMO AÇÃO ÉTICA DO SUJEITO NO MUNDO

Martha Telles  
João Cícero Bezerra

A produção intelectual de Mario Pedrosa acompanhou os mais importantes momentos de nosso peculiar processo de modernização e neles interveio, seja no campo da estética, seja no da política ou na intersecção de ambos. É possível identificar preocupações constantes tais como a autonomia da linguagem da arte moderna local, a da profissionalização do campo da crítica e do meio de arte e, sobretudo, a defesa de uma arte experimental e libertária, transformadora do sujeito e do mundo, capaz de reconectar as cisões históricas impostas pela sociedade ocidental.

Herdeira do romantismo, a arte moderna apostava na reconciliação entre arte e vida, vida esta que em Pedrosa era pensada como compartilhamento social, uma vida comunitária. Além disso, nesse processo, caberia à arte a tarefa de agenciar o pouco do que remanesca da potência de liberdade e de autonomia franqueadas ao sujeito moderno. Em seu método crítico, Pedrosa vislumbrava uma arte de síntese que articulasse o poder transformador da forma às potencialidades de ação ética libertária da natureza expressiva do trabalho. Para o crítico, a subjetividade seria entendida como um exercício pleno da autonomia do sujeito cuja realização última

se daria na experiência coletiva das ações humanas, no tecido mundano da sociedade.

Política e arte, racionalidade e subjetividade sempre andaram juntas no pensamento de Mario Pedrosa, mesmo em momentos conhecidos como de intenso e exclusivo ativismo e de militância política. Nascido em 1900, aos vinte e seis anos, filiou-se ao Partido Comunista (Partido Comunista Brasileiro). No mesmo ano, tentou publicar com Antônio Bento (1902-1988) e Lívio Xavier (1900-1988) uma revista que abordasse exclusivamente o surrealismo (GUIMARAES CAVALCANTI, 2011). Aos vinte e sete anos, como militante e quadro do PCB (Partido Comunista Brasileiro), é enviado a Moscou para aperfeiçoamento. Mas quis o acaso que uma tuberculose renitente o impedisse de seguir em direção aos rigorosos invernos russos. Ficou na Alemanha, e enquanto cursava filosofia, sociologia e estética na Universidade Humboldt, em Berlim, estabeleceu contato com teorias estéticas, como a da psicologia da percepção.

Os anos de 1927 a 1929 seriam de intensa militância política e exposição às questões da arte. Por intermédio de Pierre Naville (1903-1993), surrealista francês e ativista comunista, vivenciou muitos dos conflitos e críticas ao Partido Comunista da União Soviética, o que terminou por aproximá-lo inicialmente das ideias e propostas de Leon Trotsky (1879-1940) e, depois, de Rosa de Luxemburgo (1871-1919) e a incorporar o ideário desta marxista às suas propostas políticas após a década de 1940. Por volta de 1928, Pedrosa se via nas “cercanias da *Place Blanche*” (PEDROSA, 1975b, p. 118-186), em um fecundo ambiente de sociabilidade e trocas com artistas surrealistas, tais como René Magritte (1898-1967), Miró Paul Éluard (1895-1952), Man Ray (1890-1976), Louis Aragon (1897-1982), Benjamin Péret (1899-1959), que seria futuro cunhado de Pedrosa, além de André Breton, com quem estabeleceu uma amizade até o fim da vida.

Aqui importa notar como arte e política se misturavam nesses anos de formação e ao longo da sua vida. Não apenas

os mais importantes interlocutores de Pedrosa pertenciam simultaneamente ao Partido Comunista e ao movimento surrealista, tais como Pierre Naville (1903-1993), André Breton (1896-1966), Benjamin Perét (1899-1959) e outros, como questões da relação arte-e-política foram igualmente tema de intensos debates internos entre os membros do movimento surrealista e dos partidos comunistas europeus, ao longo da primeira metade do século XX. Em tal debate, encontramos os momentos de conflito e conciliação que teriam definido em Pedrosa as bases para o seu pensamento político-estético.

O movimento surrealista propunha uma política libertária – por vezes, transgressora –, um novo estatuto de arte revolucionária, de inserção do artista na sociedade. Orientados por um espírito anarquista de revolta moral, ética e social, a ordem social e política e, sobretudo, a disciplina eram impensáveis. Já em um partido, o querer político está sempre subordinado à razão lógica, opção que era abominada pelos surrealistas. Não por outro motivo, o conflito era inevitável, como observa Jacqueline Chénieux-Gendron:

quando se conhece [ a disciplina] do Partido Comunista Francês nos anos 20, depois da cisão de Tours, pode-se conceber que enfrentamentos aconteceram entre duas sensibilidades a tal ponto divergentes, entre a noção de linha do Partido (uma concepção rigorosa de obediência com vistas a um maior bem ulterior) e a noção absoluta de liberdade que encontramos no surrealismo (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 164).

A despeito dessa antinomia, os surrealistas aderem oficialmente ao Partido Comunista, entre os anos de 1925 e 1935 sem, entretanto, abandonar a posição política de alertar, sem trégua, a opinião pública sobre as ameaças às liberdades individuais advindas da mesma organização. Por isso mesmo,

tal arranjo frágil, assentado sobre uma tensão constitutiva, foi rompido quando das perseguições aos artistas e suas produções de vanguarda na União Soviética de Stalin e do seu encontro com o pensamento trotskista. Com Trotsky, os surrealistas teriam, finalmente, encontrado uma corrente de filosofia política apta a dar conta da sua visão de mundo. Liberdade total de criação e revoluções sociais a partir de transformações subjetivas foram as palavras de ordem do *Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente* escrita por Breton e Trotsky:

(...) ao defender a liberdade de criação, não pretendemos absolutamente justificar o indiferentismo político e longe está de nosso pensamento querer ressuscitar uma arte dita “pura” (...). Não, nós temos um conceito muito elevado da função da arte para negar sua influência sobre o destino da sociedade. Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir à luta emancipadora quando *está comprometido subjetivamente de seu conteúdo social e individual*, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior (FACIOLI, 1985, p. 43. Grifos do autor).

O manifesto, uma crítica às experiências que estavam sendo implantadas na URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – sob a liderança de Stalin, veio a ser uma espécie de alternativa a intelectuais orientados pelas ideias dos partidos comunistas, como Pedrosa. A liberdade ganhava um valor inegociável, o que nem sempre fora um ponto pacífico entre os militantes comunistas e que passa a ser extensivo à liberdade de expressão estética, em especial à arte moderna. Além disso, as convergências entre

surrealistas e o pensamento trotskista possibilitaram o estabelecimento de um campo de intersecção entre ações de políticas revolucionárias de caráter racionalista e as políticas de ação ética do indivíduo, como pensava o surrealismo. Tal convergência teria aberto um espaço inédito na tradição moderna para que a subjetividade pudesse ser pensada politicamente. Não por outro motivo, ter acompanhado tal debate, em especial durante os anos de 1938 a 1945, quando esteve exilado nos EUA, foi fundamental para Pedrosa reavaliar seu pensamento político-estético.

Ao retornar ao Brasil, em 1945, Mario Pedrosa assume nova posição em seu pensamento de arte. Passa a defender a arte abstrata e o valor da arte autônoma quando das polémicas envolvendo arte abstrata *versus* arte figurativa. Às suas novas posições resultantes de seu período no exterior, somava-se a percepção das mudanças de modernização local, o que exigiria novas posições no campo da política e da arte. Em relação à sua primeira conferência sobre Kathe Kollwitz (1867-1945), em 1933, na qual enfatizava a mensagem social de cunho político, Pedrosa percebe que mudaram as condições materiais e históricas do país e que a industrialização acelerada exigiria uma nova linguagem para o projeto de arte revolucionária. Para Pedrosa, seria possível vislumbrar tal potencial de transformação social, utópico por certo, na arte abstrata, em especial nas vanguardas construtivas, por sua relação com a ciência e o desenvolvimento tecnológico e por seu projeto político de educação das massas. Até mesmo pelo seu poder civilizador e atualizador, esse projeto utópico de estetização das massas era visto como transformador em um país com uma grande dívida com seu passado arcaico e colonial.

Em que pese sua posição crítica aos imperialismos e aos nacionalismos, é possível entender a adesão de Pedrosa aos movimentos construtivistas dentro do apoio, com restrições, ao projeto de modernização, também conhecido como o

nacional-desenvolvimentismo.<sup>1</sup> É o que deixa entrever o crítico, quando escreveu sobre o Plano Piloto de Brasília, entendendo-o como um projeto de refundação em bases modernas de uma país colonial: “nasceu de um gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”, um risco na forma de avião a pousar docemente sobre o Planalto Central (ARANTES, 2004, p. 120-121). Não tardaria para Pedrosa entender as contradições e erros da implantação da nova capital.

De fato, como projeto político, as tendências construtivistas da primeira metade do século XX eram muito insuficientes a um militante de esquerda como Mario Pedrosa, que acreditou em revoluções sociais até seus últimos dias. À exceção do Construtivismo Russo, inserido em uma situação de fato revolucionária, a intervenção política dos demais movimentos construtivistas foi de natureza didática e pedagógica e seus esforços eram de estetizar o ambiente social. O máximo da aspiração política nessas produções seria o da integração funcional às produções dominantes do sistema. Nesse sentido, um dos melhores exemplos foi a Bauhaus cujo ideário redundou em sua absorção e edulcoração pelo mercado capitalista.

Um outro impedimento para uma política de inserção do projeto construtivista na sociedade era sua dependência direta das políticas culturais dos Estados, o que acabava

---

1. Como analisa Marcos Nobre: ao longo dos anos 1930, foi se firmando (por variadas razões) um modelo de desenvolvimento e de construção da nacionalidade que, durante décadas, foi sinônimo de “moderno” e de “modernidade”; um projeto de modernização do país que se convencionou chamar de “nacional-desenvolvimentismo”. O amplo consenso nacional-desenvolvimentista que vigorou no país não se limitou, entretanto, à necessidade de um desenvolvimento autônomo apenas no sentido econômico, mas também em sentido social, político, cultural. NOBRE, Marcos. Da Formação às redes. Filosofia e cultura depois da modernização. *Cadernos de Filosofia Alemã*, jan.-jun. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/viewFile/64852/67468>. Acesso em: 04 jan. 2022.

estabelecendo dilemas, como analisou Ronaldo Brito: “se adotam uma perspectiva claramente reformista ou utilitária, se tendem a um utopismo especulativo ou se politizam a arte e buscam transformá-la em arma ideológica” (BRITO, 2007, p. 17). Tais dilemas não passaram despercebidos a Pedrosa, a exemplo de sua crítica do ideal democrático e inclusivo do projeto de Lucio Costa para a nova capital e as “adaptações” realizadas pelo governo de Juscelino com suas contradições políticas e ideológicas. “A Brasília de Lucio Costa é uma bela utopia, mas terá ela algo a ver com a Brasília que Juscelino Kubitschek quer edificar?” (PEDROSA, 2004b, p. 119).

A baixa efetividade da inserção social e a desvirtualização das propostas utópicas, alteradas pelas políticas culturais estatais e pelo mercado, frustraram as expectativas de transformações mais efetivas e radicais no campo social. Entretanto, ao analisarmos os escritos de Pedrosa sobre Alexander Calder (1898-1976), com o qual o crítico estabeleceu uma relação de entusiasmo, é possível perceber que Pedrosa identifica em Calder, ainda que de modo latente, uma saída conciliatória para a baixa efetividade das políticas construtivistas. Na obra de Calder, as propostas políticas do Construtivismo ganhariam uma nova aliada: a aposta de transformação ética e sensível do sujeito, cuja efetivação ocorreria a partir de um compartilhamento comunitário ideal e utópico.

O encontro de Pedrosa com a obra de Alexander Calder aconteceu no MoMA, na retrospectiva de outubro de 1943 a janeiro de 1944, durante seu exílio de 1938-1945 nos Estados Unidos, que, como vimos anteriormente, foi um momento de inflexão em seu pensamento político-estético. Pedrosa percebe, com encanto, um aspecto da imaginação, da fantasia, do lúdico, da subjetividade em Calder, para além do caráter racionalista do Construtivismo, como descreve em *Calder escultor de cata-ventos*:

Mas esse fervoroso adepto do construtivismo abstracionista, que desrespeitou gêneros e modos na escultura como a pintura, que alia o purismo inequívoco à poesia quase subjetiva do surrealismo, que desprezou, enfim, os materiais convencionais de ambas as artes – que é ele? Um pintor? Um escultor? É um artista mecânico, um construtor criador desinteressado, um engenheiro da arte; calculista planejador do não imediato e da fantasia. (PEDROSA, 2000, p. 78)

Nessa passagem, é interessante observar como, por meio de dissolução da pintura e da escultura, a pergunta sobre a questão do gênero dessa nova arte se desloca para a indagação do estatuto do sujeito artista e sobre seu lugar na inscrição da divisão social de seu trabalho. Esse questionamento estaria mais próximo das indagações sobre o estatuto do sujeito, presentes nas propostas surrealistas, do que das problemáticas da linguagem de arte, encontradas nas correntes construtivistas. A resposta do crítico a tal questão é a proposta de uma síntese entre engenheiro-artista e entre o construtor-criador. Pedrosa parece convocar a singularidade do indivíduo artista a ocupar o novo espaço social da coletividade e da impessoalidade do mundo público do trabalho, agora como representantes de uma nova categoria de trabalho da sociedade moderna. O artista-engenheiro atenuaria as características de expressividade e irracionalidade, tornando-as mais domesticadas pelas regras e pela racionalidade dessa atividade laboral. Ainda no mesmo texto sobre Calder, Pedrosa convocará as formulações surrealistas para analisar o acaso e o fortuito nas esculturas do artista:

A exploração dessa espécie de automatismo que são seus móveis de vento deve-se em parte à experiência da arte automática de Miró e Arp. A introdução do acaso, do fortuito vem talvez de um eco longínquo de Dadá. (...) Um

Dadá alegre e otimista: é um paradoxo que só um americano poderia aplacar. (...) Mas não haveria aqui também influência surrealista? Na verdade, esse elemento fortuito é um dos fatores essenciais da inspiração surrealista. (*Ibidem*, p. 79)

Aqui, é digno de nota o fato de Pedrosa assinalar ser este um automatismo não subjetivo, marcando sua diferença em relação à irracionalidade das manifestações do ego, da subjetividade inconsciente do artista. Era, assim, uma subjetividade calculada: “O automatismo dos móveis de vento não é subjetivo, já se vê, não é psíquico, mas vem do abandono total à aventura externa da natureza ou impulso inicial do observador” (*Ibidem*, p. 79). Delimitado por um grande plano formal definido pelos artistas, a obra de Calder acionaria, para o crítico, uma nova modalidade de automatismo, um automatismo controlado pela experiência.

De modo semelhante, a expressão artística passa a ser armada de fora, com uma objetividade à maneira dos jogos e das brincadeiras infantis, libertando-os por serem inscritos no registro da imaginação. Diferente do automatismo dos surrealistas prisioneiro do ego, de mecanismos inconsciente, no de Calder, o indivíduo sente-se livre racional, pela primeira vez, diante da vida e do mundo. E brinca, para seu bel-prazer estético, como um deus, com as leis que regem o universo. O mecanismo que, em última análise, provoca expressões artísticas (*Ibidem*, p. 86).

Em Calder, Mario Pedrosa teria encontrado uma nova chave para pensar a expressão artística na obra de arte. Uma *subjetividade calculada*, cifrada pela racionalidade do artista engenheiro, passaria a ser uma articuladora das possibilidades do livre jogo da imaginação, de modo a provocar uma expressão artística em tudo distinta dos equívocos presentes nas produções do Informal e no Tachismo (PEDROSA, 1975a, p. 36-37). A reticência de Pedrosa quanto a estes movimentos

residia, sobretudo, na percepção de uma ausência de um compromisso ético e de uma dimensão política dessa produção. Nas palavras de Pedrosa:

ao sacrificarem as preocupações plásticas ao narcisismo, às fantasias idiossincráticas, a interesses singulares de ordem moral e utilitária, os tachistas seriam prisioneiros da primeira fase do processo criativo – o da projeção –, enquanto criação artística deve consistir em passar para o segundo estágio. (*Ibidem*, p. 36-37)

Para o crítico, e boa parte do pensamento de tradição marxista da primeira metade do século XX, a subjetividade individualista “era de ordem utilitária”, incompatível com seu projeto de transformação da sociedade e do mundo. Mas como vimos, o Surrealismo apresentava um esquema em sua proposta estética no qual propunha um novo sujeito ético e político, embora ainda individualista, como observa o crítico ao afirmar que “a ética surrealista quer que esse revolucionário “tome conhecimento de seu próprio comportamento e do esforço em se pôr de acordo, sob todos os pontos, consigo mesmo” (*Ibidem*, p. 182). Como analisou Chénieux-Gendron, o surrealismo pretendia recolocar o estatuto do sujeito: “o indivíduo, para a consciência surrealista, apresenta-se como uma pura subjetividade e (sem paradoxo) como puro dinamismo que se define por seus atos mesmos” (*apud* PEDROSA, *ibidem*, p. 129). A política revolucionária surrealista propunha uma ação ética e transformadora no mundo, mesmo que em nível individual.

No texto “Surrealismo ontem, Super Realismo hoje”, Pedrosa realiza um balanço do movimento, atualizando a importância do compromisso ético-político no mundo, às vésperas do Maio de 68 na França, do aprofundamento do Golpe de 1964 pelos militares de extrema direita no Brasil, que, na análise de Pedrosa, seria mais do que uma crise política e cultural, seria mesmo uma crise existencial: “uma vontade de

transformação das causas do nojo do homem, uma vontade de transformação geral das relações sociais, uma vontade prática que é a vontade revolucionária” (PEDROSA, *ibidem*, p. 182), como dirá Breton.

No projeto político-estético de Pedrosa, uma arte revolucionária seria aquela que simultaneamente apresentasse a capacidade de reeducação da sensibilidade do homem pela força expressiva da forma e a potência transformadora da ação ética do sujeito no mundo. Uma arte de síntese definida por Otília Arantes como um *projeto construtivo integral* (*Ibidem*, p. 57), que, em termos locais, seriam os neoconcretos os mais próximos a chegarem a esse ideal como escreveu Pedrosa: “repetindo as formas seriadas do concretismo e reabsorvendo o velho apelo expressional banido da arte concreta, o neoconcretismo buscava uma arte total” (*Ibidem*, p. 290). Sem abandonar os pressupostos concretistas, os artistas neoconcretos mantêm a integridade, a positividade da forma na obra, mas reintroduzem uma “vontade negativa” a partir da qual se criam as condições de articulação de uma esfera subjetiva como um composto heterogêneo, que entrelaça instância individual e instância coletiva (BRITO, 2007, p. 89).

É o que podemos ver em obras como os Parangolés de Oiticica, vestimentas que otimizam os aspectos sensoriais e afetivos em uma performance que mimetiza em total liberdade os movimentos do corpo, agora em sua existência social. O que temos é uma ação ética e política de uma subjetividade autônoma e livre compartilhada com e no mundo. Mario Pedrosa não deixará de qualificar tal subjetividade, uma das mais próximas de seu ideal político e estético revolucionário: “creio não ser exagero afirmar que o traço decisivo que caracteriza o comportamento artístico de agora é a liberdade, ou o sentimento de uma liberdade nova. Já faz bastante tempo que, tentando analisar o fenômeno, defini a arte de nossos dias como o *exercício experimental da liberdade*” (PEDROSA, 1975, p. 110).

## O VOLPI DE PEDROSA

### *O ETOS DE VIDA – UMA AÇÃO CRÍTICA NO MUNDO*

“Transcende o plano de discussão puramente estética – em função de uma obra. É a própria vida. Não se discute mais uma obra feita, mas uma ação criadora” (PEDROSA, 1973, p. 2). A fala de Mario Pedrosa em diálogo com a poética de Antonio Manuel (1947) e, sobretudo, diante do impacto das performances do artista, expõe uma constante do crítico de formação moderna diante da arte contemporânea brasileira de sua época – a valorização da vida como elemento dinâmico de potência estética. Para Pedrosa, vida é um valor e não se pode encarar a palavra como mero devaneio ou vago recurso retórico. “Vida”, na afirmação do intelectual, indica um transbordamento da obra de arte (como um todo acabado) numa ação criadora e potente do artista no mundo.

No quadro referencial analítico de Mario Pedrosa, ecoa (sem adesão) o ensaio antológico de Harold Rosenberg (e, certamente, outras interlocuções com críticos de arte da sua época) no qual o crítico americano nomeia os pintores de ação (*The American action painters*) como artistas que constroem quadros que são gestos pictóricos que registram uma vivência planar e trágica na obra. No entanto, o crítico brasileiro não se contenta com a presença da vida hedonista na obra de arte – ou com a livre expressão do eu. No ensaio “Da abstração à autoexpressão”, Pedrosa vê na poética de Jackson Pollock (1912-1956) a manifestação de um hedonismo moral cujo interesse é o jogo do prazer (PEDROSA, 1975a, p. 38). Chega a descrever, com elegante ironia, o gesto de Pollock como semelhante ao de James Dean em seus filmes.

Diferente é o entendimento do crítico do gesto vivencial de Antonio Manuel.

Não adianta fazer arte do lixo, arte pobre, arte conceitual – todas essas formas. Está direito que faça, mas ele foi ao fundo desses problemas, para mostrar que se trata de uma incompatibilidade fundamental entre o homem e o ego, entre o ser e a sociedade de consumo de massa – a sociedade opressiva – que impede que a arte seja uma atividade legítima. (PEDROSA, 1973, p. 2)

Pedrosa segue insistindo no valor da atividade criativa de Antonio Manuel e apresenta a dimensão ética como o grande traço distintivo da obra dele da de outros artistas de sua época (influenciados por correntes da arte conceitual e da *arte povera*). O etos do artista não está desligado de um sentido comunitário crítico. Ele enxerga no trabalho de Manuel uma ação criativa e potente de resistência à sociedade de consumo, e não apenas a produção de uma vivência do ego do artista.

O artista é, portanto, um agente coletivo e crítico. A sua produção participa do mundo da cultura de modo dilatado e não apenas radicada em seu ego. Daí a separação de categorias homem e ego que ele acentua na poética de Antonio Manuel. A subjetividade do artista pode, conseqüentemente, ser entendida como separada nas estâncias homem e ego – o homem sendo pertencente a um sujeito coletivo e o ego entranhado no indivíduo, correndo o risco do hedonismo, do automatismo sem reflexão. Dessa forma, a autonomia da arte não se dá circunscrita ao objeto e tampouco ao artista, mas ao modo como uma ação criativa do artista tem o poder de conectar o homem ao mundo. “A arte é a única coisa que é contra a entropia do mundo” (*Ibidem*).

Partir do entendimento de Mario Pedrosa da poética de Antonio Manuel para chegar em sua leitura da obra de Alfredo Volpi, seguindo, propositadamente, um movimento a contrapelo no tempo histórico da arte brasileira contemporânea, tem como objetivo apontar uma extensão do sistema de valor desse pensador brasileiro, verificando a sua abertura à

multiplicidade de produções artísticas da cena cultural em questão. Esse horizonte amplo de visão de Pedrosa nos põe diante de um pensamento estético que não se esgota no esquematismo estilístico, visto que não há normas, fórmulas ou prescrições poéticas que unam os dois artistas num receituário comum. Não há *ismos* que justifique de modo peremptório um elo formal (no sentido estrito) entre eles. Há, possivelmente, uma tradição construtiva brasileira, cheia de diferenças e estágios (não, necessariamente, opostos), que tangencia variadamente a obra dos dois artistas.

Em Pedrosa, nota-se o valor da arte em função de sua ação ética transformadora no mundo. Nessa práxis artística, cabe tanto o gesto subversivo de Antonio Manuel na arquitetura moderna do MAM quanto o lirismo construtivo de Volpi, herdeiro de uma cultura visual de resistência do Cambuci. Ambos são interpretados pela crítica de Mario Pedrosa com paixão, e a neutralidade de um juízo normativo que parte de uma obra para elencá-la como um modelo não configura o etos do crítico.

### O BIÓGRAFO

Qual o valor da vida do artista para um crítico de arte? Como elementos aparentemente ordinários de uma existência mundana e comum são ligados pela sensibilidade crítica a um fazer poético? Sabe-se o quão impossível é separar arte e vida, mas não é fácil compor um nexo de elementos banais, partindo de especificações genéricas que não são exclusividades de um artista, mas de uma comunidade humana, como base para interpretação de um etos criador.

No texto antológico do catálogo do MAM da exposição de junho de 1957, em que a obra de Alfredo Volpi é apresentada ao público carioca, dando-lhe destaque de “mestre de sua época”, Mario Pedrosa expõe sua magistral capacidade de transformar dados biográficos do artista em “categoria”

crítica para discussão de uma poética pujante. Neste artigo, o bairro de São Paulo, “Cambuci” (supracitado em artigos que tratam da obra de Volpi), é a confirmação de um ambiente formativo, tornando-se, sobretudo, um valor crítico de tensão com a Pauliceia que cresce com seus arranha-céus enquanto o velho Cambuci resiste às transformações céleres dos outros bairros da região.

Esse pintor brasileiro, Alfredo Volpi, é mais do que paulista, é do Cambuci. Não nasceu neste bairro, mas em Lucca, na Itália, em 1896. Desde os 18 meses de idade, porém, que se instalou com a família – um casal de italianos, com três filhos – no Cambuci, que dos velhos bairros da Pauliceia é dos raros a terem resistido ao progresso. E por isso mesmo conserva em grande parte uma fisionomia antiga (PEDROSA, 2004, p. 262).

Já na primeira frase, Pedrosa propõe, em tom leve de cronista e biógrafo, uma sequência geopolítica: “brasileiro” (país), “paulista” (cidade), “Cambuci” (bairro). Sequenciamento que valoriza o bairro e a resistência dele ao progresso da grande cidade, mas que expõe o entendimento do crítico acerca da importância de se identificar o sujeito a uma coletividade. Neste argumento, ser do Cambuci não é ser ingênuo, ou *naïf*, mas participar de uma dialética temporal de resistência a um centro industrial.

No artigo, o crítico, de rigorosa formação marxista, situa Volpi como um trabalhador (o aprendiz de decorador de paredes), ligando seu ofício ao bairro em que vive. Um “personagem” começa a ser delineado no tempo e no espaço e contemplamos a trajetória humana de um artista trabalhador. Acerca do pai italiano (“pequeno negociante”) de Volpi, Pedrosa diz “nunca fez a América”, da esposa, “brava mulher”, e, por fim, compõe o quadro biográfico com “filhos adotivos”, “gatos” e uma “filha faceira”.

A biografia crítica construída por Pedrosa expõe uma espécie de cenário social e humano no qual o artista não aparece como herói solitário, mas como um sujeito sensível entrelaçado ao mundo de sua comunidade. Fatos da vida prosaica do artista são incluídos como matéria da crítica de arte – não entendidos como um valor em si mesmo, mas para reforçar a atmosfera de um etos comunitário. Aqui, não importa tanto debater sobre a realidade da cena narrada por Pedrosa, ou sublinhar os acontecimentos reais da vida de Volpi (Cambuci, pais italianos, brava mulher etc.), mas atentar para o modo como o crítico expõe esses eventos por meio de um painel humano, em que o ensaio de apreciação da poética do pintor assume a dicção de crônica (pela ênfase na paisagem cotidiana que cerca o artista em seu Cambuci).

Os fatos da vida não são valores estáveis para arte. E a arte não se constrói sem uma relação fenomenológica com a vida e o mundo. Atento a essas premissas éticas e estéticas, Mario Pedrosa faz uso de episódios corriqueiros da vida de Alfredo Volpi para informar ao receptor do ensaio uma poesia do próprio texto crítico. Assim, Pedrosa comunica um estar no mundo do artista e convida o público a se sensibilizar com uma cena social que envolve a vida do pintor.

Evidentemente, o texto emblemático de Pedrosa sobre a obra de Volpi não se trata de uma biografia no sentido rigoroso do gênero literário, com uma profusão de silogismos e de ênfases em acontecimentos encadeados. Mas é uma crítica de arte que se deixa envolver pela vida do artista – sobretudo, atenta ao mundo do trabalho e das relações sociais e comunitárias do sujeito no mundo.

### ***O OFÍCIO E O VALOR DO TRABALHO***

A narrativa que anima Pedrosa acerca da obra de Volpi é a do “artesão consciente e simples”. Artista-artesão que, ao seguir seu caminho inicial de pintor de paredes, atinge um

singular resultado plástico para arte abstrata brasileira, digerindo, por meio de uma sensibilidade concreta, o seu mundo do trabalho e os choques estéticos da paisagem moderna. Em sua exegese da obra de Volpi, Pedrosa afirma: “Foram, assim, os pintores anônimos daquelas entradas seus primeiros mestres” (PEDROSA, 2004, p. 263). E prossegue: “É vão procurar na sua obra influência de mestres insígnies, modernos ou antigos. Nunca abriu uma revista de arte estrangeira para estudar a reprodução de um Picasso, Matisse, Renoir, Van Gogh ou Gauguin” (PEDROSA, 2004, p. 264).

Para um crítico moderno de formação marxista, o processo de autonomia da forma da arte não se dará desconectado com a autonomia do mundo do trabalho. Nesse sentido, Volpi é exemplar (mas não norma) para ideologia crítica de Pedrosa na medida em que a transformação de sua arte decorativa, enraizada em um aprendizado com pintores anônimos, segue do figurativo ao abstrato enquanto o próprio sujeito conquista a autoconsciência do valor do seu trabalho: o pintor de parede se torna artista.

Toca-se aqui em um paralelo importante a ser refletido acerca do papel do sujeito da experiência na obra de Mario Pedrosa. Não é arte pela arte. Pois não existe arte fora do mundo da vida e do trabalho. Tampouco se trata da esquematização do abstrato por si só. O que vale é a valorização de um gesto criador que apresente um etos de transformação social, pois o sujeito da experiência comunitária compartilhará, em alguma medida, sua apreensão do mundo.

Para Pedrosa, a conquista do plano pictórico em Volpi está associada à conquista de uma consciência do homem no mundo do trabalho. A tridimensionalidade ilusionista da pintura é uma metáfora para os processos de alienação do mundo industrializado. Em parte, romper com o tridimensional do quadro se assemelha a fazer ruir a hierarquização radicalizada do mundo moderno industrial (daí a força de resistência presente no bairro do Cambuci). O crítico marxista almeja,

utopicamente, que o sujeito seja liberto, autônomo. Mas como já foi dito, e vale reforçar, pois é recorrente essa confusão, não basta ser planar por si só. Mas é necessário que a conquista do plano se dê por meio dessa operação dialética do sujeito no mundo de sua coletividade (entendida como pessoas, casas, prédios, quadros – um ambiente inscrito pela presença do homem, pois há subjetividade também no mundo dos objetos).

Interessa, ao método e à práxis crítica de Mario Pedrosa perfurar o tecido social alienante dos anônimos trabalhadores pintores de parede (oprimidos); e um modo de operar essa ação ética é reconhecer o mérito deles na formação do pintor em sua crítica. Do mesmo modo, valoriza o amigo pintor popular de Volpi, o Souza. Assim, o crítico opera a desalienação do valor do trabalho de uma comunidade de pintores desconhecidos, justificando que uma grande sensibilidade pictórica, como a de Volpi, não precisa surgir, necessariamente, atrelada ao estudo atento de cópias de “mestres insignes” em livros de arte.

Acerca da crítica da cultura de construção marxista, há um debate nas cartas do filósofo Antonio Gramsci (1891-1937) que pode nos ajudar a compreender o nexos ético de Pedrosa em sua atividade de crítico de arte:

Poder-se-ia perguntar se a estética, como ciência, pode ter outra tarefa além daquela de elaborar uma teoria da arte e da beleza, da expressão. Estética significa aqui “crítica em ato”, “concreta”; mas a crítica em ato não deveria apenas criticar, isto é, fazer a história da arte concretamente, das “expressões artísticas individuais” (GRAMSCI, 2002, p. 238).

Aí, a formulação gramsciana tensiona a teoria estética de Benedetto Croce (1866-1952), que reivindicaria construir uma teoria da arte e da beleza, caindo na normatização. Gramsci defende, em contrapartida, uma “crítica em ato” e não uma teoria normativa para arte. Fazer uma “crítica concreta”, uma

“história da arte concreta” que não delimita procedimentos a priori, mas que se debate com as obras e as “expressões artísticas individuais”.

Gramsci prossegue em seu debate com Croce:

Croce não leva em conta o elemento social que “quer ter” uma poesia própria, elemento “sem escola”, isto é, que não se apropriou da técnica da própria linguagem: na realidade trata-se de uma “escola” para adultos que educa o gosto e cria o “sentimento crítico” em sentido amplo. (*Ibidem*, p. 239)

No trecho, Gramsci critica as exigências classicistas de Croce e seu academicismo, defendendo, contra a visão idealista crociana, uma dimensão social e coletiva da formação artística, que se constrói comunitariamente e por meio de um sentimento crítico alargado. Esse é o ethos do Volpi de Pedrosa: um artista que aprendeu sua arte em uma “escola” para adultos (a escola dos pintores de parede do Cambuci), desenvolvendo-se, plasticamente, por meio de uma inteligência crítica ampla e mundana.

### ***O MUNDO DA ARTE E O MUNDO DA CIDADE***

Mario Pedrosa não tem a ingenuidade de achar que uma inteligência plástica como a de Volpi se constrói de maneira aleatória. Ele nos apresenta um artista original atento à multiplicidade de estilos arquitetônicos e pictóricos que envolve os seus arredores. Na boa escola de pintor de paredes, Volpi aprendeu a acolher o gosto do freguês com decorações “*art nouveau*”, “renascentista”, à “Luís XV”, “primitiva” etc. Nas entradas das casas do Cambuci, nos prédios dos bairros vizinhos, em toda parte há cópias e uma variedade de temas, cores e temporalidades a serem estudadas pelo artista: colunas clássicas (dóricas, jônicas e coríntias), decorações góticas,

vitrais *art nouveau*, entre outros gêneros. E o artista que não copiou em livros acadêmicos, desenvolveu-se, como um músico popular que pega de ouvido temas da música clássica para suas composições, em contato direto com a presença viva da arte no mundo da cidade.

“Ele é capaz de pintar em todos os gêneros e estilos, e os velhos recursos de pintura acadêmica lhes são familiares” (PEDROSA, 2004, p. 265). Conhecimento adquirido de modo vivo, numa dinâmica de apreciação das formas presentes no mundo da cidade, assim parece ser o argumento de Pedrosa acerca da formação de Volpi. No mundo da cidade – e, sobretudo, no Cambuci, que na época de Volpi era conhecido como um bairro plano de casas baixas, sem os arranha-céus da grande São Paulo –, Volpi encontrou uma sensibilidade em contratempo com a futurística Pauliceia; e na variedade das formas dos bairros da metrópole, o pintor, certamente, intuiu a ética dialética e moderna da estrutura planar (que tão bem explorou como colorista) como crítica à crise da arte e da cidade modernas.

Sobre a crise da arte e da cidade no mundo moderno, Giulio Carlo Argan, em seu ensaio “Urbanismo, espaço e ambiente”, diz o seguinte:

Os projetistas da cidade do futuro – basta folhear um dos muitos livros dedicados a essas antecipações urbanísticas – parecem ter horror ao plano, ao nível natural do terreno, aquele que sempre foi concebido como o plano da terra, da vida: a cidade do futuro precipita-se nas entranhas da terra ou eleva-se a alturas vertiginosas, suspensas e como que tramada no ar (ARGAN, 1998, p. 215).

A análise do historiador e crítico de arte, de formação marxista gramsciana, apresenta uma dinâmica específica da cidade moderna: a tendência de desaparecimento do plano e da relação vivaz do sujeito com a cidade, visto que ele se situa

numa selva de pedra em que o seu ir e vir está prejudicado. Após a leitura de Argan, fica mais evidente o processo dialético no qual Pedrosa coloca Volpi como sendo mais do que “paulista, do Cambuci”.

Na cidade de São Paulo, com seus bairros e arredores, suas formas e estilos diversos (sofrendo um progresso veloz), Alfredo Volpi, exercitando-se como um “artesão consciente”, encontra o plano pictórico como operação crítica ante à crise da arte e da cidade de seu tempo. Responde ao progresso, com sua pintura planar, como um artista que visa “interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou; enfim, de dar-lhe a possibilidade de não se assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente” (ARGAN, 1998, p. 219).

O aprendizado plástico de Volpi na cidade é um prato cheio para o exercício de uma “crítica concreta” e marxista como a de Mario Pedrosa. Volpi é o artista construtivo de uma comunidade humana que resiste às transformações avassaladoras do progresso. Resiste criativamente e propõe uma saída planar à entropia do mundo moderno, em constante crise.

## CONCLUSÃO – A PAIXÃO E O ETOS DO CRÍTICO

Deve-se ressaltar o caráter apaixonado de Pedrosa diante da obra artística de Volpi – e que essa paixão é uma marca de sua personalidade crítica.<sup>2</sup> Tomar uma posição e as consequências de sua escolha é um gesto crítico de quem não objetiva vestir a toga de uma imparcialidade normativa e hierárquica, produzindo, por conseguinte, um gesto alienado e alienante. Logo, não podemos concordar com Pedrosa

---

2. Tal paixão é assumida no ensaio “O mestre brasileiro de sua época”, no qual ele responde ao crítico Antonio Bento (1902-1988) do *Diário Carioca*, admitindo a parcialidade do seu juízo e censurando o modo hierárquico e normativo em que Bento escolhera “Portinari, Segall, Di Cavalcanti e Guignard” em detrimento de Alfredo Volpi (PEDROSA, 2004, p. 270).

quando ele assume sua normatividade em seu ensaio. Volpi é um exemplar de homem e artista, que, dialeticamente, operou um gesto autônomo em sua arte e em sua vida. Ele não é uma norma. Há, sim, na paixão de Pedrosa uma grande identificação artística e humana com o pintor do *Cristo Operário* (1951), ligação justificável ideologicamente: o crítico de arte marxista se encanta com a trajetória do “artesão consciente” que de “pintor de paredes” se torna um grande artista da forma plana construtiva.

Um fato corriqueiro, contudo, significativo: Alfredo Volpi e Mario Pedrosa são contemporâneos. Viveram o século XX quase proporcionalmente. Volpi teve a vantagem de viver mais, sendo quatro anos mais velho, e morrendo depois. Por isso, optamos também em analisar a crítica que Pedrosa faz da obra de Volpi – há nela um bom caminho para compreendermos o sentido social e comunitário do sujeito moderno na práxis desse crítico de arte. A própria ideia de sujeito e subjetividade em sua crítica se alargou de modo a repensar uma concepção mais móvel e cindida do indivíduo ocidental moderno, propondo um sujeito que articularia uma esfera subjetiva que entrelaça a instância individual e a coletiva.

Mario Pedrosa foi um crítico de arte marxista cujo engajamento intelectual e político se forjou num mundo moderno em que o debate reflexivo da arte se via alimentado por um projeto de arte e cultura brasileiras que ultrapassava os livros, os museus, as escolas e ganhava uma repercussão ampla nas cotidianas páginas dos jornais da época. Como intelectual, vivenciou muitas transformações sociais e humanas, e essas modificações exigiram dele a transformação de seu dispositivo de valor – o que tocava imediatamente em ampliar seu entendimento acerca da subjetividade moderna e contemporânea.

O seu mundo público era ocupado por uma coletividade muito diversa da de nosso tempo; nele outras questões importavam, como a criação de um partido para os

trabalhadores, o PT. Infelizmente, Pedrosa não chegou a ver a trajetória do partido no final do século XX e início do XXI. Hoje em dia, quase não se fala mais em desalienar a massa de trabalhadores anônimos, e sim em dar protagonismo às minorias. Os engajamentos e os vocabulários políticos e públicos mudaram, mas sempre um crítico engajado e bem formado – e com abertura de pensamento (capaz de alargar sua compreensão acerca da arte e da subjetividade modernas e contemporâneas) – pode ensinar a uma época repleta de verdades e de bolhas de informação como a nossa.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy (org.) *Mario Pedrosa, Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ARANTES, Otilia (org.) *Mario Pedrosa, Modernidade Cá e Lá*. São Paulo: Edusp, 2000.

ARANTES, Otilia (org.) *Mario Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. “Urbanismo, espaço e ambiente”. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CHENIEUX-GEDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FACIOLI, Valentim (org.). *Por uma arte revolucionária independente. Breton-Trotsky*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

GUIMARAES CAVALCANTI, Augusto. Surrealismo e Filosofia: Uma nova História a ser contada. *Revista Escrita*, n. 12, 2011.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. (Volume 6. Literatura. Folclore. Gramática.)

NOBRE, Marcos. Da Formação às redes. Filosofia e cultura depois da modernização. *Cadernos de Filosofia Alemã*, jan.-jun. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/viewFile/64852/67468>. Acesso em: 04 jan. 2022.

PEDROSA, Mario. In: *Entrevista Antonio Manuel: MANUEL*, Antonio. Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornais). O jornal, São Paulo, 15 jul. 1973.

\_\_\_\_\_. Da abstração à autoexpressão. *In: AMARAL, Aracy (ed.). Mario Pedrosa, mundo, homem, arte em crise.* São Paulo: Perspectiva, 1975a.

\_\_\_\_\_. Surrealismo ontem, Super Realismo hoje. *In: AMARAL, Aracy (ed.). Mario Pedrosa, mundo, homem, arte em crise.* São Paulo: Perspectiva, 1975b.

\_\_\_\_\_. *In: ARANTES, Otília (org.). Mario Pedrosa, Modernidade Cá e Lá.* São Paulo: Edusp, 2000.

\_\_\_\_\_. Volpi, 1924-1957. *In: ARANTES, Otília (org.). Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III/Mario Pedrosa.* São Paulo: Edusp, 2004a.

\_\_\_\_\_. O mestre brasileiro de sua época. *In: ARANTES, Otília (org.). Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III/Mario Pedrosa.* São Paulo: Edusp, 2004b.

## **SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES**

**Clara Habib de Salles Abreu** é historiadora da arte; já atuou como professora substituta da Escola de Belas Artes da UFRJ e do Instituto de Artes da UERJ. Atualmente, é pesquisadora de pós-doutorado vinculada ao PPGArtes e financiada através do Pós-Doc Nota 10 da Faperj. É autora de diversos artigos que relacionam arte e religião. Nos últimos anos tem se dedicado a pesquisar o tema da iconoclastia, com destaque à organização de um dossiê temático publicado pela *Revista Concinnitas* (2021).

**Edu Monteiro** é pós-doutorando e doutor em Artes pela PPGHA/UERJ e mestre em Ciência da Arte pela PPGCA/UFF. Artista, pesquisador e professor de fotografia na Univeritas-RJ e na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ECO/UFRJ. Possui formação em Artes e História Visual pelo Museu Jeu de Paume, Paris, França. Como artista, possui obras no acervo do MAM-RJ/ Coleção Joaquim Paiva – RJ, entre outras. É autor dos livros *Autorretrato Sensorial* (Pingadoprés) e *Saturno* (Azougue Editorial). É vice-líder do Grupo de Pesquisa LAPA – Laboratório de Artes e Políticas da Alteridade, UERJ. Em 2021, ganhou o XVI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia.

**Felipe Ferreira** é professor dos PPGs em Arte (PPGArtes) e em História da Arte (PPGHA) da UERJ, doutor em Geografia pelo PPGG/UFRJ, com pós-doutorado em Letras pela Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Mestre em Antropologia da Arte pelo PPGAV/UFRJ, criador do Centro de Referência do Carnaval-Uerj, Bacharel em Artes Cênicas pela Eba/ UFRJ e autor de diversos livros sobre o tema carnavalesco.

**Gabriela Caspary** é doutoranda em História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA – UERJ), bolsista CAPES. Mestre em Arte e Cultura Contemporânea pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ (PPGArtes – UERJ).

**Guilherme Bueno** é doutor em Artes Visuais pela UFRJ. Professor da Escola de Belas Artes da UFMG, professor colaborador do PPGARTES-UERJ, pesquisador do Laboratório de Narrativas em Arquitetura – Proarq-UFRJ.

**João Cícero Bezerra** é professor de História da Arte e do Teatro, na Faculdade CESGRANRIO, doutor em História Social da Cultura (PUC-Rio) e doutorando em Artes (UERJ). Tem experiência em história da arte, do teatro e em historiografia e crítica. Atua como pesquisador, crítico e dramaturgo. Desde então, vem publicando ensaios, peças teatrais e críticas.

**Marcelo Campos** é professor Associado do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da UERJ e dos Programas de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) e em História da Arte (PPGHA). Curador-chefe do Museu de Arte do Rio. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV da Escola de Belas Artes/ UFRJ. Possui textos publicados em periódicos, livros e catálogos nacionais e internacionais. Autor do livro *Escultura Contemporânea no Brasil: reflexões em dez percursos*. Salvador: Editora Caramurê, 2016. Curador de diversas exposições, como *Crônicas Cariocas* (2021) com Amanda Bonan, Conceição Evaristo e Luiz Antônio Simas, no MAR; *Casa Carioca* (2020) com Joice Berth no MAR;

À Nordeste (2019) com Bitu Cassundé e Clarissa Diniz no SESC 24 de Maio; *O Rio do Samba: resistência e reinvenção* (2018) com Nei Lopes, Evandro Salles e Clarissa Diniz, no MAR.

**Martha Telles** é professora do Departamento de Teoria e História da Arte, na UERJ, doutora em História Social da Cultura (PUC-Rio), tendo realizado estágio PDEE na CUNY (City University of New York). Tem experiência em história da arte contemporânea, história da arte brasileira e sistema de arte. Atua como pesquisadora e professora e curadora. Desde então, vem publicando artigos, ensaios, resenhas e livros.

**Mauricio Barros de Castro** é Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professor adjunto do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARtes) e do Programa de Pós-graduação em História da Arte (PPGHA), ambos da UERJ. Foi coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes entre 2017 e 2019. Foi professor visitante na Universidade da Califórnia, Berkeley, com bolsa da CAPES PRINT-UERJ. Coordena o LAPA – Laboratório de Artes e Políticas da Alteridade, grupo de pesquisa registrado no CNPQ-UERJ. Possui artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais, como *Studies in Visual Arts and Communication* (2019), *AM Journal of Art and Media Studies* (2018) e *African and Black Diaspora* (2016). Publicou, entre outros, os livros *Carnaval-Ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos* (Editora Cobogó, 2021) e *Arte e cultura: ensaios* (org., Editora Cobogó, 2019).

**Mauro Trindade** é professor de Teoria e História da Arte no Instituto de Artes da UERJ (IART/UERJ), professor

colaborador do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UERJ (PPGARtes/UERJ), coordenador do Núcleo de Fotografia da UERJ e do projeto de cartografia cultural Coletivo M.A.L.T.A. – Mapa Alternativo das Artes. Também é editor da revista *Concinnitas* (IART/UERJ). Publicou os livros *Wolney Teixeira: O sal da terra* e *Bidu Sayão: Uma biografia*, e diversos capítulos de outros livros, sendo o último na mais recente edição de *Alice no País das Maravilhas* (DarkSide), sobre a fotografia de Lewis Carroll. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

**Napê Rocha** é licenciada em Artes Visuais (UFES), mestra em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF) e doutoranda em Arte e Cultura Contemporânea (PPGARtes-UERJ). A encruzilhada mobiliza seu trabalho, que aspira refletir sobre as práticas e poéticas de artistas negres nas artes visuais, bem como inventariar sabedorias e tecnologias que permitam a continuidade das existências negras no terreno da arte.

**Pollyana Quintella** é pesquisadora, curadora e crítica cultural. Graduada em História da Arte pela EBA-UFRJ (2015), é mestre pelo PPGAV-UERJ (2018) com pesquisa sobre o crítico Mário Pedrosa e doutoranda pelo PPGHA-UERJ. Foi colaboradora do Museu de Arte do Rio (MAR) na área de pesquisa e curadoria entre 2018 e 2020. Escreve para diversos periódicos culturais, como *Revista Select*, *Revista ZUM*, *Revista Continente*, *Revista ArteBrasileiros!*, *Revista Pessoa*, *Jornal Folha de São Paulo*, *Jornal O Globo*, *Revista Philos*, entre outros. Foi curadora adjunta da exposição *FARSA – Língua, Fratura, Ficção: Brasil-Portugal*, (SESC Pompeia, 2020-2021) e curadora de *A Máquina Lírica*, na galeria Luisa Strina (2021).

**Tiago Luiz dos Santos Ribeiro** é doutorando e mestre em Artes pelo PPGARTES/Uerj, carnavalesco, ator e bacharel em Comunicação Social (Jornalismo e Publicidade) pelo Centro Universitário Augusto Motta.

**Vera Beatriz Siqueira** é historiadora da arte; professora associada do Instituto de Artes da Uerj; docente, pesquisadora e orientadora no PPGArtes. Publicou diversos livros sobre arte moderna no Brasil, com destaque para *Arte no Brasil: anos 20 a anos 40* (Baurléus, 2022), *Wanda Pimentel* (S. Roesler, 2012), *Iberê Camargo: origem e destino* (Cosac Naify, 2009), *Burle Marx* (Cosac Naify, 2001 e segunda edição em 2009). É autora de diversos artigos, capítulos de livros e textos em catálogos de exposições. De 2018 a 2022 foi Coordenadora da área de Artes na Capes.

## **SOBRE AS ORGANIZADORAS DA COLEÇÃO**

### **Luciana Lyra**

Coordenadora e docente do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), professora associada do Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular (DEACP), na mesma universidade. Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFRN) e colaboradora do Programa de Pós-graduação em Teatro (UDESC). Ph.D. em Artes Cênicas (UFRN) e Antropologia (USP). Doutora e Mestra em Artes da Cena (PPGAC/UNICAMP). Pesquisadora-líder do grupo MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes (CNPq). Atriz, encenadora, diretora, dramaturga e escritora. E-mail: lucianalyra@gmail.com. Sites: [www.lucianalyra.com.br](http://www.lucianalyra.com.br) / [www.unaluna.art.br](http://www.unaluna.art.br) / <https://amotinadas.wixsite.com/motim>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5440-5482>. Lattes ID: 5443015479907169.

<https://orcid.org/0000-0001-5440-5482>. Lattes ID: 5443015479907169.

### **Paloma Carvalho Santos**

Coordenadora adjunta e docente do Programa de Pós-graduação em Artes. Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2011). Artista, professora e pesquisadora, professora adjunta do Instituto de Artes da UERJ, com linha de pesquisa em Teoria da Arte (poéticas da cor na arte moderna e contemporânea). Vem publicando suas pesquisas gestadas na pintura e fotografia, realizando instalações e intervenções. Publicou *Reflexões sobre a Cor* (Martins Fontes, 2021) junto ao grupo de pesquisas cromáticas ECA/USP. E-mail: paloma.oliveira.santos@uerj.br. Site: [palomacarvalho.wordpress.com](http://palomacarvalho.wordpress.com). Lattes ID: 4150417300695515.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)  
Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes  
CRB-8 8846

B928h Bueno, Guilherme; Trindade, Mauro (org.).

Hipóteses: ensaios de arte e cultura / Organizadores:  
Guilherme Bueno e Mauro Trindade. - 1. ed. - Rio de Janeiro :  
NAU Editora, 2022.  
120 p.; il.; fotografias. (Trans\_bordar horizontes:  
Coleção PPGArtes-UERJ Arte e Cultura Contemporânea, v. 4).  
E-Book: 3 Mb; PDF.

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-65-87079-68-4.  
ISBN Coleção: 978-65-87079-72-1.

1. Arte Contemporânea. 2. Arte e Pensamento. 3. Crítica da Arte.  
4. História. I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

CDD 700  
CDU 7



© NAU EDITORA  
Rua Nova Jerusalém, 320  
CEP: 21042-235 - Rio de Janeiro (RJ)  
Tel.: (21) 3546-2838  
[www.naueditora.com.br](http://www.naueditora.com.br)  
[contato@naueditora.com.br](mailto:contato@naueditora.com.br)

COORDENAÇÃO EDITORIAL  
Simone Rodrigues

REVISÃO DE TEXTOS  
Daniel Turela Rodrigues  
Miro Figueiredo

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO  
Tatiana Podlubny

CONSELHO EDITORIAL  
Alessandro Bandeira Duarte (UFRRJ)  
Claudia Saldanha (Paço Imperial)  
Eduardo Ponte Brandão (UCAM)  
Francisco Portugal (UFRJ)  
Ivana Stolze Lima (Casa de Rui Barbosa)  
Marcelo S. Norberto (CCE/PUC-Rio)  
Maria Cristina Louro Berbara (UERJ)  
Pedro Hussak (UFRRJ)  
Roberta Barros (UCAM)  
Vladimir Menezes Vieira (UFF)

1a. edição - 2022

