

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Artes e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Daniele de Sousa Machado

**Ensaio sobre construção e destruição na América Latina: Torres-Garcia e o incêndio do
MAM-RJ**

Dissertação

Niterói
2019

Daniele de Sousa Machado

**Ensaio sobre construção e destruição na América Latina: Torres-Garcia e o incêndio do
MAM-RJ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Tania Rivera

**Niterói
2019**

Daniele de Sousa Machado

Ensaio sobre construção e destruição na América Latina: Torres-Garcia e o incêndio do MAM-RJ

IMPORTANTE: ESSE É APENAS UM TEXTO DE EXEMPLO DE FOLHA DE APROVAÇÃO. VOCÊ DEVERÁ SOLICITAR UMA FOLHA DE APROVAÇÃO PARA SEU TRABALHO NA SECRETARIA DO SEU CURSO (OU DEPARTAMENTO).

Trabalho aprovado. Niterói, DATA DA APROVAÇÃO:

Prof. Dra. Tania Rivera
Orientador

Professor
Convidado 1

Professor
Convidado 2

Niterói
2019

À Marielle Franco.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço a Profa. Dra. Tania Rivera por aceitar orientar esta pesquisa, pela abertura, compromisso, dedicação e delicadeza. Seu compromisso com as atividades de docência e orientação são um privilégio de quem pode usufruir e uma inspiração na luta pela permanência da universidade pública.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF) e a todos os professores e funcionários que contribuíram para realização desta pesquisa.

Aos meus colegas de turma e, especialmente, à Ana Klaus pelas trocas e parcerias que deram continuidade à sorte que tivemos de encontros destinados em nossas pesquisas.

A todos os artistas, pesquisadores e outros profissionais que colaboram em meus projetos de pesquisa e de exposições que complementam as reflexões deste ensaio. Em especial, aos meus amigos Gabriela Lúcio e João Paulo Ovídio que, entre tantas preciosidades, constroem o sonho diário que é a Desvio.

A todos os funcionários dos acervos do MAM-RJ, da Cinemateca do MAM-RJ, da Funarte, CPDoc, Biblioteca Nacional, Biblioteca Mário de Andrade e Biblioteca do Memorial da América Latina pela generosidade.

A todos os amigos do Uruguai, a querida equipe do Museo Torres Garcia e, especialmente, a Alejandro Diaz e Gustavo Serra pelas trocas, pelas oportunidades e pelo acolhimento. O legado de Torres-Garcia no Uruguai é visível nos afetos, muito além de suas obras.

Aos estudantes do curso de Artes da UFF, que embarcaram nas disciplinas que lecionei e mergulharam nos trabalhos que experimentavam as ideais apresentadas neste ensaio. A parceria de vocês foi e é incrível!

Ao jovem Programa de Pós-Graduação em História da Arte (UERJ) por aceitar a continuidade desta pesquisa no doutorado e a Profa. Dra. Vera Beatriz Siqueira por aceitar a orientação.

Aos meus pais Francisca e Sebastião, pela paciência com as tensões, desesperos e sumiços que às vezes são inevitáveis na pesquisa acadêmica. Por acreditarem e me incentivarem a permanecer e acreditar na arte. Sem o suporte material e imaterial de vocês isso seria impossível.

A CAPES, pela bolsa que financiou os dois anos de pesquisa e aos governos petistas que, entre tantos erros, acertaram em investir, ainda que longe do ideal, na universidade pública, no ensino, na pesquisa e na extensão.

Ao meu companheiro Odenício, por ter sido incansável em ler e reler este trabalho diversas vezes. Por contribuir no debate, pela preocupação e pelo cuidado na construção da bibliografia. Pela paciência diária e pela compreensão. Pelo afeto e por acreditar nesta pesquisa.

A Marielle Franco que, entre tantas coisas, me apresentou e ensinou o que era pós-graduação e me despertou o desejo da carreira acadêmica.

Vapor barato / Um mero serviçal / Do narcotráfico / Foi encontrado na ruína / De uma escola em construção... / Aqui tudo parece / Que era ainda construção / E já é ruína (...) Alguma coisa / Está fora da ordem / Fora da nova ordem / Mundial... (Caetano Veloso. Fora da nova ordem. 1989)

Sei que assim falando pensas / Que esse desespero é moda em '76 / Mas ando mesmo descontente / Desesperadamente, eu grito em português (...) Tenho vinte e cinco anos / De sonho e de sangue / E de América do Sul / Por força deste destino / Ah você sabe e eu também sei / Um tango argentino / Me vai bem melhor que um blues (...) E eu quero é que esse canto torto / Feito faca, corte a carne de vocês (Belchior. A palo seco. 1974)

Resumo

Este ensaio busca experimentar algumas tensões desdobradas a partir de dois fragmentos sobreviventes ao incêndio do MAM-RJ em 1978: o de *Construtivo em Branco e Rosa* (1932) de Joaquín Torres-García e o prédio do MAM-RJ, entendido como uma ruína em construção naquele momento. Somados a outros, são alguns dos elementos que constituem a trama inalcançável que parece aprisionar a América Latina em um presente eterno: o futuro de progresso prometido de tempos em tempos parece estar logo ali e é surpreendido por eventos que frustram todo o otimismo e disseminam a descrença. Alguns destes eventos são destruições em larga escala, atingindo ícones do passado e do presente que são encerrados de forma irreversível. Ou seja, esta articulação funciona a partir de manipulações no funcionamento da imagem.

Palavras-chave: Modernidade; Fragmento; América Latina.

Abstract

This essay seeks to experience some tensions unfolded from two surviving fragments of the MAM-RJ fire in 1978: Joaquin Torres-Garcia's *Constructive in White and Pink* (1932) and the MAM-RJ building, understood as a ruin in construction at that time. Added to others are some of the elements that make up the unreachable plot that seems to imprison Latin America in an everlasting present: the future of promised progress from time to time seems to be right there and is surprised by events that frustrate all optimism and spread disbelief. Some of these events are large-scale destruction, reaching icons of the past and present that are irreversibly terminated. This articulation works from manipulations in the functioning of the image.

Keywords: Modernity; Fragment; Latin America.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Augusto Malta. Abertura do túmulo de Estácio de Sá. 1922. Fonte: Arquivo Geral-RJ	15
Figura 2 – T. Joffroy, © CRA-Terre. Koutammakou, o país dos Batammariba (Togo). 2004. Fonte: UNESCO.	40
Figura 3 – Fotografia de autoria anônima. Abertura da exposição Cercle et Carré na Galeria 23, Paris, 1930. Fonte: Joaquin Torres-Garcia Catalogue Raisonné.	45
Figura 4 – Fotografia de autoria anônima. Exposição Cercle et Carré (1930) na Galeria 23, Paris. Fonte: Joaquin Torres-Garcia Catalogue Raisonné.	46
Figura 5 – Joaquin Torres-García. <i>Porto de Antuérpia</i> , c.1910.	48
Figura 6 – Joaquin Torres-Garcia. Ritmo de cidade. 1918. Fonte: Joaquin Torres-Garcia Catalogue Raisonné.	49
Figura 7 – Joaquin Torres-Garcia. Composição vibracionista. 1918. Fonte: Joaquin Torres-Garcia Catalogue Raisonné.	50
Figura 8 – Joaquin Torres-Garcia. Manuscrito New York. 1921. Fonte: TORRES-GARCIA (2011).	51
Figura 9 – Mondrian. Broadway Boogie-Woogie. 1942 – 1943. Fonte: MoMA.	52
Figura 10 – Theo Van Doesburg. Contra-composição de dissonância XVI. 1925. Fonte: MoMA.	53
Figura 11 – Vitor Vasarely. Vega 200. 1968. Fonte: Galeria Templon, Paris.	53
Figura 12 – Rafael Soto. Penetrável Azul. 1969. Fonte: MoMA.	54
Figura 13 – Joaquin Torres-Garcia. <i>Pato. C.</i> 1917 – 1919.	54
Figura 14 – Joaquin Torres-Garcia. Corvo grande. C. 1920. Fonte: Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.	55
Figura 15 – Joaquin Torres-Garcia. Pintura construtiva, 1937. Fonte: Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.	55
Figura 16 – Detalhe do molinete na obra acima.	56
Figura 17 – Joaquin Torres-Garcia. Composição abstrata. 1942. Fonte: Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.	57
Figura 18 – Mondrian. Composição II em vermelho. 1930. Fonte: MoMA.	58
Figura 19 – Joaquin Torres-Garcia. América Invertida, 1943. Fonte: Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.	60
Figura 20 – Joaquin Torres-Garcia. Composição Construtiva. 1938. Fonte: Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.	62
Figura 21 – Circulo y Cuadrado, capa da primeira edição, 1936. Fonte: Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.	65
Figura 22 – Fotografia anônima. Monumento Cósmico de Torres-Garcia na inauguração. 1938. Fonte: Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.	67
Figura 23 – Daniele Machado. Fotografia atual da obra. 2019. Fonte: Daniele Machado.	67

Figura 24 – Daniele Machado. Detalhe da obra. 2019. Fonte: Daniele Machado.	68
Figura 25 – Joaquin Torres-Garcia. Esboço do “Monumento Cósmico”. 1937. Fonte: Autores UY.	69
Figura 26 – Joaquin Torres-Garcia. O sol. 1944. Fonte: Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.	69
Figura 27 – Joaquin Torres-Garcia. Pax in lucem. 1944. Fonte: Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.	70
Figura 28 – Joaquin Torres-Garcia. Bonde. 1944. Fonte: Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.	70
Figura 29 – Joaquin Torres-Garcia. O peixe. 1944. Fonte: Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.	70
Figura 30 – Joaquin Torres-Garcia. Forma. 1944. Fonte: Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.	71
Figura 31 – Joaquin Torres-Garcia. Locomotora branca. 1944. Fonte: Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.	71
Figura 32 – Joaquin Torres-Garcia. Pachamama. 1944. Fonte: Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.	72
Figura 33 – Correio da Manhã. Viaduto Paulo Bittencourt semanas antes da inauguração. 1963. Fonte: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 22 ago. 1963. 2º caderno, p. 2.	91
Figura 34 – Correio da Manhã. Viaduto Paulo Bittencourt na inauguração. 1963. Fonte: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2 out. 1963. 1º caderno, p. 10.	92
Figura 35 – Joaquin Torres-Garcia. Fragmento de Construtivo em Branco e Rosa (1931). 1978. Fonte: Museo Torres Garcia.	108
Figura 36 – Joaquin Torres-Garcia. Fragmento de Estrutura (1937). 1978. Fonte: Museo Torres Garcia	108
Figura 37 – Joaquin Torres-Garcia. Fragmento de Composição Construtiva (1932). 1978. Fonte: Museo Torres Garcia.	109
Figura 38 – Joaquin Torres-Garcia. Fragmento de Pacha Mamma (1944). 1978. Fonte: Museo Torres Garcia	109
Figura 39 – Joaquin Torres-Garcia. Fragmento de Pax in Lucem (1944). 1978. Fonte: Museo Torres Garcia.	110
Figura 40 – Jornal do Brasil. Caderno especial sobre o incêndio do MAM-RJ. 9 de julho de 1978. Fonte: Jornal do Brasil. Caderno Especial. 9 de Junho de 1978.	110

Lista de abreviaturas e siglas

CLT	Conjunto de Leis Sociais trabalhistas
EBA	Escola de Belas Artes (UFRJ)
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
FAU-USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
TG	Joaquin Torres-Garcia
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Sumário

1	Introdução	12
2	Modernidade	13
2.1	Modernidade Periférica	16
2.2	Arte moderna sem industrialização	20
2.3	Outra arte no Brasil pós-guerra	24
2.4	A institucionalização da arte moderna	27
2.5	As promessas da modernidade no Brasil	28
2.6	O presente eterno	31
3	Construção	37
3.1	A Pureza: Construtivismo Europeu	37
3.2	A construção em Torres-Garcia	46
3.3	<i>América Latina, Geometria Sensível: um recorte sobre a construção na América Latina</i>	73
4	Destruição	84
4.1	Os morros	84
4.2	1922	87
4.3	MAM-RJ	91
4.4	Fragmentos	98
4.5	Provocações finais	116
	Referências	119

1 Introdução

Este ensaio busca experimentar algumas tensões desdobradas a partir de dois fragmentos sobreviventes ao incêndio do MAM-RJ em 1978: o fragmento de *Construtivo em Branco e Rosa* (1932) de Joaquim Torres-Garcia e o prédio do MAM-RJ, entendido como uma ruína em construção naquele momento. O primeiro aparece em uma fotografia de Luiz Carlos publicada na edição do *Jornal do Brasil* no dia seguinte ao incêndio, que contem outras camadas: fragmentos não identificáveis, as pilastras do edifício do museu, poças de água restantes da ação dos bombeiros e abaixo o Aterro do Flamengo. O segundo retorna ao estado anterior à sua inauguração, em que permaneceu meio abandonado meio em construção por anos.

Outros fragmentos se relacionam com os dois principais. Outros quatro de Torres-Garcia, só descobertos na finalização desta pesquisa. Os que sobreviveram a demolição dos morros do Castelo e de Santo Antônio, que deram origem ao Aterro. E, também, os que sobreviveram a desarticulação do “triângulo” de resistência à ditadura de 1964 existente em torno da praça da Cinelândia.

A tentativa deste ensaio é reunir parte dos elementos que constituem a trama inalcançável que parece aprisionar a América Latina em um presente eterno: o futuro de progresso prometido de tempos em tempos parece estar logo ali e é surpreendido por eventos que frustram todo o otimismo e disseminam a descrença. Alguns destes eventos são destruições em larga escala de forma ativa, resultando em grandes transformações urbanas, outras são passivas, nas quais ícones do passado e do presentes são encerrados de forma irreversível, mesmo que sejam reconstruídos depois. Esta articulação funciona a partir de manipulações no funcionamento da imagem.

Tantas sequências destrutivas ocasionaram traumas superpostos que impedem que tais imagens sejam pautas de discussões mais aprofundadas que saiam da superfície imediata pós-destruição. O desejo aqui é poder contribuir com algumas provocações neste sentido, compreendendo que não seja possível que não estejam relacionadas tantas destruições e fragmentos. Para tanto, são evocadas, em especial, as reflexões de Walter Benjamin acerca deste assunto.

No primeiro capítulo são analisadas as promessas e as tentativas de efetivar a modernidade na América Latina, partindo dos modelos europeus: como chegam, ressoam e falham, compreendendo a falha como um projeto de manter a América Latina como território a ser manejado de acordo com as demandas do mercado internacional capitalista. No segundo capítulo são apresentados alguns aparecimentos da construção na obra de Torres-Garcia e nas artes brasileiras e latino-americanas. Por fim, no terceiro são articuladas as relações entre os fragmentos analisados.

2 Modernidade

A modernidade tem um início? Para Clark (2007b), ela tem um marco inicial, quando, em 1793, Jacques-Louis-David apresentou ao público o retrato do mártir da Revolução Francesa, Marat assassinado. Os gestos, expressões, contornos e feições remetiam à representação de Jesus por Michelangelo em Pietá, no fim do século XV. O que pode, talvez, levar a pensar que, o pintor fez a transição perfeita para o mundo burguês que se instaurava, como assinala Agamben (2011). Os Estados se tornaram laicos, a Igreja perdeu o poder, mas a estrutura de poder da Igreja foi apropriada pelo Estado.

Clark, historiador especializado em modernidade, afirma que está em Hegel a proposição fundamental do modernismo. Em 1820, o filósofo alemão declarou que a arte, como mais nobre vocação, é e continua a ser coisa do passado. À formulação hegeliana, Clark acrescenta que a arte moderna revelou sua função, “tornar suportável um fim interminável, imaginando a cada vez que ele já acontecera”. (CLARK, 2007b, 9)

Essa forma paradoxal que o tempo assume leva Latour (2013) a suspeitar de que apesar de que jamais se tenha sido moderno. As definições diversas sobre o moderno se encontram no fluxo temporal, como um novo regime, aceleração, “revolução do tempo”. Uma ruptura na passagem regular do tempo e um combate de onde restaram vencedores e vencidos. O antropólogo francês pondera que a hesitação na contemporaneidade em empregar o adjetivo moderno está no fato de que “não podemos mais assinalar a flecha irreversível do tempo nem atribuir um prêmio aos vencedores”. (LATOURE, 2013, 15)

O sociólogo alemão Simmel (1976), em análise sobre a vida inglesa na modernidade, aponta que um de seus problemas mais graves é a reivindicação do indivíduo sobre sua autonomia em relação às “esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica da vida. As origens desse grande problema está no século XVIII, quando foi deliberado ao homem a ‘libertação’ de dependências históricas tanto quanto ao Estado, quanto à religião, à moral e à economia”. (SIMMEL, 1976, 11)

Esse mesmo indivíduo foi condicionado docilmente a suportar o fim interminável, mesmo com a impressão de que ele parece se repetir, a que a arte moderna denunciava, segundo Clark (2007a). A História oficial foi construída de forma paradoxal, na qual a evolução encerra e inicia ciclos por um lado, mas por outro pode ser lido com sucessivos fins e inícios, novos e velhos. Novidades e descartes sucessivos. “Queimas de arquivos” de arquivos sucessivas. A expressão popular designada sobre assassinatos de testemunhas de crimes, também pode indicar tanto a destruição literal de arquivos, como o exemplo das guerras - tanto sobre o que ela destruiu e era anterior a ela, quanto o que ela produziu e destruiu para não deixar provas - e as opções no estudo da História: descartes sucessivos sobre o que poderia desestabilizar às orientações da corrida evolucionista para o progresso.

Ainda assim, a impressão da repetição não se encerra. O mesmo indivíduo que reivindica sua

autonomia não pode negar o peso do Estado. As guerras deixaram marcas inquestionáveis. Clark (2007a) traz os modernistas do início do século XX que diziam respeitar a verdade dos materiais. Para o autor, justamente eram os materiais que encerraram o lugar das elucubrações e disputas sobre verdade e falsidade. Questão também analisada em outra perspectiva por Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, sobre a construção da sociabilidade através de outra construção, a dos significantes e as disputas sobre poder daí consequentes.

Os indícios que Clark (2007a) apreende na arte moderna também não são captados pelo indivíduo que supõe a autonomia em relação à História e suas instituições. Eles passaram despercebidos, no sentido de serem levados às últimas consequências ou, ao menos, a outras reflexões sobre as promessas do progresso. O encerramento das disputas entre verdade e falsidade têm lugar somente nos anos 1990 com autores como Clark (2007b) e Latour (2013), assim como a revelação sobre o acerto de contas com o desencantamento com o mundo do modernismo engajado politicamente. É quando o passado começa a mudar. Latour (2013) afirma que apenas hoje se sabe que Antigos e Modernos têm igual número de vitórias e que se retorna para o lugar da dúvida, anterior à certeza. Não se sabe mais se as revoluções encerram ou aperfeiçoam antigos regimes. E o relativismo, a dominação, o imperialismo, a “má-fé” e o sincretismo passam a estar abertos para novas interpretações.

A operação bem consolidada da leitura da modernidade só pode ser subvertida com outra metodologia e historiografia, inclusive não europeia. Em outras palavras, como Oswald de Andrade (*apud* ANTELO, 2001) declarou sobre a Alemanha no pós-guerra e pode ser estendido sobre outros ex e atuais imperialistas, a Alemanha precisa mutilar-se. E para esse ato não serviria a destruição causada pelas guerras. A mutilação viria na educação pelos mestiços, “esses esfarrapados”, como analisa Antelo (2001).

Essas outras elaborações sobre a modernidade só poderiam ser feitas hoje, visto que o passado, apesar de poder ser revirado e repensado, já foi, já está feito. Não é que autores que viveram a virada do século XIX para o XX como Simmel e Walter Benjamin, ou antes, o próprio Baudelaire, não tenham considerado a centralidade da metrópole em relação às colônias ou das antigas metrópoles em relação às antigas colônias e, ainda, em trajes reformulados, os novos impérios e novas colônias.

Benjamin (2000) retorna à descrição de Baudelaire sobre Constantin Guys para afirmar que o herói é o verdadeiro tema da modernidade. A força de vontade era o que o público esperava identificar no artista. O herói é visto como aquele que empenha força quase divina ou não disponível aos mortais comuns, ápice das ideias napoleônicas. Essa figura se destaca no quadro a que Benjamin atribui a legenda “expressão da modernidade”. Na paisagem descrita por Baudelaire em 1951,

Seja qual for o partido a que se pertença, é impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doentia, que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão, que deixa penetrar seus tecidos pelo alvaiade, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à realização das obras-primas... Esta população

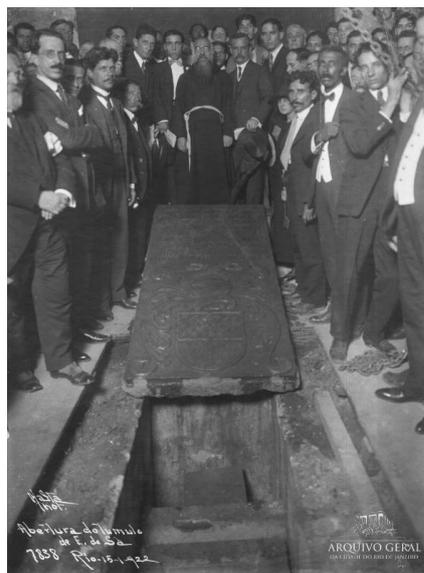
espera os milagres a que o mundo lhe parece dar direito; sente correr sangue purpúreo nas veias e lança um longo olhar carregado de tristeza à luz do sol e às sombras dos grandes parques (BENJAMIN, 2000, 10)

O herói moderno se diferencia do herói da antiguidade por não esboçar renúncia e por estar predestinado à derrota, de forma que a modernidade está contida até o momento em que conquista seu direito. Especulando, é possível transferir essa metáfora às colônias e ex-colônias. Predestinadas à derrota sem esboçar renúncia.

Quando se fala “a modernidade” o artigo definido denota a modernidade europeia e, posteriormente, à dos EUA. Se, enquanto colônias, temos participação na modernidade em papéis como na construção de suas riquezas através de força de trabalho escrava ou semi-escrava, ou através de dívidas intermináveis a serem pagas, ou através do consumo de suas novidades - ou outros papéis como os primitivos descobertos que, por ingenuidade, não preservavam suas memórias que corriam riscos graves de se perder para sempre - continuamos a conceber que tivemos arte e cultura modernas e que a modernidade se instaurou no Brasil.

Conceber a modernidade enquanto processo que pressupõe a centralização do poder e a conquista e dominação de novos territórios para manutenção desse poder denota duas questões. A primeira é que sempre estivemos na modernidade. Ela não poderia acontecer sem a exploração das colônias. A segunda é que o “jamais fomos modernos” de Latour, aqui toma outros contornos. A modernidade é impossível sem a centralidade. Em outras palavras, a modernidade é impossível para a periferia. Daí que, inclusive, falar de pós-modernidade seja ainda mais complexo, considerando o termo como parte de uma sequência.

Figura 1 – Augusto Malta. *Abertura do túmulo de Estácio de Sá*. 1922.



Não é problemática só a transferência de termos, mas também de metodologias. Outro marco da modernidade que também está na Revolução Francesa é o Museu do Louvre e a institucionalização da memória. Pouco mais de um século depois, a cidade do Rio de Janeiro destrói o Morro do Castelo, local de fundação da cidade, na corrida para urbanizar e modernizar a visualidade do Centro. O corredor cultural instalado em torno da praça Marechal Floriano, mais conhecida como Cinelândia, com cinemas de rua e uma cópia da Ópera de Paris, o Teatro Municipal, era a afirmação da cultura como algo a ser usufruído e essa atividade como moderna, mas não entendia a memória como moderna. Um exemplo dessa complexidade é a fotografia de Augusto Malta, no ano do centenário, na qual um grupo de homens abrem o túmulo de Estácio de Sá, fundador da cidade do Rio de Janeiro, localizado no Morro do Castelo.

Enquanto a Europa estava obcecada pela memória – com os gabinetes de curiosidade, o Louvre e os museus de história natural colecionando registros exemplares dos primitivos em vias de extinção - o Estado do brasileiro propôs uma modernidade na essência, totalmente nova, tão nova que a matéria em que a memória se assentava deveria ser destruída. Inclusive os registros de dialetos extintos também foram extintos recentemente com o incêndio do Museu Nacional.

A ação de destruição do Morro justificada por “higienização” da cidade pode ter em seu entorno o desejo por apagar a memória lusa e colonial. A legitimação absoluta da República não poderia correr riscos e precisava se equiparar a essa centralidade. Essa era a operação que estava em jogo. Com as marcas coloniais se acreditava impossível disputar ou, ao menos, intencionar a centralidade. A materialização colonial no Morro e nos ex-escravos e descendentes assombrava o poder e denunciava a localização do país na periferia do mundo. Como solução remove-se o morro e faz-se campanha pelo embranquecimento da população e pelo assassinato dos sobreviventes deste holocausto.

O novíssimo sem memória e a destruição do símbolo colonial na capital do país denota que os Republicanos que empreenderam essas ações compreenderam muito bem a questão da centralidade na modernidade: pretenderam construir a memória que lembra ao povo o que o levou a ser um povo, assim como o próprio povo. Para isso, era preciso destruir antes. A operação de apropriação dos bens reais para o povo que levou a criação do Louvre, parecia não bastar aqui. Era necessário destruir completamente e começar de novo. A modernidade era impossível. A modernidade periférica talvez fosse um pouco menos.

2.1 Modernidade Periférica

Canclini (2015) analisa que o modernismo latino-americano foi “exuberante”, mas a modernização deficiente, devido à colonização realizada pelas nações europeias mais atrasadas e à submissão à Contra-reforma. Assim, desde as independências, houve apenas ondas de modernização.

A modernidade na América Latina como uma etapa subsequente ao fim da colonização, mas

também como oficial de fim dos domínios imperialistas, não foi o processo de aprofundamento da independência, como critica Jesus Barbero (1997). A afirmação de uma Nação com os fins de construção de uma identidade não era concebida sem o aval e, por consequência, o enquadramento as exigências dos países hegemônicos. Sendo assim, o que orientou as mudanças trazidas pela modernidade foi um movimento de adaptação, econômica e cultural.

Inclusive a referência a esse território como América Latina foi um modo de superar os períodos coloniais, mas consistiu em estratégia de adaptação. Se tratava da “unificação visível”, conceito que Jesus Barbero (1997) toma de empréstimo de J. L. Romero (*apud* BARBERO, 1997), para abordar o processo que ocorreu nos anos 1930. Antes das independências, a unidade era gerada pelos colonizadores. Após elas, a fragmentação e a dispersão foi o modo de funcionamento básico nesse território. A unificação visível é despertada com uma nova versão e a pretensão de formar nações no sentido moderno, o que implica o estabelecimento de mercados nacionais, na dependência de se enquadrar ao que permite e exige o mercado internacional.

O autor assinala que esse modo dependente de acessar à modernidade explicita o desenvolvimento desigual e uma desigualdade engendrada pelo capitalismo. Do que se pode depreender, em outras palavras, que se trata, ainda, de colonização, mas sem os termos antigos. A complexidade se aprofunda ainda mais quando se trata dos interesses das burguesias nacionais em relação a que Estado iria se construir. Essas burguesias, forjadas no século XIX, não compreendiam a articulação fundamental para elaboração de um projeto nacional, a articulação de interesses entre as classes.

Para Canclini (2015), a forma moderna europeia, associada à rápida construção de uma cultura a ser consumida partir da alfabetização, é impossível na América Latina, com a consequência de minar o crescimento de campos culturais autônomos que, simplesmente, não tinham público. Tratava-se, portanto, de uma democratização para minorias, renovação das ideias sem eficácia nos processos sociais e com expansão restrita do mercado. Esses desajustes são fundamentais para que as classes dominantes preservem sua hegemonia e sem precisar justificá-las. No campo da cultura, especificamente, foram postas em ação três operações com esse fim: A divisão entre arte e artesanato; o aprisionamento de bens simbólicos em coleções exclusivas; e legitimando a contemplação como única forma de consumo desses bens.

Na explosão urbana, emerge uma sociedade “de massas” que começa a colidir com a sociedade tradicional e sua segregação de classes e grupos sociais. Assim, para Jesus Barbero (1997), surgem as novas burguesias que dominam negócios e política e promovem transformações que só seriam possíveis na continuidade dos dois mundos. O novo nacionalismo é projetado a partir do “projeto nacional” fracassado no século XIX.

Canclini (2015) adiciona outra colisão, que forma esse processo, trazido de Roberto Schwarz (*apud* CANCLINI, 2015). A elite da sociedade tradicional, expressivamente latifundiária, recebeu a imposição do mercado externo, do qual era dependente, de transformar o modo de trabalho para fazer o máximo no menor tempo possível, enquanto que essa elite tinha por interesse o

contrário, como forma de disciplinar os escravos. E inclui ainda a cultura do “favor”, onde as sociedades coloniais se dividiam entre o latifundiário, o escravo e o homem livre. O último estava sempre à mercê do primeiro, na dependência do favor de um poderoso.

Ambos anti-modernos, o favor se diferencia da escravidão e é absorvido pelo liberalismo pelo arbítrio que compreende. O mesmo liberalismo é falso à priori, dado que se chama de independente a dependência, mas, na prática, não é, dado que nenhuma das partes envolvidas no favor está disposta a essa denúncia. O “liberalismo desajustado” estrutura as nações latino-americanas, seja na dependência de modelos estrangeiros impossíveis, seja na própria sociedade ou nas propostas de transformação.

Os filhos da sociedade tradicional, que tinha seu poder em crise, realizaram a famosa semana de Arte Moderna de 1922 e desejam participar da construção da Nação. A contradição de suas origens e a cisão que elas sofriam naquele momento, se soma a outras, como analisa Antelo (2001). A vanguarda, que se define, entre outros, por oposição à tradição, encontra na modernidade periférica uma contradição: não havia tradição a se opor, não havia nação com tradição à se opor. Por outro lado, a participação dos modernos de 1922 na construção da nação se opôs às teorias de integração, fusão, mescla e amálgama, com uma teoria pluralista, do mosaico e da trama. A outra contradição está na obsessão dos modernos de 1922 sobre a identidade, que se decidiu erigir sobre o passado, em oposição à euforia sobre o futuro naquele momento.

Um exemplo trazido pelo autor é a crítica de Norbert Lechner (*apud* ANTELO, 2001) sobre o livro *Onde o proletariado dirige* (1932), de Osório César, marido de Tarsila do Amaral. O moderno seria idealizado a partir do um “classicismo de esquerda”, como sinônimo de “clareza, harmonia e simplicidade” e o resultado é uma identidade fictícia, baseada em um passado artificialmente homogeneizado e com o objetivo de legitimar o presente. (ANTELO, 2001, 92) Outro exemplo que Antelo (2001) apresenta é a declaração de Ismael Nery (*apud* ANTELO, 2001) de que “não adianta programa”, o “caráter nacional” surgiria como fruto de outra sociedade, capaz de questionar as normas e valores, sociais e artísticos. (ANTELO, 2001, 130)

Para Antelo (2001), Nery foi um dos poucos que de fato encarnou sua obra esse questionamento. Sobre isto o autor traz um texto de Murilo Mendes (*apud* ANTELO, 2001), amigo do artista, onde é relatado que Nery era um “notável” dançarino, mas recusou trabalhos “célebres” no exterior; foi um dos primeiros arquitetos modernos do país e realizou uma série de projetos sem assinatura; em certa ocasião, solicitou barro e construiu uma série de esculturas que se desmanchavam em seguida; outras vezes pintava logo apagava e quando não apagava, pintava por cima, escondendo seus quadros outros por baixo. (ANTELO, 2001, 134) Nery era intenso e faleceu jovem, aos 34 anos.

O poeta Murilo Mendes também é apresentado por Antelo (2001) como um expoente que trabalhou por outra concepção de modernidade. Em 1936, Mendes deixa de argumentar na “modernização” a existência de dois “Brasis”: litorâneo e do interior; da civilização e da barbárie.

O poeta preferiu colocar a ótica da modernidade como “pós-histórica”, no sentido de que um povo não pode ser julgado com base nas versões públicas unicamente. (ANTELO, 2001, 175) (CANCLINI, 2015) também defenderá o modernismo como descompassado com o atraso da modernização econômica. Foi uma reestruturação a partir de modelos externos, mas com a preocupação da reelaboração a partir de perspectivas nacionais, que construiu um repertório de símbolo para construção da identidade nacional. “De Oswald de Andrade à Construção de Brasília, a luta pela modernização foi um movimento para construir criticamente uma nação oposta às forças oligárquicas e conservadoras e os dominadores externos”. (CANCLINI, 2015, 81)

Retornando a Jesus Barbero (1997), a ascensão dessas novas burguesias não se deu apenas por uma conjuntura econômica, mas também pela operação de marginalizar ou instrumentalizar os setores que fossem ou pudessem vir a ser um obstáculo. O atraso só poderia ser resolvido com a incorporação dos modos de vida das nações modernas, se tornando urgente transformações que levassem na direção do mundo urbano europeizado. A unidade territorial foi estabelecida com a comunicação entre as regiões, e entre as regiões e a capital, através de rodovias, estradas de ferro, telégrafos, telefones e rádio, o que despertou o desejo de participação do sentimento nacional e o fortalecimento dos centros.

Segundo o autor, a situação da sobrevivência colonial se torna ainda mais explícita quando o “espírito de empresa” dos países capitalistas desenvolvidos foi substituído na América Latina pelo Estado. Esse, enquanto estrutura política fundamental no projeto modernizador, em alguns países, estabeleceu mecanismos básicos de uma administração estatal ainda inexistente. No caso do Brasil, foi criada uma legislação sobre o trabalho, se uniformizou o currículo escolar no território nacional, as mulheres tiveram o direito de votar. Em outros países, superada a etapa anterior, a unificação era também uniformização sobre a diversidade, na operação citada anteriormente entre marginalização e instrumentalização. Era a absorção nacional da diferença ou folclorização. A originalidade das grandes diferenças culturais foram incorporadas pelo conjunto da Nação. As diferenças menores não tão grandes a ponto de serem integradas ao patrimônio nacional foram constituídas como curiosidade aos estrangeiros.

Nesse contexto de uma versão renovada do progresso, para Jesus Barbero (1997), a democracia surge como um mito, um “subproduto da modernização”. O desenvolvimento e o crescimento econômico com o aumento da produção e, como resultado dela, o aumento do consumo, redistribuiria os bens, levariam, inevitavelmente, à democracia. Assim, ela é “fruto de uma reforma da sociedade na qual o Estado é concebido “não mais como encarnação plebiscitária e personalista de um pacto social, e sim como uma instância técnica neutra que executa os imperativos do desenvolvimento”. (JESUS BARBERO, 1997, 250)

O autor apresenta as reações dos setores políticos às contradições surgidas no crescimento e na diversificação da indústria na América Latina, no início dos anos 1960. Na esquerda, a incompatibilidade entre a acumulação capitalista e mudanças sociais era cada vez mais óbvia.

Para a direita, a “naturalidade” do processo de desenvolvimento foi suspensa. A esquerda obteve êxito na eleição do governo socialista no Chile e esteve bem perto de concretizar seus projetos no Brasil com João Goulart. A direita no Brasil e em toda a América Latina, instituiu regimes autoritários, o que comprovava, para Antelo, que o único objetivo da industrialização nesses países, era o interesse do capital. Mais profundamente, as ditaduras vieram encerradas tais iniciativas de esquerda, patrocinadas pelos EUA.

No desenvolvimentismo, o Estado teve sua capacidade de intervenção na economia e no desenvolvimento histórico diminuída e suas funções radicalmente alteradas, permitindo o rompimento da barreira formada pelas fronteiras nacionais à concentração capitalista. O desenvolvimentismo demonstrou não apenas a incompatibilidade da promessa associando progresso, crescimento econômico, industrialização e mudanças sociais, mas também a outra face do fracasso do princípio político da modernização geral, o avanço de regimes ditatoriais nos anos 1970 e o endividamento brutal nos anos 1980.

Antelo (2001), ao analisar o barroco como resposta latino-americana a modernidade, retoma os três símbolos do poder colonial vitorioso – a nau, a planta e a rosa – a partir de Gregório de Matos (*apud* ANTELO, 2001). Segundo o autor, a cultura barroca é organizada em série, cujas partes atuam ora como significante, ora como significado. Esses deslocamentos no “caos confuso, labirinto horrendo” que Matos escreve, retira o valor absoluto instituído aos elementos, faltando em seu lugar, em sua identidade. É a identidade a partir do não-idêntico elaborada como anúncio de um poder que tempos depois declinou.

2.2 Arte moderna sem industrialização

O cenário que então se abriu era propício a todo tipo de utopia e projeção. A República surgiu alardeando promessas de igualdade e de cidadania – uma modernidade que se impunha menos como opção e mais como etapa obrigatória e incontornável. (SCHWARCZ, 2012, 19)

A palavra modernidade ecoou na América Latina como uma promessa de um mundo melhor e, portanto, moderno. No Brasil, de modo oficial, antes das transformações visíveis e invisíveis que a república instaurada em 1889, a palavra progresso aparece de modo oficial, na substituição da antiga bandeira do império pela atual que em seu centro foram inscritas as palavras “ordem e progresso”. Não é objetivo aqui analisar a influência positivista na sua elaboração. Se trata mais de uma apropriação para os fins próprios, que nada coincidem com o contexto francês de Auguste Comte. A primeira palavra, que viria, posteriormente, a ser disputada, inclusive no campo das artes, remete ao poder militar que golpeou o império - e permaneceria na iminência de outros golpes até a atualidade. A segunda palavra assinala ideologicamente aquilo que já havia sido demarcado na História do país, a república se tornou realidade e ela se legitimaria, para além da força da ordem, através do progresso. O modelo econômico dessa época, agro-pecuário, onde se abrigava a aristocracia, coincidia com o que se tratava a república que travestia o estágio colonial nunca foi abandonado, apesar das promessas de progresso,

A instabilidade e a indefinição geradas pelos primeiros anos de governos militares e a consolidação da República com os governos civis mostraram que a realidade do Brasil estava muito distante das projeções da sua vanguarda intelectual: o regime continuou republicano na forma, mas oligárquico no conteúdo, e a sociedade se tornou liberal no vestuário, mas profundamente conservadora na realidade. (SALIBA, 2012, 241)

Fazendo um corte de sete décadas para o período desenvolvimentista com o governo de Juscelino Kubitschek - quando o discurso sobre a futura modernidade não podia mais não estar atrelada a substituição da maior participação na economia do setor agro-pecuário pela indústria - a complexidade e, talvez, contradição entre modernidade e elite rural até aquele momento não ocasionava tensões. O primeiro ciclo republicano, com militares no poder, foi substituído pela disputa conhecida como república do café com leite, com a alternância do executivo, respectivamente, entre os estados de São Paulo e Minas Gerais, que só foi encerrado em 1930. Foi nesse período em que ocorreram as “primeiras” manifestações de arte moderna no país, inclusive o caso da Semana de 1922, que protagoniza a iniciativa, compreendendo-se a perspectiva paulistana que se impôs na história da arte brasileira mais estabelecida.

O Brasil posterior à Revolução de 30 era visto por Murilo Mendes, segundo Antelo (2001), com uma cultura quase incrédula, a que Antelo compara a França do século XVIII: oficialmente atea, materialista, porém fervilhando, nas palavras de Mendes, com “os quiromantes, os cartomantes, os advinhos e os astrólogos (...) as forças sub-místicas foram-se acumulando e desenvolvendo rapidamente, à medida que o materialismo comunista e o naturalismo cientificista se vão propagando em todas as camadas sociais. Os consultórios (...) transbordam de uma clientela ávida de sensações, cheia de presságio, de inquietações do futuro”. (ANTELO, 2001, 177)

Este ímpeto de afirmar a realização de arte moderna no país, ocupando um lugar, mais que de protagonismo, assinalando um marco inicial, tinha como concepção uma visualidade, uma sonoridade e uma escrita que desprezava os cânones acadêmicos, colocava em questão reflexões sobre o que era o Brasil, mas sem a análise do contexto em que as produções de vanguarda europeias se encontravam e, muito menos, sobre o lugar que um país latino-americano poderia se encontrar em relação ao continente em que vários países realizaram e disputaram a sua colonização econômica e cultural. Apesar das discussões sobre brasilidade, essa perspectiva nunca entrou em questão. A fase colonial era um fato passado e encerrado.

Após a estruturação do país e sua integração no âmbito governamental realizadas pelas fases do primeiro governo do ditador Getúlio Vargas (1930 - 1946), como um currículo escolar nacional, uma imprensa nacional, a criação do Ministério do Trabalho e das CLT (que hoje está sendo desfeita), o direito das mulheres ao voto e a criação de diversas indústrias nacionais, esse último campo despertou o interesse de estrangeiros que fugiram para o Brasil dos problemas gerados pelas guerras na Europa e pela crise econômica de 1929. O setor industrial, até então restrito à iniciativa pública, contou com a participação cada vez maior da iniciativa privada, especialmente, no estado de São Paulo.

Essa, teve nas figuras do industrial italiano Francisco Matarazzo Sobrinho e sua esposa Yolanda

Penteado e de Assis Chateaubriand - dono do Diários Associados, na época o maior conglomerado de comunicação da América Latina - o despertar da associação entre arte moderna e industrialização. Era necessário que a população comprasse e se sentisse pertencida a essa ideia, para que o governo apoiasse de forma econômica e burocrática a iniciativa privada - desapontando o setor agro-pecuário, com grande influência. A importância e o financiamento da imprensa tendia apenas a crescer com a industrialização privada no país. A criação do Museu de Nova York em 1929 e a estratégia estadunidense utilizada para a transferência do imperialismo econômico e cultural da Europa para os EUA, definitiva com o fim da Segunda Guerra Mundial, também teve grande influência. Não bastaria a economia, era também necessária o campo da cultura. E o que havia sido feito até então, com expoentes como Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Cândido Portinari e Di Cavalcanti, era uma representação do Brasil agro-exportador que não convinha mais.

Para o economista Ianni (1971), a formação do capitalismo industrial no Brasil ocorre em duas etapas. Até 1945, os acontecimentos políticos brasileiros estão vinculados a demandas de redução do poder político e econômico dos setores agrários de importação e exportação, sendo a cafeicultura a atividade preponderante, tendo como opositores a classe média, a burocracia civil e militar e os nascentes grupos de empresários industriais e proletariado. Estão em disputa projetos diferentes de modernização, democratização e desenvolvimento econômico, com as contradições da economia agrária consolidada. Foi o que ocasionou a formação do tenentismo,

urbanização; crescimento da classe média; “revolução nas expectativas” da classe média, paralela ao seu crescimento quantitativo, o que provoca o conflito entre a propensão a consumir e os rendimentos exíguos; contradições entre as estruturas nascentes, resultantes das transformações econômico-sociais e as estruturas vigentes, em geral rígidas (...) as lutas políticas travadas a partir de 1922 estão relacionadas com a necessidade de constituir-se um sistema cultural e institucional adequado às exigências da civilização urbano-industrial em formação. (IANNI, 1971, 16)

Após a Segunda Guerra Mundial, os processos políticos precisam abranger os novos componentes da cena que surgem cada vez mais organizados e em número: as massas assalariadas, setores médios, trabalhadores agrícolas, grupos políticos de esquerda e a juventude universitária. Ao mesmo tempo, segundo Ianni (1971), desde a “revolução” de 1930, golpe que colocou Getúlio Vargas no poder os EUA vinham buscando controlar os rumos da política brasileira, de modo que substituísse o papel da Inglaterra tanto para importação de matéria-prima, como mercado consumidor. No fim de 1930, segundo o historiador americano Jordan M. Young que Ianni cita, “O Governo dos Estados Unidos entrou no cenário militar ao fim da campanha, pois que em 22 de outubro o Departamento de Estado decidiu embargar a venda de armas e munições para as forças rebeldes” (YOUNG *apud* IANNI, 1971, p. 21) e os EUA seguiram se empenhando no envolvimento com os programas econômicos brasileiros,

Assim, a estabilidade financeira e a participação de capitais estrangeiros na economia nacional são pontos importantes nas recomendações apresentadas nos relatórios finais

das comissões mistas Brasil- Estados Unidos, em 1942 e em 1949. Aliás, em 1942, os norte-americanos já ensaiavam uma política de negócios destinada a contornar o nacionalismo econômico florescente em alguns países latino-americanos. Em 1938, o Governo de Cárdenas havia nacionalizado a indústria petrolífera mexicana. E no mesmo ano o Governo de Vargas criara o Conselho Nacional do Petróleo, com óbvia inclinação nacionalista. (IANNI, 1971, 22)

No início dos anos 1940, o Brasil já se encontrava com bases da industrialização construídas. Ianni cita o economista espanhol Henry Rijken van Olst,

O Brasil pode ser considerado como o país que mais avança na América Latina. Logo estará em condições de ajudar aos outros países menos desenvolvidos do Hemisfério Ocidental (...). Em toda a América Latina já se acompanha de perto, com muita atenção, a atuação do Brasil, cujas consequências podem repercutir em muitos países da região. (OLST *apud* IANNI, 1971, p. 121)

Assim, para Ianni (1971), a partir de então a democracia populista tinha como única opção realizar uma nova etapa do modelo getuliano, aprofundando as rupturas estruturais internas e externas, impondo efetivamente a política externa independente, apressando a modernização da sociedade agrária, engajando novos contingentes da população brasileira no processo político, favorecendo o debate científico e político sobre a realidade nacional, estimulando o florescimento dos movimentos artísticos inspirados na sociedade nacional, entre outros. Sabotar o modelo getuliano só seria possível de duas formas radicais: através da revolução socialista ou da reintegração plena no capitalismo mundial. A segunda opção se efetivou através do golpe de 1964. Foi uma operação político-militar audaciosa, manipulada de forma consciente pelas classes dominantes.

Antes do golpe de 1964, com o fim da Segunda Guerra Mundial, houve uma nova intervenção estadunidense no país, mas também na América Latina. Segundo Ianni (1971), antes elas ocorriam de forma flutuante até a ditadura, que foi um novo estágio das relações entre o país imperialista e suas “colônias”, liquidando as democracias populistas. No caso do Brasil, o conflito com as exigências da hegemonia dos Estados Unidos já estava evidente quando ocorreram as primeiras manifestações do padrão getuliano de desenvolvimento econômico. O momento coincidia com o fim da Segunda Guerra Mundial e alguns grupos políticos e econômicos brasileiros compreenderam que surgia, assim, a oportunidade de aberturas de novas perspectivas sobre o desenvolvimento nacional, para ingressar a economia brasileira em novo estágio de expansão.

Em paralelo ocorria o “movimento queremista” com influência sobre as classes assalariadas, insinuando as bases populares do desenvolvimento com a democracia populista. Diante do final da guerra e da iminente instauração da ordem democrática, o país deveria ser preparado para desenvolver as forças produtivas, aumentar a renda nacional e combater o pauperismo, mas os interesses tradicionais internos e externos frustraram tal projeto. Os setores mais conservadores da classe dominante se movimentaram com rapidez para depor Vargas em 1945.

A conjugação de interesse internos e externos foi sugerida também pelo historiador Arthur M. Schlesinger Jr., nos seguintes termos: “Mais do que ninguém, Berle constituiu um elo entre a política da Boa Vizinhança e a Aliança para o Progresso. Sua experiência no Brasil, onde ajudou, em 1945, a desencadear a sucessão de acontecimentos que levaram à derrubada da ditadura de Vargas, convenceu-o de que a Boa Vizinhança não poderia sobreviver como uma política apenas diplomática e jurídica”. (IANNI, 1971, 166 - 167)

2.3 Outra arte no Brasil pós-guerra

Os anos 70 ainda não haviam se instalado no fim da linha do pós (de todos os ismos libertários) e Mario Pedrosa, julgando enxergar alguma coisa além do declínio irrecusável da arte moderna, confiava no nascimento de uma grande arte coletiva, sintética, como resultado do alargamento contemporâneo do campo da comunicação: mais uma vez considerava que arte e desenvolvimento das forças produtivas deveriam democraticamente convergir. A desilusão não tardará quanto ao poder emancipatório de uma tal arte, mesmo assim não renunciará à utopia. Embora admitindo o esgotamento histórico das vanguardas - uma exaustão sem volta -, Mario Pedrosa continuará até o fim da vida um moderno no sentido pleno da palavra - como queria Rimbaud. (ARANTES, 1991, 20)

Os anos imediatos do pós-guerra no Brasil são marcados pela abertura do MASP (1947), dos museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo (1948) e da Bienal Internacional de São Paulo (1951). Apesar do analfabetismo da população, os jornais tinham cada vez mais circulação e os rádios se tornavam mais acessíveis com suas cantoras e radionovelas. Apesar da miséria, o consumo se instalava pouco a pouco e ter um jornal ou uma revista passava a ser cada vez mais lucrativo com os anúncios dos produtos, filmes, supermercados ou do próprio Estado que passou a ser consumidor dessa propaganda, sendo o maior cliente de alguns. O sistema de comunicação se constituía cidades de todas as regiões do país, se tratando da primeira vez em que havia um discurso homogêneo do Estado que alcançava em tempo real a totalidade da população. Os proprietários desses jornais também fomentaram a produção artística criando suas próprias coleções de arte e contribuindo na realização dessas instituições, com trocas intensas entre os estados de Rio de Janeiro e São Paulo, sendo no Rio de Janeiro a maior participação de outro setor da imprensa, o jornal *Correio da Manhã* com seu dono Paulo Bittencourt e sua esposa, a jornalista e gestora Niomar Moniz Sodré, segundo Sant’Anna (2011).

O fenômeno do surgimento do MAM-RJ e das outras instituições modernas citadas acima é analisado por Pedrosa (2015) como resultado do aumento da urbanização e da circulação econômica, protagonizada pelos estrangeiros que fugiam das guerras na Europa e que passaram a integrar a aristocracia brasileira, que se transforma sob a ditadura de Getúlio Vargas, momento no qual o país entrou na corrida pela industrialização e os latifundiários perderam sua hegemonia. Na concepção de Gullar (2004), o clima de guerra no mundo e o seu fim afetaram o Brasil, que passou a demandar por mudanças em todos os campos da sociedade e, inclusive, na arte. Assim, o que antes era sinônimo de prestígio passou a ser ameaçado, independente da qualidade. O modernismo dramático que existiu depois dos anos 1930, protagonizado por Portinari, ainda resistiu. Mas com o fim da guerra ninguém mais teve interesse sobre este drama motivado pelo

clima de guerra. Isto se soma ao interesse comercial das companhias estrangeiras, que estava acompanhado da criação de um intercâmbio diplomático e cultural.

Até este momento, o Brasil não tinha nenhum museu de arte além do MNBA, inaugurado em 1937, ligado ao tradicional ensino da Escola Nacional de Belas Artes. Em poucos anos são inauguradas quatro instituições de arte, todas expressamente voltadas para arte moderna. Segundo Reinheimer (2013), é também neste período em que surgem as primeiras sessões de colunas de artes em periódicos diários e surge de forma cotidiana na sociedade uma figura fundamental na transição desse processo, o crítico de arte, categoria profissional que ganhará contornos mais definidos e cada vez mais prestígio ao longo da primeira metade do século XX. A autora afirma que na virada do século XIX para o XX a imprensa passou a pertencer a um pequeno grupo de grandes corporações empresariais, como os Diários Associados de Assis Chateaubriand. Este fenômeno junto ao refinamento de suas técnicas exigiram profissionais dedicados a dimensões sociais específicas, a ponto de surgirem revistas especializadas. A maioria delas desapareceu com a ditadura de 1964.

Reinheimer (2013) afirma que esta especialização foi fundamental para delimitar o papel do crítico de arte, diferenciado-o do romancista. Para Barata (2004), a emancipação do crítico de arte em relação à literatura e a profissionalização foram primordiais para o envolvimento da grande imprensa e suas principais figuras com os novos museus. Pignatari (2004) sinaliza outro aspecto da influência da reforma do setor editorial no Brasil com o surgimento dos suplementos culturais nos periódicos, que foram responsáveis por uma atualização cultural com grande interesse pela arte moderna, sob incentivo institucional.

No mesmo período, Mario Pedrosa abandonou os elogios ao muralismo americano que no Brasil tinha Portinari por seu representante para confrontá-lo com a abstração, segundo Reinheimer (2013). Em pouco tempo o crítico realiza essa transição. Em 1942, no artigo “Portinari - de Brodósque aos murais de Washington”, enviado ao Boletim da União Panamericana, Pedrosa afirma

De fato, se neste continente a pintura moderna não atingiu a profundidade ou a transcendência puramente estética da pintura moderna européia, centralizada em Paris, tem sido no entanto aqui, nos países americanos (México, Estados Unidos, Brasil, etc.), onde se tem feito a tentativa mais audaciosa de uma grande arte sintética capaz de restaurar a dignidade artística do assunto perdida na grande arte moderna puramente analítica, e reintegrar por essa forma o homem humano, o homem social, na pintura de onde havia sido excluído. (PEDROSA, 1942)

Ao escrever esse artigo, Mario Pedrosa se encontra no exílio por conta da perseguição política que sofreu com a ascensão do Estado Novo, entre 1937 e 1945. Ao retornar para o Brasil, em 1944, já se faz aparente a mudança de abordagem do crítico, segundo Otília Arantes, quando o crítico publica dois artigos no jornal “Correio da Manhã Calder: escultor de cataventos” e “Tensão e coesão na obra de Calder”. Reinheimer (2013) elenca alguns dos motivos pelos quais houve essa mudança,

1) a vinculação entre arte e política de Estado, que tinha sido a forma por excelência de constituição da arte moderna no Brasil no começo do século não mais vigorava, e Portinari optou pela reconversão política de sua arte, culminando mesmo com duas candidaturas (deputado federal, em 1945, e senador, em 1947); 2) o teor nacionalista de sua obra era dificilmente ignorável, e na Europa o discurso antinacionalista era uma das bandeiras de renovação da arte moderna cujo enfoque deveria se voltar para a expressão singular de uma estética universal; 3) a volta ao Brasil de Mário Pedrosa em 1945, depois de sete anos vivendo primeiro em Paris e depois em Nova Iorque e Washington, em contato com os artistas da vanguarda europeia e norte-americana; 4) a institucionalização da crítica de arte no Brasil, nos EUA e na Europa e ainda 5) a influência da geopolítica mundial sobre tudo isso fazia com que o debate em torno da autonomia da arte utilizasse o embate entre representação abstrata e representação figurativa ou o realismo social (“estilo” ao qual Portinari se vinculava) para redefinir o estatuto do artista. (REINHEIMER, 2013, 98)

O crítico usou sua influência para fomentar essa nova fase na sistematização e produção de arte no país, que posteriormente foi assumida também pelo crítico Flávio de Aquino. O contato com as obras de Kandinsky, Mondrian e Paul Klee, além do já citado Calder, tornava urgente que o Brasil abandonasse os velhos ícones, para além dos outros motivos citados acima, entrando em diálogo com o que vinha sendo produzido e como vinha sendo pensado, nos grandes centros mundiais. Essa também era uma questão para os industriais e a imprensa, que mobilizaram a abertura das novas instituições artísticas, em particular com Yolanda Penteado e Niomar Moniz Sodré, que viajavam com frequência ao exterior, e conheciam a produção a que teve acesso Mario Pedrosa, sendo articuladoras desses processos em aspectos de gestão, mas também de diplomacia no contato com outros países que passaram a ter seus artistas com regularidade circulando no Brasil.

Apesar da já dita produção de arte moderna no país, as figuras que protagonizavam a modernidade que se instaurava industrialmente via essa produção das primeiras décadas do século XX como representativas do momento ambicionado que enfim acontecia. E, por outro lado, os antigos modernos reivindicavam seu posto, não reconhecendo a nova produção e defendendo a tradição do modernismo, segundo Arantes (1991). A contraditória tradição foi nacionalista em seu auge e social posteriormente, passando a funcionar relativa bem no sistema de arte moderna do país, construído após as polêmicas iniciais. A figuração estava à serviço da consolidação da imagem de um país estigmatizado pela colonização e que ainda forjava sua identidade. Assim, temia-se que a abstração implantasse um novo ciclo de construção desta identidade, apagando os esforços anteriores.

A resistência (...) era de tal ordem que uma artista como Vieira da Silva (...) radicada no Rio de Janeiro, foi relegada a um quase ostracismo pela incompreensão em geral (...) Mario de Andrade condenava a aventura abstracionista como “intelectualista” (...) Enquanto isso, nossos vizinhos da Argentina e do Uruguai (onde há de ter pesado a influência de Torres Garcia, desde 1934 de volta a Montevideú), estavam mais bem “sintonizados” com a arte mundial mais recente (...) premidos pela situação social e política ou fechados num provincianismo autossuficiente (...) avançávamos na década de 40 ainda muito voltados sobre nós mesmos e muito presos aos motivos nacionais, obrigatórios durante o auge do modernismo (...) o partido da tradição local esquecia que o primeiro modernismo também fora um corpo estranho e que, do mesmo

modo (...) a pintura abstrata vinha inaugurar um novo ciclo de atualização, a que nos condenava nossa sina de país periférico. (ARANTES, 1991, 43)

Aqui se abre outra questão: se a arte moderna produzida até então não era representativa da modernidade pelas vias econômicas, qual o fim dos museus que foram inaugurados? Em fins dos anos 1940, que arte iriam abrigar?

2.4 A institucionalização da arte moderna

Neste sentido, para tratar da questão da arte produzida nas primeiras décadas do século XX ser ou não moderna, é importante trazer a análise de Reinheimer (2013) sobre a institucionalização da modernidade como linguagem plástica no país. Se antes os modernos demarcavam suas identidades em oposição aos artistas acadêmicos, os que vieram depois, reivindicando as relações entre modernidade em industrialização, definiam suas identidades em oposição aos modernos de antes e declarando-os não modernos. A autora afirma que a modernidade como linguagem plástica foi institucionalizada no Brasil a partir da criação de uma nova divisão no tradicional Salão Nacional de Belas Artes da ENBA, em 1941: modernos e não-modernos. A categoria acadêmico perde cada vez mais prestígio, a ponto de se tornar uma acusação. Quatro anos depois,

já se reivindicava a abertura de museus que acolhessem as obras consideradas modernas (Navarra, 1945). Carlos Zílio (1997) fala desse período como o momento em que a “arte moderna brasileira já estava implantada culturalmente e as lutas contra o academicismo já não eram o dado mais importante” (p. 18). O embate nesse período era contra o modernismo das décadas de 1920 e 1930. (REINHEIMER, 2013, 89)

As expectativas sobre a abertura das instituições de arte moderna - que iriam abrigar e fomentar a arte que vinha começando e ainda seria produzida, sem relações com a tradição anterior, mas também tornando cultural e artisticamente moderno o país que industrializava a economia - tem algumas evidências, ao menos no campo do discurso, nos trechos abaixo, proferidos em 1958, respectivamente, pelo ex-presidente Juscelino Kubitschek e a ex-diretora do MAM-RJ, Niomar Moniz Sodré. O primeiro, realizado na ocasião de inaugura o da sede do MAM-RJ. O segundo em ocasião de homenagem a ex-diretora, realizada pela Associa o do Comércio,

Uma civiliza o técnico-industrial que não crescesse vinculada a uma intensa atividade artística estaria ameaçada de deformar-se. O impacto da industrializa o, sobre as atividades artesanais de conteúdo artístico, só pode ser compensado por um cultivo dos valores est ticos capazes de modelar a mão do tecnólogo e do operário (...) a Diretora do Museu de Arte Moderna está erguendo um monumento que honraria a cultura dos povos de mais apurada civiliza o e vai situar o Brasil entre as Na o es onde mais se tem desenvolvido o esforço cultural em nossa época (...) A ele não faltará o nosso decidido apoio, como não faltará a toda iniciativa da natureza desta, que eleve o conceito do Brasil entre as na o es e desperte, em nosso povo, a legítima ufanias de estar fazendo algo de belo e de grande, que sendo nosso, encerre um conteúdo verdadeiramente universal. (KUBITSCHKE, 1958, 8)

Estamos agora emergindo dum longo período de divórcio entre os dois mundos – período que parecia de estagnação, mas era, ao contrário, de metamorfose (...) Isso salta aos olhos na Exposição de Bruxelas (...) devo dizer que me encheu de felicidade a visita feita ao nosso Pavilhão (...) Aquilo é tão diferente do Brasil... e tão Brasil! Exuberante com elegância, grandioso sem prosa, variado sem confusão (...) Ainda há os desajustes, as inquietações e incertezas devidas a um crescimento rápido e desigual. Mas chegaremos lá. (...) a poucos metros de distância a maquete da Refinaria de Cubatão, as de Brasília – com toda a sua impotência – e a do nosso Museu. Vê-se, muito bem apresentado, um quadro da rede aeroviária do Brasil e, disseminados por toda a parte, exemplos da Arte Indígena e variados trabalhos de artesãos dos nossos sertões. Vejo naquilo um símbolo (...) me leva a entrever (...) uma realidade futura (...) O destino do Museu se cumprirá na medida em que este contribuir na preparação do homem para a era tecnológica em que o mundo já ingressou e na criação de formas que correspondam às exigências da vida moderna. (BITTENCOURT, 1958, 10)

O campo complexo sobre a constituição da modernidade brasileira, que exige estudos posteriores mais aprofundados, configura os elementos que estimo poderem ser sintetizados dessa forma: 1) O progresso seria alcançado através da substituição do setor agropecuário pelo industrial privado na economia; 2) Antes dessa ocorrência, foram forjadas ou pretendidas realizações artísticas modernas nos campos da plástica, da literatura e da música; 3) As mudanças, no campo da superfície, com essas intenções, também estiveram presentes nas reformas urbanísticas iniciadas pela república; 4) Quando a industrialização privada começou a se organizar houve a criação em série de instituições dedicadas à arte moderna; 5) As vanguardas construtivas e seus apoiadores, tanto no campo da arte, quanto na imprensa e na indústria, não reconheciam a produção anterior como representativa da modernidade que se instaurava no campo econômico. As instituições foram criadas para colaborar no fomento à realização da arte moderna “de verdade”; 6) O clima de otimismo dura, aproximadamente, 20 anos, demarcando-se a ruptura entre Mario Pedrosa e o realismo social e o início da industrialização, até o encerramento das vanguardas construtivas e o início da ditadura civil-militar de 1964, precedida de expectativas em torno das reformas proposta pelo ex-presidente João Goulart. O futuro chegou sem o progresso.

2.5 As promessas da modernidade no Brasil

Assim, é possível propor duas promessas a que a modernidade foi comprometida e que se complementam com o passar das décadas, entre a instauração da república e o golpe de 1964. A primeira é que um país é moderno ao possuir centros urbanos, com planejamento urbano, mobilidade, prédios “arranha-céus”, praças, avenidas largas, separação entre centros como locais de trabalho e subúrbios como locais de moradia, vestuário moderno, hábitos de consumir álcool e café em bares e cafeterias, livrarias, iluminação pública que possibilitava vida noturna, ampliação de universidades e cursos superiores, erradicação de doenças e higienização, aperfeiçoamento dos serviços de comunicação com ampliação da quantidade, diversidade e qualidade da imprensa e com ela o início das atividades de propaganda; integração nacional no aspecto de administração pública, mas também cultural, e a proposição da história de um único povo - a que não interessava discutir os legados da colonização, apenas suprimir o mais rápido possível.

A segunda promessa vem para agregar a primeira, incapaz de dar conta sozinha de alcançar o progresso, a industrialização. Seus operadores, com destaque Juscelino Kubitschek, entre outros já citados aqui, fazem uso da propaganda para veicular essa promessa por todo país. No caso do ex-presidente, foi anunciado que o Brasil se distanciava do almejado futuro moderno por apenas cinco anos. Uma ambição que tinha como embasamento o incontestável Plano de Metas e se materializa com a disseminação da indústria, em especial, automobilística e a transferência da capital do país do litoral para o interior, o que gerou ampla migração para São Paulo e para Brasília com a criação de milhares de empregos. O clima de otimismo dos cinco anos de governo de Juscelino é sucedido por uma crise econômica e política, que desemboca em um tudo ou nada, de um lado João Goulart anunciando reformas de base no país e, de outro lado, poucas semanas depois, a instauração da ditadura, que vinha sendo ensaiada pelos militares desde o último governo de Getúlio Vargas.

O que tenho interesse de destacar aqui, não é a não realização das promessas - que explicitamente não aconteceram -, mas a manutenção delas e seu funcionamento. Para isso, será utilizado o conceito de encarnação na teoria da imagem, proposto por Marie Jose Mondzain,

A encarnação é apenas o fazer-se imagem do infigurável. Encarnar é isso mesmo, é tornar-se uma imagem e, não precisamente, uma imagem da paixão. Mas é este poder de apaziguamento próprio de todas as imagens, independentemente da sua forma e do seu conteúdo? Certamente que não, o que merece uma reflexão. A única imagem que possui a força de transformar a violência em liberdade crítica é a imagem que encarna. Encarnar não é imitar, nem reproduzir, nem simular. O messias cristão não é o clone de Deus. Não se trata também de produzir uma nova realidade para oferecer aos olhos idólatras. A imagem é fundamentalmente irreal, é nisso que reside a sua força, na sua rebelião contra toda a substancialização do seu conteúdo. Encarnar é dar carne e não dar corpo. É operar na ausência das coisas. (MONDZAIN, 2013, 25 - 26)

A filósofa dissecou o conceito teológico da encarnação para compreender a economia da imagem, seu funcionamento. A imagem é assumida em sua irrealidade, na incapacidade do acesso ao espectro total e seria a parcialidade a que é possível acessar. Marie resgata arqueologicamente na teologia de Bizâncio as fontes que fornecem as estruturas da imagem ocidental moderna. A imagem do Cristo encarnado dá acesso ao Pai, um espectro total, inacessível. Essa ideia só funciona com uma comunidade que legitima essa imagem, a incorpora e a compartilha entre si, como um só corpo que se entende como “imagem e semelhança” do Pai nunca acessado.

A economia da imagem proposta por Mondzain (2013) será utilizada aqui para pensar a imagem da modernidade que chega no Brasil é utilizada aqui para propor a modernidade como imagem, enquanto espectro. O fluxo confuso de imagens citados anteriormente, perdidos no tempo e no espaço, de acordo com as devidas proporções continentais do país, encarnam o espectro que soa e vem do distante pelos relatos daqueles dos estrangeiros europeus que imigraram para cá, dos brasileiros que viajavam para a Europa e os EUA e pelos periódicos que anunciavam notícias e traziam, cada vez mais, imagens do que era o primeiro mundo, uma suposta encarnação em imagens que acreditavam ser o moderno. O espectro é essencialmente indefinível, um conceito

inconcluso e disputado, a que se tem acesso através do que se tem por suas encarnações. O espectro é uma promessa e pouco a pouco a comunidade se identifica como um corpo e assimila como suas as encarnações da promessa.

Como desdobramento da operação examinada por Mondzain (2013), proponho a noção de previsão. Quem promete, promete uma imagem. Assegura a quem é prometido a pré-visão, do que está por vir. Uma imagem não encarnada. Trata-se da imagem apenas no plano do espectro, com sugestões sobre a sua realização. Estruturas sugeridas que permitem àquele que as recebe compartilhar delas, incorporá-las. Quem promete oferece encarnações para que quem recebe a promessa possa efetivá-la, isto é, compartilhe e assuma a imagem prometida. A estrutura sugerida é analisada e quem a recebe acrescenta então novos elementos. O imaginário torna-se assim estruturado de forma coletiva entre quem faz a promessa e quem a recebe.

Assim, a promessa fica muito próxima da previsão mágica realizada por videntes e profetas nas diversas comunidades que se dispõem em modos para alcançar as imagens do futuro. Para a profecia, o ritual gera a estrutura da imagem. Lê-se a mão, as cartas, os búzios, bebe-se um chá, faz-se uma oração, um canto, uma dança, fica-se em silêncio, entra-se em contato com o sobrenatural. A partir da disposição destes, das linhas das mãos, as cartas que são viradas, a forma como os búzios caíram sobre a mesa, das alucinações alcançadas com os chás, cantos, orações e danças, tem-se a estrutura futura que é prevista. Porém, na magia a fé garante que a imagem gerada seja incorporada, sem maiores questionamentos. Se acredita ou não.

Já a promessa, parte de alguém que a realiza, alguém que se compromete com aquele que a recebe. A incorporação depende de que aquele que a recebe também a construa, a integre e, isso ocorrendo, ela é incorporada. É necessário se sentir parte. Na magia, a imagem do futuro é assegurada pelo sobrenatural, e este somente algumas pessoas seletas têm acesso. Na promessa, é assegurada por aquele que a faz e ela se torna um fim também para aquele que a recebe, que se compromete com ela. Quem realiza a profecia e a previsão é o profeta. O vidente que traz a revelação a partir do fluxo das imagens submersas no sobrenatural a que apenas pessoas como ele têm acesso, o faz geralmente com um dom. São sábias, loucas, médiuns, xamãs, destacadas das pessoas comuns. Quem promete é apenas alguém com reputação, uma localização sócio-política-econômica-afetiva que garante a promessa.

O discurso sobre a modernidade chega na América Latina no início do século XX como uma promessa que é efetivada a partir de um amplo conjunto imagético, que reúne encarnações de todo tipo - imagens registradas em fotografia e cinema, imagens disseminadas textualmente em literatura e rádio, cenas do cotidiano com as novas paisagens das cidades -, conteúdo originado de diversos tempos, espaços e autores, confundidos como parte de uma mesma situação: a modernidade. Eram referências do que seria possível também neste território apesar do atraso e da distância em relação ao centro do mundo.

O desejo partia de classes econômicas altas e baixas. A modernidade não é excludente, inclui a todos na instituição do consumo, inclui todos os setores de poder aquisitivo. Todos queriam ser

modernos. Introduzia novas perspectivas, técnicas, materiais e hábitos. Era um espectro indefinível, modelado e construído através de imagens com agrupamentos, hierarquias, gravidades, que aproximam, interligam e afastam esses conteúdos. Era negação da tradição, apropriação, vanguarda, movimento, urbanização, institucionalização, biopolítica, velocidade e nacionalismo. Era a evolução natural, a que todos eram conduzidos e a que ninguém poderia escapar cedo ou tarde, a que Jacques Rancière classifica como “trama inescapável da história”. (RANCIÈRE, 2014, 126)

O filósofo apresenta essa alternativa para desconstruir o discurso pós-moderno no qual o “tempo em que vivemos” encerra as grandes narrativas. A grande narrativa evolucionista persiste através da capacidade de atuar como a forma de inteligibilidade do mundo, sendo uma trama onde a História é uma necessidade sem fuga. A grande narrativa evolucionista serve à colonização que permanece cultural e economicamente no “mundo vivido”, onde a lógica explícita da dominação é substituída pelo “reinado democrático da mercadoria e do espetáculo”, e qualquer tentativa de denúncia dessa realidade é estéril, uma vez que as pessoas passam a ser acusadas de cúmplices do desastre.

Porém, a promessa, apesar de pressupor que seja cumprida, não traz garantias de que isso realmente aconteça. Os 75 anos que separam o rompimento total dos vínculos governamentais com Portugal e o fim das utopias desenvolvimentistas em 1964, postergaram, mais uma vez, o progresso para o futuro que, ainda hoje, não chegou. Parece que estamos aprisionados em um presente eterno.

2.6 O presente eterno

A implantação bem sucedida da arte abstrata no Brasil - como atestava o valor das obras e o público reencontrado - não significava apenas uma revolução no gosto, mas parecia anunciar um recomeço ético-espiritual, num país nonchalante, acomodações e falta de rigor. Mario pedrosa chegava a imaginar uma renovação tão ampla decorrente desse nova reviravolta modernizante, cuja extensão faria pensar num segundo outubro de 1930: “E agora podemos divagar. Será que no futuro iremos ver manifestações dessa mesma autodisciplina, desse espírito menos complacente consigo mesmo, em outros campos, imediatamente mais importantes e ponderáveis, como os da administração pública, da política e da educação?”. (ARANTES, 1991, 75)

Em dezembro de 1970 - ano em que o Brasil celebrava o tricampeonato na copa do mundo de futebol masculino, mas também foi um dos anos mais sangrentos da ditadura com Emílio Médici e a desarticulação que realizou assassinando a resistência armada -, após o lançamento da campanha de propaganda “Brasil: ame-o ou deixe-o”, Wilson Simonal lançou a música Brasil, eu fico. Para além das discussões polêmicas sobre a relação do cantor com a ditadura e a associação simples com o slogan dos ditadores lançados poucos meses antes, o que se deseja destacar é o seguinte trecho,

Este é o meu Brasil / Cheio de riquezas mil / Este é o meu Brasil / Futuro e progresso do ano 2000 / Quem não gostar e for do contra / Que vá prá... (SIMONAL, 1970)

A letra, que não se alonga muito mais, é simbólica na discussão aqui realizada. O Brasil não se tornou moderno com as promessas de Kubitschek no Plano de Metas. A ditadura de 1964 encerrou a utopia e otimismo moderno em duas etapas. A primeira foi imediata, quando a paisagem das ruas se tornou militarizada. Demorou para os movimentos de resistência se organizarem e não se acreditava que iria demorar 25 anos até que o país tivesse o retorno de eleições diretas e, muito menos, se previa que a anistia seria estendida aos assassinos do Estado e que, ainda hoje, não foram punidos e nem os arquivos militares foram abertos a pesquisa. Após 1969, quando se sentiu os efeitos do Ato Institucional Nº 5 na cultura, a resistência foi exterminada por Médici e os militares tomaram o poder em quase toda a América Latina, a utopia cedeu lugar, oficialmente, à descrença total no fim da ditadura. Simonal postergou a chegada do futuro e do progresso para os anos 2000, o que denota que nem ele acreditava que os militares iriam proporcionar isso e que, se nem os militares iriam proporcionar isso, teria que ser postergado para os anos 2000 a chegada do futuro e progresso tão ambicionados, dado que a ditadura não dava sinais de que iria acabar nem tão cedo.

A década de 1970 também foi marcada, no caso das artes, por duas reflexões que surgiram de forma súbita nesse período: o que era a arte latino-americana e o que foram as vanguardas construtivistas e concretas, o ápice da produção moderna. Sobre essa última, a reflexão veio acompanhada da ponderação sobre a associação entre arte moderna e industrialização no subdesenvolvimento.

os paulistas (...) quiseram adaptar à nossa realidade modelos suíços, impossíveis de aqui sobreviver, em decorrência da própria precariedade de nosso processo de industrialização e da instabilidade de um país economicamente satélite (...) Décio Pignatari registraria em 1961 o duplo fazer artístico paralelo do grupo de São Paulo, mencionando que “A atividade profissional” desses artistas se caracteriza pelo mesmo hibridismo lobisômico das técnicas produtivas de um país subdesenvolvido: meio artesanais, meio industriais. E as suas obras de arte idem. Claro que isto não invalida a qualidade de seus trabalhos (...) Para eles existe um museu intermitente, que lhes dá a ilusão de serem atuais e atuantes: a Bienal” (AMARAL, 1977, 316 - 317)

Mesmo no estado brasileiro que liderou a industrialização do país, tratava-se de uma industrialização em um país “satélite”. O movimento que saudava os materiais industriais que podiam ser agregados a produção artística podia, enfim, reconhecer o otimismo em excesso, diante do insuficiente arcabouço teórico e da impossibilidade da total apropriação industrial na arte, que seguia sendo realizada da forma que era possível “meio industrial”, mas, também, “meio artesanal”. Inclusive no âmbito do desenho industrial - que no texto de Aracy Amaral é acompanhado de certo lamento sobre a incapacidade da população brasileira para abraçar essa proposta -, para Kantinsky (1977), os concretistas nunca chegaram a se dedicar realmente ao desenho industrial ou mesmo se aproximar dele, que teve lugar na arquitetura.

Com um tom pretendido de uma análise ponderada e objetiva, mas também de certo desprezo pelos concretos, Kantinsky (1977) opõe à inconsistência teórica dos concretos a pesquisa dos arquitetos como argumento. Se os primeiros forjaram suas bases nos movimentos europeus

De Stijl e Art Concret, já em 1951 os segundos se dedicavam de fato ao estudo teórico dessas que questões. Artigas apresentava artigos que relacionavam a arte moderna, especialmente a arquitetura como “fenômeno produtivo” e as “grandes ideologias vigentes a serviço das classes sociais; No ano seguinte na FAU-USP, Caetano Fraccaroli traduziu Os sete princípios do neoplasticismo, que originou uma nova perspectiva no ensino de plástica na universidade, não bem recebida por parte da escola ocasionando uma divisão que levou a outra tradução, da qual Kantinsky participou, de *Le Neoplasticisme*. Tal situação, segundo o autor, “serviu, pelo menos, para situar as discussões em nível mais completo”. (KANTINSKY, 1977, 328) E os primeiros, os concretistas, tiveram sua atuação reduzida a satisfação de uma parte da aristocracia paulistana e a formação de esquadrilha de Luiz Sacilotto - que para alguns como Amaral (1977) era suficiente para sua legitimação no debate industrial - para Kantinsky (1977) tratava-se “apenas” da motivação que levava a organização regrada.

Efetivamente, os concretistas permaneceram artistas plásticos no sentido tradicional do termo, mais próximos do que admitiriam naquela época, dos integrantes da Família Artística Paulista. Só que estes, pintavam “os pêssegos, as maçãs, as uvas, frutas mais caras e delicadas”, aqueles desdobravam retas, placas, cores na superfície do quadro (...). Na verdade, os concretistas com uma defasagem de dez anos, também procuraram satisfazer um anseio de “atualidade” de pequena parcela da classe média paulista, frente ao ambiente apático da província, igual como os integrantes da “família artística”. (KANTINSKY, 1977, 328 - 329)

Os textos de Kantinsky e Aracy Amaral, mencionados acima, se encontram no livro *Projeto construtivo brasileiro na arte*, organizado por ela mesma. Segundo a autora essa iniciativa surge a partir do ensaio de Ronaldo Brito “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”, de 1975. O autor parte em defesa da chegada das ideias construtivas no Brasil como única alternativa ao discurso das correntes “nacionalistas, intuitivas e populistas” que vieram a culminar, posteriormente, no Centro Popular de Cultura. Então, concretismo e neoconcretismo não seriam nem alienadas políticas ou “vanguardas aristocráticas” - dado o envolvimento de figuras como Mario Pedrosa, se tratando somente de “dissidentes do projeto cultural da esquerda dominante” -, assim como Brito assinala suas origens no continente europeu, diferente da perspectiva da vocação construtiva de Frederico Morais, que será analisada mais à frente. (BRITO, 1977, 307)

Para Brito (1977), se tratava de uma reação a um suposto nacionalismo construído nas bases de uma tradição de povo forjada, no fundo se tratando da colonização cultural que ainda sobrevivia por meio desse e, ainda, a modernização oferecida pelos construtivos tinha como proposta a formação dos que poderiam encontrar soluções adequadas à realidade social latino-americana e brasileira. Assim, duas décadas depois, a discussão sobre esses anos são retomadas e a perspectiva sobre a formação de que a arte moderna estaria por vir se mantém,

As ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se com perfeição os projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes de libertação nacional frente ao domínio da cultura europeia,

ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência a ela. A pergunta óbvia é a seguinte: de que maneira poderiam servir à emancipação cultural desses países frente às suas tradições colonizadas? Uma resposta possível diz respeito à aspiração tipicamente construtiva de planejar o ambiente social segundo os moldes de uma racionalidade modernizadora que entrava sistematicamente em choque com a mentalidade vigente e colonizada. E, mesmo que essa modernização tivesse um caráter basicamente capitalista, implicava a formação de quadros nacionais, aptos a equacionar as soluções adequadas à realidade local. (BRITO, 1977, 303)

A realidade local latino-americana esteve muito presente a partir de meados dos 1970: o simpósio *Speak out! Charla! Bate-papo!: Arte e Literatura Contemporânea na América Latina*, realizado na Universidade do Texas, cidade de Austin (1975); a Bienal de Paris (1977), cuja ausência recorrente de interesse em visibilizar a produção exterior a Europa/EUA, deu espaço a um conjunto expressivo de artistas latinoamericanos; a segunda Reunião Interamericana de Diretores de Museus de Arte no México (1978); a I Bienal Interamericana de Pintura do México (1978); o I Encontro Iberoamericano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos na Venezuela (1978); a I Bienal Latinoamericana de São Paulo, com a temática *Mitos e Magia* (1978); a exposição retrospectiva do período construtivo (1928 - 1944) de Joaquín Torres García no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (1977).

Essa última ocasionou a exposição *América Latina: Geometria Sensível* com a curadoria de Roberto Pontual que junto a um livro homônimo, foi a terceira edição do projeto *Arte Agora*¹, iniciada em junho de 1978 e encerrada pelo incêndio que atingiu o MAM-RJ em 8 de julho do mesmo ano. Foi anunciada com o objetivo de contribuir na revisão e atualização do debate sobre a arte latino-americana de forma orgânica que estava em vigor ao longo da década de 1970, visto a preocupação assinalada por Pontual em torno da reflexão sobre esse gesto rondar o perigo de ser apenas mais uma movimentação imperialista com o interesse de abrir novos mercados. A possibilidade de resguardo seria não ignorar e trabalhar nesse sentido, com a cautela demandada. Pontual cita o trecho do crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal, parte de sua fala no simpósio do Texas,

Se nos preocupamos tanto em saber se somos ou não latinoamericanos, já estamos colocando mal a questão. Claro que somos latinoamericanos. Que se há de fazer? Temos cara de australianos? Estamos falando em algumas línguas orientais? Somos latinoamericanos. E uma das características do latinoamericano é perguntar-se o que é um latinoamericano. Por quê? Porque nos impuseram de fora essa busca de identidade. (MONEGAL apud PONTUAL, 1978, p. 8)

É significativa e simbólica a ocorrência do incêndio nesse contexto de intensa mobilização acerca da América Latina por dois motivos: À retrospectiva de Torres García que veio de Paris foram integrados obras de 26 artistas de 7 dos países do subcontinente; o MAM-RJ que vinha sendo referência sobre a experimentação na arte, mas também de resistência e enfrentamento à censura dos ditadores sobre as artes, sofrendo graves consequências. Sobre essa última questão, podemos até mesmo desconfiar de que o incêndio teria sido criminoso. Tendo sido, ou não, ele foi muito conveniente para os militares.

O incêndio acontece 14 anos após o início da ditadura e somente 11 anos depois houve as primeiras eleições diretas. Se Wilson Simonal postergou para os anos 2000 a chegada do futuro e do progresso, o incêndio tratou de outro aspecto de leitura do tempo, o encerramento total do passado, irretornável materialmente após as chamas. O presente eterno pode ser estruturado, então, da seguinte forma: há um futuro espectral que sempre é postergado; há um passado fragmentado que, por isso mesmo, é de difícil organização. Sem o aspecto material, se torna dependente de consensos coletivos. E o próprio presente é insuportável, entre os outros dois tempos, oscila entre a utopia e a distopia, o otimismo e o pessimismo, por vezes niilista. Dependente, portanto, da construção permanente.

A condição brasileira do eterno presente não é ocasionada por nenhuma razão de cunho inexplicável, mas pela persistência da colonização econômica e cultural, mas sem a oficialidade do período reconhecido como colonial na História do país. Em todos os momentos em que se formaram condições de independência em relação à política externa e até de influência sobre países menores, os EUA interviram cada vez mais para encerrar esses processos, sempre de forma irreversível.

Se a “trama inescapável da História” de Rancière (2014) se faz presente no mundo em que escreve o filósofo, no caso brasileiro, a necessidade de participação na grande narrativa evolucionista, ainda que no campo da promessa sempre postergada para um futuro distante, é ainda mais sufocante. A derrota da América Latina após o surto de industrialização se tratou menos da força das armas dos ditadores, que do financiamento que gerou esse estado, como Ianni (1971) sintetiza,

O golpe de Estado de 1964 é o fecho de uma sucessão de acontecimentos (...) se havia encerrado o ciclo de industrialização baseado na substituição de importações (...) modelo de desenvolvimento econômico nacionalista, apoiado amplamente em bases populares e implicando numa política externa independente (...) Já durante a Segunda Guerra Mundial se reconhecia nos Estados Unidos que o nacionalismo precisava ser contornado de modo realista nas nações sul-americanas. Segundo W. Feuerlein e E. Hannan (...) “Depois de 1929 alguns países latino-americanos começaram a tomar o próprio controle o seu desenvolvimento econômico (...) os investidores estrangeiros estão vendo que a combinação do seu capital com os capitais dos investidores nacionais, nos países receptores, proporciona um certo grau de segurança, ante os excessos do nacionalismo econômico” (...) tornava-se necessário corrigir o modo pelo qual o Brasil estava ingressando na era industrial. Portanto, o golpe de 1964 destinou-se a conferir uma nova direção ao processo histórico nacional. (IANNI, 1971, 148 = 149)

A análise de Otília Arantes sobre Mário Pedrosa, trazendo diversos trechos do crítico, retoma uma questão fundamental sobre a localização do Brasil no mundo,

nunca foi outro o seu programa crítico (...) ele mesmo que o diz numa de suas últimas entrevistas (...) “todos nós que estivemos ligados à arte moderna a víamos como uma arte com futuro, progressista, companheira da nova arquitetura, pensando o homem como um todo. Quando estávamos no auge da luta por Brasília, era na arte moderna que pensávamos. Uma arte que se pretendia mundial, universal, levantando os problemas da modernidade como uma forma de lutar por uma nova civilização”. Ocorre, reconhece, que “a avalanche do mercado barrou nosso otimismo” (ARANTES, 1991, 146)

Se trata aqui, não de elogiar esse ou aquele governo, essa ou aquela tendência artística, mas dos momentos de expectativas reais sobre uma emancipação e a frustração seguida. O papel dos países latino-americanos como periféricos no mundo é sempre flutuante de acordo com as demandas do momento, de cada estágio do capitalismo e, conseqüentemente, de cada estágio da colonização, a que se permite mais ou menos independência, sempre dentro das condições que não podem ser ultrapassadas. O presente eterno não é uma condição de ditaduras, da estrutura racista, do passado colonial. Esses são apenas resultados do processo de colonização nunca encerrado e é ele o gerado do presente eterno.

É a perspectiva que Jesus Barbero (1997) coloca em modernidade não contemporânea. A descontinuidade que não equivale a atraso constitutivo que constrói uma diferença cultural, onde a originalidade dos países latino-americanos e do próprio subcontinente se constitui por fatores que escapam à lógica do desenvolvimento capitalista. Nem equivale a modernidade como recuperação do tempo perdido, onde o desenvolvimento se identifica com, definitivamente, “deixar de ser o que fomos para afinal sermos modernos”. Se trata da descontinuidade que,

nos permite romper (...) com o paradigma da racionalidade acumulativa em sua pretensão de unificar e subsumir num só tempo as diferentes temporalidades sócio-históricas. A fim de compreender tanto o que o atraso representou em termos de diferença histórica, mas não num tempo detido, e sim relativamente a um atraso que foi historicamente produzido (...) quanto o que apesar do atraso existe em termos de diferença, de heterogeneidade cultural, na multiplicidade de temporalidades (...) decorrente de sua mestiçagem. Só a partir desta tensão é pensável uma modernidade que não se reduza a imitação e uma diferença que não se esgote no atraso. Residia aí a difícil luta de Bolívar no sentido de adequar as doutrinas políticas (...) à “gramática da diversidade” (...) Bolívar propunha um tipo de Nação que não se recortava sobre o decalque da Nação europeia, e um tipo de Estado que, abatendo o poder absoluto, fosse entretanto suficientemente forte para defender os mais fracos contra as classes ricas. Linha de pensamento e luta continuada por Martí, colocando como obstáculo fundamental à construção dessas nações a incompreensão quanto a “quais elementos desordenados foram utilizados para forjar as novas nações, com tanta pressa”. (ANTELO, 2001, 318 - 319)

Tantas incompatibilidades, impossibilidades, contradições e subversões podem ser vistas como um aceno a outras perspectivas de análise de construção e destruição, como em Benjamin, “A “construção” pressupõe a “destruição””. (BENJAMIN, 2009, 512)

3 Construção

3.1 A Pureza: Construtivismo Europeu

Apesar de serem conceitos opostos, construção e destruição são intimamente relacionados. A destruição atinge o que estava construído. A construção ocorre onde há espaço ou onde a destruição abriu caminho. As construções do morro do Castelo e de Santo Antônio, o MAM-RJ e o incêndio de 1978 são exemplos desta inter-relação. As construções nos morros só puderam ocorrer porque estavam vazios. Eles só puderam ser destruídos porque as construções existiam, junto ao vínculo histórico com o passado colonial português. Uma parte de primeiras construções europeias na cidade, outra de famílias pobres e pretas que habitavam ali. Os aterros só puderam ser construídos porque havia o material resultado da destruição dos morros. O museu só pode ser construído naquele local por que antes foram criados os aterros e só pôde ser consumido pelo fogo porque tinha material a ser consumido: prédio, obras de arte, livros, documentação, etc. A destruição só pode acontecer a partir da existência de algo que possa ser destruído.

Os laços estreitos entre construção e destruição também estão presentes em análises como as de Friedrich Nietzsche, Heinrich Wölfflin e Frederico Moraes. A partir dos deuses da mitologia grega Apolo e Dionísio, Nietzsche (2007) apresentou os termos apolíneo e dionisíaco como forças opostas da natureza em 1872. O primeiro, deus do sol, estava associado à ordem, ao pensamento racional e à lógica. Seu culto estimava a calma e a elevação espiritual. Como o deus que simbolizava a luz, representava o resgate dos homens das trevas, do feio, do vulgar e da ignorância para o belo, o erudito, a luz e filosofia. Já Dionísio, deus das festas e do vinho, estava ligado ao caos, à emoção e aos instintos naturais. Era o único filho que Zeus teria feito com uma mortal. Em seus cultos eram prezados o entusiasmo, a agitação e a excitação. Segundo Vernant (1973), eles eram dirigidos pelos marginais à cidadania grega como os escravos, os estrangeiros e, especialmente, as mulheres.

Wölfflin (2015) para analisar o barroco na Europa o contrapõe ao Renascimento. Seria mais emotivo, obscuro, superficial, transitório, caótico, desordenado, instável em relação ao outro movimento associado à clareza, à nitidez, à proporção, à regularidade, à simetria, à perfeição e à razão. Segundo Bazin (1997), a História da Arte como disciplina renegou os estudos acerca do barroco e quando o fez, com Wölfflin (2015), o compreendeu como um estilo indesejável aos ideais civilizatórios europeus. Em contraponto, (AVERINI, 1997) analisou que por esses mesmo motivos que o movimento teve ampla repercussão na América Latina, tomando contornos e se desenvolvendo de forma particular e independente aos parâmetros das formações cultas pelas quais passaram os artistas do continente europeu.

Para Moraes (1978) sempre existiu em todas as épocas, países e continentes a oscilação entre crise e construção. Barroco e renascimento, romantismo e neoclássico, expressionismo e cubismo, pop-art e op-art, etc. Assim, a crise apresenta o homem fragmentado e caótico e a construção, por outro lado, o mostra em suas melhores possibilidades.

A associação entre construção e destruição, para Wolfflin (2015) e Morais (1978), é intervalada. Quando uma está em vigor em determinada época ou estilo, a outra está suspensa. Não coabitam. No entanto, segundo Vernant (1973), na sociedade grega da antiguidade, o culto a Dionísio representava uma necessidade social tão grande quanto o de Apolo. A vida social e política e o exercício da cidadania na Grécia Antiga integrava funções religiosas em dois aspectos principais. No culto cívico, em que estabelecia suas relações com as divindades através da vida em comunidade, a mediação social estava entre o fiel e os deuses. O outro aspecto da religiosidade, de forma oposta, incluindo os grupos marginais da sociedade grega nessa vivência, onde tinham a oportunidade de inverter a posição inferior ao terem protagonismo no culto dionisíaco. Assim, Vernant afirma que ambos rituais, de Apolo e de Dionísio, tinham a mesma importância e necessidade social. O primeiro com a promessa de segurança e o segundo com a descarga, a liberdade e o alívio.

Em todos os casos, construção e destruição são tratadas como extremos opostos e hierarquizados de acordo com suas qualidades, ainda que a antiguidade grega compreendesse a importância social do culto à Dionísio. Associada à erudição, à civilização e a pureza, a ordem é sempre superior ao caos, que é vulgar, bárbaro e impuro. Ao mesmo tempo em que esses valores repercutiram por campos teóricos do pensamento europeu nas últimas décadas do século XIX, passaram também a alcançar as recentes e novas disciplinas e instituições dedicadas à antropologia, à arqueologia e ao patrimônio.

Como proposto acima, construção e destruição podem se relacionar de forma intervalada ou coabitando o mesmo espaço-tempo, respeitadas as respectivas funções. Uma terceira via em que construção e desconstrução foram analisadas como um par está no primeiro historiador da arte, Vasari (2011). O autor entendia que da antiguidade clássica greco-romana até os séculos XIV e XV nas cidades de Florença e Roma, os estilos artísticos passam pelas fases de infância, maturidade e, por fim, decadência. Uma perspectiva de análise histórica da arte análoga ao ciclo biológico, na qual a destruição é um fim inevitável.

O pensamento de Vasari tem certa influência sobre a orientação ocidental nos objetivos das instituições museológicas: com o fim do ciclo reprodutivo dos objetos materiais em funções cotidianas de seus povos, eles são abandonados. Os museus preservam o que pode se perder, que não se deve esquecer e deve ser vistos pelas próximas gerações. A passagem das coleções reais de obras de arte, dos gabinetes de curiosidades e antiquários para museus públicos é contemporânea à incursão de antropólogos pelos “novos” mundos em busca de registrar, traduzir e resgatar tudo que fosse possível. A partir do fim do século XVIII foi iniciado um longo percurso no sentido de uma futura profissionalização da antropologia, da museologia e da arqueologia: as descobertas de objetos que sobreviveram de povos antigos ou a descoberta de povos primitivos, cujas tradições corriam o risco de serem abandonadas, levaram à corrida acumulativa, entre objetos e registros, para locais seguros: museus europeus e estadunidenses, posteriormente.

Locais seguros, em outras palavras, também podem ser entendidos como, lugares em ordem,

com profissionais e instalações que garantissem a sua manutenção, dado que a destruição é uma ameaça constante. Ao longo do tempo, os procedimentos museológicos, de conservação e de restauração exigidos foram sendo aperfeiçoados e especificados, com o único imperativo inquestionável de preservar. Os museus europeus e seus acervos roubados das ex-colônias são evidências da vitória dos colonizadores. Entre outros extensos sentidos, essa significou a vitória da ordem e da civilização sobre povos incapazes de saber a importância da preservação e da memória, nos quais imperam o caos e a destruição.

A luta pela preservação se unificou entre os países após a Segunda Guerra Mundial originando a UNESCO. A organização se tornou responsável por conferir o título de patrimônio mundial da humanidade a patrimônios materiais que não poderiam correr os riscos da destruição, após um criterioso estudo realizado por técnicos da área. Em 2004, a UNESCO tombou com esse título a região em que vive o povo Batammariba, no Togo, localizado no noroeste africano. A prerrogativa foi a sua arquitetura doméstica, casas construídas para abrigar famílias extensas e pensadas como seres vivos. Segundo Gonçalves (2007), os Batammariba as descrevem usando como referência o corpo humano: uma casa com cabeça, pernas, braços, boca, partes sexuais e que deve ser cuidada, alimentada e protegida. A biografia de cada casa se confunde com a biografia do homem mais velho da família e quando ele morre, a casa tem necessariamente de ser demolida e algumas de suas partes são usadas para os descendentes construírem uma nova casa.

Então, nesse caso há dois tipos novos de encontro/confronto entre construção e destruição. O primeiro está nos Batammariba, que zelam pela conservação da casa e sua ordem e, quando necessário, a destroem. Ambas as atitudes com o mesmo zelo que estendem ao ser humano mais especial, o homem mais velho da família. O segundo está no discurso e nas forças institucionais de preservação que salvaram as casas de serem perdidas para sempre. Diferente dos objetos roubados ou abandonados nos museus, este caso interrompe um ciclo sócio-cultural-espiritual fundamental para a comunidade e seu funcionamento. A destruição, a “morte” da casa é essencial, exercendo um papel importante no funcionamento da vida desse povo, o que a UNESCO não compreende, dado que aborda pouco a destruição em seus relatórios de tombamento.

Figura 2 – T. Joffroy, © CRA-Terre. *Koutammakou, o país dos Batammariba (Togo), 2004.*

UNESCO

A ideia da destruição como prática de determinada sociedade é inconcebível para as instituições responsáveis pela preservação, que permanecem com as concepções imperialistas da antiga colonização, cujo caso dos Batammariba é um dos exemplos. Tanto as lógicas de oposição entre construção e destruição – a primeira associada à pureza e à sua manutenção e a segunda aos caos de mistura e desordem –, quanto a lógica de Vasari, na qual a destruição é o fim comum, mobilizam o funcionamento dos museus e da UNESCO. As ruínas e fragmentos da destruição produzida pelo tempo devem ser encontrados e preservados. Se esta consciência existisse anteriormente, estes itens não chegariam a tal estado de degradação. Também devem ser salvos os objetos de sociedades que não possuem a clareza necessária sobre a importância da memória: não os protegem da forma correta ou os abandonam ou efetivamente os destroem. Assim, a preservação é regida pelo princípio da pureza que será alcançada pela total descontaminação.

O naturalismo teve seus auge no século IV A.C. na Grécia da antiguidade clássica e no renascimento europeu, segundo Pedrosa (1995). É a mesma época e localização nas quais se manifestam os cultos à Apolo e Dionísio, a partir dos quais Nietzsche irá formular sua teoria. Os valores clássicos dos cidadãos gregos - que se manifestam no campo da arte com as esculturas naturalistas nas qualidades puras de clareza, nitidez e estabilidade - são resgatados pelo Renascimento, projeto que mudou os rumos do mundo ocidental a partir do século XV. Segundo Wolfflin (2015), a orientação era que, através da técnica, a realidade fosse representada

como era de fato, sem deformação ou apelo para as emoções em detrimento da essência da realidade, conforme ocorreu no caótico estilo barroco.

Pedrosa (1995) utiliza a definição de naturalismo de Worringer (1997) para analisar o abandono progressivo do naturalismo até que a abstração na arte europeia: a ilusão dos corpos, do espaço e da matéria; o bom acabamento dos detalhes; o esforço dedicado para o alcance das cores exatas e das proporções de anatomia e de perspectiva. Cada elemento foi sendo perdido desde o segundo auge do naturalismo no renascimento. No barroco, a ilusão do espaço e o bom acabamento dos detalhes já não eram utilizados com as montagens cênicas e teatrais do estilo. No impressionismo, a ilusão dos corpos e da matéria, a exatidão da cor e o acabamento dos detalhes. O objeto perdeu sua autonomia e existência particular com o protagonismo dado à cor. Paul Cézanne se destacou por deixar de lado os elementos restantes, o zelo pelas proporções anatômicas e de perspectiva.

O Abstracionismo é pioneiro na colocação da autonomia da arte em relação à representação. É Wassily Kandinsky que produz a primeira abstração, uma aquarela de 1910 que foi o pontapé para a proliferação prática e teórica do Abstracionismo, reunindo tendências diferentes entre si, concentradas em países como França, Rússia, Alemanha e Holanda, disputando a significação da arte, mas unidas na luta por encerrar o compromisso da arte com a representação. Kandinsky (1996), pensa a forma geométrica habilitada à usos que ignoram qualquer significado original, sendo um signo flexível à conceituação em situações diversas. Uma forma “pré-padronizada” segundo o autor, como também era a proposição da Bauhaus, escola na qual Kandinsky foi professor. Argan (1992) afirma que o artista criou em 1911 o Cavaleiro Azul, movimento com um programa de orientação espiritualista que defendia as tendências artísticas afastadas da natureza, cujas formas fossem trabalhadas exclusivamente em função das provocações oriundas do objeto, com o suporte do resgate de Worringer sobre a abstração na Europa primitiva. Se tratava de um movimento anticlássico porque formulou uma renovação na arte como fundamental, na qual o irracionalismo oriental venceu o racionalismo artístico ocidental.

As primeiras manifestações abstracionistas aparecem na obra de Kandinsky, mas é Kazimir Malevitch (1879 - 1935) o pioneiro na defesa de uma arte abstrata puramente geométrica em Suprematismo (1977), manifesto do movimento publicado em 1915. Segundo Geiger e Cocchiarale (2004), para legitimação desta proposta, Malevitch utiliza as categorias de Platão sobre aparência e essência. A essência da arte é a sensibilidade pura e universal, de forma que a representação do objeto não excluiria o valor artístico da obra de arte. Assim, a sensibilidade é o ponto comum entre a arte praticada até então e a abstração, que a inseria na tradição para que pudesse ser afirmada como arte.

Há outros pontos comuns entre a tradição artística daquele momento e a arte abstrata. Um deles é a aura já analisada por Benjamin (1986a), garantindo seu valor como objeto artístico. Outro é a pureza que nos dois casos mais bem sucedidos de naturalismo estava associada à excelência da técnica, da habilidade manual do artista que a trabalhava minuciosamente por anos até que chegasse a um alto grau de refinamento o diferenciando das práticas vulgares, o ascendendo ao

lugar sagrado. Na arte abstrata, a pureza está em se esquivar de qualquer analogia ao mundo externo ao da obra de arte, de forma que a produção de qualquer composição abstrata deve obedecer os mais rigorosos critérios. Nenhum elemento ou categoria pode interessar além das que já pertencem às discussões do universo artístico, sob o risco da contaminação.

Segundo Geiger e Cocchiarale (2004), apesar de surgir na Rússia pré-revolucionária, a noção de Construtivismo passou a englobar toda vertente geométrica e abstrata de forma generalizada, se referindo desde as vanguardas russas como o Suprematismo, o Produtivismo, o Realismo e o Proun, até os movimentos geométricos de outros países como o Neoplasticismo holandês, o Universalismo Construtivo uruguaio, o Concretismo argentino e o Neoconcretismo brasileiro, além dos que relacionaram arte geométrica, arquitetura moderna e produção industrial como as escolas alemãs Bauhaus e Ulm e a russa Vkhutemas. O único ponto comum a esses movimentos é a abstração geométrica. No restante, possuem divergências teóricas fundamentais.

Especificamente, o Construtivismo foi um único movimento russo, cujo primeiro teórico e um dos principais artistas foi Vladimir Tatlin, cuja obra *Monumento à Terceira Internacional* (1919) possui todas as premissas do movimento: indistinção entre as linguagens artísticas maiores ou menores, funcionalidade técnica e sistema de comunicação, “é arquitetura, estrutura provisória, escultura construtivista em escala gigantesca (...) expressividade simbólica do dinamismo ascendentes da espiral inclinada”. (ARGAN, 1992, 284) Segundo Argan (1992), estava apresentado como proposta um programa artístico de ação política: um mundo sem objetos, concepção proletária em prol de um mundo sem propriedade privada, de forma que a sociedade futura terá objetos e sujeitos se expressam de forma única; eliminação das distinções entre as produções artísticas, que estariam à serviço das hierarquias de classe; pintura e escultura como construção e não mais representações de uma realidade e seus valores, derrubados pela revolução.

Para Moraes (1978), entre a crise que apresenta o homem fragmentado e caótico e a construção com um homem em suas melhores possibilidades, o construtivismo optou pelo segundo que era mais útil. Moraes toma de empréstimo uma análise de Argan (1992) sobre a Bauhaus para examinar essa questão: a arte entendida não como evasão ou escape, mas como um modo mais lúcido de estar no mundo. Portanto, Moraes afirma que o construtivismo (englobando as diversas tendências russas) foi um projeto otimista e utópico. “‘Arte Edificação da Vida’ como declarou Alexei Gan no Manifesto Construtivista de 1920 (...) O artista construtivo acredita que a arte pode ser um instrumento eficaz da transformação da sociedade (...) quer esculpir o futuro no presente. O gesto construtivo é um gesto fundador de mundos. Gesto primeiro, aberto ao futuro”. (MORAIS, 1978, 25)

Para Moraes (1978), junto ao suprematismo de Malevich e o espiritualismo de Kandinsky estava a teosofia de Mondrian. Em 1917, Theo Van Doesburg cria o Neoplasticismo, além da *De Stijl* revista do movimento fundada junto a Piet Mondrian, com a proposta de trabalhar por uma nova unidade de todas as artes na elaboração das formas do mundo moderno. A vanguarda

holandesa provinha de uma revolta moral contra a violência irracional que colocou o continente europeu debaixo de uma guerra arrasadora. Assim, o movimento se precipitava também sobre a elaboração da História, que deveria acontecer não pelas vias da violência, mas da razão. Segundo Argan (1992), a proposta revia as premissas e finalidades sobre as determinações de transformação da humanidade, decidida a alertar a cultura moderna sobre os “perigos de corrupção ou impureza”. (ARGAN, 1992, 286) O movimento ocorreu até 1928. Quatro anos antes, Mondrian o abandonou por suas posições serem contrárias às de Doesburg, que incluía na atuação do movimento programas, manifestos, adversários, em suma, questões que não interessavam à sua convicção de trabalhar somente na busca de uma ordem nova.

A pureza da arte abstrata, que a isolava das discussões externas de conteúdo que extrapolava o campo da arte, se especializou em cada tendência, de acordo com suas respectivas convicções. Na Rússia, a ordem estaria a serviço de destruir as estruturas opressoras e construir um mundo livre do capital e de classes. Já na Holanda, deveria atentar para outras formas de construir a História, que não fosse pelas vias da violência. A compreensão genérica que abrigava movimentos distintos no Construtivismo valia pelo consenso único da luta contra a representação naturalista que permanece até a década de 1930, momento em que encontram espaço para defender suas próprias propostas e afirmar suas diferenças.

Na contramão desse movimento surge o Cercle et Carré, grupo organizado por Torres-Garcia e Michel Seuphor com a pretensão de abranger todas as tendências principais da arte abstrata, em suas duas décadas de existência. Entre 1930 e 1931, o grupo realizou uma exposição e uma revista que teve três edições, tendo participado artistas como Mondrian, Kandinsky, Anton Pevsner, Sophie e Jean Taeuber-Arp, Luigi Russolo, Georges Vantongerloo, Le Corbusier e Auguste Herbin. Segundo Susan Bradford (*apud* MORAIS, 1978), a iniciativa, a articulação para a criação do grupo e a sugestão do nome foi de Torres-Garcia. Nas palavras de Frederico Morais, foram os seguintes princípios que mobilizaram o uruguaio: o círculo e o quadrado são “emblemas da totalidade das coisas. O mundo racional e o mundo sensorial, a terra e o céu, a geometria de linhas retas e a geometria de linhas curvas, o homem e a mulheres, Mondrian e Arp”. (MORAIS, 1978, 26)

O Cercle et Carré é um ponto de ruptura na persistência da pureza que tinha novos trajes a partir da abstração. Buscava-se a arte que apresentasse a verdadeira beleza e a harmonia universal, a medida para a construção de um ambiente total. O grupo reivindicava o universal, abrangendo as origens diversas dos artistas entre países e movimentos, um caráter espiritual da arte e um projeto ético para o futuro. A plasticidade pura e a conexão entre arte e matemática eram as fontes para escapar de uma representação naturalista que legitimasse a realidade e os poderes que a instituem. O construtivismo, em suas diversas práticas, era a possibilidade de construir outra realidade, instaurando uma ordem comum a todos os povos. Um resgate do humanismo diante dos horrores praticados pela modernidade. Porém, o universal que se tem no horizonte é proposto por um latino-americano.

Entre diversas motivações, muitas vezes sendo conflitos políticos, artistas de diversos países se instalaram na cidade de Paris que passou a se configurar cada vez mais como cosmopolita, mas a condição de estrangeiro não tornava todos iguais. Por uma questão de perspectiva, tanto as propostas russas, quanto a holandesa permaneceram com uma lacuna teórica. Nem um futuro sem classes, nem uma História construída sem violência seriam possíveis se não levassem em consideração um mundo que esteve à mercê de todas as idas e vindas teóricas e práticas dos europeus: a colônias e as ex-colônias. No caso específico da América Latina, países se formaram não a partir de um povo com uma tradição em comum, mas de um processo extremamente violento que resultou, entre outras coisas, na mestiçagem, tornando impossível a lógica europeia de definição de uma essência nacional.

O universal proposto pelo Cercle et Carré estava deslocado da pureza. O grupo não interessava ser mais um integrante nas disputas pela hegemonia dos processos imperialistas de universalização. O círculo e o quadrado eram a síntese da cultura, o que distinguia o homem dos outros animais e o ponto comum que poderia conceber uma humanidade sem distinções de valores entre nações, um verdadeiro universal.

Figura 3 – Fotografia de autoria anônima. *Abertura da exposição Cercle et Carré na Galeria 23, Paris, 1930.* Da esquerda para direita: Michel Seuphor, Marcelle Cahn, Saphie Taeuber Arp, Jean Arp, atrás Mondrian, Russolo, Torres-Garcia, Vordemberge, Gildewart, Jean Gorin, Manolita Piña de Torres. Na parte superior direita uma pintura desconhecida de Torres-Garcia. Em primeiro plano uma maquete desconhecida de Le Corbusier.



Joaquin Torres-Garcia Catalogue Raisonné.

Figura 4 – Fotografia de autoria anônima. *Exposição Cercle et Carré (1930) na Galeria 23, Paris*. Na parede direita superior estão duas pinturas desconhecidas de Torres-Garcia.



Joaquin Torres-Garcia Catalogue Raisonné.

Ao olhar as imagens da exposição do Cercle et Carré, não é difícil identificar os trabalhos de Torres-Garcia. Em meio a trabalhos absolutamente limpos e organizados, as obras do uruguaio aparecem em contraste, desdenham da assepsia e impactam pela confusão de muitos e diversos elementos. É certo que o período em que mora em Paris revoluciona a sua obra, mas as bases estavam lançadas anteriormente. Parecem estar nas paisagens as mudanças que levam às estruturas articuladas do seu construtivismo, pois não há tantas mudanças em outros gêneros que o artista praticava como o retrato. A pureza que já não era uma questão para o grupo, sobrevivia visualmente na produção dos artistas. No Universalismo Construtivo de Torres-Garcia ela não está presente nem nesse aspecto.

3.2 A construção em Torres-Garcia

Universalismo Construtivo designa um período da produção de Torres-Garcia e uma teoria de arte apresentada em um livro homônimo acompanhado do subtítulo “Contribución a la unificación del arte y la de América”, escrito entre 1934 e 1943, em Montevideo. De forma geral, a historiografia entende que suas origens estão na arte antiga latino-americana e no neoplasticismo. Ambos são realmente fundamentais, mas apenas catalisam um processo iniciado dez anos antes de sua

chegada a Paris: o artista estava em Barcelona e começou a produzir brinquedos, especificamente, brinquedos transformáveis.

Desenvolvidos inicialmente com fins pedagógicos em 1914, passaram a produção industrial três anos depois com o objetivo de ser uma fonte de renda para o artista e sua família, em um período de crise econômica na Europa com a Primeira Guerra Mundial. São pequenos objetos tridimensionais em madeira policromada. Nos primeiros anos são produzidos em uma peça única e depois passam a composição de partes que podem ser dispostas conforme a manipulação, que pode desfazer o frontalismo deles. Variam entre representar, com desenhos de formas sintéticas, animais, pessoas, meios de transporte, até diferentes peças que poderiam ser dispostas para compor a paisagem de uma cidade com prédios, casas e pontes.

Os brinquedos não tinham uma posição menor em sua produção, estando presente em diversas exposições suas. O futuro construtivismo tem origem nos brinquedos a partir de alguns aspectos. O primeiro é a criação de objetos industrializados seria um meio de estetizar a vida, evidenciando a convicção de que “a arte não deve continuar divorciada da vida”. (KERN, 2011, 63) Com esse objetivo Torres-Garcia criou uma Escola de Decoração, em 1913. O segundo é que o artista ressaltava que as crianças não brincavam, mas construíam brinquedos. O terceiro está na compreensão do artista de que as crianças faziam arte pura. Por fim, Kern (2012) resalta que os brinquedos repercutem nas esculturas com as superfícies geométricas sobrepostas, mas tem evidenciados aspectos mais artesanais e “primitivos” com os cortes de madeira em estado quase bruto, sem lixar e pregos aparentes.

A produção de objetos para a indústria é reflexo de sua experiência na modernidade, na urbanização, mas também de seus seguidos deslocamentos. Essa vivência repercute em diversos escritos de textos avulsos e de livros, como *História de mi vida* (1939) e *La ciudad sin nombre* (1941), e também na pintura de paisagem que será destacada aqui. O segundo livro foi escrito e tem como cenário Montevideu. Segundo Kern (2012), nele o artista defende uma concepção de cidade mais humana, que elaborou nos seus últimos anos na Europa, dado que a cidade moderna impele o indivíduo a renunciar a si mesmo, com a primazia dos valores materialistas sobre os espirituais.

A paisagem para Torres-Garcia atua em um duplo de conotação afetiva, mas também de completo estranhamento. É na paisagem que lhe é estranha que compreende a sua própria. O uruguaio tem o sentimento estrangeiro mais aprofundado e particular, dado que o artista morou em seis países diferentes em menos de 20 anos. É natural a forte presença desse gênero em sua obra e também que fosse nessa parte de sua produção, junto aos brinquedos transformáveis, que partissem suas novas percepções para formulação do Universalismo Construtivo.

Em 1910, o artista retrata o porto da cidade de Antuérpia. Com a exceção do vermelho, os dois grupos de cores que se mantêm no Construtivismo já estão nele: os tons terrosos que se mesclam à escala de cinza e as primárias amarelo e azul. Os primeiros dialogam com as ruínas pré-coloniais e com o grande “mar” ocre e cinzento que parece se precipitar sobre a cidade de Montevideu, o Rio da Prata. As outras duas se conectam ao neoplasticismo. Juntas ao branco

tem o destaque do quadro, em primeiro plano.

O que seriam um barco e em seguida uma casa saltam aos olhos como três formas consecutivas, que pela perspectiva aplicada insinuam um movimento, se entendidas como formas e não como o barco e a casa. A primeira forma da sequência possui um tom amarelo que destoa do restante da composição, estando bem próximo do amarelo que utilizará na produção construtiva mais intensa. O barco carrega uma boia branca, sintetizada em um círculo, que tem destaque singelo e delicado não apenas sobre o fundo da forma amarela, mas também em toda a composição, parecendo indicar já a presença das formas-síntese que praticará posteriormente.

Figura 5 – Joaquin Torres-García. *Porto de Antuérpia*, c.1910.



Joaquin Torres-García Catalogue Raisonné.

A paisagem realista da pintura anterior já não é mais utilizada alguns anos depois. Em 1918, Torres-García representa Barcelona em duas pinturas: *Ritmo de cidade* e *Composição Vibracionista*. Os trabalhos emergem para a superfície com o abandono das linhas de fuga. A geometrização do desenho é acentuada e ele passa cada vez mais a ser organizado por grades. Na primeira obra, a sobreposição de camadas contem elementos pequenos, seguindo quase todos a mesma escala, com a exceção do grande relógio na parte inferior do quadro e das letras. A cidade urbanizada comporta a fumaça das chaminés industriais, a verticalização dos edifícios, os galpões de larga escala de armazenamento, as carroças e as multidões.

O modo como apresenta todos os elementos pode tratar da velocidade, que altera completamente a percepção do sujeito sobre a cidade. O exercício básico de estudo do pintor em apreender a paisagem a partir do olho de um indivíduo adulto com altura média perde sentido no espaço

urbano, onde é alterada a percepção do tempo e do espaço. Com a velocidade e o deslocamento, o artista é capaz de consumir muito mais informações visuais e estar de pé ou sentado não faz diferença. A rapidez com que encontra os elementos é superior a sua capacidade de retê-los, se tornam fugidios e fragmentados e restam memórias visuais bem confusas.

Na segunda pintura, que representa uma avenida beira-mar de Barcelona, os elementos são maiores. Com a exceção de rosto de um homem na parte inferior e algumas rodas espalhadas pelo quadro, os outros itens estão quase fundidos. Mais fugidios, quase se desmancham, sendo possível reconhecer poucos deles como um prédio, os relógios e a traseira de um ônibus. A tendência para a síntese aparece ainda mais forte. As horizontais e verticais pretas, que serão indispensáveis no Construtivismo, já estão presentes, mas ainda em ritmo livre e coincidem com os contornos de alguns elementos às vezes. Kalenberg (1978) ressalta que as formas sínteses dos sujeitos e dos objetos no futuro transcendem e alcançam a esquematização. A abstração está em trazer as ideias gerais que podem ser encontradas nas coisas particulares, quando transforma homens, coisas e palavras em símbolos. Assim, Torres-Garcia acrescentaria a noção qualitativa linguística à estética de Mondrian, numérica, quantitativa e geométrica.

Figura 6 – Joaquin Torres-Garcia. *Ritmo de cidade*. 1918.



Joaquin Torres-Garcia Catalogue Raisonné.

Figura 7 – Joaquin Torres-Garcia. *Composição vibracionista*. 1918.

Joaquin Torres-Garcia Catalogue Raisonné.

A experiência de Torres-Garcia com a cidade moderna é intensificada por dois momentos. Segundo Kern (2011), o artista leu “Leaves of Grass” do poeta americano Walt Whitman, que consagra o poema ao rompimento das fronteiras nacionais e nele celebra a alteração da paisagem de Nova York com a modernização. No segundo, o conterrâneo Rafael Barradas, que cria o Vibracionismo em Barcelona, no qual a reflexão plástica parte da dinâmica e da vivacidade da cidade grande.

Depois de Barcelona, Torres-Garcia vai para Nova York. A obra do artista, que já vinha “montando e desmontando” as paisagens para articular suas composições, sofre outra transformação importante nessa cidade. Para Kalenberg (1978), a cidade geométrica planifica a obra do artista, o que também ocorre com Mondrian. Nesse sentido, Andrade (2016) chama a atenção para o manuscrito “New York” (1921), no qual o artista declara, em vista aérea sobre a cidade, “uma

paisagem cubista!”. Apesar do abandono das linhas de fuga para compreensão total da tela, o artista ainda fazia uso da profundidade em seus trabalhos. Essa atitude será cada vez menos frequente a partir de sua experiência em Nova York. Segundo Diaz (2011), progressivamente, desde Barcelona, a cidade se torna matriz estruturante de seu espaço pictórico surgindo como grade. É na vivência espanhola que o artista encontra a estrutura, seja na decomposição da paisagem ou na produção dos brinquedos transformáveis.

Figura 8 – Joaquin Torres-Garcia. *Manuscrito New York*. 1921.

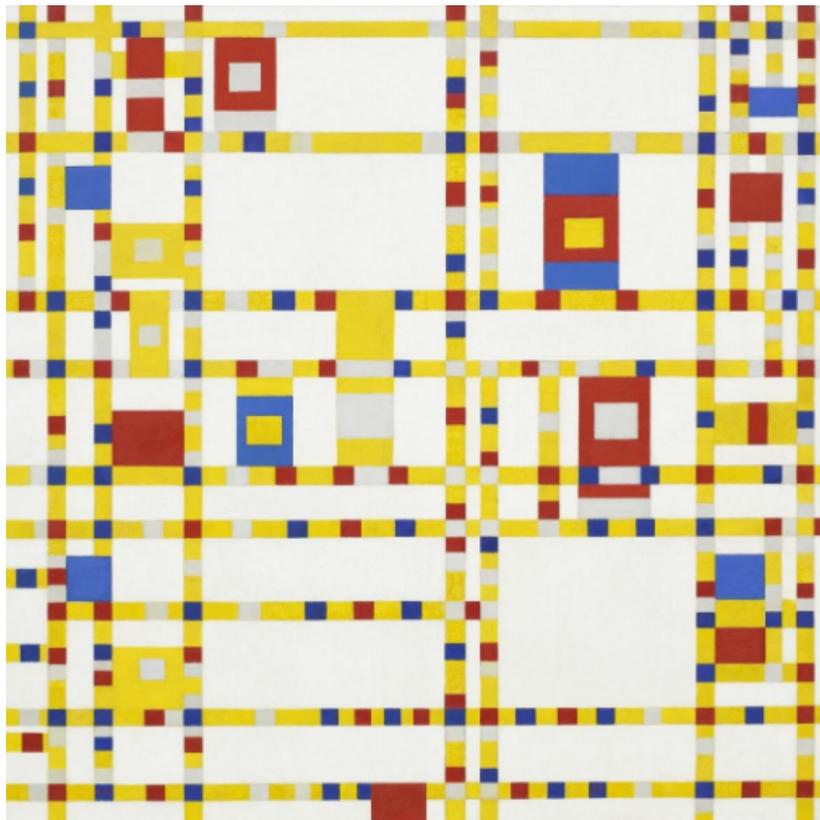


TORRES-GARCIA (2011).

Kalenberg (1978) acrescenta outro dado mais profundo da pesquisa de Torres-Garcia que inicia com os brinquedos e que será fundamental o Universalismo Construtivo: o movimento plástico que estabelece através do molinete. Um signo imotivado e arbitrário que é um retângulo áureo cujos lados se põem em fuga, movimentando a figura em torno do seu centro e reconhecendo a tensão implícita nessas quatro retas que contêm um espaço. Assim, Mondrian permaneceu estático - *Broadway Boogie Woogie* (1942 - 1943) seria sua pintura mais dinâmica, na qual os cruzamentos de verticais e horizontais se compensam entre si - e Theo Van Doesburg buscou

induzir o dinamismo através da diagonal. Em outro ponto estavam Vasarely e Rafael Soto. O primeiro para fugir da imobilidade alcançou o efeito visual de rotação com o recurso da perspectiva paralela. O segundo realizou a descoberta que faria surgir a arte cinética: não existe estaticidade porque os próprios olhos ao observar uma linha, movimentam-na. E entre os extremos com Mondrian e Van Doesburg de um lado e Vasarely e Soto de outro, está Torres Garcia com o molinete que torna a pintura estática em dinâmica.

Figura 9 – Mondrian. *Broadway Boogie-Woogie*. 1942 – 1943.



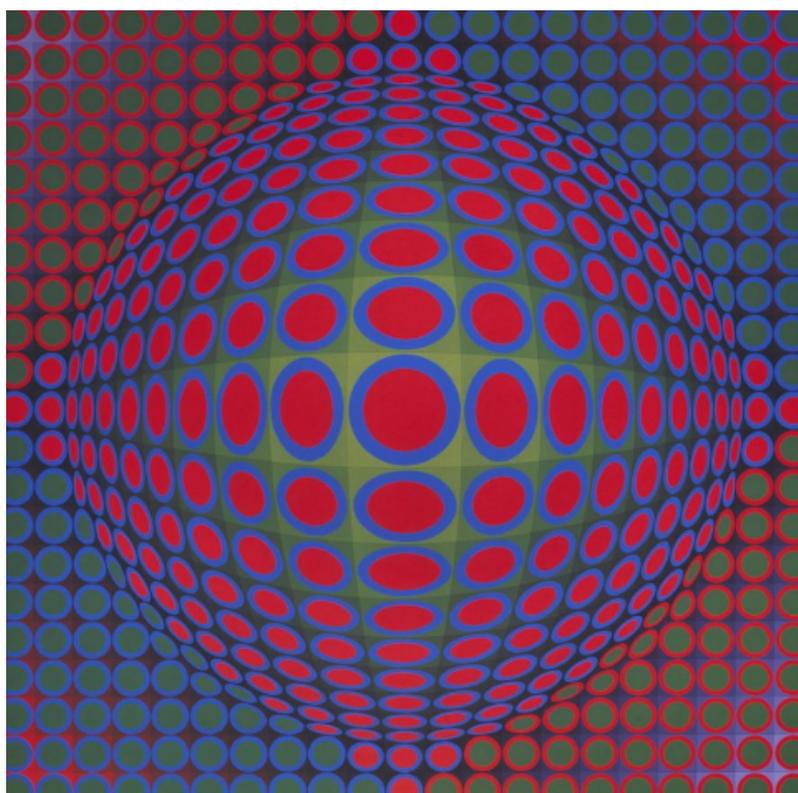
MoMA.

Figura 10 – Theo Van Doesburg. *Contra-composição de dissonância XVI*. 1925.



MoMA.

Figura 11 – Vitor Vasarely. *Vega 200*. 1968.



Galeria Templon, Paris.

Figura 12 – Rafael Soto. *Penetrável Azul*. 1969.



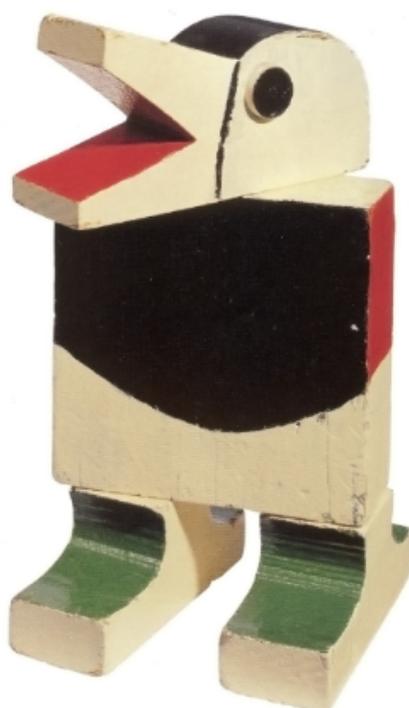
MoMA.

Figura 13 – Joaquín Torres-García. *Pato*. C. 1917 – 1919.



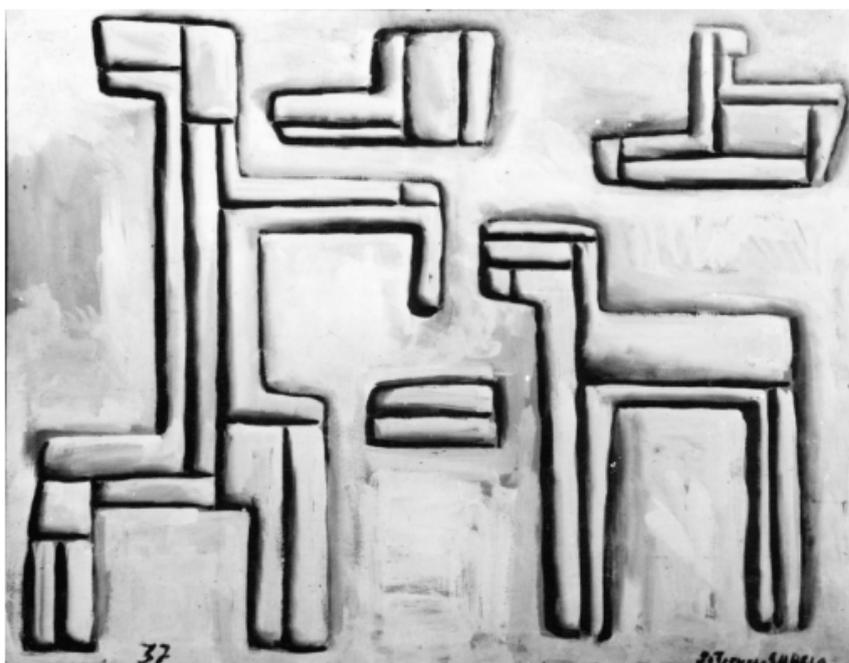
Catalogue Raisonné Joaquín Torres-García.

Figura 14 – Joaquin Torres-Garcia. *Corvo grande*. C. 1920.



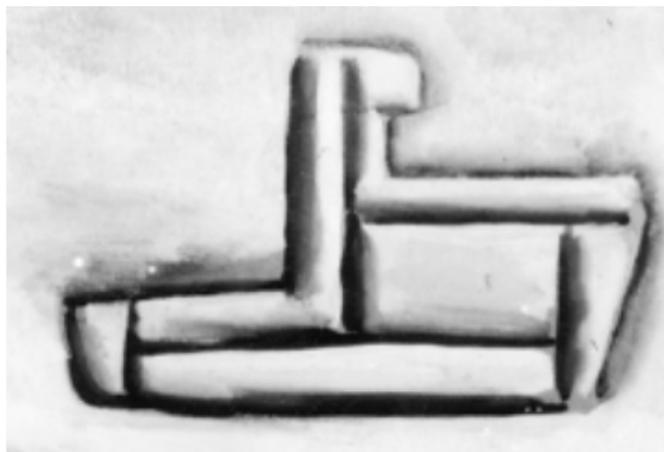
Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.

Figura 15 – Joaquin Torres-Garcia. *Pintura construtiva*, 1937.



Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.

Figura 16 – Detalhe do molinete na obra acima.



O molinete, de natureza morfológica, seria um dos dois fundamentos que faria o Universalismo Construtivo superar o construtivismo enquanto fenômeno europeu, pois “torna expressionista o que era purista, dinâmico o que era estático” (KALENBERG, 1978, 33) . O segundo fundamento teria uma natureza semântica, que está na inserção que Torres-Garcia realiza nas superfícies das estruturas dos molinetes de homens, coisas e palavras sintetizados e geometrizados, dando entrada aos arquétipos. “Signos e símbolos. Linguagem e Imaginação. O universo construtivo” (KALENBERG, 1978, 34)

É importante ressaltar os anúncios formais e conceituais do Universalismo Construtivo nos brinquedos e nas paisagens para poder afirmar o real lugar ocupado pelo neoplasticismo na trajetória de Torres-Garcia. É no contato com ele que o artista reúne todas as elaborações anteriores e passa a se dedicar ao seu movimento como projeto, deixando de serem iniciativas isoladas e pontuais. Mas é uma importância que se restringe a essa motivação, porque o construtivismo que inventa tem uma perspectiva latino-americana, de forma completamente independente das tendências europeias, seja no âmbito formal, seja no teórico.

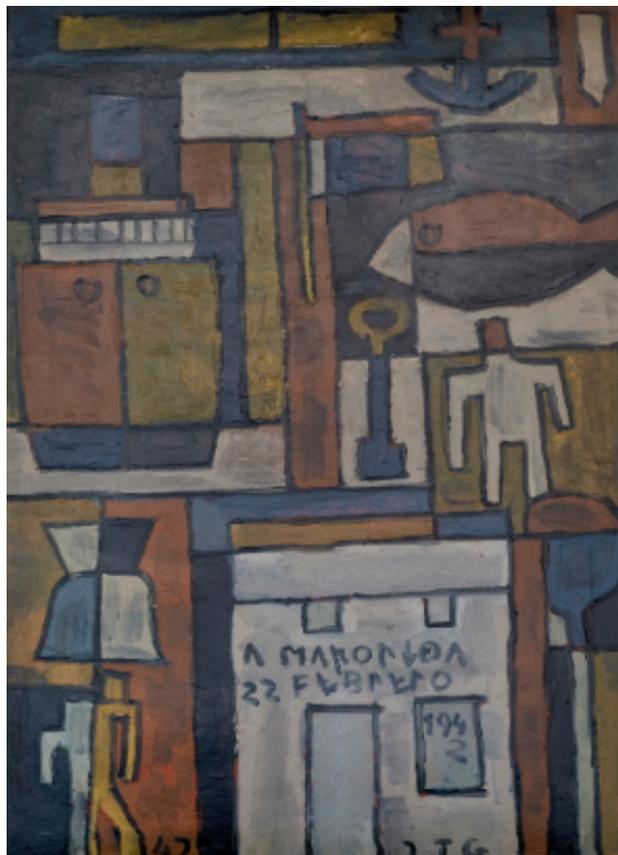
Dos artistas que realizam o neoplasticismo, o mais importante para Torres-Garcia foi Mondrian, a quem dedicou o capítulo “Estructura” do livro *Universalismo Constructivo* (1981). Kalenberg (1978) salienta as diferenças visíveis entre os dois. Mondrian suspende o gesto e a subjetividade do artista. Torres-Garcia imprime sua marca na matéria, chegando alguns de seus trabalhos a parecerem “signos gravados na pedra”. No uso das três cores primárias, Mondrian tendia à máxima pureza, com uma pintura atonal. Os planos de cor eram contidos pelas barras das formas para articular o espaço e não contaminá-lo com uma unificação tonal e geométrica dos planos. Não é possível separar figura e fundo e as estruturas seccionam o espaço, tornando-o estático.

Em Torres-Garcia, o trio de cores está entre ocre, azul enegrecido e possoli - sem o branco de Mondrian, conservando ressaibos do sensível. O aspecto de sua visualidade que parece recusar a assepsia em comparação às cores perfeitas do neoplasticismo e das outras tendências. A estrutura

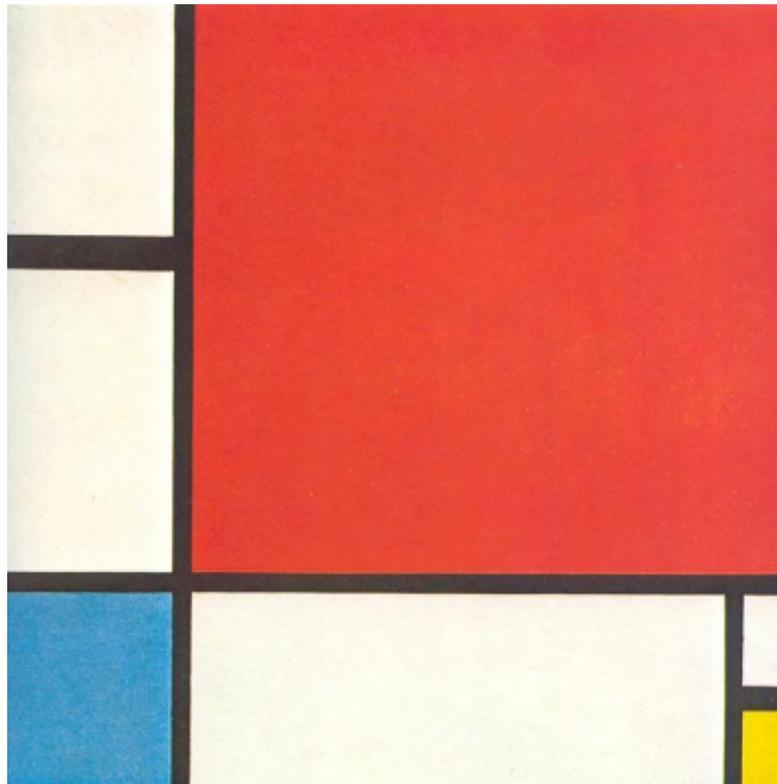
sensível era composta por uma relação de contrapontos entre as instáveis estruturas da cor e do desenho. A cor para fora das linhas sua estrutura são quase expressionistas, quase vibram ao longo das visíveis variações e pinceladas que as tornam sinuosas pendendo em alternância para um lado e outro. As estruturas de Torres-Garcia são autônomas seja quando a cor excede, seja no não-preenchimento, dinamizando o espaço,

é o sismógrafo das tensões plásticas entre os planos. E isto não significa prolixidade, nem é produto do puro instinto, mas, sim, forma parte de uma determinação profunda. Estrutura rígida, geometria pura: Mondrian. Estrutura sensível: Torres Garcia. Ibid., 32

Figura 17 – Joaquin Torres-Garcia. *Composição abstrata*. 1942.



Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.

Figura 18 – Mondrian. *Composição II em vermelho*. 1930.

MoMA.

É no exílio, cenário mais familiar da modernidade, que o artista pode retornar o olhar para sua terra natal, seja para a antiguidade, seja para reivindicação da sua soberania. No universo moderno com a urbanização, as cidades passaram a receber com frequência o adjetivo cosmopolita. A cidade se tornou objeto de expectativa e esperança de gente de todas as origens e em grande quantidade em busca de oportunidades. O urbano engolia a subjetividade dos indivíduos que se tornam anônimos. A cidade perdia sua “identidade” para ser uma cidade do mundo e o indivíduo integra uma multidão, comum a qualquer cidade cosmopolita. Em uma operação inversa, é nesse cenário que Torres-Garcia se reconhece e cria o Universalismo Construtivo que soa como utopia, uma projeção de esperança em um período em que duas grandes guerras assolaram a Europa, não deixando dúvida sobre a falência do projeto de modernidade. O mundo novo tinha depositado sobre si a esperança transformar a História. Em *Vouloir construire* (1931), Torres-Garcia afirma que há uma desorientação no mundo e declara a importância da organização dos artistas para instaurar a ordem.

Tais anseios do artista são explicados por seu contexto, segundo Kern (2012). Sua inconformação com o materialismo excessivo e a ausência de espiritualidade, era comum ao artista moderno, que tem o objetivo de elaborar novas linguagens formais com a aspiração de revolucionar os sentidos de arte e de mundo, consciente de um papel social de seu trabalho. Com a liberdade que usufrui a arte, ele cria formas que entende como puras e portadoras de verdade universal, em obras

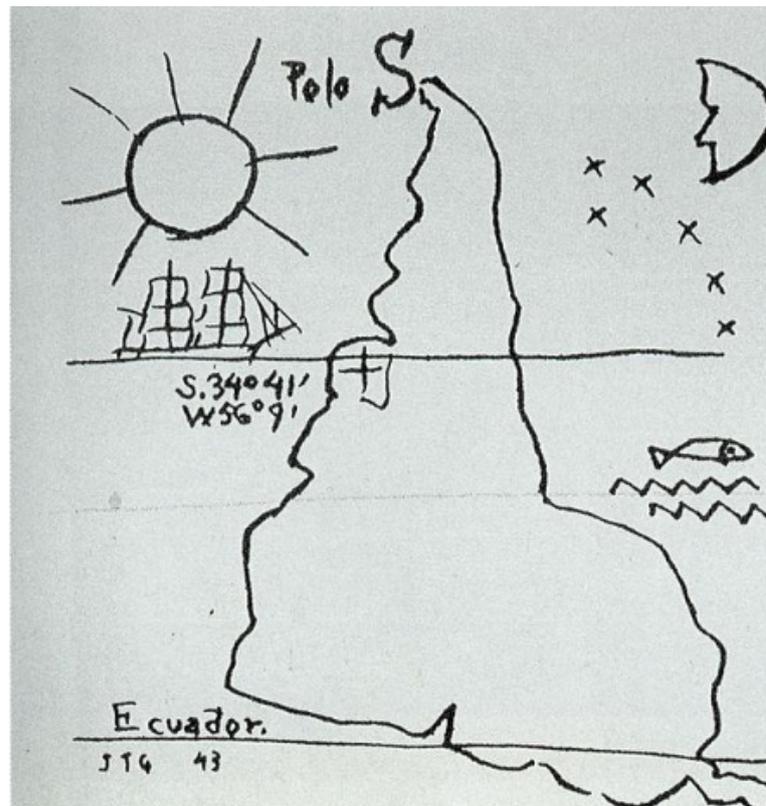
acompanhadas de textos em que é evidente seu projeto ético para o futuro. Para Kern (2012), Torres-Garcia programou sua obra para se tornar acontecimento e mecanismo de intervenção social.

Torres-Garcia já se encontrava fora do Uruguai quando os países latino-americanos e seus governos iniciaram um longo debate sobre patrimônio e o papel do Estado para garantir sua descoberta, estudo, preservação e divulgação, nas primeiras décadas do século XX. Assim, foi somente em Paris, onde morou entre 1926 e 1932, que teve o primeiro contato com a produção material de povos antigos pré-colombianos, em um momento farto de exposições da arte exótica primitiva. Em 1928, Torres-Garcia visita a mostra *Les Arts anciens de L’Amerique* no Museu de Artes Decorativas do Louvre, a maior mostra de arte pré-colombiana na Europa até então, com mais de 200 objetos. É importante salientar que um artista latino-americano naquela época só poderia tomar contato com a sua produção artística ancestral do outro lado do oceano.

Para Torres-Garcia (1984), acessar a ordem perdida pelo mundo ocidental só seria possível através do resgate de formas e símbolos antigos, na “geometrização” de povos antigos em diferentes partes do globo. Ao observar a história da arte se constata o caminho comum percorrido por diversos povos da arte puramente imitativa à abstrata que não era evolução realizada ao acaso, mas uma tendência do homem por seguir as grandes leis gerais do universo, nas quais a unidade seria o fim. O uruguaio defendia, em suma, uma concepção universal da pintura, uma comunhão do homem com a ordem cósmica. Assim, a estrutura é o que gera a obra que deve ser concebida através da geometria e da medida como a construção arquitetônica. Segundo Kern (2012), após retornar para Montevideú, o artista intensifica os estudos sobre as culturas pré-colombianas e busca nelas uma arte para todos os povos, toda a América, em oposição ao nacionalismo exacerbado em voga que perseguiu diversos artistas modernos e que tinha como expressão artística representações nacionais realistas.

O universal do artista está também no artista sob outro aspecto: mais que sintetizar coisas, eles são a síntese da cultura, a característica comum a toda a humanidade, que torna humano o homem. Os símbolos apresentados por Torres-Garcia se dividem nas categorias que proporcionam sentido às relações humanas: o homem e a mulher, os astros, o alimento, os utensílios, as construções.

He dicho Escuela del Sur: porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte (TORRES-GARCIA, 1984, 76)

Figura 19 – Joaquin Torres-Garcia. *América Invertida*, 1943.

Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.

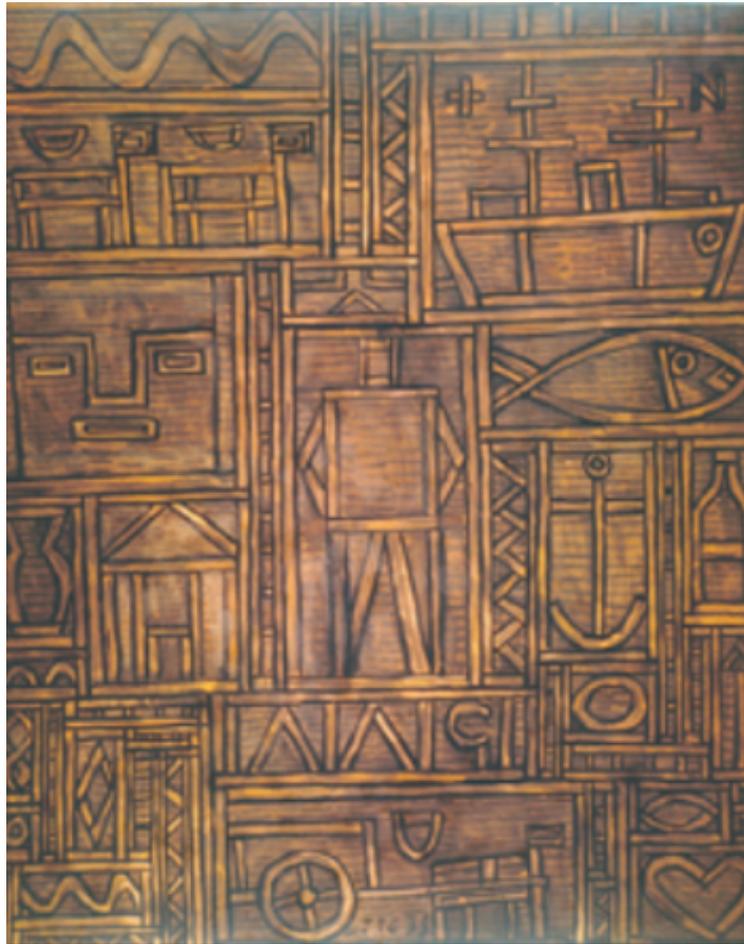
Quando Joaquin Torres-Garcia desenhou *América Invertida* (1935), o mapa da América Latina invertido, estava declarada a falência do projeto moderno europeu que prometia o progresso por uma qualidade de vida. O mapa é a materialização explícita do projeto empreendido pelo Universalismo Construtivo. O contexto político europeu sofre fraturas tão profundas que tem como consequência o deslocamento do centro econômico e cultural do mundo para os Estados Unidos, como analisa, em 1940, Harold Rosenberg no texto “La caída de Paris” (2010). No mesmo período, aconteciam os primeiros investimentos governamentais nas escavações arqueológicas, preservação e divulgação na América Latina. O acesso a conjuntos de objetos e construções da antiguidade latino-americana tiveram uma recepção ainda dentro do espectro colonial: o público ocidental de um lado e os indígenas exóticos de outro. Ali também estava a demanda por um respiro de esperança, a busca de raízes que fossem anteriores ao projeto moderno europeu que tinham sido exterminadas em nome desse mesmo projeto e surgiam como a descoberta de uma alternativa.

“A pictografia de TG é intencionalmente americana. Americana também é sua estrutura (com os devidos créditos a Mondrian, cuja pintura desencadeou a reflexão de TG)”. (KALENBERG, 1978, 41) Assim, Kalenberg compreende que o Universalismo Construtivo surge da arte abstrata e estática do neoplasticismo de Mondrian e o leva a outro estágio com a arte pré-colombiana.

Mondrian traz o problema da escala (redução) e das relações puras (número, proporção) que havia sido encerrado com o cubismo para se tornar uma ciência da plástica e Torres Garcia agrega o símbolo esquematizado. O artista uruguaio entende que o equilíbrio buscado por Mondrian produz campos vazios e estáticos, mas potencialmente dinâmicos. A gramática visual é estaticamente morfológica, mas tem em sua estrutura uma dinâmica com sintaxe própria. Os planos são essenciais, a suma síntese, capaz de desvendar a estética única que une palavras, homem, coisas e universo. O conceito, fórmula através da qual é possível compreender e substituir as coisas, na arte tem a ver com percepção, que é uma sensação. Essa tem matéria, enquanto que conceito tem forma. Ambos só poderiam relacionar-se através de um terceiro elemento, o esquema é

imaginação poética, criadora do símbolo. E este símbolo estabelece uma vinculação entre as duas fontes híbridas que se fundem. Achado enormemente valioso. TG coloca como hipótese que a tarefa do artista é esquematizar. Ou seja, estender a ponte entre a percepção e o conceito. retomando, no seu caso, a iconografia dos aborígenes australianos, da arte negra da Costa do Marfim, da América, dos astecas, dos maias, dos incas, algumas de cujas culturas - a tiahuanaco, em particular - haviam alcançado um persistente nível de esquematização. No entanto, para realizar sua obra teve que libertar-se. Com o americanismo, fez como Levi Strauss: recuperar o aspecto antropológico, quando tinha por missão buscar o lugar do homem no universos. E, para fazê-lo, teve que propor a si próprio a conceituação de algo material. Inicia o esquematismo simbólico. (KALENBERG, 1978, 36)

O caráter mágico dos símbolos de Torres-Garcia concretiza uma concepção de mundo trinitária. O primeiro é o mundo das leis e das regras, com o domínio da razão, das ideias, do abstrato. Com o círculo, o quadrado, o triângulo. A geometria, a régua, o compasso, a medida áurea. A medida, o dividido. A matemática, o alfabeto, a série numérica; o segundo é o mundo da moral, com o domínio da emoção. Há o coração, a faca. A vida e a morte. As mãos; e o terceiro é o mundo do domínio do material, da realidade aparente. Com a vida instintiva, a vida vegetal, a vida animal, o reino mineral. Para Kern (2012) , a partir de sua estadia em Paris, as pinturas de Torres-Garcia perdem o dinamismo das paisagens dos últimos anos de Barcelona e de Nova York em prol da estabilidade. Desse período, permanecem como traços da memória os símbolos do cenário de suas recorrentes viagens: portos, navios, âncoras, bússolas e trens que se integram a sua poética junto a estrutura geométrica ortogonal de origem clássica, mas empenhada para encerrar a hierarquia de figura e fundo. Através dos símbolos, o artista buscava ainda simbolizar a nova cidade humanista, que artificialmente organiza no espaço bidimensional a fragmentação e multiplicidade do espaço da cidade moderna, reunindo valores de teor universal, perenes, eternos e intemporais com outros efêmeros e temporais da modernidade.

Figura 20 – Joaquin Torres-Garcia. *Composição Construtiva*. 1938.

Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.

Seria a incorporação dos símbolos incorporados aos campos demarcados entre as verticais e horizontais um geometrismo naturalizado? Kalenberg (1978) define que os símbolos não são figuras naturais deformadas, mas a realidade essencial, a da ideia, sínteses esquemáticas e geométricas. São concretizados por soma e subtração das formas abstratas, como um retângulo e um triângulo formam uma faca ou um quadrado e um triângulo uma casa. Tal operação não tem muitos antecedentes, pois para Mondrian uma reta é uma reta, e nada mais. Para Torres-Garcia é uma reta e algo a mais. O artista uruguaio dá um “passo mágico, típico das culturas germinadas na América (...) como entre os primitivos” (KALENBERG, 1978, 38)

Que relação há entre a noção de chave e a de relógio? Entre a de balança - equilíbrio - e a de animal? Entre a de coração e a do olho que mira? Por que ao lado desse e não daquele outro? A unidade de tempo é o vaivém do coração, e a de espaço é o ponto que toca com os olhos. Estão separados. Mas entre esses pares há uma ponte, que une: um barco, que une; uma estrada de ferro, que une. Eis aí uma elevada noção de esquematismo. (KALENBERG, 1978, 39)

A estrutura de Torres Garcia com a mesma gênese da escrita, segundo o aspecto morfológico, é a forma como artista mantém coerência para introduzir símbolos e palavras, “o mundo está

contido na própria estrutura, aquela que determina a índole dos símbolos”. O artista uruguaio retoma e revaloriza a noção de pictografia, movendo a arte em retorno aos processos primitivos, às “cavernas da linguagem”. (KALENBERG, 1978, 49)

Assim, em Paris, o artista encontra as suas raízes visível e oculta, segundo Kalenberg (1978). A raiz visível é o neoplasticismo de Mondrian, um “acontecimento radical” para definição do sistema do artista uruguaio. A raiz oculta é a América primitiva. A visível é a estrutura que é submetida a oculta, os símbolos. Com essa estratégia Torres-Garcia subverteu e não apresentou um espírito colonizado na relação com o construtivismo holandês. Criou uma linguagem própria e pioneira na América Latina, de onde resgata como herança a pictografia pré-colonização, o “sincretismo abstrato-simbólico” e a estrutura “não-mondrianesca”. (KALENBERG, 1978, 41)

Segundo Kern (2004), a busca de uma arte própria para a América Latina concebia o modo de vida e o conceito de mundo pré-colombiano, nos quais a arte se integrava à vida e à noção de cosmos, recuperando a relação entre arte, vida e sagrado. Kalenberg (1978) afirma que muitas das pinturas do uruguaio foram construídas à maneira das estruturas construtivas das muralhas incas de Cuzco e das paredes e muros de Macchu Picchu. Um construtivo “orgânico, sensível”, visto que as pedras dos incas reproduziam formas em barro. Os retângulos de Torres-Garcia eram desiguais, como pedras de doze ângulos. Eram superpostos assimetricamente como faziam os construtores incas, eram separados por uma linha negra espessa, no lugar da argamassa que os incas não utilizavam. Como nas pirâmides astecas, os retângulos de Torres-Garcia continham um alfabeto pictográfico.

A arte mesoamericana recusa a profundidade e Torres Garcia emprega a sombra das incisões, evitando o claro-escuro, tendo sua coleção trabalhada, de forma geral, em branco, preto e “cinzento”, traduzindo “melhor sua concepção” e estabelecendo “a medida de uma arte construtiva”, assemelhando-se “a pedras gravadas”, como o *Monumento Cósmico* “a mais importante escultura de seu tempo”, “versões monumentais do que poderia ter sido um de seus quadros” (KALENBERG, 1978, 41)

Em resumo, para o autor, a chave para compreender a obra de Torres-Garcia é a raiz oculta, que possibilidade também inteligir a “linguagem fundadora” de Torres-Garcia que criou uma arte americana inédita, sincretizando formas abstratas e simbólicas, “desenvolvidas ambas a partir de uma cultura europeia que fincou raízes na América e produziu obra nova para um mundo novo”. Sem sorte, Torres-Garcia foi rejeitado pela crítica, uma síntese híbrida entre a Europa e a América. (KALENBERG, 1978, 42)

Aparte de escuelas y de formas de arte, lo que distinguirá siempre una obra buena de una mala será la vida que manifieste, vida no figurada, sino efectiva. Esta vida efectiva de la obra de arte no puede venir sino de la FUNCION de los elementos plásticos, y jamás de una representación. Vida simulada no es vida. Estéticamente, una obra de arte funcional vive con tanta intensidad como un ser vivo cualquiera. Su función, cambiano el plano, es la misma. Idénticos componentes e idéntica acción mecánica debemos hallar en un y en otro. Con el arte constructivo, pues, no rezan las clasificacionais ordinarias del arte. Cada obra es una idea que tiene su desarrollo y su via, tal como las

diferentes formas de vida de la naturaleza. (TORRES-GARCIA, 1984, 146)

Com a crise econômica internacional, Torres-García retorna para Montevideú após 43 anos, em 1934, e instala uma série de iniciativas para difundir o Universalismo Construtivismo, encontrando grande resistência. No mesmo ano, publica o primeiro manifesto onde afirma que o futuro do movimento seria a produção de uma arte coletiva e anônima, acabando com os estatutos de autor e gênio. Além de publicar textos e artigos, realizou cursos e palestras para a disseminação do movimento. Foram criadas a Associação de Arte Construtiva (1935), e as revistas *Círculo y Cuadrado* (1936-38, 1943), *Removedor* (1945-53) e do *Taller Torres García* (1942). Em 1944, publicou sua obra síntese em Buenos Aires. Nesse mesmo ano, escreveu para a revista *Arturo*, de onde foi fomentada a criação dos grupos argentinos *Arte Concreto-Invencion* e *Madí*. De volta a sua terra natal, segundo Kern (2012), o artista faz mais uso das cores primárias em sua pintura e o sol passa a ser representado com frequência, em geral na parte superior de suas composições e com destaque, sendo o símbolo da bandeira nacional do país, mas também uma divindade de culturas pré-colombianas.

O periódico *Círculo e Cuadrado* continha textos de sua autoria e de construtivistas europeus. No editorial da edição nº 1, Torres-Garcia critica os modernismos da América Latina, muito vinculados aos símbolos nacionais e a dependência cultural deste continente com a Europa. Defende como proposta de enfrentamento uma pesquisa da tradição autóctone e da arte construtiva universal, mas voltada para a própria produção pré-colombiana. A concepção de totalidade cósmica da arte estaria presente na espiritualidade e na vida cotidiana pré-colombiana, na qual a arte se baseava nas grandes leis do universo e nos valores plásticos puros.

Na terceira edição da revista *Torres-García* desenhou um ícone de sua produção: um mapa onde a América do Sul está de “cabeça para baixo”, indicando assim que a América Latina deve ser o referencial do mundo em um momento em que o projeto moderno europeu vai destruir novamente, mas de forma mais cruel, seu próprio território e povo, depois de destruir os outros. Desde que se tornaram frequentes intervenções artísticas sobre mapas e ações artísticas de cartografia, pode não surpreender o mapa de Torres-Garcia. Mas realizar esse trabalho, em 1936, foi uma ação pioneira, não apenas de reconhecer a sobrevivência da cultura dos colonizadores, mas também de um artista subverter mapas, demonstrando as questões políticas e ideológicas que estão por trás das naturalizadas projeções cartográficas. Os conceitos de representação esquemática, simbolismo e plástica são conectados com a sua proposta para uma identidade cultural independente e arte total na América do Sul, que valorize a produção pré-colombiana. Proposta que ele não põe em contradição com parte da arte moderna internacional. Maria Lúcia Kern (2012) traz a sugestão de que fosse possível que Torres-García conhecesse as publicações do argentino Ricardo Rojas e do arquiteto Angelo Guido, que ressaltam a importância do resgate das tradições indígenas americanas para solucionar problemas culturais gerados pela imigração e os projetos de muralistas mexicanos por uma independência cultural, que conciliam tradições pré-hispânicas e o espírito místico da modernidade.

Figura 21 – Circulo y Cuadrado, *capa da primeira edição, 1936.*



Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.

Segundo Kern (2012), a Circulo y Cuadrado foi estabelecida como uma continuidade da Cercle et Carré e teve repercussão internacional, especialmente nos EUA. No Brasil, teve intercâmbio com a Gazeta de Arte, que o leva a ser conhecido antes da Bienal Internacional de São Paulo. As iniciativas de Torres-Garcia na América Latina foram fundamentais na formação dos artistas ao apresentar a arte moderna europeia quando o velho continente se encontrava incomunicável com a Segunda Guerra Mundial.

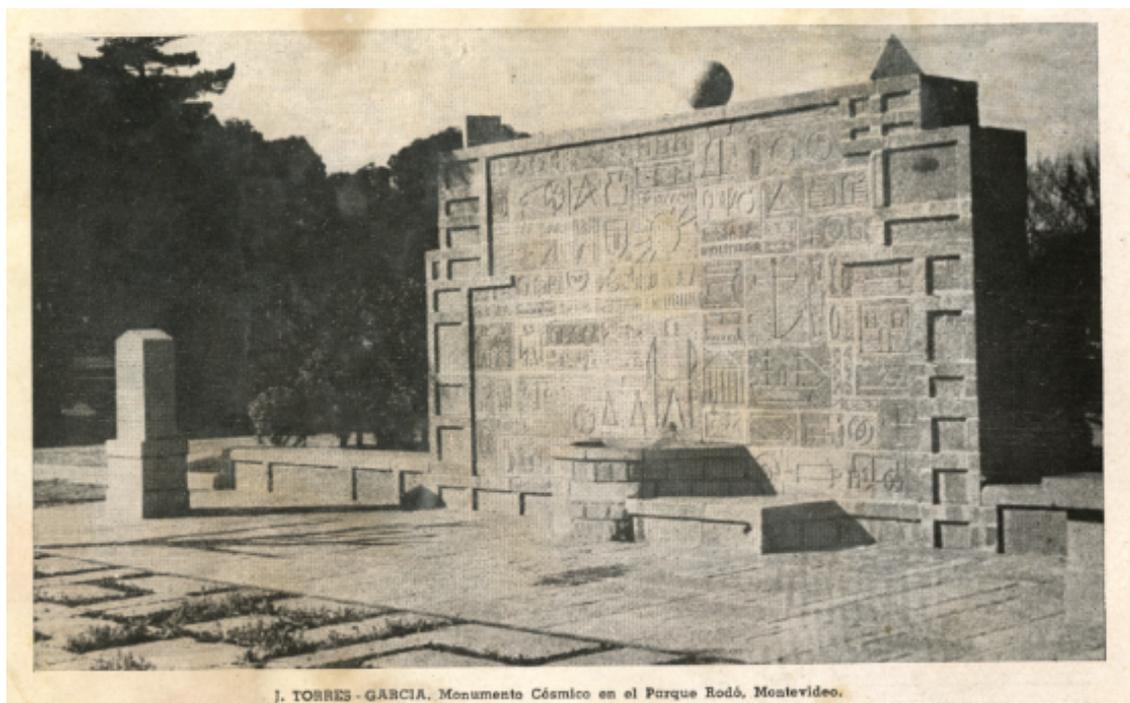
O não alcance das expectativas do artista em relação à consagração do Universalismo Construtivo no Uruguai o leva a encerrar a edição de Círculo y Cuadrado, mas seus discípulos não desistem e lançam a revista Removedor. O editor-chefe da revista Giulio Castillo justifica o título do periódico no seu primeiro editorial. O produto químico que remove a tinta da tela, também extrai as concepções com as quais a obra foi criada.

ARTISTA: você divaga em uma pintura ambígua que se constitui num só medíocre esteticismo? Aplique em suas obras REMOVEDOR abundante e de forma consciente até

chegar ao fundo limpo de suas telas; mais ainda, até ao fundo de seus conceitos de Arte, e sentirá que suas obras e seus conceitos se clarificam e engrandecem. (REMOVEDOR, 1945, 1)

Em 1938, Torres-Garcia concluiu a obra síntese de seu projeto, o Monumento Cósmico, um encontro entre arte monumental, arquitetura e democratização da arte, implantado no Parque Rodó, em Montevideu. Trabalhado em blocos de granito rosa, é composto de 93 peças montadas, nas quais o artista gravou em alto-relevo os símbolos do Universalismo Construtivo. Nas estruturas verticais e horizontais estão sóis, estrelas, luas, cálices, garrafas, balanças, máscaras, mãos, flechas, homens, mulheres, caracóis, peixes, barcos, relógios, âncoras, cruces, além das formas geométricas, entre outros. Nas áreas próximas às bordas do monumento o entorno das pedras avançam para fora, formando uma moldura. Mourelle (2015) afirma que algumas de suas inspirações diretas foram a Porta do Sol do povo de Tiwanaku na Bolívia, a Pedra do Sol e Calendário dos Astecas e as Ruínas de Sacsahuamán, antiga fortaleza inca no Peru. A inspiração vai além da proposta de monumento, implicando também na técnica de montagem das pedras que imitavam as técnicas de corte de pedra pré-colombianas. Na parte superior do monumento estão o cubo, a esfera e a pirâmide, as três formas geométricas puras e estáveis que simbolizavam a doutrina filosófica do artista: “sabedoria-verdade-solidez-permanência, perfeição-totalidade e convergência ascensional da síntese, a criação criadora”. (MARQUES, 2016, 39) Na base, há um banco e uma fonte, elementos frequentes em diversas obras posteriores de artistas e arquitetos da Escola do sul. Segundo Capelato (2005), é provável que o monumento tenha sido inspirado na teoria da “raça cósmica” do mexicano José Vasconcelos, que defendia a integração das raças numa escala planetária que havia sido iniciado na América pré-colombiana. Torres-Garcia ressaltava que o monumento dava destaque para o artista enquanto artesão com a superfície das pedras não tratadas e o gesto impresso apresenta o impulso atemporal de marcar o mundo que move o artista. A noção de arte coletiva estava ali não apenas na democratização de acesso ao monumento, mas também da tradição de criação de artesanato, feito em grupo.

Figura 22 – Fotografia anônima. *Monumento Cósmico na inauguração. 1938.*

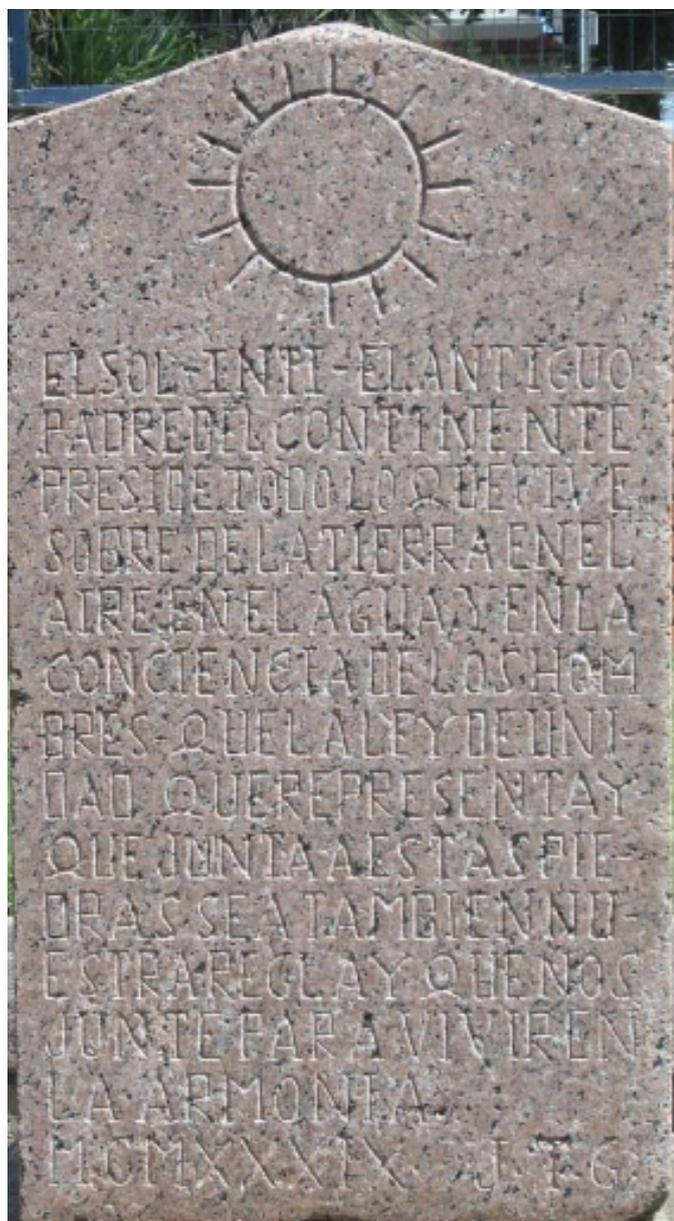


Catalogue Raisonné Joaquín Torres-García.

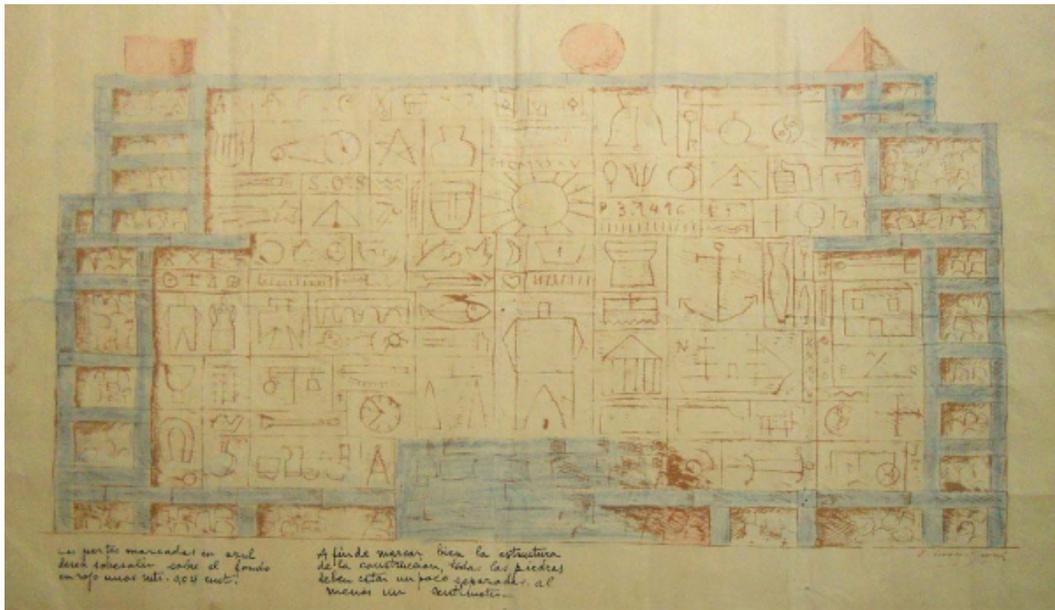
Figura 23 – Daniele Machado. *Fotografia atual da obra. 2019.*



Daniele Machado.

Figura 24 – Daniele Machado. *Detalle da obra*. 2019.

Daniele Machado

Figura 25 – Joaquin Torres-Garcia. *Esboço do “Monumento Cósmico”*. 1937.

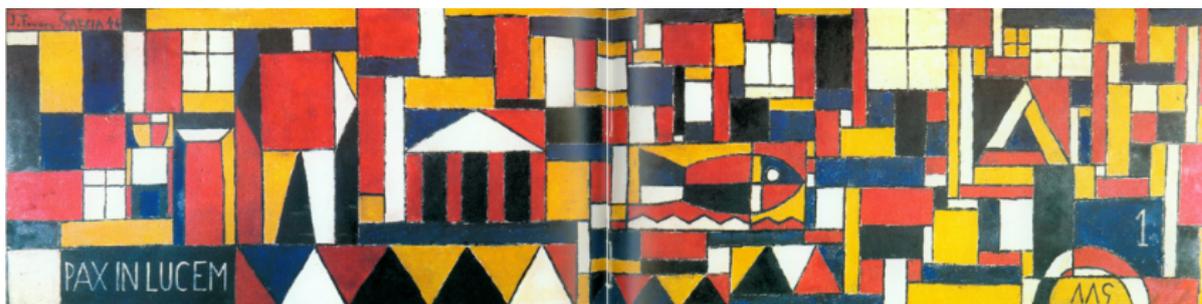
Autores UY.

O legado do uruguaio começa pelo Taller Torres Garcia, escola que construiu em seu país, um atelier tradicional cujos alunos se tornaram discípulos do mestre pelo mundo como o pintor Julio Alpuy e o escultor Gonzalo Fonseca. No Taller, o artista Torres-Garcia retoma seus interesses acerca da educação e na formação de artistas, que ocorria como guilda, em oposição à formação acadêmica para produção da arte estabelecida. Junto a seus alunos, Torres-Garcia artista realiza 25 murais para o Hospital Saint-Bois no Uruguai, dos quais sete realiza sozinho. A integração da arte com a arquitetura e o trabalho coletivo marcam esse projeto como um ápice do aprofundamento de sua pesquisa, junto ao Monumento Cósmico.

Figura 26 – Joaquin Torres-Garcia. *O sol*. 1944.

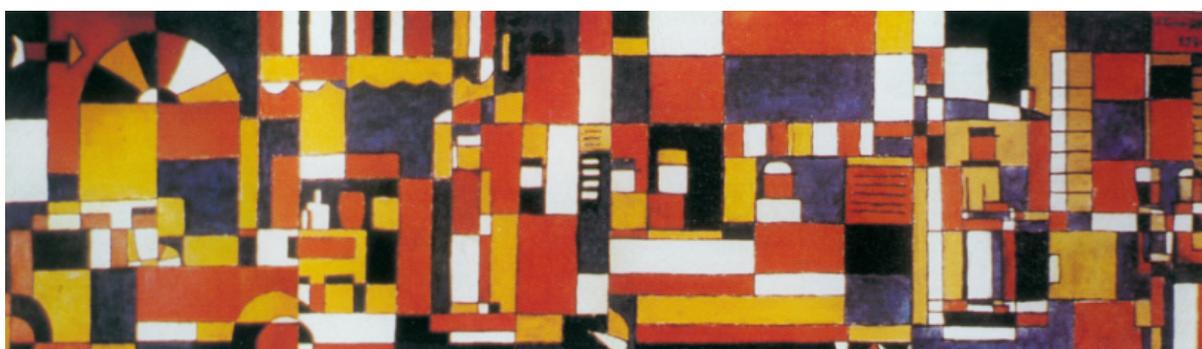
Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.

Figura 27 – Joaquin Torres-Garcia. *Pax in lucem*. 1944.



Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.

Figura 28 – Joaquin Torres-Garcia. *Bonde*. 1944.



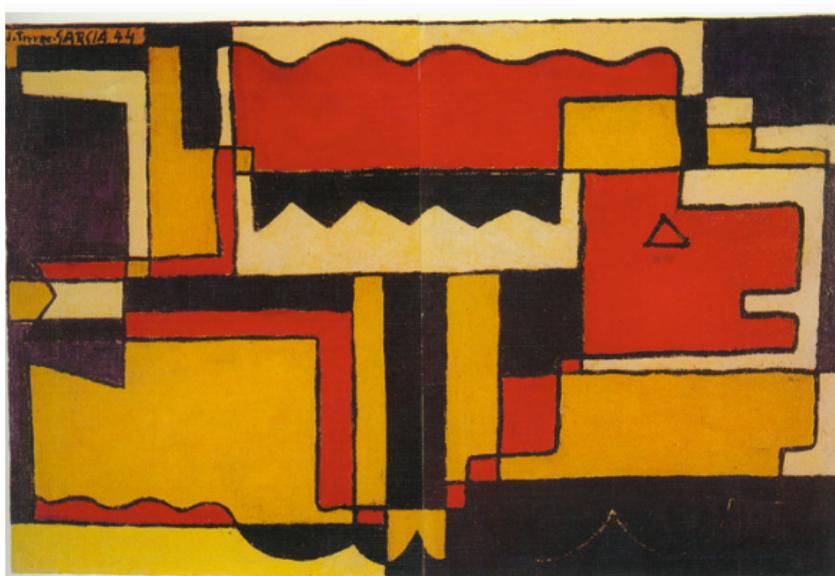
Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.

Figura 29 – Joaquin Torres-Garcia. *O peixe*. 1944.



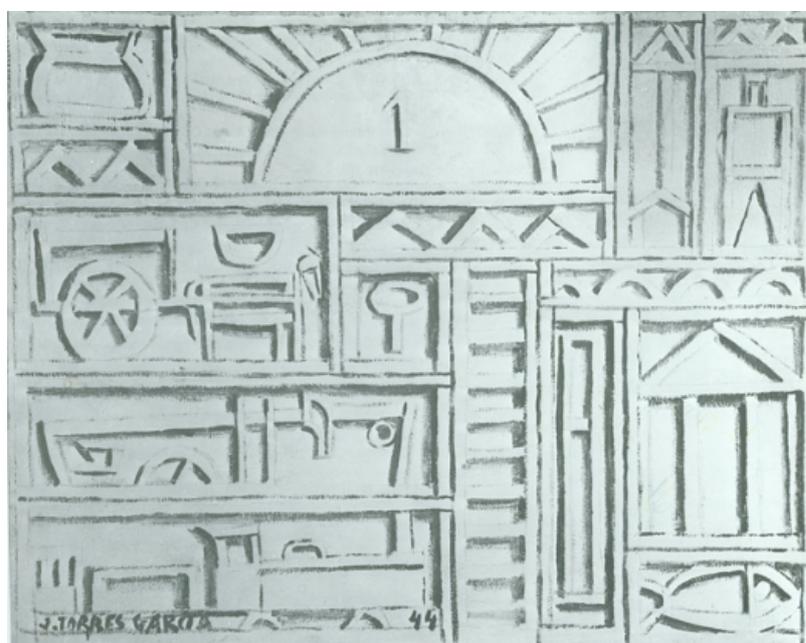
Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.

Figura 30 – Joaquin Torres-Garcia. *Forma*. 1944.

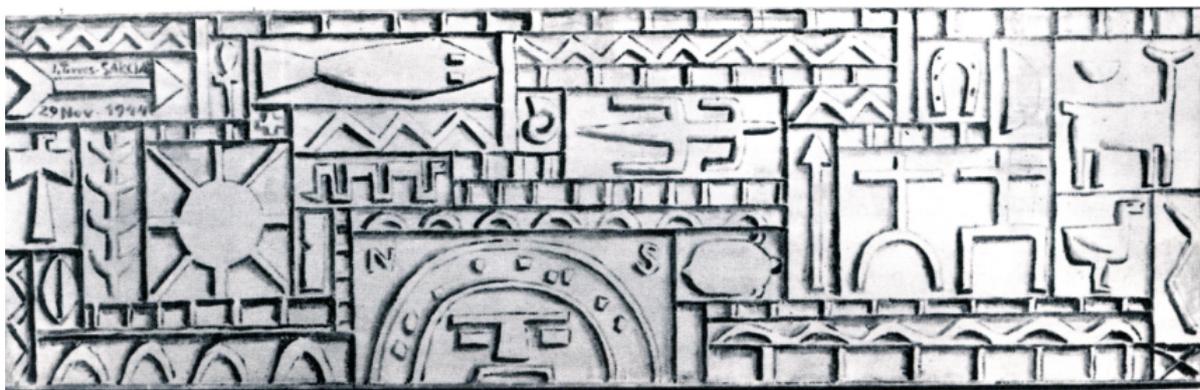


Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.

Figura 31 – Joaquin Torres-Garcia. *Locomotora branca*. 1944.



Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.

Figura 32 – Joaquin Torres-Garcia. *Pachamama*. 1944.

Catalogue Raisonné Joaquin Torres-Garcia.

Segundo Kalenberg (1978), o legado do artista foi amplo na América Latina, sendo o Universalismo Construtivo também uma metafísica e um dos dois movimentos orgânicos e sistemáticos da América, sendo o outro o muralismo mexicano. Influenciou indiretamente os grupos argentinos Madí e Arte Concreto-Invencción, a partir dos artistas Carmelo Arden Quin e Rod Rothfuss e dos textos que escreveu para a revista *Arturo*, sendo precursor do abandono da tradição pictórica do país pelos concretos argentinos. O atelier construtivista do uruguaio preparou o terreno e exerceu grande influência sobre jovens artistas na Argentina, Venezuela e Brasil, além do próprio Uruguai. O artista foi pioneiro como latino-americano a pesquisar uma linguagem pessoal e a resgatar a tradição pré-colombiana no “sentido correto”, diferenciando dos mexicanos Orozco e Rivera, que assumiram os elementos mezoamericanos apenas descritivamente, “Torres Garcia buscou uma assimilação profunda dos elementos da arte da antiga América, cujo resultado não foi uma reconstrução, e sim uma obra moderna, com marca nativa indefinível (...) Hoje ainda, as jovens gerações de artistas e críticos argentinos encontram em TG um paradigma: o modelo de uma arte própria”. (KALENBERG, 1978, 45)

“30 anos depois, apesar de tudo isto, Joaquin Torres-Garcia continua esperando seu reconhecimento definitivo” *Ibid.*, 47. Torres-Garcia foi um dos mais importantes pintores do Uruguai e da América Latina no século XX. No incêndio de 1978, foram destruídos sete murais pintados pelo artista para o hospital uruguaio de Sant Bois, além de brinquedos e de grande parte de sua produção construtivista. A construção marca a sua produção desde a produção inicial dos brinquedos transformáveis e o artista, ao longo das décadas, refina o modo de pensá-la em sua obra textual e artística. O construtivismo que desenvolveu possui divergências visuais e conceituais quanto aos europeus. Sua condição de estrangeiro nas cidades cosmopolitas europeias era bastante diferente dos europeus exilados. Apesar de sua formação clássica, a pureza do naturalismo não sobreviveu em seu construtivismo. A pureza é um mito em um subcontinente mestiço. Essa noção em diversos momentos conviveu com a oposta destruição: os brinquedos seriais perdidos para sempre por serem consumidos em grande escala; a construção de uma obra-ruína, o Monumento

Cósmico; os murais do Hospital Saint-Bois, integrados à vivência de um ambiente não amigável para a sobrevivência da obra de arte; todos os murais afrescos realizados no início da sua carreira; e um episódio marcante do qual pouco existem poucas informações. O artista fez um livro para Pablo Picasso e, após uma discussão entre eles, incendiou o trabalho, do qual sobreviveu apenas a capa.

3.3 América Latina, Geometria Sensível: um recorte sobre a construção na América Latina

América Latina: Geometria Sensível foi um projeto de exposição e livro coordenado por Roberto Pontual como terceira edição do projeto Arte Agora, realizado pelo MAM-RJ em parceria com o Jornal do Brasil. A mostra iniciada em junho 1978 foi interrompida por um incêndio no dia 8 do mês seguinte. Através do livro é possível acessar os conceitos envolvidos na elaboração do discurso curatorial, dos quais serão destacados três: geometria sensível e programada, saudável corretivo e vocação construtiva. O livro complementar à exposição totaliza sete textos. É iniciado com uma visão geral da vocação construtiva latino-americana e com o protagonismo de Joaquin Torres Garcia, justificado pelo pioneirismo. E segue pela perspectiva geométrica na produção plástica de Brasil, México, Venezuela, Colômbia e Argentina daquele momento. Todos os sete autores estavam envolvidos com o debate em construção sobre a América Latina naquela década.

Um deles foi Damián Bayón, organizador do simpósio *Speak out! Charla! Bate-papo!: Arte e Literatura Contemporânea na América Latina*, realizado na Universidade do Texas, em 1975, do qual participaram Frederico Morais e Marta Traba, também convidados para escrever um texto para o livro da exposição. A perspectiva que Pontual de atualização e revisão do debate produzido ao longo dos anos anteriores surpreende por não ter incluído a crítica Aracy Amaral, figura protagonista no simpósio e autora de *Projeto Construtivo na Arte Brasileira*, livro e exposição realizados, em 1977.

Por outro lado, Frederico Morais tem, como teórico, o destaque em *Arte Agora III*: a proposição vocação construtiva latinoamericana norteia o livro de Pontual. É o texto que lidera o sumário; é o conceito que, apesar da provocação, Pontual apresenta de modo muito natural, de modo que o texto de Angel Kalenberg, agente propulsor de todo o projeto vem em segundo lugar no sumário, assim como na apresentação. A obra *Pintura (1937)* de Torres-Garcia é a capa do livro e a próxima imagem é um desenho indígena brasileiro, cuja legenda informa apenas que foi recolhido no Alto Xingu, em 1965, sugerindo quase que uma “prova ancestral” da vocação construtiva latino-americana, que coloca a produção indígena não como contemporânea, mas na pejoratividade do primitivo, como se fosse um presente eterno dos povos pré-colombianos que mesmo com toda a ingenuidade, que os submeteu a quase extinção, se voltava para a construção.

A terceira edição do projeto Arte Agora foi anunciada com o objetivo de contribuir na revisão e atualização do debate sobre a arte latino-americana de forma orgânica que estava em vigor ao longo da década de 1970, visto a preocupação assinalada por Pontual em torno da reflexão sobre

esse gesto rondar o perigo de ser apenas mais uma movimentação imperialista com o interesse de abrir novos mercados. A possibilidade de resguardo seria não ignorar e trabalha com cautela.

Morais (1978) também aborda esse ponto, a partir de uma fala que apresentou no seminário Política e Processos de Amostragem de Arte, promovido pelo XI Salão de Arte Contemporânea de Campinas, em 1977. As grandes exposições internacionais como Documenta de Kassel e Bienais de Veneza e Paris, junto à multinacionais do mercado, realizavam uma colonização sobre a arte mundial, determinando que tipo de arte deve ser realizado em países e continente. À América Latina ficaria restrita a arte figurativa, emocional, fantástica, mágica, sendo as artes analíticas e abstratas reservadas aos anglo-saxões. Assim, Pontual (1978) critica a Bienal de São Paulo que, em sua concepção, sempre repercutiu o modelo das grandes exposições, reforçando tais imposições. Também pondera a atuação de Marta Traba que, segundo ele, insistia no lugar do mito na sociedade latino-americana, tendo como exemplo o tema da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, *Mitos e Magias*, sugerido por Traba.

Além do simpósio do Texas, ocorreram também na mesma década outros eventos que colocavam em protagonismo e em debate a produção da América Latina: a Bienal de Paris (1977), cuja ausência recorrente de interesse em visibilizar a produção exterior a Europa/EUA, deu espaço a um conjunto expressivo de artistas latino-americanos; a segunda Reunião Interamericana de Diretores de Museus de Arte no México (1978); a I Bienal Interamericana de Pintura do México (1978); o I Encontro Iberoamericano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos na Venezuela (1978); a I Bienal Latino-americana de São Paulo, com a temática *Mitos e Magia* (1978); a exposição retrospectiva do período construtivo (1928 - 1944) de Joaquín Torres García no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (1977).

Foi a partir dessa última que se deu o ponto de partida para Arte Agora III, organizada por Angel Kalenberg, diretor do Museu Nacional de Artes Plásticas de Montevideu. Assim, completou-se a definição do recorte da arte construtiva para a terceira edição do projeto e a forma como marcou presença na cronologia de pesquisa voltada para a América Latina. Para Roberto Pontual, a oportunidade era importante, visto o

quase total desconhecimento que ainda mantemos, no Brasil, em relação ao pensamento e à obra desse importantíssimo pintor e teórico uruguaio (...) estaríamos ao menos começando a corrigir [a] grave lacuna no nosso panorama plástico contemporâneo. E, também, a propiciar novos elos para o melhor entendimento da manifesta vocação construtiva, aqui e no resto da América Latina (PONTUAL, 1978, 8)

A mostra reunia cerca de 70 pinturas e uma série de pequenos objetos de madeira. O passo seguinte ocorreu a partir da sala especial latino-americana na Bienal de Paris e da exposição Projeto Construtivo Brasileiro na Arte 1950 - 1962, realizada em São Paulo e no Rio de Janeiro, ambas em 1977, que fomentaram a ideia de adicionar mais um núcleo, além do construtivo-simbólico de Torres García na exposição: um conjunto da produção recente latino-americana caracterizada pelo cuidado com o trabalho precisamente construído, com cerca de 120 obras de arte.

Se o primeiro grupo de trabalhos, exclusivo do uruguaio, havia ainda referências ao mundo exposto a olho nu “afinal, para ele o caráter simbólico seguia passo a passo a exigência de construção” *Ibid.*, 9, o segundo grupo tinha em comum a recusa quase radical à realidade exterior à obra. Foram 26 artistas, de sete dos 20 países que compõem a América Latina e constando, apenas, três mulheres: México Enrique Carbajal Sebastian e Vicente Rojo; Venezuela Alejandro Otero e Jesus Rafael Soto; Colômbia Ana Mercedes Royo, Carlos Rojas, Edgar Negret e Omar Rayo; Peru Orlando Condeso; Uruguai Nelson Ramos e Washington Barcala; Argentina Jacques Bedel, Marcelo Bonevardi e Mercedes Esteves; Brasil Adriano d’Aquino, Alfredo Volpi, Amilcar de Castro, Antonio Dias, Arcangelo Ianelli, Avatar Moraes, Eduardo Sued, Mira Schendel, Paulo Roberto Leal, Ronaldo do Rego Macedo, Rubem Valentim e Wilson Alves.

A primeira ideia destacada dos conceitos sobre os quais Pontual elabora a exposição é geometria sensível. Proposto como arregimentador da complexidade dos 50 anos abarcados entre Torres Garcia e os jovens artistas ativos naquele período, o termo não era inédito, já havia sido empenhado pelos críticos argentinos Damián Bayón e Aldo Pellegrini. Geometria sensível previa o conflito entre a imprevisibilidade e o cálculo, a intuição e o exercício da razão. Do lado oposto estaria a geometria programada e ambos formariam a composição do campo artístico do construtivo, onde pretendia isolar, de modo operacional,

os polos da ideia e do programa, da intuição e do cálculo, da abertura e da clausura, do plurissensorialismo e da estrita visualidade, de modo a lançar um pouco mais de luz sobre essa bifurcação que tantos já souberam discernir do partido geométrico: para um lado, segue a geometria sensível; para outro, a programada. *Ibid.*, 9

Ele encerra a curta elaboração afirmando que seria a primeira da qual se trataria a abordagem latino-americana, a partir de uma dedução cujos fundamentos imagináveis deveriam ser mais bem investigados e cita o escultor colombiano Edgar Negret “Penso muito no homem pré-colombiano. Era um homem angustiado, como o atual. E produziu uma arte completamente contrária ao seu mundo - uma arte de lógica, rigorosa, geométrica” *Ibid.*, 9 - 10. No capítulo que assina no livro, “Da construção seminal aos Concretismos: Brasil”, Pontual apresenta iniciativas seminais da construção no Brasil anteriores à década de 1950, com a intenção de comprovar a vontade construtiva brasileira, mas também de defender a ocorrência das disputas entre geometria sensível e programada na arte brasileira.

De início apresenta os três artistas que “fizeram a abertura do nosso ciclo modernista”, nos quais estavam manifestos breves sintomas de construção: Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro e Tarsila do Amaral. O que permaneceu foi a expansão e a explosão e não o rigor e a contenção, pois os artistas brasileiros empenhados na “atualização do ambiente” estavam mais comprometidos em “falar, no velho estilo de referir situações do mundo concreto (...) Não se dera ainda ao luxo de falar de si própria (...) Sobrava pouco espaço para só construir”. *Ibid.*, 53 Segundo o autor, a produção expressionista de Anita Malfatti entra em ordem a partir do cubismo, após estudar em Nova York, ambiente de circulação de grandes correntes estéticas da época que

provoca na artista uma. É sua a primeira obra a ser vista no Brasil com vestígios de construção, Nu cubista (1915 - 1916). Vicente do Rego Monteiro (1899 - 1970) apresentou duas pinturas de título Cubismo na Semana de Arte Moderna de 1922, cujo paradeiro não há notícias. Tarsila do Amaral (1890 - 1973) traz o cubismo para o Brasil definitivamente. Em 1923, artista cumpre em Paris o que ironizou como “serviço militar no cubismo” que influenciam, sobretudo, a fase Pau-Brasil, mas antes em A Negra e em Caipirinha já há flertes com a construção, sob influências francesas e russas, de forma que não há “contradição, e sim acordo de rigor e calor (...) mecanismos de controle mútuo”. Ibid., 52 - 53

Pontual (1978) afirma que período entre a Revolução de 1930 e o fim da segunda guerra mundial não teve a presença de qualquer componente construtivo na arte brasileira, nem na disciplina sobre a figura e, muito menos, no seu abandono pela abstração. Sob o risco de uma nova e grave defasagem, permanecemos “fechados ao que acontecia nos centros então geradores das correntes hegemônicas da arte”. Ibid., 55 Cândido Portinari, um ícone do período, utilizou a geometrização como acessório. Em comparação com a arquitetura, a passagem de Le Corbusier e Frank Lloyd, entre as décadas de 1920 e 1930, deixaram marcas definitivas na arquitetura brasileira que “se anteciparia aos demais setores da visualidade na assunção de uma postura rigorosa, despojada, isenta de retração ou da grandiloquência provincianas”. Ibid., 56 Um episódio pouco conhecido foi uma exposição organizada por Vicente do Rego Monteiro e o crítico francês Geo Charles em Recife, Rio de Janeiro e São Paulo de artistas da Escola de Paris, em 1930. “Gente agrupável nos limites da disposição construtiva” como Picasso, Braque, Gris, Gleizes, Léger, Lhote, Marcoussis e Herbin, mesmo que não fossem as obras mais significativas, não geraram qualquer impacto. Ibid., 58

Todos os exemplos acima se trataram de vestígios de construção para Roberto Pontual, mas que não compreendiam o construtivismo e abstração implícita. Segundo o crítico, o primeiro caso dessa chegada ao país ocorre em 1938 quando Flavio de Carvalho mobilizou a segunda edição do Salão de Maio em São Paulo, em vista de retomar algum contato internacional. Teve a participação de artistas ingleses surrealistas e abstratos como Ben Nicholson e, no ano seguinte, foi publicado o catálogo da exposição na Revista, no qual foram discutidas teses sobre abstração. Apesar disso, ainda interessava mais o lirismo e menos a construção abstrata. O impulso para provocar uma “mudança na atitude geral” só vingou com a reabertura do circuito internacional após o fim guerra. Além das aberturas do MASP, MAM-SP e MAM-RJ, ocorreram os murais abstratos de Cícero Dias na Secretaria da Fazenda de Pernambuco, em 1948. Samson Flexor chega de Paris em São Paulo em 1946, leciona desenho e pintura orientação racionalista no Atelier Abstração, e dois anos depois passa a se dedicar à geometria não-figurativa com influência de Léon Degand, francês que dirigia naquele momento o MAM-SP.

O impacto da gestalt e da obra de Bill no trio Serpa, Mavignier e Palatnik os leva a entrar em contato com artistas de São Paulo que intencionavam pesquisar no mesmo sentido como o gravador e fotógrafo paulista Geraldo de Barros. Especialmente em Mavignier o leva a abandonar a pintura naturalista com a qual começa sua recente carreira, para investigar formas de livre asso-

ciação. A atividade de Mavignier como monitor da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro no Rio de Janeiro, a partir de 1949, o leva a suspeitar sobre a marginalidade desses trabalhos que indicavam “estruturas já dissociadas do mundo objetivo, preocupadas apenas com a sua distribuição e o seu ritmo no espaço exclusivo do quadro” e o proporcionado segurança para pesquisas sobre novos rumos. Pontual deixa a interrogação sobre colocar a produção dos internos como uma das primeiras iniciativas construtivas e, finalmente, do famigerado sensível alocado a construção.

Em 1951, ocorre a I Bienal Internacional de São Paulo com quase todos os movimentos da arte moderna desde o início do século presentes com exceção do dadaísmo, mas foi a arte concreta que desempenhou maior influência sobre os jovens artistas brasileiros, que tomam o impulso para trabalhar coletivamente, abandonando a atuação isolada. Destaca-se a representação suíça que atualizava a linhagem de Mondrian e Theo van Doesburg com Sophie Taeuber-Arp e o grupo de Zurique com Richard Paul Lohse, Leo Leupi, além de Max Bill. Ivan Serpa foi premiado como jovem pintor nacional com uma composição abstrata. Na categoria jovem estudante de arquitetura ganha Antonio Maluf com o cartaz da Bienal, aluno do recém-inaugurado Instituto de Arte Contemporânea do MASP e que vinha se inclinando ao concretismo. Esse também vinha circundando Waldemar Cordeiro, um dos representantes brasileiros com dois trabalhos. O Grupo Ruptura é formado logo em seguida à Bienal com Cordeiro e, posteriormente, com Luiz Sacilloto, Mauricio Nogueira Lima, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Lothar Charoux e Kazmer Fejer. Inserindo-se na tradição começada por Malevitch e Mondrian, o grupo partia da vibração ótica para integrar a pintura espacial do russo e do holandês. O tempo como nova dimensão, como movimento.

Em 1953, foi criado o Grupo Frente, no Rio de Janeiro com Ivan Serpa e seus alunos que atuavam no perímetro do concretismo - Palatnik, Weissmann, Lygia Clark, Aluísio Carvão, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Décio Vieira - mas também artistas figurativos na linha naif como Elisa Martins da Silveira. Para Pontual, nesse âmbito já pode ser compreendida a distinção das vanguardas de São Paulo e do Rio de Janeiro entre o zelo rigoroso a uma ideia central e a abertura a pesquisas multifacetadas. Em 1959, as divergências se tornam assumidas entre atitudes sensíveis e programadas, surgindo o Neoconcretismo.

Ao longo dos anos 1950 outros acontecimentos interferiram no cenário brasileiro. Em 1951, Almir Mavignier e Mary Vieira se mudam, respectivamente, para Alemanha e Suíça. Em 1953, ocorre a primeira Exposição Nacional de Arte Abstrata no Hotel Quitandinha na cidade de Petrópolis-RJ. Composta de diversas formações e gerações como os artistas Thomaz Santa Rosa, Zélia Salgado, Margaret Spence, Antonio Bandeira, Fayga Ostrower, Rossini Peres, Serpa, Carvão, Palatnik, Clark, Pape e Décio Vieira. Tinha, predominantemente, variações em torno da fase geométrica de Kandinsky, com 33 das 53 obras da exposição intituladas Composição. O concretismo se fez presente também, além do gestualismo de Spence e do expressionismo abstrato do ceramista Elmer Golmer.

Acontece a II Bienal de São Paulo com mais 13 países participante e um pouco de tudo novamente, mas com presença maciça de Paul Klee, a retrospectiva do cubismo e de quase 50 anos de trabalhos de Picasso, uma sala especial dedicada a Mondrian, um panorama do De Stijl e um do futurismo. Os prêmios são disputados novamente entre expressionismo e construtivismo como exemplo a categoria de pintor nacional, dividida entre Emiliano Di Cavalcanti e Alfredo Volpi, que havia migrado para a construção recentemente. A série Fachadas havia acabado de iniciar. Carregava a essência popular das suas pinturas e ao mesmo tempo abandonava a perspectiva, realizando pinturas totalmente bidimensionais. A partir desse momento, Volpi “caminha para uma disciplina e ascese cada vez maior, mas mantendo o exercício da espontaneidade”. *Ibid.*, 61

A confluência entre os polos opostos da construção e do despojamento também podem ser encontrados nas obras de outros artistas entre Rio de Janeiro e São Paulo como Milton Dacosta, Maria Leontina Franco da Costa, Dionísio Del Santo, Ubi Bava e, no baiano, Rubem Valentim, em cuja obra era possível constatar a influência da organização simbólica de Torres Garcia e da negação total da figuração no concretismo. A pintura do artista cada vez mais compondo suas bases entre síntese, equilíbrio e simetria de formas geométricas, sem, com isso, deixar de lado a ancestralidade que é o ponto original de sua linguagem, das “construções emblemático-totêmicas no plano ou no espaço”: os elementos simbólicos e as ferramentas do *candomblé*. *Ibid.*, 63

O artista paulista Arnaldo Ferrari tem a influência tardia de Torres Garcia e do concretismo efervescente dos anos 1950. No fim dessa década, o artista ainda praticava paisagens em sua pintura, “no acúmulo bem armado de um casario com vivacidade cromática”, até que alguns anos depois ele descartou a figura e comungou com a prática vanguardista de então, entre geometria e visceralidade.

Milton Dacosta, apesar do pouco tempo em que se dedicou a abstração total, foi o artista, dentre os nomes citados, que mais radicalizou o “espírito essencialmente construtivo”. Nos primeiros anos da década de 1940, o artista solucionava a pintura, com os ciclistas, banhistas e figuras infantis, em uma “trama de sólidos reduzidos ao planos” e em uma síntese da linha com a cor, segundo Pontual. A geometria é intensificada, em seguida, com figuras humanas e arquiteturas na paisagem, até que, na segunda metade dos anos 1950, descarta absolutamente as referências externas a tela. As curvas e volumes ainda remanescentes desaparecem e a cor assume o protagonismo, recebendo um tratamento de “tons baixos, foscos, introspectivos, mesmo metafísicos e místicos, por chapadas com delimitações precisas”; as verticais e horizontais que compõem a estrutura visível da obra, estão cada vez menos presentes e cada vez mais puras. No momento em que Pontual escreve o texto, Dacosta tem pinturas com figuras em que recupera a sinuosidade, suas vênus, anjos e pombas são manejadas com síntese e ascese, “que o define como um construtor, bem mais um clássico do que um barroco”. *Ibid.*, 64

Maria Leontina, Ubi Bava e Dionísio Del Santo, tem a mesma perspectiva no modo em que se aproximam da disciplina construtiva, mas com menos intensidade e mais tardiamente que Dacosta e Valentim. Leontina era casada com Dacosta, realizou de meados dos anos 1950 até

o início dos 1960, uma série de pinturas com precisa, porém, especulação geométrica, pois manteve um lirismo, com referências, mais que alusivas, a arquitetura, de forma equilibrada, mas ainda com espontaneidade. Essa seria o extremo para onde Ubi e Dionísio penderiam ainda mais. Leontina o faria pela insistência no mundo objetivo e eles pela busca no estímulo a percepção, com manipulações óticas e formas mutáveis vibrantes.

O período entre a morte de Getúlio Vargas e o início do mandato de Juscelino Kubitschek o circuito artístico brasileiro foi gravemente afetado. O otimismo consequente do novo governo coincide de forma sintomática com a realização da I Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM-SP em 1956 e, no ano seguinte, no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro. Era a afirmação da postura estética do concretismo e a impessoalidade da produção industrial e a lógica pragmática da arquitetura. Assim como para Pontual também era sintomático que o concretismo tenha vindo originalmente de São Paulo, cidade que sediou o surto de desenvolvimento.

O fenômeno do modernismo de 1922 é retomado pelo concretismo, a reunião de poetas e artistas plásticos para invenção. São os primeiros que fazem a liderança dos grupos, sendo em São Paulo liderados pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari; e, no Rio de Janeiro, por Ferreira Gullar. Todos emergem da quebra com o “discusivismo” fincado pela Geração de 45 na linguagem poética.

Assim, a arte construtiva, a concreta e a geométrica são fundidas em uma só associação, se manifestando na América Latina de forma sensível. A proposta de Pontual é reforçada por Morais (1978) com outras palavras. O crítico aponta a presença latino-americana no âmbito internacional como mais “vitalista e orgânica” e defende sua afirmação tomando exemplos dos próprios artistas: Torres Agüero entende sua produção como uma geometria caliente e que sua arte não era rigorosa, mas feita com rigor; Tomasello como uma cor mais viva e sensual de seus relevos; Villamizar contrapõe seu geometrismo frio e árido à exuberância latino-americana, mas que em território estrangeiro, em comparação com outras que vão ao extremo, a sua se torna quase lírica, chegando a um romantismo. (MORAIS, 1978, 17) O crítico sinaliza que a crítica latino-americana em representantes como Angel Kalenberg, Severo Sarduy, Mario Pedrosa, Jorge Alberto Manrique e Juan Acha eram unânimes sobre o caráter orgânico da geometria latino-americana. E, por ser registrado e reconhecido em muitos artistas, poderia se dizer que o caráter mais vitalista e orgânico seria tipicamente latino-americano.

Morais (1978) apresenta outra justificativa com examinações próprias sobre trabalhos de artistas: o cinetismo de Soto tem qualidades de um lirismo próximo dos ritmos naturais; a geometria de Volpi possui ritmos aquáticos e aéreos; o cinetismo de Le Parc e seu grupo que se desdobra em happenings participativos; o mexicano Gunther Gerzso e o argentino Marcelo Bonevardi conectaram geometria e surrealismo; o neoconcretismo de Lygia Clark e Helio Oiticica antecipa o plurisensorialismo, sendo um agente da bodyart e da arte povera. Segundo o autor, os neoconcretos buscaram em Susanne Langer a noção de organismo vivo, reintroduzindo como valor e

qualidade as noções de expressão pessoal e subjetiva contra a ortodoxia concreta.

A segunda ideia presente na formulação da exposição é o saudável corretivo. Frederico Morais, tomando de empréstimo o termo de Juan Acha, para afirmar a chegada das influências construtivas na América como um saudável corretivo à tradição individualista e emocionalista da formação cultural do subcontinente. Um surgimento tardio, mas empenhado pelas “forças racionais”. *Ibid.*, 18 Assim, o saudável corretivo foi inicialmente estimulado por estrangeiros que vieram a América Latina e a consequência foi os países que os receberam tendo um papel destacado à arte construtiva. Grete Stern, fotógrafa da Bauhaus, teve em sua própria casa a primeira exposição do Grupo Madí na Argentina. Entre 1940 e 1947, a pintora Maria Helena Vieira da Silva, próxima da Escola de Paris e amiga de Torres-Garcia, residiu no Brasil. Nesse período foi uma ponte entre o uruguaio, o país e o grupo da revista argentina Arturo. Também foi o momento em que a artista portuguesa começava a empregar modulações geometrizadas e se afastava da figuração explícita. Em 1950, o suíço Max Bill realizou uma individual no MASP - primeira apresentação de arte concreta no Brasil - e teve a Unidade Tripartida (1948 - 1949) premiada na I Bienal de São Paulo no ano seguinte. Sua influência se estendeu à artistas que foram pesquisar o construtivo dentro e fora do país como Franz Weissmann, Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Almir Mavignier que depois lecionou na Escola de Ulm e Mary Vieira que se uniu a Max Bill no grupo Alianza ao se mudar para a Suíça. Na segunda viagem de Max Bill ao país, o artista realizou a conferência “O arquiteto, a arquitetura e a sociedade” no MAM-RJ e na FAU-USP. Com significação de destaque na série de gravuras *15 variações sobre um Tema*. O escultor basco Jorge Oteiza chegou à Colômbia no final da década de 1940. Realizou conferências, publicou artigos na imprensa sobre a arte pré-hispânica, arte e o meio cultural colombiano e latino-americano em geral. Teve trabalhos expostos na IV Bienal de São Paulo (1957). Foi o maior estimulador do colombiano Edgar Negret no início de sua carreira.

O polonês Mathias Goeritz chegou ao México no mesmo período. Exerceu influência imediata a partir dos ateliês de educação visual, desenho básico e industrial organizados em universidades. Sua obra mais importante, realizada em parceria com o arquiteto Luiz Barragan, é o conjunto de cinco torres da Cidade Satélite da Cidade do México (1957-1958). Goeritz convidou escultores construtivos de vários países para realizarem projetos escultóricos para a Cidade Universitária na ocasião das Olimpíadas de 1968. Na Venezuela, Carlos Raul Villanueva, nascido em Londres, “regressou” a Caracas em 1929. “Estrangeiro” como Torres-Garcia teve importante papel como aglutinador das artes plásticas nos anos 1950 ao integrar no seu projeto para a Universidade de Caracas (1952 - 1957) a obra de artistas de “tendência construtiva” como Alexander Calder, Hans Arp, Fernanda Leger, Alejandro Otero, entre outros.

Também foi fundamental o deslocamento de artistas e teóricos latino-americanos entre cidades de diversos países do subcontinente além de Torres Garcia. O argentino Tomas Maldonado foi autor do projeto original da Escola Superior de Desenho Industrial, que funcionaria inicialmente no MAM-RJ, mas foi inaugurada como entidade autônoma. Maldonado e a pintora argentina Lidy Prati apresentaram a Almir Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatnik a obra do escultor e

pintor suíço Max Bill. Os três brasileiros conhecem também a teoria da gestalt sobre a obra de arte através de Mario Pedrosa, sobre a qual Pedrosa desenvolve a tese Teoria da Afetividade da Forma que venceu o concurso para ocupar cátedra da Faculdade Nacional de Arquitetura, em 1948. O argentino Jorge Romero Brest fundou com os conterrâneos Emilio Petorutti e Lucio Fontana a Academia Altamira em Buenos Aires que o brasileiro Sergio Camargo frequentou. Brest criou a revista *Ver y Estimar*, realizou conferências no Brasil pela primeira vez em 1948 e por anos consecutivos até 1953, apresentar a mostra dos concretos argentinos no MAM-RJ. Morais o considera um mobilizador para os artistas fundariam depois o Grupo Ruptura e o Grupo Frente, ressaltando que sua vinda é anterior à mais conhecida de Max Bill.

Torres Garcia se tornou conhecido no Brasil especialmente a partir da V Bienal de São Paulo (1959). Nesse mesmo ano, o crítico e poeta neoconcreto Theon Spanudis, publicou o texto *A significação americana e mundial de Torres Garcia*, reconhecendo sua influência sobre diversos artistas brasileiros e latino-americanos, o que foi confirmado por muitos desses artistas como o brasileiro Rubem Valentim, o colombiano Eduardo Ramirez Villamizar, o mexicano Carlos Mérida, o peruano Fernando de Szyszlo, o guatemalteco Roberto Ossaye, entre outros. Para Spanudis, “a primeira voz original e independente das Américas a incorporar em sua arte as antigas ideias plásticas das civilizações deste continente”. *Ibid.*, 17

Morais (1978) pondera que, apesar das origens, de modo geral se compreendeu que a arte construtiva adquiriu significação apenas nos países de economia avançada, de maior estabilidade social e política como Alemanha, Suíça e Holanda. Neles, a ênfase do movimento acontece sobre aspectos formais como o emprego de materiais industriais e qualidade da execução. Porém, as primeiras manifestações construtivas ocorreram na União Soviética em um contexto de guerra mundial e expectativas quanto à revolução socialista de 1917, às profundas transformações sociais e políticas e ao desejo comum da construção de uma nova realidade, pela praxis social e o abandono da arte como campo puramente especulativo. Com a ascensão de Stalin, os movimentos foram sufocados, tendo espaço no exterior o construtivismo voltado para o formalismo, mas viável em termos de mercado, como Lissitsky na Bauhaus ou Pevsner e Gabo nos EUA.

O construtivismo de Malevich “mais revelador da verdadeira alma russa” ou ideológico de Tatlin foi melhor compreendido na América Latina. Morais compreende essa questão como uma coincidência de se tratarem de nações em que tudo estava por construir, citando Lissitsky, se tratava de “decretar o fim do quadro como representação” para “da terra fertilizada pelos cadáveres do quadro e seus autores”, edificar um novo espaço, uma nova arte, uma nova realidade. *Ibid.*, 24

Contra as críticas de Branco sobre branco (1918) de Malevich sobre puro negativismo, niilismo à ocidental, vazio, extremo existencialista, Morais defende que é na negação extrema da cor e da forma da pintura suprematistas que foi possível revelar a presença maior do espaço como o próprio significante. Mais que o objeto ausente se tornar a presença da abstração, se trata do niilismo “primitivo” russo desejar o fim, para que da destruição possa construir um mundo novo. *Ibid.*, 24 - 25

O neoconcretismo para o autor se tratava com os interesses russos de encontrar na síntese a origem. Sendo os elementos artísticos reintegrados à vida, não pertencendo à arte ou suas linguagens. Uma redescoberta do mundo que levava à uma inversão de perspectivas. Declarando-o como construção, fundação de uma nova arte, novo ser e cita Ferreira Gullar em “Teoria do Não-Objeto” (1959) sobre o risco da arte quando não tem em vista a experiência primeira. O crítico pondera que os manifestos madista, concretista e neoconcretista não contem alusões à implicações políticas, mas que a ausência não impede de compreender nas suas proposições o desejo político e utópico de renovar e transformar a sociedade, visto que na perspectiva construtiva o labor artístico pretende a ordenação do caos, cosmos e variáveis.

Por fim, a terceira ideia, e talvez a mais importante na exposição, é a vocação construtiva. Para dissecá-la, Morais (1978) demarca, inicialmente, algumas questões. A primeira é que os países latino-americanos são nações dependentes, de desenvolvimento “subsidiário e ancilar”. A segunda é que eles importaram teorias de arte construtiva de diferentes locais e em diferentes épocas. Outra é que, apesar das influências pós-colonizadoras europeias, a vocação construtiva existe justamente por ser anterior ao construtivismo, com os exemplos das relações entre as concepções de espaço de artistas latino-americanos e orientais: caso do brasileiro Sérgio Camargo na abordagem do espaço árabe que teve repercussão no Brasil através da península ibérica; e do argentino Leopoldo Torres Agüero e o espaço do extremo-oriental, que chegou via Pacífico e se disseminou a partir da Cordilheira dos Andes.

Morais (1978) também apresenta que a vocação construtiva também é explícita quando o Brasil assimila, antes de partes da Europa, o purismo de Le Corbusier e Ozenfant, a didática da Bauhaus, o construtivismo e o suprematismo russos e o concretismo de Max Bill. Um caso especial é a receptividade que Le Corbusier teve no Brasil. Influência marcante na obra de Lucio Costa, Oscar Niemeyer e outros arquitetos, foi dele o risco original do edifício do Ministério da Educação e Cultura, de 1939. Também é salientada a disseminação, ainda que tímida, do espírito funcionalista dos anos 1920 com a chegada de Gregori Warchavchik a São Paulo, alguns anos antes de Le Corbusier.

Por fim, o crítico inverte a perspectiva para examinar a influência latino-americana sobre a arte europeia e estadunidense. O cinetismo da Escola de Paris, cujos núcleos principais são o ótico com Vasarely e o cibernético com Schoffer, acabou por ser dominado pelos argentinos Le Parc, Sobrino, Garcia Rossi, Demarco e Marta Boto; pelos venezuelanos Soto, Cruz Dias e Debourg; e também pelo brasileiro Sergio de Camargo. Em Milão, o espacialismo de Lucio Fontana repercutiu a partir de 1948. Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Eduardo Ramirez Villamizar e Mathias Goeritz realizaram antecipações minimalistas. Esse último é reconhecido pelo crítico Gregory Battcock, em relação às Torres da Cidade Satélite no México. Frank Popper assentiu as antecipações cinéticas de Abraham Palatnik. Guy Bret e Udo Kulterman estudaram as antecipações plurisensoriais de Lygia Clark e Helio Oiticica. As mesmas fez Kosice, cuja obra foi extensamente analisada por Pierre Restany e Michel Ragon. Suas molduras recortadas estão à frente das shaped canvas de Frank Stella. Tomas Maldonado esteve à frente da Escola

Superior da Forma em Ulm, criada por Max Bill em 1950. Por fim, Morais cita Torres Garcia e sua profunda repercussão gerada pela atuação “tricontinental” (Europa, EUA e América Latina). A influência do uruguaio também acontece sobre Barnett Newmann, Adolf Gotlieb, Mark Rothko e Louise Nevelson, conforme reconhecem Bradford, Werner Haftmann e Jacqueline Barnitz. Sifney Jannis contava que em exposição de Torres Garcia, Newmann visitou-a muitas vezes, inclusive mediando-a para o público.

Em uma sociedade como a nossa, onde tudo está por fazer, por construir, a arte, integrando um esforço de definição de um projeto nacional e/ou continental, adquire o sentido de organização do real, de transformação e construção de uma nova sociedade. Ibid., 13

O fato de não haver uma cultura definida, como era o caso europeu, um espaço codificado, demonstrava as afinidades entre o neoconcretismo e as vanguardas construtivas soviéticas. Alexander Rodchenko e Vladimir Tatlin foram apontados por Dora Vallier e Michel Seuphor como pioneiros dos móveis e esculturas sem pedestal. À eles estão próximos Gyula Kosice e Rod Rothfuss do grupo argentino Madí, por negarem a moldura e o espaço representativo. Também a Tatlin, e seus contra-relevos, e ao suprematismo de Malevitch estão perto os Bichos de Lygia Clark, as estruturas-cor de Hélio Oiticica e a pintura de Décio Vieira. Se trata de, para além das utopias, em suma, era o contexto comum entre América Latina e URSS o que aproximou suas produções. Para Morais (1978), os dois construtivismos não eram manifestações culturais de sociedades industriais, mas de sociedades em fase inicial de arranque econômico, sendo quase sintomático que em São Paulo, cidade de estágio industrial mais avançado, a vinculação tenha ocorrido com o concretismo suíço-alemão-holandês, enquanto o Rio - menos industrializado, porém, mais lúdico e criativo - mostrou-se mais sensível ao construtivismo russo.

Portanto, a vocação construtiva não seria nenhum processo de retrocolonização, mas uma predisposição que levou ao acolhimento dos modelos europeus do construtivo, remontando à Torres Garcia, às influências orientais e, sobretudo, nos povos pré-coloniais. “Quer dizer, haveria, também, na arte construtiva, um processo de antropofagia” Ibid., 29

“Não se pode inferir, porém, apressadamente que o fim do sonho desenvolvimentista seja também o fim do sonho construtivo, pois se os paralelismos existem, a arte está sempre à frente da realidade (...) tão válida quanto a arte ordenada e construída pode ser uma outra que assuma e manifeste claramente o nosso caos (...)” “como tem procurado mostrar o pintor e teórico argentino Luis Felipe Noé, existe também uma estrutura no caos, ou melhor, o caos é uma estrutura” Ibid., 28 - 29

4 Destruição

4.1 Os morros

A proposta da imagem como promessa está no campo do imaginário. Entende que determinadas imagens são operadas por um mecanismo que trabalha na expectativa que não se realiza. Em outra perspectiva, mas também no campo do imaginário, estão as imagens produzidas pela destruição. As que sobrevivem e ganham força na ausência. Assim, gostaria de separar as imagens que experimentamos no cenário cotidiano do mundo sem a intermediação de um dispositivo – ou seja, de uma máquina ou de um objeto para especializar o olho humano - em duas categorias: positivas e negativas. As positivas são todas que podemos acessar no agora. As negativas são as são acessadas através de fragmentos e da memória.

Alguns morros foram removidos do Centro da cidade do Rio de Janeiro, entre eles o do Castelo e o de Santo Antônio. Não eram apenas morros, relevos positivos sobre o terreno plano, visíveis acima do nível do mar, mas também algumas das construções mais antigas do país, memórias coletivas e, especialmente, famílias de ex-escravos e descendentes que viviam em condições de extrema pobreza e removias para regiões periféricas da cidade. A população do morro resistiu até o início das obras, desacreditada que o desmonte fosse acontecer, segundo Paixão (2009). Tudo ficou para trás e virou uma só matéria. Lama, pedra, pedaços de casas, igrejas, objetos pessoais. Matéria que após ser transferida se tornou novamente morros, mas invertidos, negativos, abaixo do terreno da cidade, formando o Aterro do Flamengo.

O desmonte dos morros foi legitimado com o discurso da modernização urbana e sanitária da capital do país: expandir a cidade através da construção de aterros, planificar o Centro e livrá-lo de doenças contagiosas, arejando, higienizando. Mais que de doenças, higienizar de pessoas pobres, pretas e indesejáveis que contaminavam o visual de um país que desejava superar o tempo perdido e chegar em pouco tempo a um futuro moderno. Os primeiros espaços de memória da cidade foram utilizados como argumento para tentar reverter a situação, mas remover milhares de famílias não seria um argumento válido.

Os morros do Castelo e de Santo Antônio eram dois blocos de massa que sofreram mudanças drásticas e passaram de uma verticalidade a outra, opostas: a positiva e a negativa, respectivamente, acima e abaixo do mar. O alto empilhado de rocha, terra, edifícios, barracos e objetos foi reduzido a uma grande mistura e acomodado em nível oposto ao anterior, uma abstração, cujos olhos não poderiam acessar sem informação prévia. O morro ereto, rígido, foi dissolvido por mangueiras e picaretas pacientemente até se tornar transportável e depois ser lançado na Baía. Algumas décadas se passaram até que o aterro se tornasse ocupável. Há vestígios que sobreviveram nos locais originais dos morros. No largo da Carioca, ao olhar para o alto se vê, além dos longos prédios que nos obrigam a virar totalmente a cabeça para trás caso se deseje ver até o andar mais alto, o Convento de Santo Antônio e o Centro Cultural São Francisco da Penitência.

Do lado oposto, após caminhar pela Rua da Carioca, se chega a Av. República do Chile, na qual é possível ver acima um pedaço “virgem” remanescente do morro, com rocha, árvores e mato. Mais a frente, após o Teatro Nelson Rodrigues chega-se a espaçosa Av. Chile entre prédios e jardins a que se podem avistar com conforto, diferente do empilhamento anterior no Largo e na Rua da Carioca. À direita, se vê ao fundo outro pedaço da cidade, apertado e empilhado, a Rua do Lavradio. À esquerda entre o barulho de carros e ônibus, há até certo silêncio, muito vento e a surpresa. Como pode haver um local tão vazio e espaçoso, com um ar moderno em meio a um Centro antigo? Nesse vazio parece que falta algo. E é o morro de Santo Antônio. Seus vestígios são as elevações da Av. Chile, da Rua e do Largo da Carioca, o Convento e o Centro Cultural, mas, especialmente o vazio, o silêncio e o vento intenso que ali circula.

Distante dali, em uma caminhada de 15 minutos, estão os fragmentos do Morro do Castelo na Ladeira do Carmo e na Av. Pres. Antônio Carlos. Uma subida para um estacionamento e placas onde se escreve apenas “Castelo” e aponta não se sabe bem pra onde. Essas placas são de uma curiosidade total, pois a história do morro compartilhada pelos trabalhadores mais antigos da região – já que praticamente mais ninguém mora por ali – para os mais novos ou recém chegados é um mistério. O morro ainda tem um nome curioso “Castelo”, uma placa que aponta para lugar algum deixa por se imaginar onde pode estar tal Castelo.

Os morros seguem presentes com suas imagens negativas, ausentes. Placas de rua e letreiros de ônibus podem levar um desavisado a procurar um castelo. Ou se deparar com a Av. Chile espaçosa e arejada - com prédios cujos desenhos disputam entre si para ser o mais monumental - após caminhar pelos sobrados apertados da Rua da Carioca e contornar o pedaço restante do Morro de Santo Antônio. Nesse cenário que a destruição produz é explícita. Como seria possível uma avenida tão larga, com tais prédios, espaço confortável entre eles, para contemplação, estar cercada de ruas cujas casas estão grudadas umas às outras? O método destrutivo deixa rastros. São discretos e silenciosos, mas são rastros. É uma presença ausente, um grito silencioso de estremecer, uma imagem que não está ali e justamente por isso está ali.

Não era simples a manobra de desmonte dos morros e depois de aterramento das praias. Primeiro um trabalho quase artesanal e trabalhoso, que exigia paciência em tornar todo o morro uma só mistura, capaz de ser carregada em caçambas. Depois do despejo da mistura no mar, era necessário ter paciência com o terreno que surgia: mole, instável e lamacento. Os primeiros anos de trabalho nas obras do MAM-RJ eram feitos em algumas partes de barco. O nível de altura entre as áreas de lazer, os viadutos e as pistas de automóveis sofreram alterações em relação ao projeto inicial de Reidy, segundo Coelho (2010). Não era possível exigir rigor de um terreno aterrado.

O cenário acima e os aterros são ruínas em construção que a destruição produz, cuja execução ocorre através do material resultado do que foi destruído e que não perde sua carga simbólica na mudança de destino. As imagens negativas dos morros seguem presentes nas ruínas em construção: estridentes no hábito de chamar a região de Castelo ou no ato de poder ver o céu

entre os prédios sem ser necessário virar muito a cabeça. Também estão no aterro, seja abaixo do nível do mar - onde o morro foi colocado invertido em relação a sua posição original - seja acima do nível do mar: a cidade entupida teve suas dimensões estendidas. Não para se construir mais, mas para a contemplação e o lazer. Em nenhum outro lugar da cidade seria possível construir o prédio do museu ou um grande jardim público como o aterro, que surge monumental ao cruzar o viaduto.

A diferença entre destruições como as dos morros ou a do incêndio do MAM-RJ das que ocorrem no cotidiano está na dimensão, as primeiras são destruições em grande escala e, portanto, tem grande repercussão por afetarem a vida de diversas e numerosas pessoas e instituições. Apesar de ambas serem destruições de grande escala se diferem no gesto de realização. A dos morros foi proposital, projetada pelo Estado. Já a do incêndio foi entendida como acidental.

Apesar das suspeitas de crime devido à coincidência de ter interrompido um dos principais espaços culturais de resistência na ditadura e de ter destruído uma parte da obra do artista que reivindicou a independência da América Latina, não cabe neste trabalho confrontar a causa acidental do incêndio. Mas registra-se que durante esta pesquisa algumas situações foram levantadas, especialmente através da repercussão midiática. Era importante mostrar que a administração do museu tinha o controle da situação e imediatamente foi apresentado um plano de recuperação para o prédio e a instituição. A causa do incêndio era uma questão menor diante da emergência de recuperá-lo e da demanda por esquecê-lo. Perseguir o motivo que teria provocado o incêndio seria insistir em um retorno para o passado, contrariando a demanda de esquecer o que se passou.

Outro fato que provavelmente tenha influenciado esse distanciamento de uma busca pela causa do incêndio, é que no caso de se tratar de algum procedimento mal realizado pela equipe no dia a dia de produção do museu ou em sua estrutura, visto a falta de preparo para um evento anunciado, era justificada pela falta de verba. E foi essa a versão dada pela maioria dos jornais, desde o início da repercussão do fogo no museu. É curioso que a versão criminosa do incêndio tenha sido evitada pelos principais jornais da cidade, em especial o *Jornal do Brasil* que estava diretamente associado à exposição, pois era o patrocinador da mostra em cartaz.

A partir da versão oficial do incêndio acidental, proponho uma divisão por categorias nas destruições de larga escala: ativas e passivas. A dos morros foi ativa e a do incêndio, passiva. Essa categorização é importante para colaborar na percepção da frequência de destruições de larga escala, já que elas não ocorreram apenas passivamente. Conforme a análise do capítulo anterior, a destruição pode ser um método, uma prática inerente para o funcionamento de algumas sociedades. Não apenas os africanos Batamaribas a praticam ao destruir as casas após a morte do homem mais velho da família. Lagrou (2007) afirma que o povo indígena Kaxinawa, localizado no estado do Acre e no Peru, tem como prática o abandono dos objetos após o uso em rituais e também, após a morte, de destruir a casa e os objetos pessoais do morto. Além dos povos exóticos, sociedades capitalistas ocidentais realizam guerras para fomentar a economia neoliberal. Tudo deve ser feito após as guerras e rápido, segundo Demier e Gonçalves (2017). Tais práticas

destrutivas têm características próprias e distintas entre si. A recorrência da destruição no Brasil, ativa e passivamente, pode comprovar que além de ser uma regra, contrariando o discurso da exceção, é fundamental para o funcionamento dessa sociedade, como nas outras citadas acima.

A imagem prometida da modernidade foi realizada pela república. As instituições existiam no Brasil há pouco mais de três séculos de existência e o novo período político necessitava negar o período colonial e imperial, suas instituições e anunciar mudanças radicais, em outras palavras, um futuro. Mais que esquecido, o passado deveria ser apagado. Décadas antes do início da industrialização nos anos de 1950, a república construiu e fomentou a visualidade, a cultura e a arte consideradas naquele momento como modernas. Em 1890, logo após o golpe militar que instaurou o sistema republicano no país, a Academia Imperial de Belas Artes se torna Escola Nacional de Belas Artes e a Praça da Constituição - localizada a duas quadras do terreno ocupado pelo primeiro prédio da escola e que possui em seu centro um monumento em que D. Pedro I está sobre um cavalo segurando a primeira constituição do país - é renomeada Praça Tiradentes, nome do líder da Inconfidência Mineira, revolta contra a administração da colonização portuguesa.

O apagamento funcionou e se estende à atualidade. Na praça se localiza o Teatro João Caetano, antigo Teatro São João, onde o imperador jurou fidelidade à Constituição Portuguesa em uma de suas varandas. O monumento segue invisível e desconhecido pelos pedestres que cruzam a praça todos os dias. A especulação em torno do personagem que está em cima do cavalo passa na maioria das vezes pelo próprio Tiradentes. Como analisou Olavo Bilac (1903): “O nosso mal tem sido este: quisemos ter estátuas, academias, ciência e arte, antes de ter cidades, esgotos, higiene, conforto”.

4.2 1922

Quatro décadas depois foi criado o MAM-RJ a partir de gesto semelhante. Nada exigido por Bilac se completou e o país tomou fôlego para um novo ciclo de iniciativas do projeto moderno, dessa vez com a industrialização à vista. Segundo Sant’Anna (2011), não é possível determinar de quem foi a ideia de realizar um museu de arte moderna na capital do país. A criação do MAM-RJ, MASP, MAM-SP e Bienal de São Paulo foram frutos da corrida pela industrialização - protagonizada por estrangeiros que fugiam da instabilidade política da Europa -, que derrotou a aristocracia em vigor e aumentou a circulação de dinheiro com a urbanização crescente do país, segundo Pedrosa (2015). No entanto, talvez o MAM-RJ seja um caso particular em relação às outras instituições, por sua localização na antiga capital do país e por não constar dos tais industriais estrangeiros em suas primeiras atas. O desejo pela modernização, a consciência das etapas necessárias para sua concretização e a função do museu nelas estavam presentes em setores diferentes: especialmente na política e na imprensa.

Essa foi uma das instituições que já existiam, mas foram reformuladas com a república. O regime ditatorial de Getúlio Vargas determinou ações de integração do território nacional conforme analisado no primeiro capítulo, entre elas o estabelecimento e a consolidação da imprensa

por todo o país, mesmo com o analfabetismo alarmante da população. Apesar da miséria, o consumo se instalava pouco a pouco e ter um jornal ou uma revista passava a ser cada vez mais lucrativo com os anúncios, sendo o Estado um dos maiores clientes. Algumas dessas iniciativas constituíram um sistema que possibilitou alcançar quase a totalidade da população brasileira ao mesmo tempo. Os proprietários desses jornais também fomentaram a produção artística criando suas próprias coleções de arte e contribuindo na realização desses museus.

Antes desse período, o país viveu seu primeiro ciclo de produção artística moderna, protagonizado pela Semana de Arte Moderna em 1922. Um protagonismo fomentado mais pela disseminação, que por conteúdo ou reverberação. E moderno adquiriu o sentido de oposição à academia e, em parte, de busca por contribuir nas pesquisas sobre o que era o Brasil e o brasileiro. Paralelamente ao evento paulistano e sem destaque na historiografia, ocorreu no Distrito Federal a comemoração do Centenário da Independência com uma exposição internacional inspirada na exposição universal de Paris, iniciada em 1889. No ano de 1922 ocorreu também uma eleição presidencial, foi oficializado o hino nacional brasileiro, foi criado o Partido Comunista do Brasil e ocorreu a Revolta dos 18 do Forte, um movimento de baixas patentes de setores das forças armadas.

Além de tantas disputas no campo político, o Centenário da Independência é um capítulo interessante por outros motivos: por ocorrer no mesmo ano da Semana de 1922 e perder a disputa por protagonismo do primeiro ciclo de discursos modernos; pela forma como se optou por celebrar a independência; por ter em seu projeto arquitetônico a construção de um grande pavilhão para abrigar a mostra, que foi destruído logo após a sua utilização, para o qual foi necessário remover o morro do Castelo; e, por fim, o que estava sendo comemorado ou o que se tinha por comemorar?

O episódio do Centenário não foi excluído apenas da historiografia sobre o projeto de modernização do país, mas também da historiografia em geral, segundo José Júnior (2016). A ocasião apresentava um contraste com a compreensão de que a verdadeira independência de Portugal teria ocorrido com a proclamação da república e, ao mesmo tempo, o Centenário foi iniciado no sete de setembro, uma data problemática pelo protagonismo de D. Pedro I, que deveria ser substituído pelos desfiles dos novos responsáveis pelo futuro da nação, os militares. Outra ação para reforçar o projeto de esquecimento e substituição foi mobilizar uma nova forma de narrar a independência, colocando D. Pedro I como coadjuvante ao lado do verdadeiro agente deste processo, José Bonifácio.

Outra ação pelo esquecimento foi a destruição dos pavilhões logo que encerraram as atividades do centenário. Removeram um morro em poucas semanas para este fim, construíram às pressas os pavilhões. José Júnior (2016) afirma que a realização do Centenário vinha sanar as disputas na imprensa sobre definir o que era a nação brasileira. Os militares iniciaram com as ações citadas acima, com o propósito realocar a compreensão da república, de novidade para a concretização de anseios republicanos manifestados nas revoltas que ocorreram na colônia e no império.

Nos jornais, a questão estava em torno de apresentar um Brasil voltado para o interior, onde sobreviviam as tradições coloniais, ou de um Brasil moderno e cosmopolita do litoral.

José Júnior (2016) remete a criação do Centenário como a concretização da proposta que Ralph Corhan submeteu ao Ministério da Agricultura sugerindo a realização de uma Exposição Internacional da Indústria e Comércio para demonstrar o potencial do Brasil nesses aspectos. O país já havia realizado um projeto semelhante na comemoração do Centenário da Abertura dos Portos, em 1908. No entanto, segundo Guimarães (1997), em 1898, esse já era um projeto do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado 60 anos antes com o objetivo de construir e escrever a memória nacional. Seus fundadores eram políticos que começaram a carreira com a Independência e outros após a transição para D. Pedro II.

Esses vultos orientaram a realização de todas as atividades da agremiação. A começar pela opção deliberada pela memória, em detrimento da história, o que significou dotar o país, carente de unidade e recém-saído da condição de colônia, de um passado comum. Encoberta pelo escudo do discurso da pretensa imparcialidade do historiador, a primeira geração de sócios do Instituto Histórico e seus sucessores teceram a memória nacional tendo como fio condutor a ideia de continuidade. (GUIMARÃES, 1997, 220)

Segundo Guimarães (1997), dependente do mecenato de D. Pedro II, o IHGB construiu a narrativa do Império como herdeiro e sucessor legítimo do império ultramarino português, sua a “mãe pátria”, expressão que consagraram ao longo do século XIX. Assim, o Brasil se diferenciava das outras nações latino-americanas por ter realizado a transição da colônia para independência de forma natural, sem traumas ou rupturas: “o Império representava uma espécie de ilha de ordem e tranquilidade, cercada pela ‘anarquia’ e pelos ‘furores republicanos’, responsáveis pelo fracionamento da América Espanhola”. *Ibid.*, 220 - 21 Com a chegada da república, além de ficar sem proteção e subsídios, o instituto era compreendido pelos republicanos como um reduto letrado tradicional típico do antigo regime.

Ainda assim, não seria possível escapar da comemoração do centenário. Segundo Guimarães (1997), essa ideia se proliferou pelo mundo no fim do século XIX, a partir dos centenários da Independência Americana (1876), da Revolução Francesa (1889) e do Século (1900). Mas, era possível articular os mecanismos de esquecimento e, ainda mais, de apagamento. Enquanto marco da “entrada” na modernidade, foi a Semana de 1922 – evento de 3 dias, local, que mobilizou poucas pessoas além do cenário corrente paulistano – que ficou reconhecida dessa forma e não o Centenário da Independência, que ocorreu no mesmo ano, e mobilizou o intercâmbio com pessoas de diversas partes do país e do mundo.

O Centenário teve como uma de suas atividades o Congresso Internacional de História da América, uma iniciativa do IHGB com o objetivo de analisar de forma conjunta, com outros pensadores do continente, os destinos do “Novo Mundo” e confirmar as marcas “idênticas” que todas as nações americanas compartilham em suas histórias. Com quase 30 seções, reuniu cerca de 200 participantes vindo de 17 países, uma alta adesão da iniciativa pelos países vizinhos. Segundo Guimarães (1997), na avaliação de um dos organizadores do Congresso, o historiador

carioca Max Fleiuss, esse era o melhor meio para forma uma consciência comum entre as nações americanas, antes de relações diplomáticas ou tratados de paz.

Após a destruição dos pavilhões do Centenário, foi aberto novo espaço no Centro da cidade para se integrar ao restante que vinha passando pela reforma urbanística. A partir da compreensão do ser moderno como ser civilizado se traduziu no projeto da reforma, inspirado na cidade de Paris com a criação de avenidas largas, praças e um corredor cultural com um teatro, uma escola e uma biblioteca: o Teatro Municipal, a Escola Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional. Em um curto trecho – a distância entre os dois morros não chegava a ser de 1km – havia dois grandes blocos de massa em meio a vida corrida moderna que aos poucos se disseminava entre pedestres, bicicletas, carroças, bondes e os recentes automóveis. O argumento do Estado também era sobre melhorar a circulação.

Segundo Boas (2007) e Barros (2014), a outra via de modernização estava no embranquecimento da população. A “abolição” da escravidão havia ocorrido há menos de quatro décadas antes e o passado indesejável se fazia visível na população descendentes de escravos abandonada pelo Estado, destinada à condições indignas de vida em cortiços e favelas. Não foram medidos esforços para esse objetivo com remoções para partes periféricas da cidade, burocratização para dificultar a entrada de imigrantes africanos e facilitação para receber imigração de povos brancos. O Estado chegou a financiar estudos que projetavam ao longo das décadas as taxas de embranquecimento da população, mas enquanto o cenário desejável não ocorresse, a solução era dificultar a circulação de negros e pobres no Centro da capital do país. À frente dessas questões estavam as justificativas oficiais de evitar a proliferação de doenças com o acúmulo de pessoas que habitavam os cortiços dos morros e de a violência urbana, que crescia no pós-abolicionismo e os morros eram rotas de escape.

Por fim, existe outro aspecto na importância da remoção dos morros, que vai além do civilizatório-racista do projeto moderno republicano. A ocupação destes remontam as origens da fundação da cidade do Rio de Janeiro após a invasão portuguesa. O do Castelo possuía localização estratégica de proteção contra os adversários e o de Santo Antônio era a alternativa ao terreno pantanoso, cheio de lagoas. Ambos receberam instalações das primeiras instituições coloniais e imperiais, da Igreja Católica, de militares e do governo. O protagonismo deles no funcionamento da cidade, que se tornou capital do país em 1763, está marcada na pintura *O morro do Castelo visto do morro de Santo Antônio* de 1885 de Vitor Meireles, assim como em qualquer escrito corriqueiro sobre a região até as suas remoções ou em crônicas e contos de João do Rio e Machado de Assis.

Barros (2014) afirma que mesmo com a aproximação da data de remoção, não se acreditava que de fato aconteceria e ocorreu uma articulação entre as instituições e as famílias para se manifestar contra a ação. Um dos protestos mais conhecidos foi a última missa na Igreja de São Sebastião, registrada por Marc Ferrez. Não foi possível retirar tudo a tempo. Tratando-se de dois locais cujas ocupações percorriam séculos, tudo que não foi retirado se tornou parte do escombros. Tal era a qualidade da matéria removida, no sentido dos objetos de memória privada e pública que

se encontrava entre a lama, que alguns dos trabalhos do artista mineiro Farnese de Andrade a partir de 1964 são produzidos com objetos abandonados que ele recolhia no aterro e nas praias. A visualidade dessas obras se encontra com a exuberância e a eloquência do barroco, estilo mais marcante do período colonial.

As transformações na visualidade, hábitos e vivências da cidade no início do século XX passaram pelas demolições dos morros, assim como de prédios. A primeira camada de inscrições no terreno do Centro no início da colonização, realizada por oficiais militares e eclesiásticos e pessoas comuns, sobretudo escravizadas, foi removida ao longo das sucessivas remoções e deslocamentos de prédios, ruas, morros e pessoas, como o morro do Senado, as igrejas, edifícios, residências, que ocupavam o que hoje é a Av. Presidente Vargas, até mesmo a Praça da República, mais conhecido como Campo de Santana que teve sua área reduzida. Nessa mudança radical, esqueceu-se muito também com o discurso da modernização e seus “benefícios”. Difícil fazer esquecer o que é visto e habitado. Quando não há o que ser lembrado, edifica-se para o futuro. Este é o dispositivo do Apagamento que deu uma “nova chance” para a cidade ser construída, com novos objetivos e personagens e superando o passado desagradável.

4.3 MAM-RJ

O Instituto dos Arquitetos do Brasil – departamento do Rio de Janeiro lamenta profundamente a ocorrência do incêndio (...) Esse processo tem outras formas de manifestação e que se exprime no nosso cotidiano, desde a marginalização da população na formulação de sua própria cultura, até o descaso a que estão relegados nossas instituições culturais. É sintomático que hoje (ontem) dia do incêndio do MAM, se inicia a demolição do Palácio da Agricultura, remanescente das comemorações do Centenário da Independência (...) É uma trágica coincidência também que o MAM se localize defronte ao antigo Palácio Monroe, sede do Senado da República durante tantos anos e sem explicação demolido. (BRASIL, 1978, 8)

Figura 33 – Correio da Manhã. *Viaduto Paulo Bittencourt semanas antes da inauguração.* 1963.

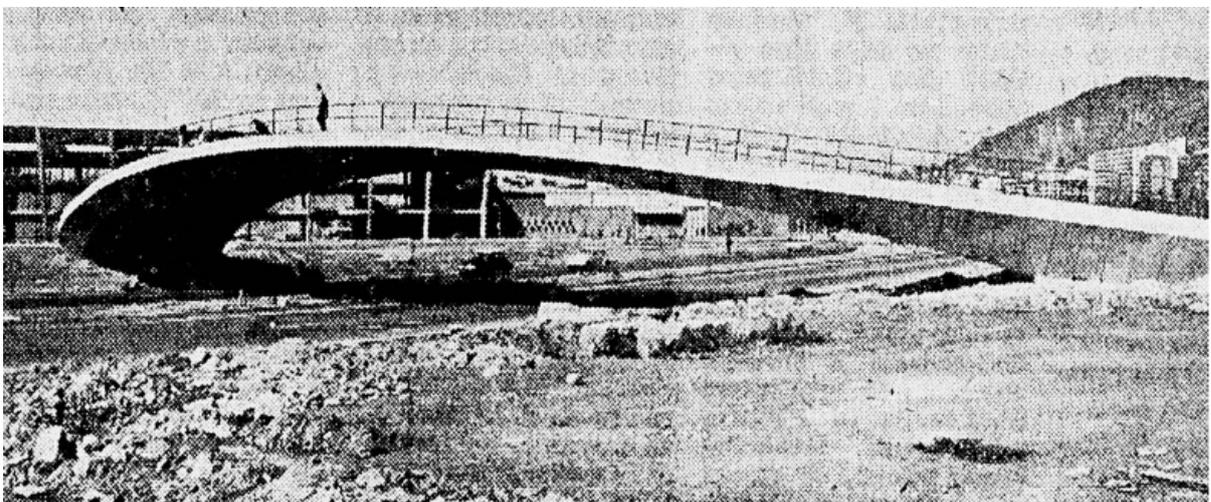
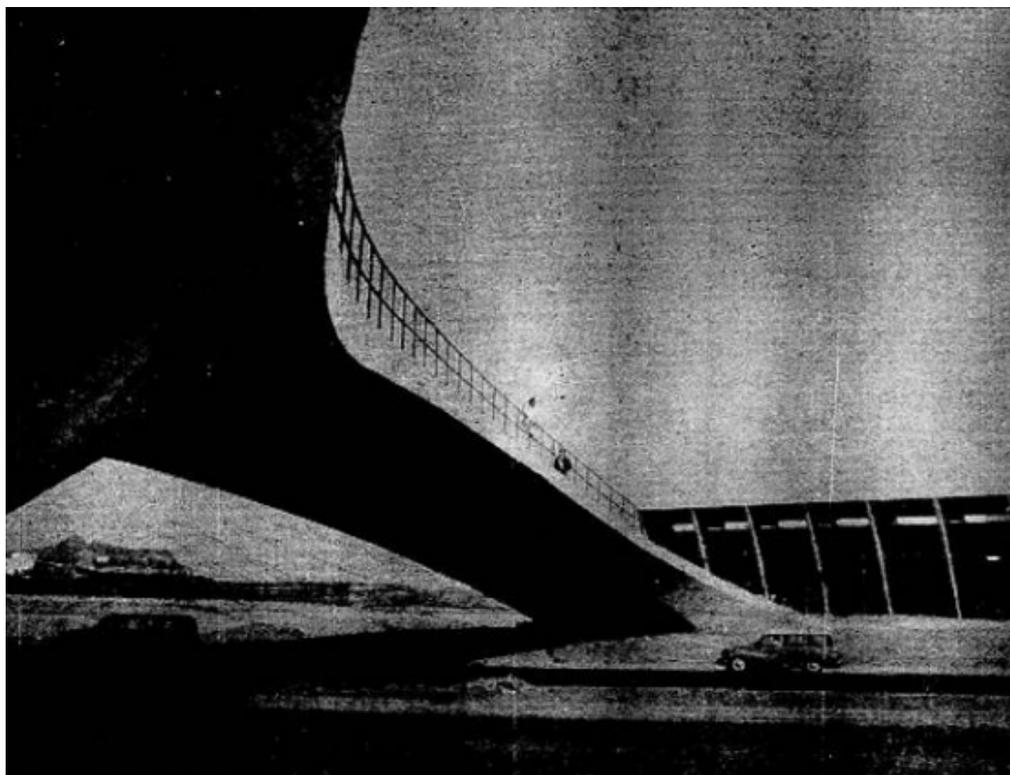


Figura 34 – Correio da Manhã. *Viaduto Paulo Bittencourt na inauguração. 1963.*

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2 out. 1963. 1º caderno, p. 10.

Quando o viaduto Paulo Bittencourt foi inaugurado em 1963 – a passarela que deve ser atravessada para chegar ao MAM-RJ - era também inaugurada outra narrativa de chegar à pé ao museu. Entre subir e descer tem-se algo como uma cortina fechada e depois aberta, com o Bloco de Exposições surgindo monumental no horizonte ao longo dos passos. Naquele momento ainda não tinha sido inaugurado. As obras iniciadas em 1956 terminaram quase 10 anos depois. O Bloco Escola, desde o início de seu funcionamento em 1958, abrigava todo o funcionamento do museu, entre as funções administrativas e as finalísticas como os cursos, ateliês, biblioteca, cinemateca, reserva técnica e exposições. Ao longo dos anos de construção do Bloco de Exposições - maior prédio da sede do museu, em geral entendido como sendo um edifício único - o público frequentador acompanhou as obras e as paralisações. Hoje não é possível determinar nas imagens do viaduto acima ele estaria em obras ou abandonado. Nem naquele momento era possível saber, pois não havia os recursos necessários para a conclusão das obras.

Conforme os discursos de Kubitschek e Niomar no capítulo 1, o movimento de estabelecer instituições de arte moderna no Brasil não ocorre para abrigar uma reconhecida produção moderna brasileira, mas para receber a que ainda está em construção. Para o ex-presidente, a arte seria fundamental à civilização técnico-industrial para impor os valores estéticos sobre o exercício cotidiano e repetitivo do tecnólogo e do operário. Assim, o MAM-RJ recebia as

expectativas do ex-presidente, corrigindo o lugar ocupado pelo Brasil no mundo, que poderia, enfim, se juntar aos povos mais civilizados, através da produção de algo brasileiro e universal ao mesmo tempo. Por sua vez, Niomar prometia que o MAM-RJ formaria as próximas gerações de artistas, artífices e técnicos necessários ao novo momento em que o país entrava com a execução do Plano de Metas: 50 anos em 5 de Kubitschek. O discurso otimista entendia que o país sofria uma fase de metamorfose e não de estagnação, em que se dissociava do Brasil rural com um crescimento rápido e desigual que provocava desajustes, mas que o futuro moderno não tardaria a chegar. Para ela, o pavilhão brasileiro na Exposição Universal de Bruxelas de 1958 era o símbolo daquele momento e do futuro desejado, pois junto à um quadro da rede aeroviária do Brasil, às maquetes de Brasília, do MAM-RJ e da Refinaria de Cubatão, estavam exemplos da arte indígena e de artesãos dos sertões. A pressa pela modernização e pela industrialização, por recuperar o tempo perdido era grande e o museu era parte desse projeto.

Segundo Sant'Anna (2011), a chegada de Niomar ao museu em 1951 realoca o objetivo de civilizar um povo bárbaro para ter o vínculo entre arte, educação e formação como prioridade, à ponto da instituição ter um bloco dedicado exclusivamente a essa atuação. A autora ressalta que, apesar de compartilharem o mesmo período de fundação de outras instituições, o MAM-RJ tinha um projeto que se diferenciava de forma radical das outras instituições. A vocação para a formação que o museu aspirava incluía inserir seus artistas-estudantes no frágil sistema de arte do país, apostando em uma produção artística não consagrada, exibindo e apoiando. A lista é grande de quem passou por lá e hoje é referência na arte brasileira.

O edifício do museu, reconhecido como um dos marcos da arquitetura moderna brasileira, foi concebido em consonância com a sua proposta institucional. Um espaço que tinha o potencial de comportar as novas práticas artísticas, de ensino, pesquisa e exposições de então. E não apenas mostras de artes visuais, mas de música, dança, teatro e cinema. Um projeto que abria possibilidades: encontros dentro e fora do museu, que não se fechava em um cubo branco e sem se um obstáculo dentro do jardim desenhado por Burlie Marx para chegar a Baía de Guanabara; que não isolava o público e as obras de arte da cidade através de paredes; que abarcava as novas escalas que adentravam os museus, entre objetos miúdos e instalações monumentais.

O Museu existiu em seus primeiros cinco anos sem vislumbrar a realização de uma sede, que tinha como impedimento duas questões principais: em qual terreno e com que financiamento. O terreno para construção foi doado pela Câmara de Vereadores do Distrito Federal e Foi realizada uma grande campanha para arrecadar fundos para a construção. O Bloco Escola demorou 5 anos para ser construído e o Bloco Exposições quase dez anos. Tempo em excesso para um momento na história da engenharia civil cujos métodos possibilitavam poucos meses para a construção de um edifício. Não foi apenas a demora na arrecadação dos fundos que provocou esse atraso, mas também o terreno que o MAM-RJ ocupa. Um terreno de aterro coloca desafios.

Quando as obras do Bloco Escola foram concluídas em 1958 tiveram continuidade as do Bloco de Exposições, que foi paralisada diversas vezes devido à falta de verba. A construção da nova

capital do país ocorreu em paralelo à do MAM-RJ e poucos anos depois do clima de euforia o Brasil sofre outro golpe militar. Um museu que desejava ser moderno num futuro onde tivesse um país moderno, para ser produzida uma arte moderna, era incompatível com uma ditadura militar. Um golpe que não acreditavam que pudesse durar tanto tempo ou ir tão longe.

O museu e sua equipe não apoiam o regime totalitário e realizam diversas ações pessoais e institucionais de oposição. Um ano antes, Niomar assumiu o comando do Correio da Manhã após a morte seu marido que era proprietário do jornal, que contava com a colaboração de grandes intelectuais como Mario Pedrosa, Carlos Drummond de Andrade e Antonio Callado e uma série de corajosos editoriais contra os militares.

No museu, ocorreram as “exposições manifestos” como intitula Ruiz (2013), como Opinião 65 (1965) e Opinião 66 (1966), Nova Objetividade Brasileira (1967) e Salão da Bússola (1969), apresentando obras que realizavam ataques mais ou menos sutis a ditadura em vigor. A bandeira, o soldado e o hino nacional, entre outros, foram evocados pelos ditadores como parte da construção do novo programa político e muitos artistas fizeram uso da ironia para dissecar e manipular os hábitos e os elementos mais representativos do nacionalismo. Mais que isso, esteve em disputa o que era arte brasileira de ambos os lados. Alguns anos depois esse movimento chegará para a América Latina, na tentativa de definir o que era a arte latino-americana nos anos 1970.

O Ato Institucional Nº 5 decretado em dezembro de 1968 não incluía as artes plásticas. Os casos de censura ocorriam, portanto, de forma não oficial. Em janeiro de 1969, Niomar Moniz Sodré foi presa, poucos dias antes da finalização de um caderno especial no jornal que denunciaria diversos crimes e atrocidades cometidos pelo regime, sob a acusação de que realizava discursos subversivos contra o regime em atividades de palestras. Em 1968, a sede do Correio da Manhã sofreu um atentado a bomba, e posteriormente foi invadida diversas vezes por militares, que destruíam os editoriais destruídos antes mesmo de serem enviados para impressão. O seu vínculo com o MAM-RJ, mas com a arte brasileira em geral, a levou a um reconhecimento internacional. A notícia de sua prisão foi amplamente veiculada na imprensa internacional, que realizou uma campanha por sua liberdade, sendo uma das primeiras denúncias internacionais sobre os atos da ditadura no país. Niomar foi solta dois meses depois e passou em seguida por um desgastante processo para provar a sua inocência. O diretor da cinemateca do museu Cosme Alves Netto também foi preso, mas, pior, foi torturado. O seu apoio à produção cinematográfica de resistência e a programação de exibição de filmes, debates, palestras, cursos, entre outros, apresentavam forte e aparente cunho político. Por fim, a censura também afetou a Cinemateca que teve sessões canceladas quando o público já aguardava para a entrada.

A censura se tornou mais rígida a partir deste momento. No MAM-RJ, em maio de 1969, a exposição prévia dos trabalhos brasileiros que seriam apresentados na Bienal de Jovens de Paris foi interdita antes de abrir. A mostra continha as fotografias de Evandro Teixeira sobre a repressão militar às manifestações populares e também a obra *Repressão outra vez – eis o saldo* de Antonio Manuel. No fim do ano de 1969, foi realizado o Salão da Bússola com uma proposta

radical entre fronteiras artísticas e políticas, que foi interrompido por um atentado a bomba no museu.

Nos primeiros meses de 1969 ocorreu outro episódio com repercussão internacional. Foi enviado pelo governo ditatorial uma carta oficial para os países convidados a expor na Bienal de São Paulo uma carta oficial da Fundação Bienal “orientando” os países a não enviarem obras de cunho político, subversivo ou sexual para a mostra. O MAM-RJ colaborava com a produção da Bienal abrigando os trabalhos que chegavam pelo porto carioca e Niomar integrava o Conselho da mostra. Ambos rompem seus compromissos com o evento oficial do Estado brasileiro. Paralelo a isso, Hélio Oiticica envia uma carta para o crítico francês Pierre Restany, que faria a curadoria de uma sala especial na Bienal, denunciando os assassinatos, sequestros e torturas realizados pelo governo. Restany se reúne com artistas e profissionais culturais no MAM de Paris, lê a carta e convida a todos os presentes a boicotarem a décima edição da Bienal.

Segundo Carliman (2013), o boicote é aderido oficialmente por Holanda e União Soviética. Espanha, Estados Unidos, Venezuela e França são representadas após insistências diplomáticas, depois dos vários grupos de artistas convidados que recusaram o convite. No Brasil, diversos artistas convidados e inscritos aderem ao boicote de forma não oficial por conta da repressão. Esse boicote custou aos artistas brasileiros a sua visibilidade e circulação internacional, já que a Bienal era o principal espaço de exposição no país. O Boicote foi amplamente divulgado pelos jornais brasileiros mesmo sob censura, especialmente na coluna de Mario Pedrosa no *Correio da Manhã*, sob o codinome de Luiz Rodolpho.

Dois anos antes, finalmente foram concluídas as obras do Bloco de Exposições, que para Ruiz (2013) foi fundamental para que o projeto do museu fosse exercido com maior profundidade. A autora apresenta uma crítica de Francisco Bittencourt que coloca o Salão da Bússola como um divisor de águas entre a produção da década de 1960, que dava continuidade entre o Neconcretismo no fim da década de 1950 e a década experimental de 1970. A experimentação acontece através das ações, mas também em uma materialização nos espaços do museu. A Área Experimental, criada em 1969, foi retomada em 1975, como Sala Experimental. Enquanto o Teatro não era construído, as demandas foram supridas com as Salas Corpo e Som, abrangendo produções entre teatro, música, performance e dança. Foi numa delas que o fogo começou.

Entre 1948 e 1978 o MAM-RJ teve em sua liderança muitas mulheres, formou três reconhecidas gerações de artistas e/ou teóricos, incluindo o seu atual diretor, enfrentou a ditadura civil-militar em vigor a partir de 1964, apresentou exposições e trabalhos que pontuam episódios fundamentais de novas experiências teóricas e materiais na história da arte brasileira. Mesmo com a resistência da elite que tinha influência sobre a administração do museu, ele se tornou um espaço cada vez mais democrático e compartilhado por pessoas de diferentes origens da cidade.

O incêndio destruiu a última parte do triângulo de resistência contra a ditadura que se formou ao redor da praça Marechal Floriano, mais conhecida como Cinelândia. O local, reconhecido por ser ocupado por protestos, contava com três instituições a seu redor seja para organização e

articulação, seja para abrigar os manifestantes após a repressão dos militares: a Escola Nacional de Belas Artes, o Restaurante do Calabouço e o MAM-RJ. O restaurante estudantil foi a primeira ponta desfeita. Realocado perto do Largo da Carioca, foi protagonista do primeiro assassinato assumido pela polícia na ditadura em 1967, o estudante Edson Luís de 17 anos. O restaurante deu lugar ao viaduto do Calabouço, construído junto às vias expressas do aterro do Flamengo, utilizada desde então para chegar de carro ao MAM-RJ. A escola foi a segunda, removida para a Ilha do Fundão.

Os estragos e perdas materiais e imateriais gerados pelo fogo foram sentidos por uma amplitude de grupos, que se estendia além dos funcionários e integrantes do museu, artistas, galeristas e colecionadores envolvidos com o acervo e as exposições em cartaz. Sentiram os alunos dos cursos do Bloco Escola - uma das únicas alternativas ao ensino acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes na cidade -, os frequentadores da cinemateca que teve felizmente seu acervo preservado naquele momento, os artistas e público da Sala/Área Experimental e das Salas Corpo Som - ambas abrigando a vanguarda de artes visuais, sonoras, e corporais da cidade -, a cidade por perder um de seus museus mais importantes de forma estrutural e institucionalmente, a resistência política contra a ditadura civil-militar em vigor - que tinha no MAM-RJ um ponto de articulação -, o Uruguai e toda a América Latina - que teve queimada uma coleção significativa de trabalhos de um dos artistas mais importante das suas histórias. Por fim, sentiu o mundo, como sinaliza Cecilia Torres e Susanna Temkin (2010), que desde a Segunda Guerra Mundial, não se via destruição de tantas obras de arte, com tamanha proporção.

Criminoso ou não, o incêndio assim como a ditadura civil-militar de 1964 interromperam sonhos, vidas e projetos em vigor. A destruição causada ao longo dos 21 ou 25 anos ou ao longo das horas de fogo deixaram lastros, feridas, lacunas que ainda estão abertos. A experiência da Comissão da Verdade foi simbólica, no entanto os arquivos militares não estão acessíveis, o Estado brasileiro não reconheceu os crimes cometidos, a lei da Anistia não foi revogada para os militares que atacaram a população – assim como os civis que financiaram essas ações. Do lado do MAM-RJ, não foi feito um balanço institucional sobre o incêndio e suas consequências, seu protagonismo como ponto de encontro na cidade e como local de ensino foi perdido – somente em 1985 a reforma do prédio foi encerrada e a cidade já conta com outras escolas e espaços culturais e de arte consolidado. Sem uma reflexão institucional sobre esses eventos se torna complexo para a população em geral acessar essas memórias e construir uma reflexão sobre seus impactos na cidade, no país, assim como no continente latino-americano.

Entre outras partes, as chamas destruíram o acervo de obras de arte do museu. Como a direção não sabia afirmar o seu conteúdo, também não era possível saber a porcentagem atingida, mas acreditava-se em algo em torno de 90%. A repercussão nos grandes jornais da cidade do Rio de Janeiro acerca do incêndio abordava o descuido da instituição sobre prevenção às chamas, repercutindo uma versão que associava o ocorrido com a falta de profissionalismo.

A destruição pelo fogo na arte se tornou mais frequente nos últimos anos, algumas das vezes

se conectando de alguma forma com o MAM-RJ, primeiro de uma série que mais parece uma teia com tantas relações entre eles. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi um pilar fundamental no desenvolvimento da obra de Hélio Oiticica, artista homenageado pelo Centro Municipal de Arte que leva seu nome no título. O acervo de Hélio que era abrigado lá foi retirado completamente em agosto de 2009 com a alegação de que eram necessárias condições de armazenamento mais adequadas. Foi transferido para a nova sede no bairro do Jardim Botânico, para pegar fogo dois meses depois em outubro. Nos anos seguintes dois acervos particulares também ficaram em chamas: o de Niomar Moniz Sodré, figura protagonista na história do MAM-RJ-RJ e o de Jean Boghici, colecionador de arte que possuía seis dos trabalhos de Torres-García que estavam em cartaz na ocasião do “sinistro” do MAM-RJ. Em 2015, um incêndio atinge o Museu da Língua Portuguesa em São Paulo. Apesar de ser fora da cidade do Rio de Janeiro, as memórias coloniais também sofrem uma destruição, como na ocasião da remoção dos morros. Essa sequência, atualmente, se encerra com os incêndios da UFRJ. Da EBA no ano seguinte, no qual o acervo do Museu D. João VI não foi atingido diretamente pelas chamas, mas a escola sofre consequências até hoje tanto por não possuir um prédio próprio, quanto por seu “acervo” humano que segue desarticulado perdido entre prédios, lutando diariamente para que ela exista e resista. Por fim, o fogo que atingiu o Museu Nacional, em 2018. Local de residência da família imperial e abrigo das coleções mais antigas do país.

Os modelos de preservação e gestão de sistemas públicos e privados de arte e cultura legitimados como profissionais são importados de uma realidade socioeconômica radicalmente distinta da realidade brasileira e latino-americana. De modo que situações como os incêndios citados acima são tratadas como exceções e as verbas públicas e privadas destinadas aos setores de arte e cultura são incompatíveis com os orçamentos dos países dos quais importamos tais modelos. Após cada incêndio a imprensa faz um levantamento de outras instituições cujas instalações estão ameaçadas pelo fogo: quase todas. As mais antigas, que já existiam em 1978, se repetem na cobertura dos incêndios mais recentes. Assim, há um problema na construção lógica do discurso: quando a regra quase nunca é cumprida e a exceção se torna frequente há uma inversão. A exceção se torna a regra e vice-versa.

Quando tais ideais de preservação e gestão se tornam objeto de desejo comum, chegando a se institucionalizar no campo do discurso, assumir o padrão real e refletir sobre ele pode ser muito difícil. Porém, as práticas destrutivas dos Batammariba ou dos Kaxinawa – nas quais há o desapego total pela memória dos objetos, de uma sobrevivência para as próximas gerações, ocorrendo até a destruição dos objetos – mostram que tais padrões, apesar de naturalizados no Ocidente e nos territórios colonizados. Portanto, há outras formas de lidar com a destruição. A reincidência da emergência do fogo em tantos espaços institucionais e representativos dessa cidade chama a atenção, local que foi capital do país por quase dois séculos com as instituições mais representativas do Brasil. A repetição foi identificada pela poeta pós-surrealista Brun (2016) identifica uma insistência do século XIX europeu em fazer referência à catástrofe.

“Mas pode-se também enxergar, na própria constância da referência à catástrofe, as imagens que a época escolhe inconscientemente para si, a fim de figurar a ameaça que ela pressente sob as perspectivas reconfortantes de uma razão triunfante”. (BRUN, 2016, 43)

Na fotografia em que o fragmento é registrado, ele é apenas uma das camadas da imagem, logo à vista, em primeiro plano. No segundo há os pilotis, inconfundível marca do projeto arquitetônico de Affonso Eduardo Reidy para o museu. Há também restos em cinzas que despertam por imaginar do que seria parte. Em meio a eles há algo identificável, entre um fragmento de tela e um chassi. No fundo há uma poça de água resultado da ação dos bombeiros. Devia estar bem quente o ambiente como um todo nas primeiras horas e primeiros dias também. A última camada da fotografia está abaixo do nível alcançado pela câmera: o aterro onde o museu foi construído.

Após o fogo no MAM-RJ, diante da cobrança de diversos setores da sociedade, foram anunciadas medidas imediatas sobre a reconstrução do prédio e da instituição, o que ocorreu apenas em 1983, segundo Osório (2010). Uma das primeiras medidas seria o recolhimento das cinzas, do entulho. Talvez um dos entulhos mais luxuosos e prestigiados que já tenham existido, tanto quanto o entulho resultante da demolição dos morros do Castelo e de Santo Antônio, que serviram com seu material de lama e memória para construção dos aterros entre o Aeroporto Santos Dumont e o Morro da Viúva, mais conhecidos de forma genérica como Aterro do Flamengo.

A ruína símbolo do período colonial foi determinada a participar novamente da construção desse território. Como ruína não se adequava ao projeto de país em vigor, mas uma ruína em construção estaria apta. Não apenas era possível, como desejável. O método destrutivo opera realocando as ocupações simbólicas das matérias da sociedade. Matérias que se tornam ruínas em construção, nas quais o preservar é quase um tabu, uma poesia bonita e distante, teoria impraticável. O discurso da construção, em busca do prometido progresso, fez uso da destruição para se materializar, produzindo ruínas em construção que podem ser encontrados nas camadas da fotografia do fragmento: o terreno sobre o qual o museu foi construído, o prédio do MAM-RJ e os fragmentos de Torres-Garcia.

4.4 Fragmentos

Tem sido cada vez mais comum a produção de obras de arte que envolvam fragmentos, restos que os artistas encontram pelas cidades, sobreviventes de destruições ativas ou de passivas como as das ruínas, que são consumidas pelo tempo. Não é o caso dos fragmentos de Torres-Garcia ou do prédio do MAM-RJ que retorna como em seu estágio original antes da inauguração, dos anos largos que passou em construção. Tê-los como objetos de pesquisa, entendendo os fragmentos como obras de arte, que já foram outras anteriormente, ou entender a sede do museu como uma ruína em construção que retorna após o fogo, demanda que se explore a força do que sobrevive após a sua existência oficial, que está muito próximo do limite tênue do lixo, do que deve ser descartado.

Os fragmentos de Torres-Garcia foram entregues a Angel Kalenberg em uma caixa que guardou e não comunicou à ninguém durante quase quarenta anos. Ela só foi descoberta após a sua aposentadoria, quando saiu da direção do Museu Nacional de Artes Visuais. Estavam ainda mais degradados. A cidade de Montevideu, cercada pelo Rio da Prata, absolutamente úmida, já não é um ambiente muito adequado para a preservação de obras de arte. Trancadas em uma caixa muito menos. Mas que valores poderiam ser reconhecidos naqueles fragmentos? O resto que sobrou após um incêndio devastador que atingia Kalenberg pessoal e institucionalmente. O núcleo expositivo de Torres-Garcia na exposição que estava em cartaz no momento das chamas, vinha de uma retrospectiva que ocorreu em Paris três anos antes. Segundo Alejandro Diaz (2018), curador do Museu Torres-Garcia e bisneto do artista, o orçamento para que a obra retornasse tomou outro fim e o trabalho do artista ficou retido na França até a exposição do Rio que, apesar de não oferecer seguro, teve orçamento para fazer os trabalhos atravessarem o oceano Atlântico.

De outro lado o prédio do museu, cuja imagem de abandono é rebatida pelo discurso oficial da construção ao longo de sua edificação, retorna para um estado semelhante ao anterior de sua inauguração, como na imagem da inauguração da passarela no início do texto. A reflexão sobre o incêndio também não ocorreu naquele momento e nem em momento posterior. O evento aparece pontualmente na sua linha do tempo escondida antes da sala que abriga seu acervo de documentação e que parcela pequena do público tem acesso, apenas para ou pesquisadores ou seus funcionários. Os fragmentos e o prédio foram gerados por um incêndio. Situação terrível, indesejada, que desperta apenas o impulso por “superar” no discurso de mobilização para reconstrução imediata ou no não discurso, no ato de somente fingir que os fragmentos não existiam.

A forma de lidar com tais objetos é, em certa parcela, de um estranhamento seguido pelo esforço de apagar suas origens no incêndio, substituindo pela reconstrução no caso do prédio ou simplesmente pela vida que segue pelos dias como no dos fragmentos. Tal estranhamento lembra a perspectiva lusófona ao se deparar com a frase espanhola “yo te extraño”, usada para indicar a saudade de alguém que, nessa perspectiva poética, corre o risco de se tornar irreconhecível pela ausência. Como o estranho para Freud (2010), inicialmente assustador que aos poucos se reconhece como familiar, que foi cuidado e projetado para se manter oculto, esquecido, secreto, mas que escapa. As traduções da palavra em outras edições, aprofundam ainda mais este sentido: o inquietante, o perturbador, o sinistro. Dois objetos que tratam da incompletude não poderiam ser analisados em busca de uma totalidade, sendo fundamental a forma que Walter Benjamin oferece para a história: objetos marginais e um exame que não pretende a completude.

Benjamin (2013) encontra no uso da alegoria em forma de ruína pelo drama trágico barroco uma das bases para formular sua tentativa de reorientar a elaboração da história. Segundo Gagnebin (2018), desde o romantismo alemão e Goethe, o símbolo lida dois aspectos da realidade em uma unidade bem sucedida, sendo sinônimo de totalidade, clareza e harmonia. De outro lado está a alegoria, acusada de apresentar um elo arbitrário, fruto de laboriosa construção intelectual, que se refere à outra coisa que não à si mesma, precisando recorrer sempre a um sentido exterior.

Benjamin toma tais características da alegoria como qualidades, justamente por seu caráter deficiente. Assim, a alegoria se instaura a partir de fragmentos e ruínas, sendo testemunho da impossibilidade, sem pretender qualquer totalidade. Elas são “no reino do pensamento o que as ruínas são no meio das coisas” (BENJAMIN, 2013, 189) e se tornam a aposta para destruir “com furor tudo o que poderia ainda dar a ilusão de harmonia numa sociedade assentada nas leis do capitalismo”. (GAGNEBIN, 2018, 53)

É no desaparecimento da beleza, no declínio da força de atração original da obra, enfraquecida com o passar das décadas, que a obra renasce e se afirma como ruína, para Benjamin (2013). O declínio transforma o conteúdo material em conteúdo de verdade. E a compreensão da beleza anterior que não contemplasse os pormenores que integravam a estrutura total da obra, alguns dos quais se somam para se tornar a ruína, ocorria de forma errônea, pois ambos sempre possuem carga histórica.

Assim, a alegoria se fazia presente no drama trágico barroco, além da ruína, através do cadáver, o único meio que os personagens poderiam fazer uso para entrar no reino da alegoria. A morte não é mais o acesso à imortalidade, mas ao cadáver, que se torna a função da vida. Ao refletir sobre as cenas de martírio, tendo em vista Menestrier, Benjamin confirma que para a construção do ícone simbólico só é apropriado integrar uma parte do corpo e nunca ele inteiro. Segundo o autor, nas normas da emblemática, a verdadeira significação está nos estilhaços recolhidos a partir do desmembramento e o corpo humano não poderia escapar de tais regras.

Benjamin (1994) afirma que assim também é para o cronista, para o qual nada pode ser considerado perdido para a história. Porém, isso não significa que qualquer fato é histórico. Ele se torna a partir dos acontecimentos posteriores e o historiador, para encontrá-lo, deve se dirigir ao presente como agora, captando a configuração específica de sua época que entra em contato com outra anterior, fundando um conceito do presente como um agora. Portanto, tratar o passado como reminiscência é fixar a verdadeira imagem de tais fatos históricos: fugazes, se apresentam apenas no instante do reconhecimento que ocorre no momento de perigo, especialmente.

É nesta articulação que será possível tomar a tradição do conformismo e cada época deve se comprometer com essa tarefa, sob a ameaça de mais uma vitória das classes dominantes. “As centelhas de esperança no passado só podem ser despertadas pelo historiador, pois nem os mortos estão seguros se o inimigo vencer. E ele não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1994, 225) As vitórias que se seguem comprovam o estado de exceção como regra geral e para se ter um conceito de história fiel a tal verdade é necessário reverter a operação, apresentando o real estado de exceção, “o que fortalece na luta contra o fascismo que se beneficia de seus adversários que o enfrentam em nome do progresso, considerado norma histórica”. (BENJAMIN, 1994, 226)

O fascismo não pode ser enfrentado enquanto a social-democracia for orientada pela ideia do progresso, que é inseparável da falsa ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo, preenchido pela massa dos fatos, que não corresponde à verdade da história como um tempo saturado de “agoras”, ou seja, não é transição, não corre no tempo, mas está

imobilizado. E o que ocorre, o atual, também está no passado, que é experiência única e não eterno. Assim, é de um princípio construtivo que se elabora a historiografia marxista tem em sua base, entre o movimento das ideias e a sua imobilização: o movimento brusco de interrupção, traumático,

numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada (...) Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos” (BENJAMIN, 1994, 231)

A crença no progresso como ferramenta para combater o fascismo é ineficiente também por encontrar com seu inimigo no mesmo ponto de origem, a pureza a ser alcançada. A mesma que sobrevivia da arte tradicional na abstrata, ainda que essa se considerasse localizada em um lado oposto. Na tese sobre o anjo da história, Benjamin entende o progresso como uma tempestade que o empurra irresistivelmente para futuro, mas para o qual ele vira de costas. Nessa metáfora, a história tratada como uma sequência de fatos é entendida como uma única catástrofe que produz um amontoado de ruínas, “que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e os dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”. (BENJAMIN, 1994, 226)

O surgimento traumático, saturado de tensões, produz o que se desejará ser esquecido. Não seriam isso os fragmentos e o prédio do MAM-RJ no momento pós-incêndio, que são estágios avançados de as obras originais atingidos após a tentativa de destruição, que não teve sucesso, mas os transformou radicalmente? Se os monumentos de cultura são também monumentos de barbárie, seus restos podem ser objetos da tarefa de escovar a história à contrapelo. Os escombros são perdas irreparáveis e inevitáveis, que resultam da violência que perpassa a história, de lutas, guerras e massacres, revelando, através das ruínas e dos fragmentos, o que a história poderia ter sido, mas não foi.

Segundo Benjamin (1994), para compreender a outra história, que deve ser feita a partir da destruição é necessário articular a memória individual e a coletiva, e mudar o processo de transmitir a cultura. Nesta articulação, passado e presente se interpenetram na forma de correspondência, as coisas são reveladas por meio de uma analogia recíproca, pois o mundo possui uma totalidade complexa e indivisível. Assim, a história como catástrofe ocorre porque o progresso tenta instaurar a imagem de uma ordem que sucumbe somente diante de uma nova, mas se mostra a farsa quando se tem como objeto da história os lapsos e o lixo da história oficial. Segundo Gagnebin, nenhum destes movimentos ocorrerá sem que ou historiador compreenda que a imagem do passado que vê é sua, que não serve como ponto de partida imediato para sua análise. A condição prévia de seu julgamento deve ser “o exame crítico da constituição histórica da representação deste passado (...) deve, antes de mais nada, proceder a uma releitura profundamente desconfiada da historiografia vigente”. (GAGNEBIN, 2018, 53)

Além desta parte, Benjamin (1994) determina como fundamento que o historiador ou o crítico tome como partido o lado dos oprimidos, a quem deve se destinar sua empatia unicamente. Sobre-tudo, isso deve ocorrer nos momentos de perigo, quando a imagem da história se manifesta e os oprimidos estão ainda mais ameaçados, correndo o risco de mais uma derrota. Esta historiografia tem como objetos, além dos lapsos, da destruição, dos fragmentos e das ruínas, os artistas e as obras esquecidas, assumindo a arte também como testemunho da barbárie.

Nesta perspectiva, cabe ao historiador materialista e ao crítico fazer com que a forças das imagens e das obras do passado não sejam obscurecidas. O olhar do crítico não deve se dirigir apenas para o presente. Se ele não olhar o passado e suas alegorias enigmáticas, não poderá construir uma história da arte fundada em princípios que ultrapassam o horizonte da cultura burguesa. O grande desafio do crítico, para Benjamin, é revelar a verdade da obra, coisa que ele só pode fazer preservando o seu mistério, daí a dificuldade. Tal como faziam os antigos narradores, que atingiam mais profundamente o ouvinte porque não estavam preocupados em passar uma mensagem fechada num único significado, o crítico também deve deixar espaço para que o caráter polissêmico da linguagem da arte seja preservado. (D'ÂNGELO, 2009, 213)

O mistério que D'Ângelo (2009) afirma que deve ser preservado, talvez seja o objeto ausente que a imagem precisa, para que possa se completar a partir da relação com quem a vê, que irá preenchê-la até o limite, até o impossível, em função desse jato silencioso de pathos de outro mundo que repentinamente nela irrompe. (ANTELO, 2015, 3)

A análise de Antelo (2015) integra a formulação da ruinologia, sua teoria dos objetos sociais, que decorrem dos atos sociais que pressupõe duas pessoas e um registro ou inscrição ou rastro. Todo objeto simbólico é um ato inscrito, um gesto que permanece enquanto inscrição e o rastro “é a definição de sua estrutura, porque, mesmo partido de uma origem verificável, logo se separa dela e resta apenas como rastro, na medida em que se separou do ato positivo de rastreamento”. Ibid., 11

Assim, a ruinologia é uma arqueologia que não se interessa pela origem, mas pela emergência de um determinado fenômeno, cuja avaliação confronta as fontes e tradição. Em diálogo com a psicanálise, busca o não-passado que ainda age sob a forma de sintoma, de ouvir o que se diz e permanece esquecido. Investiga o hiato político que surge na “linha de fratura em que lembrança e esquecimento se comunicam e se separam, ao mesmo tempo e no mesmo gesto”. (ANTELO, 2015, 18) É uma regressão arqueológica que não tem por objetivo encontrar o que nunca existiu e não repetir o passado.

O trauma que surge no momento de perigo, no qual emerge a destruição, oferece uma suspensão das normas que regulam a composição da vida e os sujeitos podem transitar, enxergando novas imagens sobre o passado e o futuro, como Antelo compreende sobre a guerra civil, o “ambivalente entre-lugar de politização e despolitização dos sujeitos, através do qual o próprio excede no público e este último se introjeta como fora íntimo. Ibid., 9

Portanto, para Benjamin (1994), a história que deve ser escrita não trata o presente como um consequência inerente do progresso, um desenvolvimento necessário. A história deve revelar

o que era possível e não se concretizou, mas ainda é possível hoje, isso não acontecerá através da historiografia oficial. Se faz fundamental recorrer ao que ficou pelas margens, que está na memória e na experiência, coletiva e não individual. Assim, o historiador deve pretender fazer “emergir as esperanças não realizadas desse passado, inscrever em nosso presente seu apelo por um futuro diferente”. (GAGNEBIN, 2018, 25)

O fragmento imerso entre outros no escombros, apesar de remeter ao estado original, é um estranho, surge como um desconhecido. A imagem é semelhante ao original, mas esse para muito distante. Blanchot (1987) pensa a imagem a partir desta semelhança cadavérica: “Algo está aí diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o que era em vida, nem um outro, nem outra coisa” (BLANCHOT, 1987, 258). É um vazio profundo em uma estranheza sobre o que era tão próximo e não está mais. Assim, o corpo que deixa de funcionar se aproxima da condição de coisa, “uma coisa familiar, que se maneja e que se aborda, que não nos mantém a distância e cuja passividade maleável apenas denuncia a triste impotência.” Ibid., 258 - 259

Nesse momento duas operações seguem paralelas. Diante do desconhecido, onde não há mais relações em construção com um corpo vivo, resta somente a memória dos afetos, dos encontros, das paixões e o luto dos vivos. Ao mesmo tempo, o desconhecido vai se consolidando, inclusive imageticamente, “o pranteado defunto começa a assemelhar-se a si mesmo”. Ibid., 259 Se distancia do que era e se torna e é reconhecido pelo que é, assumindo outro estatuto, outro caráter, mas seguirá carregando consigo a semelhança com a coisa em vida.

Assim, o cadáver, o fragmento, é o duplo da coisa, seu duplo, que pela impessoalidade da novidade e do estranhamento se torna monumental. É um eco do que não pode mais ser acessado, mas também é somente o que é, “semelhança por excelência, semelhança plena, e também nada mais é. É o semelhante, semelhante num grau absoluto, perturbador e maravilhoso. Mas a que se assemelha? A nada” Ibid., 260.

A condição cadavérica é irreversível. Toda a vivência da qual a coisa participou, não há volta. Não há conserto que retorne a visibilidade constituída anteriormente. É o ponto de encontro entre o cadáver e a imagem, é a presença na ausência que não pode ser preenchida. O fragmento que resiste a destruição, sobrevive ou resta, traz ainda mais a presença do que se perdeu. Mas, a presença do cadáver, que é um desconhecido que traz a imagem daquilo que já foi conhecido, está condicionada a não-presença irreversível daquele que não está mais presente. Ao mesmo tempo, o cadáver carrega a esperança e o saudosismo de acessar aquilo que nunca mais será possível através da imagem que traz muitas semelhanças com o corpo da coisa em vida. E a semelhança só existe porque é reconhecida por alguém.

Quando o outro se torna um cadáver, se torna outra coisa e o relacionamento exige novas configurações, que só podem ser determinadas por quem está vivo. Relação que não é simples, dado que o fragmento remete ao original que existia há até pouco tempo atrás, que foi sem despedida, repentinamente, e carrega parte de sua imagem. No caso do cadáver humano, o adeus definitivo

tem prazo, pois em breve o corpo, progressivamente indesejável, não estará mais acessível para deixar de existir de vez pelo fogo ou para ser enfiado abaixo da terra, em uma distância segura que proteja os sentidos. Monumental, o cadáver se impõe, não é removido facilmente. Pesa, fede, fica feio e deforma a imagem que tinha em vida. Em sua homenagem é feita um cerimônia.

Após a despedida há a luta pela memória, por guardar as características do corpo em vida, que o tornavam especial. Uma luta desesperadora contra o tempo. Não é possível que se dependa de uma fotografia para lembrar. Todos os outros sentidos se vão, resta a imagem, imobilizada e os traços sobreviventes nela.

Retomando Blanchot (1987), a analogia do cadáver está na morte das coisas quando perdem a sua razão de existência, de sentido por que a reconhece, quando deixam de funcionar: “um utensílio danificado torna-se a sua imagem”. *Ibid.*, 260 É no desaparecimento do utensílio enquanto função, que sua verdadeira imagem pode surgir. O que se destaca, essa aparência, é em relação a semelhança, seu duplo. A arte, que pode abarcar toda a possibilidade de produção de objetos, de imagens, de ideias, está ligada a condição de aparecer, quando o objeto é capaz de se tornar somente uma semelhança.

O corpo morto convida à relacionar. As memórias pululam em mutirão. Lembra-se de tudo e de nada. Sem ter a outra parte para contribuir com a manutenção das memórias que é necessária de tempos em tempos, elas se tornam cada vez mais abstratas e são salvas pelos registros, que é o que há para se apegar e garantir que não se vai esquecer. Por vezes, até, se garantir que aquilo de fato ocorreu. Com o passar do tempo, é possível até mesmo questionar, mesmo que hipoteticamente, se aquela pessoa já teria vivido, se aquilo já teria existido. Como ter certeza?

Ao elaborar sobre a relação entre o antropólogo e o nativo, Castro (2018) traz o equívoco enquanto possibilidade de comunicar pela diferença, única relação possível para não subestimar a participação do outro na comunicação e na tradução, reconhecendo a inexistência de uma semelhança essencial entre os dois. O equívoco quando a relação acontece entre o vivo e o cadáver, não há possibilidade de semelhança essencial. A incompatibilidade de versões, de continuidades, de fluxo, de troca torna o diálogo impossível.

Retomando os Kaxinawa, povo praticante da destruição, segundo Lagrou (2007), a pessoa não se resume ao seu corpo e se estende aos objetos que possui. Quando morre, todos os seus objetos devem ser queimados. Não são guardados como “recordação” ou “memória”, mas destruídos. Eles eram a pessoa. Não há sentido que permaneça após a sua morte. Assim como os seus objetos rituais, produzidos exclusivamente com esse fim, sob a perspectiva sagrada e que perde seu valor após o uso, se tornando um objeto qualquer.

Mas a destruição que devastou os morros, Torres-Garcia e o MAM-RJ, não é a mesma dos Kaxinawa, que a tem absoluta. A nossa se inclina para o depois, um novo ciclo de reconstrução, a realocação possível de passado, presente e futuro, suspendendo as vitórias do jogo histórico e retomando a partida e suas disputas. O fragmento sobrevivente à destruição também não é a mesmo que o cadáver humano. A morte não vem pela ocasião da destruição, a qual ele

poderia sobreviver integralmente. Ela vem porque parte fundamental é perdida, a ponto de não se reconhecer mais o original. Não há conserto, não há volta e então acontece a sua morte. A sua identidade do original está associado somente a ele. Ao fragmento deve-se atribuir uma nova, caso não se considere ele apenas destroços. Porém, se ainda há alguma vestígio da sua imagem, do seu corpo, a memória da sua identidade passada se faz presente. É possível ressignificar o que restou. O que sobra tem os antigos valores reorganizados, que se somam aos novos.

A partir construção de uma dimensão simbólica, o fragmento pode ser integrado ao uso da sociedade. A rede em que se cruzam todos os elementos que compõe a sua natureza simbólica está sendo constituída com o passar do tempo após a morte, com a memória e os antigos valores, mas também com a atual realidade em que está inserido, onde uma série de novas relações estão sendo estabelecidas. O ponto de partida é a semelhança, porém segue-se para novos encontros e relações que permite construir outras memórias. O movimento de tecer essa rede somente acontecerá caso haja o interesse daquele grupo que se encontra com o cadáver que sobreviveu após a destruição ou abandono da coisa. Mas, havendo o interesse, o contexto se direciona para adaptar-se a esta nova realidade, para seguir e descobrir como agir. Os significados e sentidos ainda serão atribuídos. Se tratando de um cadáver não é possível um desvinculamento da memória de vida do objeto, estará presente e será fator determinante na construção da natureza simbólica do cadáver.

A comparação entre fragmento e cadáver pressupõe que o original possui uma vida e sofre uma morte ao perder parte suficiente de sua imagem, a ponto de perder seu reconhecimento. E a vida existe a partir da atribuição humana de sentidos, significados e memórias às coisas, lhes inserindo de determinadas formas no cotidiano..O círculo de vivência humana é constituído de categorias culturais e sistemas classificatórios, que organizam a localização, a demanda, o uso e a importância das coisas, e também o seu descarte. Uma das propostas da instituição museu é tornar visível a estrutura de categorias culturais e sistemas classificatórios em que cada coisa está pertencida, desconstruindo a naturalidade que se atribui a esse processo de introdução das coisas na rotina humana.

A literatura antropológica e etnográfica tem nos ensinado há mais de um século que são precisamente esses sistemas de categorias culturais que fazem a mediação e, mais que isso, organizam e constituem esses dois termos polares, e que sem esses sistemas de categorias, sem sistemas de classificação, os objetos materiais (assim como seus usuários) não ganham existência significativa (GONÇALVES, 2015, 15)

Essas categorias e sistemas determinam se uma colher deve ser utilizada em uma refeição comum ou em algum ritual selecionado a que poucos tem acesso. Se uma obra de arte deve ser revendida em uma galeria ou em uma feira de rua, e se ocupará um museu, uma mansão ou a sala de jantar de um apartamento de classe média. O circuito que os objetos materiais, que as coisas percorrem não são dados, dispostos “naturalmente”, são as ações, forças e disputas que determinarão passo a passo esse circuito. Há um investimento de energia na construção e na produção da coisa, assim como por sua aquisição, preservação, circulação ou até mesmo o descarte. Se o objeto já não era

possuído antes, então é adquirido, se é recebido por herança ou por presente é preservado e por algum motivo não é descartado. A sua existência não pode ser ignorada e o fato de ali estar o conecta com toda a trama exterior, que lhe concede a vida. A importância da dimensão material do objeto se constrói também nas relações com outros objetos e seus usos em diversos grupos sociais.

Esta compreensão sobre o circuito que concede vida ao objeto, sempre destinado às sociedades primitivas, é deslocada na antropologia social para as grandes sociedades: cada objeto está revestido do contexto geral em que está inserido. Tal sistema geral que reveste e contextualiza cada coisa é um conjunto de escolhas que cada sociedade optou de forma livre ou por obrigação. Por sua vez, as coisas também tem capacidade de participar da constituição sensível de subjetividades individuais e coletivas.

Portanto, temos o contexto original de produção do objeto, determinante na constituição de sua forma visível, e a partir daí esse objeto será deslocada e inserido em uma série de situações e grupos que por eles serão afetados. Ele carrega a subjetividade de quem o produziu, mas partir de sua circulação ele influenciará e participará na construção sensível dos cotidianos em que ele for inserido, onde ele também será afetado recebendo outras interpretações, características, usos.

Gonçalves apresenta ainda que as funções simbólicas dos objetos são pré-condições para os seus usos práticos. Isto se torna mais evidente se o objeto de estudo for uma obra de arte. Esta é dependente de todo um universo de relações que estabelecem seu reconhecimento, que designará seu valor na sociedade. Tais objetos circulam de forma permanente na vida social, são deslocados e reclassificados através de diversos contextos sociais, econômicos, simbólicos, culturais e históricos. Compreender o percurso percorrido por esse objeto é também compreender a dinâmica da vida da sociedade, sendo fundamental para o estudo desses objetos, a análise desses contextos em suas diversas particularidades.

Finalmente, temos a articulação especulada neste ensaio. Para que a coisa se torne um cadáver, um fragmento ou uma ruína é necessário que possua vida anterior e sofra a morte. A vida da coisa acontece a partir de sua dimensão simbólica, que permite sua inserção dentro do cotidiano de funcionamento da sociedade. Um estudo sobre o objeto material deve compreender suas relações internas, originais, formais, assim como sua relação com outros objetos, além de seu uso. A dimensão simbólica da coisa é a pré-condição para o seu uso, e não o contrário. Ela não possui um uso prático para depois assumir uma dimensão simbólica. Ela é um signo, substitui e visibiliza os sistemas classificatórios e as categorias culturais que integram esse sistema geral que envolve os objetos.

Quando tais objetos são artísticos, para Geertz (2014), ele são consequência de uma sensibilidade específica, “em cuja formação participa a totalidade da vida – e segundo a qual o próprio significado das coisas são as cicatrizes com que os homens as marcam” (GEERTZ, 2014, 103). A arte não ilustra, mas materializa formas de viver, modos de pensar, tornando-os visíveis e seu desaparecimento, pela destruição, simples sumiço ou falta de interesse na continuidade da

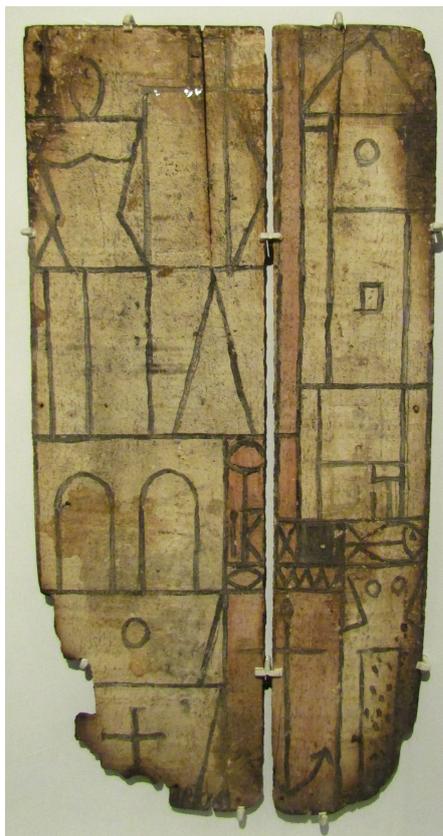
produção não seria nada catastrófico para a sociedade, mas certas coisas vividas, sentidas e experienciadas não poderiam mais ditas, até que deixassem de ser vivenciadas, “e, com isso, a vida ficaria um pouco mais cinzenta” *Ibid.*, 105. Completando essa perspectiva, Robert Goldwater (*apud* GEERTZ, 1973) afirma que a arte é um documento primário, com um espaço significativo dentro do repertório integrado por outros.

A concepção desses objetos, seus projetos, forma de produção e visualidade ganham sentido a partir da sensibilidade que os criou e da que eles agora colaboram no recriar. A constituição dessa visualidade traz consigo o contexto original de sua criação. Tendo essa forma uma relação íntima com o estar no mundo. Assim, a trama que atribui vida ao objeto é feita através dessa visualidade, que é construída a parte das experiências sensíveis. E os contextos posteriores, ao encaixar o objeto em sua vida social, adaptam as subjetividades ao redor dessa forma e aparência que surge. A obra de arte possui em sua exterioridade os vestígios de sua origem, mas ao sair desse primeiro contexto passa a afetar e construir novas relações, com outras obras, objetos e pessoas. As pessoas que a acessam carregam sua bagagem anterior para o encontro, diálogo e ação junto ao objeto. É um ciclo, onde a “unidade da forma e do conteúdo é, onde quer que ocorra, e seja em que grau ocorra, um feito cultural e não uma tautologia filosófica” *Ibid.*, 106.

Dentro da diversidade de objetos materiais, se mantém que a alteração de sua exterioridade, de sua forma, impacta a sua identidade, o que pode significar a sua morte, o seu descarte. É fundamental que se conserve a imagem do objeto para que a sua vida se mantenha. Seja no caso de uma alteração para agregar outros elementos e retirar outros do exterior do objeto, seja no caso de uma alteração provocada por quebra, fogo, água, a transformação de sua imagem implicam outros valores ou a ausência de algum que possa garantir que seja inserido em outros contextos, o que significa o seu fim, a sua morte. A coisa depende da integridade de sua imagem para que a sua dimensão simbólica se mantenha em funcionamento, e, conseqüentemente, a sua vida.

O abandono, descarte ou a morte da coisa pode acontecer através de duas situações. No caso de sua dimensão simbólica deixar de existir e nenhum outro grupo se interessar por dar continuidade ao seu uso. Considerando a natureza simbólica como pré-condição estrutural do uso prático – conforme José Reginaldo Gonçalves -, na sua ausência o objeto é abandonado. A outra possibilidade da morte é no caso da alteração brusca de sua imagem. Considerando que a integridade mínima de sua imagem é requisitada para que se identifique e reconheça o objeto, a sua desconfiguração implica a perda de sua identidade, e a desarticulação dos valores que até então garantiam a sua vida.

Figura 35 – Joaquin Torres-Garcia. *Fragmento de Construtivo em Branco e Rosa* (1931). 1978.



Museo Torres Garcia.

Figura 36 – Joaquin Torres-Garcia. *Fragmento de Estrutura* (1937). 1978.



Museo Torres Garcia

Figura 37 – Joaquin Torres-Garcia. *Fragmento de Composição Construtiva* (1932). 1978.



Museo Torres Garcia.

Figura 38 – Joaquin Torres-Garcia. *Fragmento de Pacha Mamma* (1944). 1978.



Museo Torres Garcia

Figura 39 – Joaquin Torres-Garcia. *Fragmento de Pax in Lucem* (1944). 1978.



Museo Torres Garcia.

Figura 40 – Jornal do Brasil. *Caderno especial sobre o incêndio do MAM-RJ*. 9 de julho de 1978.



Jornal do Brasil. Caderno Especial. 9 de Junho de 1978.

A primeira imagem apresentada nesse texto possui o fragmento de uma pintura de Joaquin Torres Garcia, Construtivismo em branco e rosa de 1932. Além dele, sobreviveram mais quatro fragmentos de trabalhos do artista. Os fragmentos de Torres-Garcia ou o prédio do MAM-RJ após a destruição tem características particulares em relação a sobreviventes de outras destruições. Mas, de forma geral, o que seria a destruição? Segundo Benjamin (1986b), ela cria espaço.

Sua necessidade de ar puro e de espaço é mais forte do que qualquer ódio (...) destruir rejuvenesce (...) reanima, pois toda eliminação significa, para o destruidor, uma completa redução, a extração da raiz de sua própria condição. O que leva a esta imagem apolínea do destruidor é, antes de mais nada, o reconhecimento de que o mundo se simplifica terrivelmente quando se testa o quanto ele merece ser destruído. Este é o grande vínculo que envolve, na mesma atmosfera, tudo o que existe. É uma visão que proporciona ao caráter destrutivo um espetáculo da mais profunda harmonia. (BENJAMIN, 1986b, 187)

O autor trata da destruição ativa. Segundo ele, a natureza lhe prescreve o ritmo, pois se não está à frente dela, ela mesma destruirá. A destruição não exige imagem ideal. Ela é um sinal, detesta a comodidade e não tem interesse em ser compreendida, assim como os oráculos, antigas instituições políticas destrutivas. Assim como o sujeito histórico, desconfia profundamente de como as coisas acontecem e são representadas. Para ela, nada é duradouro e é por isso que

vê caminhos por toda a parte. (...) Mas porque vê caminhos por toda a parte, também tem que abrir caminhos por toda a parte. Nem sempre com força brutal, às vezes, com força refinada. Como vê caminhos por toda a parte (...) se encontra sempre numa encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que trará o próximo. Transforma o existente em ruínas, não pelas ruínas em si, mas pelo caminho que passa através delas. Ibid., 187 - 188

Na perspectiva de Freud (1996a) a destruição aparece como pulsão de morte, oposta à pulsão de vida. A segunda tende à formação de unidades maiores e à aproximação. A primeira seria a tendência à separação, à destruição, à volta ao estado inorgânico. A análise que faz no sujeito, posteriormente estende à sociedade. Freud (1996b) acredita que a civilização seria alcançada a partir da redução da pulsão destrutiva, o que não pode ser verificado décadas depois. A destruição que está na origem da formação da civilização, se repete para reformulá-la, atualizá-la. Voltando à modernidade, na qual se forma a ideia de civilização, a partir da exploração das colônias, sua sobrevivência nos países colonizados tem a destruição irrompendo repetitivamente.

Em outro momento, Freud (1996b) contrapõe a repetição à recordação, de forma que se repete aquilo que não pode ser lembrado. A superação da repetição, que talvez poderia também ser entendida como destrutiva, seria possível através da familiaridade com a resistência à recordação. Um movimento que se encontra com Benjamin, quanto à história. O silêncio aplicado na marginalização dos fragmentos, dos escombros e das ruínas é terrível. É através dele que os traumas sobrevivem. Superar não passa por esquecer, mas por lembrar e enfrentar.

Assim, os fragmentos do Universalismo Construtivismo de Torres-Garcia poderiam parecer incompatíveis com a destruição, na sua proposição de atingir uma ordem comum a todos povos.

Tanto a sua raiz visível, quanto a origem das abstrações deste período, as tendências russas, são ineficientes na proposição de futuro. A história não se fará sem violência, apenas deve ser realizada pelos oprimidos, a partir do que se projetou por esquecer. Também não haverá mundo novo e revolucionário, sem que se considere os vestígios cotidianos da colonização. Ambas as propostas partem da pureza, a maior acusação sobre o Universalismo Construtivo, mestiço e impuro não tinha qualquer vínculo com a pureza polarizadora, nem plástica, nem teoricamente e nem, inclusive, quanto ao par construção e destruição. Admitindo a destruição ativa e passiva.

A antiguidade latino-americana estava em vigor nos museus europeus quando se estabeleciam as correntes construtivas e se instalavam também a crise política, econômica e artística. A realidade destruidora da civilização foi tomada pelos artistas como uma demanda por posicionamento quanto a reformulação do passado, a atuação no presente e a construção do futuro. A América Latina é novamente estigmatizada como o novo mundo, que poderia ser a superação e até a salvação da história. Era pura e sem as manchas da violência civilizatória. Mas só serviria se obedecesse às expectativas que impunham.

A destruição em grande escala desloca material e simbolicamente grande quantidade de matérias que integravam a História e assumem a função de construir uma nova realidade, em nova localização. A nova realidade só é possível com o arrasamento total da anterior. A destruição denuncia a matéria. Ela é o que é: concreto, madeira, tela, tinta, papel. É como esperava o construtivo quanto a nova realidade a ser construída. Daí que seja simbólico que as imagens do prédio do MAM-RJ de construção e após o incêndio, sejam bastante semelhantes. Retornava à ruína ou estaria em construção? É como se diferencia dos outros escombros. Seu visual entrava em confronto com o discurso que afirmava as obras em curso, na construção e na reconstrução pós-incêndio. E a destruição, criminosa ou não, é articulada pelo coletivo, de forma objetiva ou indireta, com ações absolutamente discretas, com a elaboração de versões principais em detrimento do esquecimento de outras passadas a mudas coadjuvantes, ou até mesmo figurantes.

Em seguida ao episódio do incêndio surgiram as primeiras negociações por uma anistia e o fim da ditadura foi anunciado pelo seu último ditador João Batista Figueiredo. O processo foi realmente lento e gradual, tanto que ainda não acabou. Lento e gradual como as grandes tragédias realizadas nestas terras, cujo fim acaba sendo mais burocrático que reivindicado, sem haver uma clara diferenciação entre o antes e o depois do fim. Foram 20 anos traumáticos – que se somam aos quase 500 anteriores - que interromperam os sonhos de um país menos desigual e só acelerou a desigualdade. Diante das consequências do evento que gerou o trauma, por vezes é inevitável ignorá-lo. O trauma gerou consequências silenciosas, perdas, e ignorou a materialidade e os cadáveres produzidos pelo evento traumático. Os vestígios que sobrevivem assumem uma causa própria, se investem de uma força por existir e ser visto, enquanto que o movimento oposto é por um esquecimento, apagamento das memórias indesejadas.

Apesar da grande força que possuem os que desejam não lembrar, e tratar os cadáveres como resto, os corpos resistem. Resistem ao passar do tempo, a invisibilidade, o silêncio. Os cadáveres

resistem e ganham força quando acontecem novos traumas, que geram novos cadáveres. A destruição está aí e não para. É um modo de lidar com imagens. Lembrar de forma objetiva e sensorial, com o despertar de sentimentos que já nem se lembrava mais, de tão bem recalcado que estava. O ritual começa novamente: analisar tudo que foi perdido, o que é possível ser recuperado, em quanto tempo, com qual custo financeiro, dando a mídia a postura de indignação, tristeza, mas também de que tudo já está novamente sob controle e que será investigado a fundo para que não aconteça novamente. E ao passar dos dias as notícias são sobre os novos planos, novas possibilidades. O trauma supostamente já foi superado nesses poucos dias e faz parte do passado. Tudo acontece tão rápido, que acabam esquecendo de enterrar os corpos. Para enterrar é necessário coragem, encarar de frente, assumir e refletir. Mas sem a reflexão deixa de ser memória para ser trauma. Deixam de ser corpos superados, para escondidos. E eles resistem. São corpos de rostos praticamente desfigurados. Praticamente, mas não totalmente. Ainda é possível identificá-los, uma imagem que soa familiar ainda resiste ali.

A cena do incêndio poderia ser dividida em algumas partes: Uma exposição sobre artistas latino-americanos, em que havia um recorte dedicado ao artista talvez mais importante do continente; Em 1978 já eram quatorze anos de ditadura no Brasil, tantos em outros países da América Latina, sem horizontes de esperança por um fim; Essa ditadura já havia sufocado o museu de toda forma, um ponto de encontro e de produção de enfrentamento e resistência contra o regime e seus crimes em ação. Os fragmentos que poderiam ter sobrevivido eram as imagens nas quais convergiam todas essas questões.

Ampliando essa composição: A série de ditaduras militares que são instituídas em diversos países da América Latina acontecem um século depois da independência desses países. Quando eles finalmente podem se organizar para estar em um páreo de competição no mercado, são suspensos e retirados da corrida. Por voltar de aproximadamente quase três séculos essas terras foram submetidas ao processo de colonização, que, ao ser encerrado, deixou marcas ainda não superadas: uma população indígena e negra dizimada, explorada, que hoje segue sendo excluída, praticamente sem políticas efetivas de reparação aos danos sofridos por conta da escravidão. O Estado deveria assumir a responsabilidade pelo trabalho na manutenção do legado de um ciclo de traumas coletivos não resolvidos.

Os vestígios do incêndio após as chamas assumiam outro estado, que não era o de acabamento, pronto para uso, para a vida da coisa. Estavam defeituosos, não podiam ser usados naquele momento e talvez também nunca mais. Assumiam a semelhança cadavérica, onde cada vez eram mais parecidos com eles mesmos enquanto cadáver, vestígio, fragmento que se tornava o todo e não mais o fragmento de algo. Eram duplos de quando ainda tinham vida, mas também do projeto moderno neles entranhados, o encarnavam. A questão que interessa aqui sobre o cadáver vai além do proposto por Maurice Blanchot sobre uma constatação de uma semelhança cadavérica com a coisa em vida. O prédio do MAM-RJ, entre outros Ruínas em Construção e Cadáveres do Projeto Moderno encontraram uma rápida superação do acontecimento e o engajamento em tornar vivo novamente o cadáver destruído. Porém, quando há objetos cujo cadáver de um duplo

a partir de então entranhado de elementos que constituem a sua dimensão simbólica que os colocaram nessa condição.

No momento do incêndio, o prédio do MAM-RJ e a obra de Torres García estavam contextualizados pelos conjuntos descritos acima, que compunham suas novas relações enquanto cadáveres. Porém sua imagem ainda refletia, sobrevivia a dimensão simbólica que proporcionava a vida antes do incêndio. O Universalismo Construtivo questionou a localização periférica imposta a América Latina. Periférica em relação a um Centro do mundo que não tinha capacidade para tal tarefa. Até então já tinha destruído outros países e ao seus próprios pelo menos uma vez. Esse movimento também desenvolveu um aspecto lúdico e afetivo ao rígido neoplasticismo.

Se havia uma ordem geral no mundo, ela seria comum a todos os povos e seria anterior a verdadeira barbárie que foi a modernidade. Ter grande parte de sua produção desse movimento destruída no incêndio foi um atentado contra a memória, a história e o orgulho de um continente que finalmente começava a se libertar das heranças coloniais. Assim como o restante da cena da fotografia, que foi tirada no vão do qual é possível ver um dos cartões-postais mais importantes da cidade do Rio de Janeiro, o morro do Pão de Açúcar. Esse não deveria ser removido, estava ocupando o espaço certo, para ser contemplado com a distância devida. A fotografia remete a um “fim de festa”, depois do grande momento o que restou no apagar das luzes.

A história não é um vazio a que se pode preencher a partir da empatia pelos vencedores que se justificam entre si geração após geração. Às margens da história universal e oficial, seguem fragmentos, vestígios que sobrevivem. A Ruína em Construção perpassa o prédio do MAM-RJ em três fases identificadas até o ano de sua reabertura em 1985. Por dez anos ele não possuiu uma sede, por quase dez anos ele possuiu uma sede incompleta e por dez anos possuiu uma sede plena até que veio o incêndio. Entre 1948 e 1958 o museu esteve abrigado em sedes provisórias. Em 1958 o Bloco Escola foi inaugurado e o museu foi transferido pra lá, onde se desenvolveram suas atividades, enquanto a obra do Bloco de Exposições não ficava pronta. Durante os dez anos seguintes o público que frequentava o museu conviveu diariamente com o esqueleto moderno em construção. A demora na conclusão das obras foi justificada pela falta de orçamento que fosse suficiente. Em um período tão extenso de construção a desconstrução, quase ruína, assombra a percepção. A decadência se torna evidente – estado permanente do setor cultural neste país, apesar de todas as excelentes e vitoriosas iniciativas que subverteram e permaneceram a margem dessas determinações.

Quando o Bloco Escola é inaugurado e o museu passa a funcionar lá, as obras do Bloco de Exposições e as suas pausas são um espetáculo artístico diário a parte. O enorme esqueleto de concreto seguia entre pausas e retomadas das obras, entre dúvidas sobre estar em construção ou sobre ser uma ruína do moderno, que mal foi construída e já estava abandonada. A verba para que acontecesse naquele espaço a reunião do Fundo Monetário Internacional em 1967 foi financiada a finalização das obras, pelo menos temporariamente, até que em 8 de julho de 1978 o incêndio fizesse com que o prédio retornasse as suas condições mais comuns “ruína moderna

abandonada – em construção”. As obras são retomadas até a sua reabertura 7 anos depois.

Talvez essa fotografia do JB possa ter a força de conter em si todos os fragmentos que não sobreviveram ainda que por fotografia e todos os trabalhos reduzidos a cinzas que são indiscerníveis, todas iguais. Talvez também pudesse, com o afastamento temporal necessário para reflexão, ser adicionada no recorte dos 50 anos feito por Pontual sobre uma geometria sensível. O incêndio que quase ninguém viu consumiu anos de histórias e memórias. E também despertou outros inícios.

O mesmo estado de construção e abandono retorna, passados dez anos, desta vez pelas vias do fogo. Mais ativo e irreversível como o fogo não há. Ele possui dinâmica própria, não depende de nada nem ninguém para se propagar, basta um gatilho e qualquer coisa que possa ser consumida. O deslocamento simbólico aqui toma os 50 anos de produção construtiva na América Latina, o acervo moderno latino-americano e transforma em entulho. Saem do museu, tornados pó, apenas a madeira, a tela, o papel e o ferro que realmente são, e passam a dividir espaço com os restos de comida da sociedade no lixo. O deslocamento simbólico que realiza o método destrutivo produz nas ruínas em construção cadáveres silenciosos, mas que resistem invisíveis e que podem ser encontrados pelas vias da crítica e pela força da memória.

Se a forma e a aparência da coisa é constituída a partir da experiência sensível coletiva, a aparência e a forma do cadáver é marcada pela presença dessa teia emaranhada de vivências do passado, e por sua resistência no presente. Os fragmentos sobreviventes, conforme Benjamin (1994), retornam tudo o que poderia ter sido e prevê o que poderá ser. Apesar da obscuridade desse assunto na historiografia brasileira, mesmo que os fragmentos tivessem escondidos por quase 40 anos, a fotografia documentou presença de um deles. Foi visto e existiu, não se perdeu entre as cinzas. A fotografia diagramada pequena, no canto superior de uma das páginas internas do caderno especial do JB, sem destaque algum, com pouco questionamento acerca do destino do fragmento, era equivalente ao contexto onde preservar é um lema inquestionável, apesar de inalcançável e o fragmento era um objeto condenado moralmente, um símbolo do método destrutivo, um cadáver sobrevivente.

O que vemos em *Construtivismo em branco e rosa* (1932), cujo fragmento foi registrado na fotografia? O homem e a mulher remetem a divisão binária de gênero, a que são atribuídas atividades, aceitação, opressão e acesso. O Universalismo trata de símbolos universais, de uma ordem geral do universo, mas que acontece a partir da cultura. Não se trata de estar dado a existência e a definição de homem e mulher, no entanto, em uma cultura universal, pode-se dizer que há de forma geral essa divisão. Em um outro grupo pode estar o peixe, a garrafa e o vaso. O primeiro se trata do alimento. Mas não do alimento disponível gratuitamente pela natureza, mas o alimento em que há uma técnica para alcançá-lo. Nesse trio de elementos é adicionada a técnica, questão fundamental no desenvolvimento da cultura. A garrafa e o vaso são objetos produzidos pelo homem, básicos para o transporte de água e alimentos, permitindo o afastamento do local onde o alimento está disponibilizado, mas também carregando um certo desenho que aponta o

artesanato, de que aquela e não outra mão os produziu. O vaso pode ter ainda a conotação de urna funerária, utilizada com frequência por povos antigos pré-colombianos comportando as cinzas de entes queridos.

Em outro grupo se encontra uma técnica mais refinada, capaz de construir uma casa, erguer arcos e pontes e produzir uma âncora. A moradia – fundamental para o conjunto homem, mulher, peixe, garrafa, vaso / urna funerária – está empilhada em andares, demonstrando a evolução nos estudos de engenharia, mas também a demanda de uma melhor organização do espaço por questões como o custo do terreno ou a falta do espaço desejado. A evolução da engenharia também está presente na construção de arcos – que ampliam as possibilidades de desenho arquitetônico, sendo muito associados às construções aristocráticas, seja da elite, burguesa ou dos nobres, seja do clero.

O que aponta uma organização social através de classes, disponibilizadas através do poder de convencimento, do dinheiro, das armas, simbólico, ou todos ao mesmo tempo. No mesmo caso se enquadra a ponte. Uma tecnologia que permite conectadas terra que até então possuíam um acesso dificultado, gerando falhas e problemas na comunicação entre os grupos sociais. Por fim neste grupo há a âncora, que possui a mesma essência da ponte, porém em outras escalas. Indicando a navegação rumo a outras terras, um transporte de carga, que alcança escalas não compatíveis com a caminhada do ser humano. No último grupo os muitos grafismos e formas abstratas dispostos estruturados e em ordem pela tela, já indicados por Torres-García como o caminho comum da produção visual dos povos, como a manifestação visível da ordem geral do universo. A única ordem possível de se realizar, diante da fracassada promessa de progresso.

4.5 Provocações finais

Seria então possível analisar o construtivismo na América Latina sem incluir os fragmentos e as ruínas? O *Monumento Cósmico* (1939) de Torres-García talvez seja uma resposta. A maior obra do artista é proposta como ruína a ser abandonada, para se encontrar com as tantas outras dos povos conterrâneas aos séculos de roubos, furtos, assassinatos e sequestros realizados pelos europeus.

Os morros do Castelo e de Santo Antônio, dois dos primeiros locais ocupados na cidade pelos colonizadores portugueses. O prédio do MAM-RJ, parte significativa na história da arquitetura moderna brasileira. O museu que apostava no novo, não consagrado, resistindo com enfrentamento a ditadura civil-militar em vigor. Em cartaz a exposição que recortava a produção de arte latino-americana com a proposta de uma geometria sensível em 50 anos desde Torres García até os outros artistas convidados. O pintor uruguaio que nas primeiras décadas do século XX questionou o local periférico em que se enquadrava a América do Sul. Todas essas imagens estão contidas na fotografia publicada no *Jornal do Brasil* e são de importância inegável no acervo imagético coletivo do país. As características destrutivas e cadavéricas sobrevivem, apesar do esforço pelo esquecimento. Anunciam boas novas e lembram o que não pode ser esquecido para chegar até o futuro: somos colonizados. Sem soberania, nada acontecerá.

O padrão de cuidado e de relação com as imagens que se tem é importado dos países colonizadores. Inauguraram as instituições e profissões dedicadas ao fim de preservar ao máximo para a posteridade. O padrão é imperativo, de forma que se tornou impensável e um desgosto os eventuais descuidos que possam surgir. Mas o que se propõe aqui é que não se trata de eventuais descuidos, mas de outra forma de se relacionar com as imagens. O discurso da preservação se tornou um tabu e se deve reconhecer que existem outras formas de lidar com esses elementos que estão carregados de representatividade do país. A destruição também é um método.

Na fotografia, que se tornou pública na edição de 9 de julho de 1978 do Jornal do Brasil, quando foi iniciada a cobertura da mídia sobre o incêndio, temos alguns elementos. No fundo a água utilizada para apagar o fogo, em toda parte pedaços da tinta que descolou do teto, as pilastras do MAM-RJ – uma marca reconhecida da arquitetura moderna do prédio –, e em primeiro plano, encostado em uma delas, o fragmento que restou da obra. Apesar da pouca relevância dada à fotografia – ela ocupava um pequeno espaço no canto direito superior da folha de jornal, que inclusive não trazia a sua autoria –, sua composição foi muito bem construída. Em uma mesma cena o duplo de Torres-García e do projeto moderno, sua subversão e o decreto de sua falência.

Este projeto moderno é integrado pelo aterro que utilizou a terra retirada da remoção de dois morros, assim como pela demanda de um museu de arte moderna na capital do país e a forma como foi planejado. Há a sua subversão com o MAM-RJ como museu vivo, ativo, propositor. Há também a subversão de um autêntico movimento artístico europeu com uma proposta de um movimento que de dentro da modernidade buscasse sua inspiração e escape na produção dos povos antigos, em uma ordem e harmonia que caminhem para uma unidade. Mas de uma forma lúdica e afetiva, com símbolos nada naturais, que fazem parte dos primórdios da comunicação humana através de imagens. E temos a sua falência com um incêndio que interrompe dez anos de experimentação na arte e na cultura realizados no MAM-RJ desde que o Bloco de Exposições foi inaugurado, e o prédio símbolo da arquitetura moderna do país, retornou ao esqueleto que sempre foi. Um projeto moderno nunca concluído, meio escombros, meio em construção.

Se o detector de incêndio tivesse funcionado, se o funcionário tivesse conseguido ligar antes, se os bombeiros tivessem chegado mais rápido, se tivesse água quando os bombeiros chegassem, se o museu tivesse ouvido os seguidos avisos dos museólogos sobre a falta de preparo para o caso de incêndio, e se o museu tivesse verba, se o MAM-RJ tivesse se tornado de fato o museu da modernidade, do futuro no presente, e o país idem (correspondendo às expectativas), o incêndio não teria acontecido ou não teria alcançado tamanha proporção. Tudo ao mesmo tempo, nada disso aconteceu. Essas hipóteses são apenas as lacunas abertas pelas promessas do progresso.

O incêndio demorou até que fosse controlado e o estrago foi ainda mais longe. O MAM-RJ nunca mais se recuperou. O grupo que o construiu já não tinha a mesma força e articulação de antes, assim como o contexto não era mais o mesmo. A experiência singular dos anos 1970 não seria mais possível. Em troca do Brasil atrasado que se projetava para o futuro moderno, uma ditadura militar que durava muito mais do que todos puderam imaginar. Não havia ânimo

que fosse capaz de colocar a energia necessária para que o museu pudesse ocupar novamente o espaço que construiu.

Nos dias que se seguiram após a tragédia, os jornais de todo o país, e também do mundo, tentavam dar conta de esclarecer todos os detalhes. Muito triste para todos os artistas, países, famílias e herdeiros, mas principalmente para o Uruguai e a família de Joaquín Torres-García. Os jornais logo começaram a noticiar a compreensão e o apoio da família de Torres García e de instituições internacionais, além dos esforços que estavam sendo mobilizados tanto para reconstruir o prédio, como o seu acervo e a sua credibilidade.

Esses quatro conjuntos de imagens se apresentam na fotografia publicada sem autoria e no canto de uma página do caderno que cobria o episódio do incêndio, que traz os fragmentos que sobreviveram ao incêndio: em primeiro plano uma tela de Torres García, uma das pilastras do térreo do Bloco de Exposições e cinzas por toda parte. No fundo, a entrada do museu e a água que escorria dos esforços dos bombeiros por apagar as chamas. Um quadro moderno latino-americano queimado e fragmento, abrigado em um prédio que retornava ao estado de “ruína moderna abandonada – em construção”, sobre um aterro que esconde abaixo de si um morro invertido feito de um escombros rico das memórias que não puderam escapar a tempo das ações de desmonte. Escombros no limite entre o lixo, descarte e a importância do fragmento que restou da coisa. Contexto integrado por um conjunto de experiências sensíveis que se compartilha na América Latina e que afetam diretamente a relação com as coisas, sendo duas principais: a colonização europeia e as ditaduras militares – e suas fortes relações com a modernidade.

Ainda sobre escombros, o que sobrou do museu também entra na competição aqui ensaiada sobre os escombros mais valiosos do mundo. Por fim, há certa beleza no fogo.

O mundo não acabou, pois que entre as ruínas / outros homens surgem (...) Os telegramas cantam um mundo novo (...) Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída / na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas (...) as pobres e prudentes cidades, outrora gloriosas, entregues sem luta, aprendem contigo o gesto de fogo (...) Stalingrado, quantas esperanças! (...) Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres, / a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem. (ANDRADE, 1983, 44)

Referências

- AGAMBEN, G. *O reino e a glória*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- AMARAL, A. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro e São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.
- ANDRADE, A. Paisagens (des)montáveis de técnicos primitivos: Torres-Garcia, Rego Monteiro, Osman Lins. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, v. 25, n. 49, p. 251 – 274, set - dez 2016.
- ANDRADE, C. D. *Carta a Stalingrado em Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar,, 1983.
- ANTELO, R. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.
- ANTELO, R. *Ruinologia*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2015.
- ARANTES, O. *Mario Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991.
- ARGAN, G. *Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1992.
- AVERINI, R. Tropicalidade do barroco. In: ÁVILLA, A. (org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997. cap. 3, p. 31 – 42.
- BARATA, M. Mario Barata. In: COCCHIARALE F. GEIGER, A. (comp.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 2004. cap. 7, p. 114 – 119.
- BARROS, P. As grandes intervenções na área central do Rio de Janeiro: a geografia histórica do morro de Santo Antônio sob a ótica dos projetos urbanísticos. *Revista Geo-paisagem*, v. 13, n. 25, p. 40 – 48, Janeiro - Junho 2014.
- BAZIN, G. Barroco. In: ÁVILLA, A. (org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997. cap. 2, p. 25 – 38.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: KOBAYASHI, A. (ed.). *Magia, técnica, arte e política – obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1986a. v. 1, cap. 12, p. 247 – 273.
- BENJAMIN, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Edusp, 1986b.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: KOBAYASHI, A. (coord.). *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994. cap. 15, p. 222 – 232.
- BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial SP - IMESP, 2009.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

- BITTENCOURT, N. *Discurso de Niomar Moniz Sodré Bittencourt em jantar da Associação de Comércio*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1958.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOAS, N. *A Esplanada do Castelo: Fragmentos de Uma História Urbana*. 2007. 280 p. Tese (PROURB) — UFRJ.
- BRASIL, I. dos Arquitetos do. Nota dos Arquitetos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 8 – 8, 9 de Julho 1978.
- BRITO, R. Vértice e Ruptura. In: AMARAL, A. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro e São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977. cap. 85, p. 303 – 310.
- BRUN, A. *O sentimento da catástrofe: entre o real e o imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- CANCLINI, N. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 4ª. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. 385 p.
- CAPELATO, M. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. *Revista de História*, v. 153, n. 2, p. 251 – 282, Julho - Dezembro 2005.
- CARLIMAN, C. *Arte Brasileira na Ditadura Militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.
- CASTRO, E. de. *Metafísicas Canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- CLARK, T. A pintura no ano II. In: SALZSTEIN, S. (org.). *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria: T. j. clark*. São Paulo: Cosac Naify, 2007a. cap. 4, p. 89 – 158.
- CLARK, T. Em defesa do expressionismo abstrato. In: SALZSTEIN, S. (org.). *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria: T. j. clark*. São Paulo: Cosac Naify, 2007b. cap. 1, p. 7 – 38.
- COELHO, F. (org.). *Museu de Arte Moderna: arquitetura e construção*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- D'ÂNGELO, M. O anjo da história e a história da arte. In: D'ÂNGELO M. OLIVEIRA, L. (org.). *Arte e experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2009. cap. 8.
- DEMIER, F.; GONÇALVES, G. Capitalismo, Estado e democracia: um debate marxista. *Revista Direito e Práxis*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 3, p. 2350 – 2376, Outubro - Dezembro 2017.
- DIAZ, A. Joquin Torres-Garcia: integridade da arte. In: A, D.; J., P. (org.). *Joaquin Torres-Garcia: geometria, criação, proporção*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011. cap. 1, p. 8 – 35.
- FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.
- FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II. In: FREUD, S. (Ed.). *O caso de Schreber e artigos sobre técnica*. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. cap. 6, p. 159 – 172.
- FREUD, S. O estranho. In: FREUD, S. (Ed.). *Uma neurose infantil e outros trabalhos 1917 – 1918*. Rio de Janeiro: Imago, 2010. cap. 3, p. 129 – 180.

- GAGNEBIN, J. *Walter Benjamin: os cacos da história*. 1ª. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- GEERTZ, C. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 13. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- GEIGER, A. B.; COCCHIARALE, F. (comp.). *Abstração informal e geométrica: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 2004.
- GONÇALVES, J. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: DEMU-IPHAN-MINC, 2007.
- GONÇALVES, J. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. *Estudos Históricos Rio de Janeiro*, v. 28, n. 55, p. 211 – 228, Janeiro - Junho 2015.
- GUIMARÃES, L. Um Olhar sobre o Continente: • o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Congresso Internacional de História da América. *Estudos Históricos Rio de Janeiro*, v. 49, n. 2, p. 217 – 229, Julho - Dezembro 1997.
- GULLAR, F. Ferreira Gullar. [Entrevista concedida a]. In: COCCHIARALE F. GEIGER, A. (comp.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 2004. cap. 3, p. 84 – 103.
- IANNI, O. *O colapso do populismo no Brasil*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- JESUS BARBERO. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- JOSÉ JÚNIOR. Memória e Esquecimento: o Centenário de Independência do Brasil, 1922. In: ANPUH (org.). *XVII Encontro de História Anpuh Rio*. Rio de Janeiro, 2016. p. 187 – 208.
- KALENBERG, A. O universalismo construtivo de Joquin Torres-Garcia. In: PONTUAL, R. (coord.). *América Latina: Geometria sensível*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1978. cap. 3, p. 79 – 110.
- KANDINSKY, W. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Edições 70, 1996.
- KANTINSKY, J. O concretismo e o desenho industrial. In: AMARAL, A. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro e São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977. cap. 89, p. 320 – 329.
- KERN, M. O mito da cidade moderna e a arte: Torres-García e Xul Solar. *Estudos Ibero-Americanos, PUCRS*, v. 30, n. 2, p. 67 – 88, Dezembro 2004.
- KERN, M. Joaquín Torres-García: a arte como lugar da utopia e do mito. In: CAMARGO, F. I. (org.). *Joaquín Torres García. Geometria, Criação, Proporção*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011. cap. 2, p. 28 – 37.
- KERN, M. Um artista entre Europa e Novo Mundo: Joaquín Torres-García. *Estudos Ibero-Americanos, PUCRS*, v. 38, n. Suplemento, p. 150 – 159, Novembro 2012.
- KUBITSCHKEK, J. *Discurso do presidente Juscelino Kubitschek na inauguração do Bloco Escola*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1958.

LAGROU, E. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* [Kaxinawa, Acre]. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2013.

MARQUES, V. *Integração Plástica: Os murais na arquitetura moderna de Leborgne, Payssé e Bayardo*. 2016. 197 p. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Arquitetura) — UFRGS.

MONDZAIN, M. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MORAIS, F. A vocação construtiva na arte brasileira (mas o caos continua). In: PONTUAL, R. (coord.). *América Latina: Geometria sensível*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1978. cap. 2, p. 17 – 30.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso - Martins Fontes, 2007.

OSÓRIO, L. Curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: OSÓRIO, L. (Ed.). *Produção Cultural*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. v. 1, cap. 3, p. 25 – 39.

PAIXÃO, C. O uso do espaço urbano do Rio de Janeiro no início do século XX: engenheiros e populares. In: ANAIS, 2009, Fortaleza. *Anpuh – XXV Simpósio Nacional de História*. Fortaleza, 2009. p. 418 – 438.

PEDROSA, M. *Portinari - de Brodósque aos murais de Washington*. Washington: Boletim da União Panamericana, 1942.

PEDROSA, M. Panorama da pintura moderna. In: ARANTES, O. (org.). *Modernidade cá e lá*. São Paulo: Edusp, 1995. v. 4, cap. 2, p. 38 – 64.

PEDROSA, M. Bienal de cá pra lá. In: MAMMI, L. (org.). *Artes. Ensaios: Mario pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. cap. 27, p. 440 – 509.

PIGNATARI, D. Decio Pignatari. In: COCCHIARALE F. GEIGER, A. (comp.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 2004. cap. 3, p. 70 – 83.

PONTUAL, R. (coord.). *América Latina:: Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1978.

RANCIÈRE, J. Em que tempo vivemos? – Refletir sobre a divergência entre as temporalidades global e de cada um é alternativa para pensar um mundo marcado pela ideia do fim. *Serrote*, v. 8, n. 16, p. 116 – 139, Julho - Dezembro 2014.

REINHEIMER, P. *Cândido Portinari e Mario Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

REMOVEDOR. *Removedor*, Montevidéo, v. 1, n. 1, p. 1 – 1, 1 1945.

RUIZ, G. *Arte/Cultura em trânsito: o MAM-RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

SALIBA, E. *Cultura / As apostas na república*. In: SCHWARCZ, L. (org.). *A abertura para o mundo (1889 – 1930)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. cap. 11, p. 382 – 423.

- SANT'ANNA, S. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2011.
- SCHWARCZ, L. População e sociedade. In: SCHWARCZ, L. (org.). *A abertura para o mundo (1889 – 1930)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. cap. 2, p. 19 – 28.
- SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. cap. 2, p. 20 – 29.
- SIMONAL, W. *Brasil, eu fico*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1970.
- TORRES-GARCIA, J. *Universalismo Constructivo: Contribución a la unificación del arte y la de América*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. v. 1.
- VASARI, G. *Vida dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes - WMF, 2011.
- VERNANT, J. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Universidade do Estado de São Paulo, 1973.
- WOLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2015.
- WORRINGER, W. *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. New York: Elephant Papeback, 1997.