

As Gravuras Mexicanas Do Museu De Arte De Santa Catarina: Entre Aparição e Nostalgia

Doutoranda Lucésia Pereira¹
Universidade Federal de Santa Catarina.
E-mail: lucesia.pereira@gmail.com

RESUMO

O presente artigo procura estudar um conjunto de gravuras doadas pelo presidente mexicano Adolfo Lopes Mateos no ano de 1961, ao acervo do então Museu de Arte Moderna de Florianópolis. Sabemos pela autoria, que parte das imagens deste conjunto se integram a uma etapa específica da história da gravura no México, representativa da produção do TGP – *Taller* (em português, oficina ou ateliê) *de Gráfica Popular*. Concebidas em séries e, portanto, sem o valor aurático da cópia única, esta obra gráfica está desvinculada das condições que presidiram sua origem, cujo propósito era informar e conscientizar através de uma mensagem forte, breve e clara. Os laços estreitos que as imagens têm com a Revolução de 1910, tornam comuns os estudos que destacam o seu papel de construtoras e guardiãs da memória revolucionária. São vistas deste modo como um epifenômeno da Revolução, como acontece em alguns trabalhos sobre o Muralismo. Sem desconsiderar isto, é preciso investigar como esta produção artística dialogou com seu tempo e com os processos mais gerais da cultura latino-americana dos quais são uma parte indissociável. Analisar as gravuras é também uma oportunidade de examinar mais criticamente a história da arte destes países, inclusive mostrando o caráter informe e pouco estudado dos seus acervos museológicos.

Palavras-Chave: museu, gravura, imagens, México

ABSTRACT

The present article has the purpose to study a set of engravings donated in 1961 by the mexican president Adolfo Lopes Mateos to the then called Museu de Arte Moderna de Florianópolis. We have known by its authorship that part of the images of this set of engravings belongs to an specific history of engraving in Mexico, very representative of the production of TGP – *Taller de Grafica Popular* (*Atelier of Popular Graphic*). Conceived in series and, therefore, lacking the aural value of an unique piece, this graphic work is cut off from the context of its origins, which have the purpose to inform and generated awareness through a strong, brief and clear message. The tight bonds between those images with the Revolution of 1910 have unified the studies that put on the spot their role as makers and keepers of a revolutionary memory. They have been seen as an epiphenomenon of the revolution, just like what have happened with some works about the Muralism. Regardless of that, we must investigate how such artistic production had dialogued with its time and with the general processes of latin american culture from which they are an inseparable part. Analyse the engravings it is also an opportunity to look closer and critically the history of the art of those countries and, in doing so, show the shapeless form and spared studies conducted over its art collection.

¹ Pesquisa desenvolvida na Universidade Federal de Santa Catarina com recursos do CNPq.

Keywords: museum, engraving, images, Mexico.

Este texto procura pensar as relações entre história, arte e imagem tomando como fonte um conjunto de gravuras produzidas no México nas primeiras décadas do século XX, e que atualmente pertencem ao Museu de Arte de Santa Catarina – MASC¹. Concebidas em séries e, portanto, sem o valor aurático da cópia única, o conjunto de imagens que aqui chamamos de “gravuras mexicanas” estão desvincilhadas das condições que presidiram sua origem, cujo propósito era informar e conscientizar através de uma mensagem forte, breve e clara. Os laços estreitos que esta obra gráfica têm com a Revolução de 1910, tornam comuns os estudos que destacam o seu papel de construtoras e guardiãs da memória revolucionária. São vistas deste modo como um epifenômeno da Revolução, como acontece em alguns trabalhos sobre o Muralismo. Sem desconsiderar isto, é preciso investigar como esta produção artística dialogou com seu tempo e com os processos mais gerais da cultura e estética latino-americana do qual são uma parte indissociável. Analisar as gravuras é uma oportunidade de examinar mais criticamente a história da arte destes países, inclusive mostrando o caráter informe e pouco estudado dos seus acervos museológicos. Desta forma, contrariando o espectro de uma *falsa totalidad* como apontou Diana Wechsler,² que paira sobre a própria noção de uma arte latino americana. Além destas, pesam outras questões importantes num estudo desta natureza. Rosângela Cherem³ diz que para sair do lugar-comum é preciso revirar os próprios bolsos, implica olhar para estas coleções, muitas vezes esquecidas nos labirintos das reservas técnicas, desafiando as cronologias engessadas e os *ismos*, deixando à mostra as contradições inerentes ao arquivo, já que como lugares de memória os museus *estão indelevelmente marcados com os germes da contradição e do jogo dialético.*⁴

O objetivo deste estudo é entender de que maneira os artistas expressaram questões importantes de seu tempo e delas extraíram matéria-prima do seu

¹ As seguintes referências ao Museu serão feitas apenas pela sigla.

² A expressão se refere ao título da comunicação: **Exposiciones de Arte latinoamericano: la (falsa) totalidad**, apresentada por Diana B. Wechsler no II Colóquio *História e Arte: Imagens da América Latina*, realizada Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em setembro de 2009.

³ CHEREM, Rosângela. **Notação para uma história da pintura na América Latina**. Revista esboços nº 19. Dossiê história, arte e imagem.

⁴ CHAGAS, Mário. **Há uma gota de sangue em cada museu**. Chapecó: Argos, 2006.

trabalho, sem relegar para isto a pesquisa formal e a inventividade. Há que se destacar que elaborar narrativas sobre o passado tomando a imagem, seja ou não artística como documento, é um terreno movediço. Constata-se que apesar da crítica que trouxe a reboque a ampliação das fontes, ainda se “desconfia” muito mais das imagens do que dos objetos textuais, aos quais parece pesar sempre um maior substrato de verdade. Assim, para um discurso que não prescinde de sua objetividade e que instituiu a palavra como meio mais legítimo de testemunho, os métodos usados para trabalhar com imagens na história não parecem ser suficientemente seguros. Na contrapartida desta aparente dificuldade, está um campo fértil onde podem brotar ilimitadas associações que as imagens estabelecem na sua transitoriedade pela cultura. A lógica que prevalece neste caso é a das associações indeterminadas, tal qual acontece ao colecionador benjaminiano, quando se deixa levar pelos arrebatamentos ao desempacotar sua biblioteca.

Foi partindo destas premissas que procuramos analisar a partir das imagens, itens como as narrativas exteriores; o ambiente social em que foram produzidas; o modo como os artistas enfrentaram os problemas de sua época; os interesses políticos e culturais que dirigiram o percurso das obras em tempos e lugares. Mas, a revelia destes esforços, as imagens se colocam como irredutíveis a um discurso verbal que tenta apreendê-las, afinal de contas *falar não é ver*¹. Portanto, qualquer dado aqui apresentado não pretendeu ser exaustativo e tampouco conclusivo, e neste momento preliminar das pesquisas em parte, rendeu-se aos silêncios impostos pelo arquivo.

Nosso foco se dirige agora ao ano de 1961, quando ao acervo do então Museu de Arte Moderna de Florianópolis eram acrescentadas 62 gravuras doadas pelo então presidente da Argentina, Arturo Frondizi, e mais 49 ofertadas em nome do presidente mexicano Adolfo López Mateos. O museu havia sido inaugurado em 1949, e, segundo as narrativas criadas sobre este momento fundacional, era fruto de um movimento iniciado por jovens locais e abraçado pelo escritor carioca Marques Rebelo, que esteve à frente da criação de outros museus de arte moderna no Brasil. Seja como for, a aparição do museu condizia com o clima cultural do pós-guerra e com a introdução do ideário moderno nas regiões mais interioranas do

¹ BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita, a palavra plural**. São Paulo: Escuta, 2007.

país¹. Mesmo a partir de 1976 quando o museu mudou de nome e se tornou estadual,² de acordo com a análise de Emerson Oliveira, houve um empenho contínuo dos dirigentes do MASC em perpetuar um discurso identitário a partir da arte moderna. Isto foi feito continuamente através dos eventos, das publicações entre outras ações encampadas pelo MASC. Dado que revela, segundo o mesmo autor, a dificuldade em aceitar a poliformia de seu acervo: *A escolha de apenas códigos modernistas para a representação de si, numa seleção política articulada, traz ao acervo um apagamento perigoso e que pode indicar que a instituição está ligada e comprometida com somente um sentido da história de sua coleção.*³

A significativa aquisição destas gravuras, resultava de um pedido de doação de obras de arte, feito em 1959. A idéia partiu de João Evangelista de Andrade Filho⁴ que nesta época cumpria a primeira das suas duas gestões na direção do museu. Recém empossado, ele visava aumentar o pequeno acervo do então MAMF que apesar de significativo - já que incluía obras de Iberê Camargo, Roberto Burle Marx, Athos Bulcão, Djanira, entre outros expoentes modernistas do Brasil – era, em sua opinião quantitativamente pequeno. Quando questionado sobre a razão de solicitar especificamente gravuras, ele diz que o pedido soava mais razoável pois, as gravuras eram mais acessíveis que pinturas ou esculturas. Além disto, ele sabia pela convivência artística mantida na cidade de Porto Alegre com gravuristas gaúchos, que no México havia uma forte tradição desta técnica.

Para entender melhor o sentido desta doação, sabe-se que as exposições organizadas pelos órgãos diplomáticos, assim como a oferta de objetos artísticos não era nenhuma novidade dentro da prática política. Contudo, Knauss⁵ em seu estudo sobre as exposições de arte no contexto da Segunda Guerra Mundial aponta

¹ LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo**: O Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a positividade de uma cultura nos anos 50. Dissertação. Florianópolis: UFSC (Mestrado em História), 1996.

² A sua primeira denominação foi Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF), entretanto, o termo moderno foi retirado em 1970 quando a instituição deixou de ser municipal e se tornou estadual.

³ OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. **Um acervo de arte moderna e a identidade institucional**. Revista História em Reflexão: Vol. 2 n. 4- UFGD- Dourados jul/dez 2008.

⁴ João Evangelista foi professor de História da Arte da Faculdade de Direito de Santa Catarina e figura destacada no cenário artístico de Santa Catarina. Os dados aqui apresentados foram recolhidos a partir da entrevista realizada nas dependências do MASC em 28/04/2010.

⁵ KNAUSS, Paulo. **Os sentidos da arte no Brasil**: exposições de arte no contexto da Segunda Guerra Mundial. Revista esboços n° 19. Dossiê história, arte e imagem.

que já ao término da Primeira Guerra, novos e renovados interesses são acrescentados a isto, como por exemplo mostrar os valores ilustrativos das nacionalidades e suas culturas através das obras selecionadas.

Em que medida o interesse propagandístico influenciou a doação mexicana é ainda um assunto a ser aprofundado. Mas é possível deduzir que o envio das gravuras, na presidência de Lopes Mateos ao museu catarinense, mostrava interesse numa aproximação com seus vizinhos, tendo em vista que no mesmo ano de 1959 quando João Evagelista remetia o pedido, o presidente mexicano fez também uma visita oficial ao Brasil, chegando a desfilar em carro aberto pelas ruas do Rio de Janeiro.



Figura1- Fotografia da visita do Presidente Adolpho Lopez Mateos ao Brasil em 1959. Foto: O Cruzeiro. Disponível em: <http://fotolog.terra.com.br/tororo>: 83

Os fatores que presidiram a escolha do conjunto enviado ao museu florianopolitano são desconhecidas. Pode se tratar de uma seleção tanto deliberada quanto aleatória e, é provável que pesquisas futuras possam confirmar uma destas suposições. Indiferente a estas questões, as imagens estudadas evocam em sua figuração, as experiências vividas pela maior parte da população latino-americana como a violência, a luta pelo reconhecimento de suas identidades, pela terra e mesmo o anseio por um momento mais redentor. O caráter de permanência e universalidade destas necessidades vão além das fronteiras ideológicas e temporais de qualquer discurso nacionalista. Mesmo o expectador desavisado, que

nada saiba de antemão sobre a vida pregressa desta obra gráfica, será igualmente deslocado à atmosfera de conflitos, dramas e esperanças. Estes assuntos que certamente ainda falam ao nosso tempo, ganharam forma a partir de narrativas individuais e diferentes linhas, das quais a obra gráfica remetida ao MASC é uma expressão.

Sabemos pela autoria, que parte das imagens do MASC se integram a uma etapa específica da secular história da gravura no México,¹ representativa da produção do TGP – *Taller* (em português, oficina ou ateliê) *de Gráfica Popular*. Fundado em 1937, por Pablo O'Higgins e Leopoldo Mendez, que o dirigiu por vinte e cinco anos. Apesar de ter sido uma importante e profícua oficina gráfica, há pouca circulação de publicações acerca do TGP no Brasil. Os estudos consultados apontam para a influência que teve na formação de dois clubes de gravura no Rio Grande do Sul. Um deles sinaliza inclusive que os gravuristas Carlos Scliar e Vasco Prado² conheciam Leopoldo Mendez, encontrando-o em duas ocasiões: no Congresso Mundial de Intelectuais em Defesa da Paz em 1948 na Polônia, e em 1952 em Paris. Segundo o mesmo estudo, a aproximação foi fundamental para a criação do núcleo de gravura de Porto Alegre em 1950.

Além dos fundadores, assinam a autoria das 49 gravuras, artistas conhecidos como Francisco Mora, Arturo Garcia Bustos, Angel Bracho, Ignacio Aguirre, Célia Calderon, Javier G. Iñigues, Sara Jimenez, e a americana Elisabeth Catlett que assim como Pablo O'Higgins residia no México. A extensa produção de várias décadas esta dispersa de forma inalcançável. Entretanto alguns exemplares do MASC são facilmente encontrados em sites de museus e publicações na internet. Isto acontece com os trabalhos produzidos por Leopoldo Mendez, intituladas *Fusilamento, Los pueblos en defensa da paz, Un dia de vida en el paredon* (única delas

¹ ADES, Dawn. **História da Arte na América Latina**. São Paulo Cosac e Naify, 1997. Segundo esta autora foi nas primeiras décadas do século anterior que a busca por uma arte acessível levou a recuperação e valorização da gravura no México, cuja técnica viera na bagagem dos primeiros colonizadores. De acordo com esta análise, coube aos muralistas salvar de um possível esquecimento o trabalho de Jose Guadalupe Posada (1852/1913), cujo valor da obra era reconhecido por artistas como Orozco e Rivera.

² Para saber mais sobre este contexto ver: JUNIOR, Raul Rebello Vital. **O Partido Comunista e a Revista Horizonte: a negação da produção na tradição**. Revista Ciências e Letras. Porto Alegre, n.41, p.319-334, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.fapa.com.br/cienciaseletras/publicacao.htm>>

em que consta a data de fatura-1950) e *Posada* que também pode ser encontrada com o título de Homenagem a Posada, ¹datada no ano de 1956.

A gravura (fig.2) acena para a admiração que Leopoldo Mendez sentia por Posada embora o título seja apenas uma correspondência e não uma equivalência. Ao olharmos para uma fotografia (fig.4) em que ele aparece em frente a sua oficina, parece evidente que Mendez buscava uma semelhança com o “retratado”. Além da aparência, as duas imagens quase nada compartilham. A mão no bolso assegurando a pose informal de Posada destoa do tom sério da fisionomia que vemos da gravura. A feição circunspecta mostrava-se mais condizente com o valor histórico e o caráter testemunhal que se atribuía a ele e a sua obra. Este detalhe é importante no que se relaciona ao processo de fatura da obra pois diferente do imediatismo com que um rosto pode emergir de uma pintura, de um desenho ou uma fotografia, na elaboração de uma gravura há princípios inerentes como a marca, a transferência e a reprodução, que demandam um tempo próprio.



Figura 2 - Leopoldo Mendez (México, 1903 – 1969), *Posada*, s/data, linoleogravura s/papel, 35x78cm.

¹ Está assim referido em ADES, Dawn. Op. cit., p.182. Contudo, na apresentação desta e das demais imagens, foram mantidos os dados que constam nos documentos do acervo do MASC.

Para Débora Caplow¹, Leopoldo Mendez, não se contentava com um tratamento simplesmente icônico, agregando em suas gravuras, textos narrativos sob diferentes modos, como é dado ver na mensagem que segura a personagem posicionada a direita e em segundo plano (fig. 3) com relação à Posada. Nela, consta a seguinte frase: *No habrá leva ese pretexto conque los actuales caciques arrancan de su hogar a los hombres a quienes odiam.* Na mesma imagem vemos ainda a figura que representa Posada em primeiro plano. A mesa onde trabalha é privilegiada por uma luz que incide sobre as ferramentas de gravador. Ele observa através de uma janela onde Mendez usou como elementos da sua encenação do passado, os violentos conflitos em torno da questão agrária e expropriação das terras pelo Estado. Sobre a sua cabeça, uma nota assinala o ano de 1902, época de culminância destes conflitos. No seu papel de testemunha, Posada instantaneamente retém o que se passa “lá fora”, através das marcas feitas na placa de madeira em que trabalha. Nas artimanhas, jogos e inversões inventados pelo artista, as noções de tempo e autoria, assim como as de ficção e verdade se embaralham. O que reforça a máxima de que tudo na imagem, no final das contas, é somente a própria imagem.

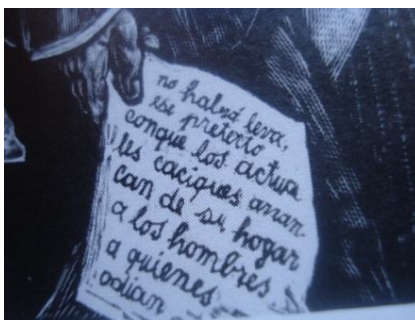


Figura 3 - Leopoldo Mendez (México, 1903 – 1969), *Posada*, detalhe, s/data, linoleogravura s/papel, 35x78cm.

¹ CAPLOW, Débora. **Leopoldo Mendez: Revolutionary Art And The Mexican Print.** Texas: University Press, 2007.



Figura 4 – Jose Guadalupe Posada s/data, fotografia. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Posada4.Workshop.jpeg>

O artista trabalha dentro de um limite instável entre o que é herdado de outras épocas e ditado pelo seu tempo. Sobre isto Svetlana Alpers¹ num estudo da arte holandesa do século XVII, mostrou que o seu modo cartográfico deve ser considerado em relação à especificidade do acesso a terra naquele país, cuja inexpressividade do caráter senhorial e liberdade nas formas de acesso foram, no seu entender, uma espécie de unanimidade no Ocidente. A técnica pictórica que se desenvolveu a partir disto destacou a admiração pela natureza, alimentada pela ausência do conflito entre campo e cidade. Sabe-se que tais condições foram de fato uma particularidade, pois as relações entre os seres humanos e a propriedade da terra se desenrolaram nos últimos séculos em grande parte à mercê de lutas e conflitos. Nas regiões colonizadas, mesmo após as independências, restaram marcas estruturais como o problema da distribuição desigual da riqueza, e, destacadamente, da terra. Este fator manteve excluídos um grande contingente de pessoas. No livro em que analisa a diáspora caribenha após a Segunda Guerra Mundial, Stuart Hall² mostra que a história dos povos colonizados está marcada pelas rupturas mais violentas e abruptas, e que isto marcou as identificações que

¹ ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**. São Paulo: Edusp, 1999.

² HALL, Stuart. **Da diáspora**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

são construídas na cultura, uma vez que é nela que tais identificações são produzidas.

Como parte da cultura, a paisagem está presente em 19 das 49 gravuras do conjunto mexicano. Por elas é possível entender melhor o diálogo dos artistas com seu tempo e também com os elementos de uma cultura paisagística fortemente enraizada nas artes plásticas e na literatura. Faz-se notar nestas imagens certo atavismo na narração do lugar e seus habitantes, isto se dá pela inclusão de elementos naturais e culturais, como espécies vegetais, vestimentas e formas de trabalho. Mas, na sua figuração, a organicidade do conjunto vem de uma maior preocupação com o ser humano em relação à natureza. Na imagem de Arturo Bustus (fig. 5), cujo título já assinala se tratar de uma exortação da posse da terra, a figura do camponês está em primeiro plano. Ela é a presença dominante que transforma o solo e cria o cenário que sustenta a vida pelo ciclo da plantação e colheita. O campo cultivado que aparece no panorama da moldura/janela, faz recuar a natureza selvagem. Como escreve Cauquelin ¹ toda paisagem é um combate ritual entre forças desarticuladas.



Figura 5- Arturo Bustus. *Campesino com tierra*. s.d.Linoleogravura sobre papel, 30,4x40

¹ CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Estas imagens ao mesmo tempo em que exprimem continuidade com períodos artísticos anteriores, quando os pintores projetaram as suas visões de mundo a partir de um ponto de vista ligado à natureza e ao mundo rural, não deixam de ser uma nota sombria ao tortuoso avanço dos processos de modernização das estruturas sociais e econômicas da América Latina. Além de expor a visão do trabalho agrícola, ainda como ação fundamental à sobrevivência, as gravuras fazem referência aos modos extenuantes deste trabalho. A composição de Sarah Jimenez intitulada *Tallador* (fig. 6) insinua a força necessária para obtenção das raspas da folha do *henequén*, variante mexicana de uma planta da família das agaves, cujas fibras já eram usadas no tempo dos Maias. A atividade foi integrada à economia internacional no século XIX graças ao cultivo em larga escala e a exploração da mão de obra de camponeses pauperrizados. O cultivo destas fibras teve seu correspondente dramático no Brasil quando a partir dos anos sessenta do século XX, o “ouro branco do sertão” como era chamado o sisal, se difundiu em regiões do estado da Bahia, consumindo em árduas jornadas de trabalho, a infância de milhares de crianças.

A imagem de Sarah Jimenez tem um ar monumental pelas proporções avantajadas e pela solidez com que a figura do homem e suas ferramentas de ofício se fixam ao chão. As veias intumescidas das mãos e do punho são partes retorcidas da mesma dinâmica que envolve os outros elementos da composição. Nela tudo se curva e retorce num movimento incessante e ancestral entre natureza e cultura.



Figura 6 – Sarah Jimenez. *Tallador*, s.d. Linoleogravura s/papel, 34,4x28cm.

Nas gravuras mexicanas temos uma visão impactante dos modos de exploração da força de trabalho que mantém distante qualquer nota idílica acerca da labuta no campo, como na gravura *Cosechadora de Algodón* (fig.7) onde tudo é mínimo e essencial. A cabeça da mulher parece se ampliar junto a aba do chapéu, ambos pairam acima do torso excepcionalmente magro, que mesmo o delicado abotoamento do casaco não disfarça. A obra é simples e direta no seu fluxo descontínuo entre linha e espaço e dela emana uma emoção incômoda. Em entrevista concedida em 1990, Elizabeth Catlett¹ comentava que os objetivos da arte era dar algo para as pessoas pensarem, e atingir os que sofriam não só no México, mas em de outras partes do mundo. Como havia feito Van Gogh na sua extensa série de auto-retratos, com incontáveis traços curtos e rápidos ela faz um registro particular e não menos intenso uma *iconografia dos oprimidos*² contribuindo com o imenso arsenal expressivo da arte moderna.

¹ Entrevista realizada por Michael Brenson. Revista *Sculpture*. Publicação do Centro Internacional de Escultura. Abril 2003. Vol.22 no.3. Disponível no site <http://www.sculpture.org/documents/scmag03/apr03/catlett/cat.shtml>.

² CANCLINI. Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1999.



Figura 7 - Elizabeth Catlett. *Cosechadora de algodón*, s.d. Linoleogravura s/papel, 44,8x42,3cm.

Um outra gravura de Elizabeth Catlett, intitulada "Maternidade" (fig 8) pode ser combinada a uma longa série de imagens que aparecem na cultura visual desde antes das primeiras Madonas pintadas na Renascença. Por meio delas muitos artistas abordaram questões relativas ao pensamento plástico. Na composição (fig.8) sobressai o tratamento cuidadoso do jogo entre luz e sombra. Neste jogo, por uma equilibrada contraposição repousa a atmosfera de suavidade que emana do conjunto. O resultado é um arranjo formal que coloca em evidência o clima de comunhão e afeto entre mãe e filho. Combinada a esta série de aparições que remonta aos primórdios do Cristianismo, o punho cerrado da criança não deixa de pulsar como uma tensão, mostrando que a vida das imagens na cultura ao mesmo tempo em se inscreve nos processos de seu tempo conjuga outras temporalidades, como faz crer Aby Warburg nas suas considerações sobre a permanência de valores expressivos que sobrevivem como um patrimônio sujeito a leis próprias de transmissão e recepção.



Figura 8 - Elizabeth Catlet (Washington, EUA, 1919), *Maternidade*, s/d.
litografia
s/papel, 43,6x3cm.

A gravura (fig.9) "*Cabeza*" de Célia Calderon foi a vigésima terceira de uma série de cinquenta cópias. Nela vemos um delicado rosto de uma jovem cujo queixo se inclina timidamente sobre o peito. A impressão da imagem, em desalinho com o suporte, é um dado que se soma à inquietação provocada pelos grandes olhos da garota. Como um artifício astuto, estes olhos veem aquilo que pode ser especulado *ad infinitum*, mas nunca será visto. O olho está aqui para o tempo, como a janela para a paisagem. É a partir de artifícios de inventividade como este, que a fisionomia dos grupos étnicos nativos ou não-europeus se inscrevem em parte do repertório das gravuras mexicanas do MASC.



Figura 9 - Célia Calderon (México, 1921 – 1969), *“Cabeza”*, s. d., litografia s/papel, 55x41cm

A inclusão das fisionomias indígenas, negras e mestiças foi um tema abraçado pelas gerações vanguardistas latino-americanas da primeira metade do século passado. Apesar da sua heterogeneidade, intelectuais e artistas membros destas vanguardas vão atacar a idéia da inferioridade cultural e biológica dos povos colonizados. Uma das atitudes adotadas para isto, será dar visibilidade as fisionomias e, ao mesmo tempo destacar elementos típicos do modo de vida destes grupos, ainda que muito desta produção tenha permanecido rendida, como outrora, ao típico e popular,. No Brasil, o modernismo encampou de um modo muito próprio esta tarefa, e alguns quadros de Tarsila do Amaral são emblemáticos a este respeito. Mas é preciso lembrar, que na arte em geral, a ruptura com modelos europeus não era novidade. Já se manifestara de formas distintas nos primeiros séculos da conquista através do Barroco e da arte dos viajantes. No Barroco brasileiro remete, entre outros, aos rostos mulatos do Aleijadinho e aos anjos mestiços do Mestre Athaíde.

Na medida em que o nacionalismo se fortalecia, fez aproximações e apropriações com a cultura destes grupos. Num texto¹ produzido com vistas ao Congresso Internacional das Artes Populares em Praga em 1928, Henri Focillon discute estas apropriações. Contemporâneo do processo ele defendia que a arte popular não poderia ser circunscrita aos designios do nacional e que a sua suposta genuinidade era desmentida pela recorrência universalista dos seus padrões. Para ele os esquemas étnicos não coincidiam com os nacionais. Como de fato, estas ideias não se sustentaram frente à reorganização das identificações causadas pelas migrações e processos sócio econômicos das últimas décadas. Terry Eagleton² resumiu as diferenças nos discursos ligados à identidade ao se referir às mudanças culturais após os anos 60 escrevendo que a cultura foi o suplemento que veio desalojar àquilo que ela veio gradualmente retificar.

No caso específico do México, a Revolução fora exitosa ao criar uma noção de identidade nacional que reconhecia os valores culturais legados pelos grupos camponeses, indígenas e populares. Uma significativa parcela da “arte revolucionária” é depositária da esperança que os artistas nutriam com relação à nação vindoura, onde as injustiças seculares seriam reparadas e as culturas conviveriam irmanamente. Tendo em conta os interesses ideológicos, entre suas vantagens estaria o fato de ser mais barata e popular, chegando a um número maior de pessoas através de cartazes, revistas, jornais, livros... Bem sucedidas no seu propósito de testemunhar este processo, as gravuras do MASC mantêm acesos estes valores mas advertem - através de uma cenografia de lutas, protesto e combates - para o caráter expiatório do caminho que leva a isto. Não à toa, este sinal melancólico está presente num conjunto impossível de juntar, composto por muitas fotografias, filmes, cartazes, pinturas..., que “documentaram” a recorrência da violência como uma espécie de *modus operandi* da modernidade política destes países.

Gestos como punhos cerrados podem ser vistos na gravura “Manifestacion” (fig. 10) de autoria de Javier G. Iñigues. As figuras dos manifestantes exprimem solidez e determinação. Sobre suas cabeças, o artista criou um céu de linhas curtas

¹ FOCCILON, Henri. **Arte e cultura populares**. Revista Brasileira de História. São Paulo. v. 8 nº 15, pp. 205-314, set. 87/fev.88.

² EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2000, p.179.

e tensas. As zonas limítrofes entre claro e escuro são um obstáculo a ser transposto num percurso que, a despeito da determinação dos caminhantes, não deixa de parecer sombrio. Em meio a isto, a mulher se distingue pelo gesto preocupado com que esconde e protege a criança, mantida junto ao seu peito. Estes vestígios impedem que as obras sejam reduzidas aos significados que a elas podem ser atribuídos pois, as gravuras têm uma lógica própria que inclui desvios e contradiz as expectativas de uma mera representatividade do social.



Figura 10 - Javier G. Iñigues, *"Manifestacion"* (1957). Linoleogravura s/papel, 30,5x42cm.

Desde o século XIX, com o advento da fotografia, a questão da reprodutibilidade técnica das imagens e o crescente aumento dos meios para isto foi um tema caro a muitos intelectuais que, como Walter Benjamin, tentavam compreender como estas mudanças alteravam a percepção sobre a arte e sobre o próprio caráter geral da cultura. Benjamin via com melancolia estas mudanças e alertava para a miséria narrativa nas modernas sociedades capitalistas, assunto que se tornou tema central de alguns dos seus escritos¹. Na opinião deste crítico, a impossibilidade de compartilhar experiências numa cultura crescentemente

¹ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Magia e Técnica: arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

individualista e fragmentada não somente inviabilizava a memória comum, mas decretava o fim de um extenso tecido narrável.

A despeito de tudo isto, o mundo inconstante do século XX assistiu a expansão das linguagens populares como o cinema, a televisão e os quadrinhos, responsáveis por parte do imenso arsenal imagético da cultura visual. Estes meios influenciaram várias gerações porque as imagens são fecundas de experiência e deste modo fornecem elementos materiais e simbólicos para o pensamento. No início dos anos 60, o cinema já fazia parte dos modos de sociabilidade de muitas cidades latino-americanas, sendo que nas mais pequenas e periféricas se constituía muitas vezes numa das poucas formas de acesso a um mundo, cuja capacidade de reprodução de imagens aumentava cada vez mais. Em contrapartida, os meios de acesso a elas não. Nesta época, o faroeste era um gênero popular, exportado em geral dos Estados Unidos e apreciado por vários públicos. Entre produções banais e de maior calibre propagavam uma visualidade representativa do *ser mexicano* que se fez por estereótipos básicos como o bandoleiro desenraizado ou o camponês desafortunado, mercê da tutela ou da justiça de um herói, quase sempre um indivíduo moral e fisicamente mais poderoso. Destituídos de qualquer sentido libertário, estes contextos eram apresentados a partir da figuração de elementos comuns ao modo de vida e, como as gravuras, se nutriram de um imaginário em torno de uma iconografia mexicana originada na própria Revolução.

Um item deste imaginário é a figura emblemática do trem que aparece em duas imagens elaboradas por Ignacio Aguirre. Uma delas (fig.11) intitulada *Trem revolucionário*, excluindo o cachorro que se coloca em frente do homem a cavalo, os movimentos dos demais personagens são desencontrados, como a figura da mulher que parece caminhar alheia ao restante da cena. Com exceção da jovem sentada lateralmente, que se distingue pelo perfil emoldurado por longos cabelos, as pessoas apinhadas no vagão de madeira, estão imersas na indolência que é ditada pela espera. O trem revolucionário desafiava a distância e aridez da terra, mas dentro de certos limites. Como observado pelo historiador da cultura Aby Warburg¹ em viagem a região onde viviam os índios *Pueblo*, as ferrovias não

¹ WARBURG, Aby. **Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte**. Revista Concinnitas ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

havia conseguido alcançar as aldeias mais distantes. Nelas, as práticas mágicas dos habitantes mais antigos deste território, sobreviviam assim como teimosamente as tempestades de areia cobriam os trilhos que simbolizavam a modernidade confusa destes tempos.



Figura 11 - Ignacio Aguirre. *Trem revolucionário I* –s/d. Linoleogravura sobre papel, 30,7x42.

Questionado acerca do impacto das gravuras sobre o meio artístico local, João Evangelista de Andrade¹, afirmou que elas foram recebidas sem muito entusiasmo. Assim que chegaram ao MASC organizou-se uma exposição celebrativa mas, nos anos subsequentes, elas frequentaram apenas ocasionalmente uma ou outra exposição temática. Para ele, contribuiu para isto o fato dos interesses locais, tanto dos artistas quanto do gosto público, estarem voltados para outras preocupações estéticas, além da ausência de uma tradição da gravura, que só viria se desenvolver duas décadas depois. Seja como for, a coleção ainda permanece quase invisível entre as aproximadas 1700 obras que o museu possui hoje. A reduzida frequência com que as gravuras vieram a público é uma condição similar

¹ João Evangelista fez esta afirmação numa entrevista realizada em 2009 e a reiterou numa segunda entrevista realizada em 2010

aos acervos de muitos museus brasileiros, entre outras questões pela falta de estudos investigativos.

A situação não deixa de ser um resultado indesejável do aspecto unívoco das relações entre o museu e a sociedade. Como disse Jorge Coli¹ uma vez findada a sua gênese, a obra deixa de ser objeto e se torna sujeito, pois ao criá-la o artista introduz no mundo um ser pensante. Vistas no contexto em que foram criadas, estas gravuras tinham o objetivo de conscientizar e chamar a atenção. Já as suas constantes formais e estilísticas permitem que na sua vida na cultura, expressem os seus próprios pensamentos, instaurando um mundo que passa a viver por si mesmo. Uma vez mantidas na invisibilidade tudo isto permanece apenas como latência. Dos diálogos que as gravuras suscitam com o seu antes e depois, resta saber como a promessa anterior de uma América livre, justa e próspera se consolidará frente às narrativas descentradas da cultura pós-moderna, assim como tem sobrevivido à urgência em promover a reforma agrária, a educação, e a inclusão das populações marginalizadas, lamentáveis continuidades no seu processo histórico.

¹ Palestra proferida no I Colóquio História e Arte: trânsitos da modernidade. Realizado na Universidade Federal de Santa Catarina em setembro de 2008.