

ENTRE TARSILA DO AMARAL, ROSANA PAULINO E SIDNEY AMARAL: QUESTÕES RACIAIS E MEMÓRIA NA EXPOSIÇÃO TEMPOS FRATURADOS DO MAC-USP

DOI:

Rodrigo Vicente Rodrigues
 Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Estética e História da
 Arte; Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo - Brasil
 rodrigo.vicente.rodrigues@usp.br
<https://orcid.org/0000-0003-3879-9500>

RESUMO: Este artigo foca 5 obras da nova exposição de longa-duração do MAC-USP, *Tempos Fraturados*, observando como um acervo já formado pôde ser retrabalhado propondo novas leituras de caráter social/artístico/racial e político a partir das mesmas obras. São elas: *A Negra*, de Tarsila do Amaral, *Assentamento 2 e 3*, de Rosana Paulino e *Meu coração brasileiro* e *Canto para Ogum*, de Sidney Amaral. Basear-nos-emos nos estudos sobre exposições que as leem como discursos construídos de forma multifacetada, ampliando as significações possíveis das obras expostas. Partiremos do texto de Ulpiano de Menezes *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*, observando a potencialidade da exposição museal como um lugar privilegiado para a leitura crítica do mundo, não um repositório de artefatos. Ademais, tratando-se de um museu de arte, seu acervo tem um valor maior que o documental, já que as obras perfazem seu significado junto ao receptor, conforme assevera Umberto Eco em *Obra Aberta*. Outro texto utilizado na leitura da exposição é *Passados presentes: mídia, política, amnésia*, de Andreas Huyssen, que destaca a memória como fixação do mundo contemporâneo. O autor parte da premissa de que houve uma mudança de paradigma nos anos recentes: a “emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais”, caracterizando uma “volta ao passado”, o que perpassa necessariamente os discursos decoloniais que contrariam visões da modernidade dos séculos XIX e XX e do primeiro modernismo.

PALAVRAS-CHAVE: MAC-USP. Memória. Exposições Museais. Questões Raciais na arte.

BETWEEN TARSILA DO AMARAL, ROSANA PAULINO AND SIDNEY AMARAL: RACIAL ISSUES AND MEMORY IN THE TEMPOS FRATURADOS EXHIBITION AT MAC-USP

ABSTRACT: This article focuses on five works from the new long-term exhibition at MAC-USP, *Tempos Fraturados*, exploring how an established collection can be reinterpreted to propose new social, artistic, racial, and political readings from the same pieces. The artworks are: *A Negra* by Tarsila do Amaral, *Assentamento 2 and 3* by Rosana Paulino, and *Meu coração brasileiro* and *Canto para Ogum* by Sidney Amaral. We will base our study on exhibition research that views them as multifaceted constructed discourses, broadening the possible meanings of the displayed works. We start with Ulpiano de Menezes’ text *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*, examining the potential of museum exhibitions as privileged places for critical readings of the world, rather than mere repositories of artifacts. Moreover, considering it is an art museum, its collection has greater value than just documentation, as the works create their meanings with the viewer, as Umberto Eco asserts in *Obra Aberta*. Another text used in analyzing the exhibition is *Passados presentes: mídia, política, amnésia* by Andreas Huyssen, highlighting memory as a fixation of the contemporary world. The author suggests a paradigm shift in recent years: the “emergence of memory as one of the central cultural and political concerns of Western societies,” characterizing a “return to the past,” which necessarily involves decolonial discourses that challenge the modernity visions of the 19th and 20th centuries and early modernism.

KEYWORDS: MAC-USP. Memory. Museum exhibitions. Racial issues in art.



À GUIA DE INTRODUÇÃO

No período compreendido entre o fim do século XX e início do XXI emergiu um crescente interesse pelo estudo das exposições, havendo um deslocamento do que fora visto durante muitos anos – a valorização das obras com valor de “obras-primas” – para a visão mais abrangente de como a exposição pode adicionar novas camadas de significação e mesmo novas leituras às mesmas obras. De certa maneira, isso data já de meados do século passado com a emergência da figura do curador independente, cujo grande exemplo é o suíço Harald Szeemann (1933-2005); ao mesmo passo, assistiu-se ao “efeito-bienal” e à mudança que ocorreu com as bienais de arte, transformadas em grandes exposições que contam com enorme número de visitantes e que mudaram de *modus operandi* ao deixarem de ser um ponto de *contato* entres várias produções artísticas, ainda separadas por pavilhões nacionais, para serem elas mesmas discursos com autoria assinada pelos curadores. Ademais, isso dá grande preponderância às mostras temporárias, o que não pressupõe a manutenção de um acervo institucional atualizado.

Desse modo, as exposições passam a ser enxergadas e interpretadas também como obras que partem de uma visão, de uma proposta curatorial e expositiva que lhes dá coesão e peso enquanto discurso, muitas vezes observado ao ser ligado à noção de autoria. Contudo, diferentemente das bienais e de exposições que são pensadas por um curador ou grupos de curadores que escolhem artistas e obras para criarem um discurso a partir delas, os museus universitários têm o desafio de manterem-se como lugares voltados ao ensino, à formação acadêmica, a serviço da sociedade e que, pela própria natureza e condições em que foram formados, mantêm contingências que datam de muitos anos, ao mesmo passo que têm acervos muitas vezes incompletos e que foram formados a partir de determinadas visões de época, propiciadas pelas conjunturas que estas encerram.

No caso específico do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – o MAC-USP – não é diferente: sua gênese se encontra na doação que Francisco Matarazzo Sobrinho – o Ciccillo Matarazzo – realizada à Universidade, doando o acervo que angariara para o antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo – história já bastante discutida pela historiografia. Apesar de haver já vários trabalhos sobre as relações entre Ciccillo e o ambiente cultural paulistano de meados do século XX e vários estudos acadêmicos que trabalharam com obras angariadas por ele no contexto de criação do antigo MAM-SP e mesmo da Bienal, é importante fazer uma breve digressão para localizarmos a emergência do MAC-USP como um museu que nasce já com um acervo composto.

Conforme trabalho de Ana Gonçalves Magalhães (2014), foi possível observar como as relações traçadas por Ciccillo junto a importantes e especializados agentes entre América do Sul e Itália permitiu a criação de um núcleo inicial de obras compradas no imediato segundo pós-guerra como parte da criação de um museu de arte moderna para o Brasil, especialmente para São Paulo, como índice de modernidade e de capital simbólico para a cidade, que desde fins do século XIX, com sua recém-conquistada hegemonia no cenário nacional, mas destituída de um passado glorioso ou importante politicamente.

te, passou a criar indicativos de uma importância histórico-cultural autoconferida *a posteriori*, depois da conquistada preponderância econômica advinda do café. Nesse sentido, basta pensar, por exemplo, no fato de a Semana de Arte Moderna ter ocorrido em São Paulo, no mito do bandeirante muito cantado pelos paulistas e na criação da USP em 1934 a partir da vinda de grandes nomes da intelectualidade europeia, como Giuseppe Ungaretti e Claude Lévi-Strauss.

Desse modo, a criação do antigo MAM-SP também se insere nessas empreitadas que partem da alta burguesia e que são levadas a cabo por particulares (movimento no qual também se insere o Masp de Bardi-Chateaubriand). É exatamente esse estatuto de atividade particular que permitiu que Ciccillo Matarazzo doasse à Universidade de São Paulo, no início da década de 1960, as obras que ele havia adquirido “para o MAM”, o que deixaria a instituição destituída de uma coleção por certo tempo. É também a partir dessa doação e da transferência do acervo para a Universidade e com a criação do MAC-USP que as antigas “Coleções Matarazzo” passam a compor um acervo de um museu universitário, inicialmente dirigido por Walter Zanini, que pensou a instituição como um lugar privilegiado para congregar estudantes, jovens artistas e a sociedade em torno dele.

De qualquer modo, é claro que a criação de aparatos culturais, reformas educacionais e a “moda dos museus” de que fala Mário Pedrosa (1995, p. 248) são frutos ainda de uma visão iluminista da qual participava também a crítica engajada ao longo do século XX e que as via como possibilidades didáticas de educar as massas. O que muda com a transferência do acervo do antigo MAM para a USP é que ele se torna especificamente um acervo didático numa instituição necessariamente de ensino e pesquisa. Ou seja, um mesmo acervo muda de estatuto, passando a integrar um museu universitário que, por sua própria razão de ser e gênese, tem outras especificidades que não as de um museu privado. Outra camada deve ser adicionada: os jogos de forças econômicas e políticas que surgem justamente por pertencer ao poder público, ainda que se lute pela liberdade de cátedra e pela autonomia universitária.

Especificamente por ser uma instituição pública, as parcerias com empresas e/ou mesmo particulares tomaram outros caminhos diferentes daqueles que seriam tomados por uma instituição privada; soma-se a isso a problemática sobre as políticas de aquisição e verbas para compra de obras, para atualização do acervo e mesmo para remediar lacunas que ele possa apresentar. Desde sua origem, o MAM se valeu de exposições direcionadas a fomentar o acervo, movimento ao qual a Bienal de São Paulo está direta e intrinsecamente ligada, e modelo que o MAC-USP também utilizou, pois mesmo após o desligamento entre Bienal e MAM, os museus “adotariam a premissa de editais de exposições bienais ou anuais para colecionar” (Magalhães, 2018, p. 27 e 28).

Assim, observaram-se as premiações da Bienal de São Paulo e certas mostras criadas exatamente com a finalidade de ampliar e *atualizar* o acervo do MAM e MAC-USP, acervo este que nasce tanto das ações de Ciccillo Matarazzo como da paradiplomacia estadunidense incorporada por Nelson Rockefeller quando ele faz uma doação de quatorze

obras (Magalhães, 2018, p. 29) para fomentar a criação de uma instituição voltada à arte moderna no Brasil, já que no segundo pós-guerra a arte moderna era discursivamente equiparada à liberdade de que gozavam os países “livres” das democracias ocidentais encabeçadas pelos EUA em um momento de emergência da Guerra Fria e de uma arte dita realista soviética sedimentada.

Observando a gênese institucional do MAC-USP, a professora, curadora e ex-diretora do museu Ana Gonçalves Magalhães (2018, p. 34) sublinha:

A transferência do acervo do MAM para a USP, sua respectiva dissolução e a criação da Fundação Bienal de São Paulo significaram que o MAM deveria reconstruir seu acervo, e o MAC USP encontrar outros modos de colecionar. Como primeiro diretor do MAC USP e diante do entusiasmo do momento pós-separação institucional e do convite a selecionar obras dentro da 7ª Bienal de São Paulo, Walter Zanini faria novas investidas para adquirir obras nas edições subsequentes. Tal tentativa não se mostrou de todo frutífera, e Zanini logo criou um edital de exposições para dar continuidade à atualização e ampliação do acervo recebido do MAM. Entre 1963 e 1966, o MAC USP organizou alternadamente as exposições *Jovem Desenho Nacional* e *Jovem Gravura Nacional*. Já em 1967, e de certo modo acompanhando os debates dentro da Bienal de São Paulo, elas foram reintituladas *Jovem Arte Contemporânea*, cujas edições anuais teriam lugar até 1972. De alguma forma, essas exposições emprestavam da Bienal de São Paulo não somente o sistema de premiação, mas também o foco sobre as novas tendências, dando espaço para jovens artistas.

Ou seja, observa-se que grande parte do acervo do MAC-USP foi composta diretamente ligada à elite paulistana no pós-guerra, à sua inserção e relações com o ambiente internacional e a certa visão de atualização e ampliação das coleções durante as primeiras décadas de existência do MAM e do MAC-USP. Posteriormente, como já pontuado, o fato de este estar ligado à USP, por sua vez pertencente ao Estado de São Paulo, cria novos entraves, pois era difícil que a Universidade compreendesse a importância de “um fundo de aquisições para a atualização” de seu museu de arte, mantendo verbas para a manutenção dos editais e premiações (Magalhães, 2018, p. 37), mesma realidade atual¹.

Todos esses são fatores que concorrem para se pensar novas exposições a partir de um mesmo acervo. Como ressignificá-lo? Isso é de fato necessário? Como dotá-lo de maior relevância em meio às demandas atuais sabendo que conta com obras que foram adquiridas há cerca de 80 anos? Como “atualizar” o conjunto de obras das vanguardas históricas e do primeiro modernismo sem “fetichizar” obras icônicas num “brevíssimo século XXI”, para flertar com Eric Hobsbawm, de quem vem o título *Tempos Fraturados* dado à nova exposição de longa-duração do MAC-USP?

¹ Ana Magalhães sublinha, no entanto, que desde a transferência da Cidade universitária para a nova sede no Ibirapuera, em 2010, o MAC-USP tentou ativar uma possível atualização do acervo a partir da aproximação a artistas visando à doação de obras à instituição (2018, p. 38), ou seja, algo levado a cabo por um caminho que não pressupõe verbas institucionais para isso. No caso de Rosana Paulino, as duas obras de que tratamos neste artigo foram doadas pela artista e as de Sidney Amaral foram doadas por Claudinei Roberto da Silva.

TEMPOS FRATURADOS

A exposição em questão foi inaugurada em março de 2023, substituindo a antiga mostra de longa duração *Visões da Arte*. Diferentemente desta, que se organizava mais por tendências artísticas e era dividida em dois blocos temporais – respectivamente a primeira e a segunda metades do século XX –, *Tempos fraturados* foi composta como algo transversal e polivalente, o que se traduz na própria montagem expográfica² que foi feita por meio de paredes transversais e vazadas e que convidam o visitante a transitar por entre obras diferentes, feitas por meio de temporalidades, suportes, materiais e propostas que divergem entre si, mas que convergem quando colocadas de forma a produzir um sentido se vistas em conjunto.

Marcando os 60 anos do MAC-USP, a exposição terá duração de cinco anos e exibe obras da coleção permanente do museu, isto é, retrabalhando as possíveis camadas de significado de um acervo já formado. Lê-se no texto curatorial que a mostra “propõe uma reflexão sobre quais obras e quais artistas presentes no acervo contam sobre a experiência histórico-político-social dos séculos 20 e 21, vivida a partir do Brasil”, ao mesmo passo que dá a ver “a própria formação do acervo” imersa nessa narrativa (MAC-USP, 2023). Aqui fica claro o porquê de se compreender a exposição como um discurso que se faz a partir de obras e não mais as apresenta como o fetiche de que falava Walter Benjamin³.

A mostra não se propõe a apresentar as obras filiando-as a movimentos ou temporalidades, e verifica-se nela questões mais amplas que costumam as obras entre si, que foram organizadas em sete agrupamentos e que muitas vezes são intercambiáveis. Tais agrupamentos propostos pelos seis curadores⁴, juntamente a um comitê consultivo⁵, são: Inconsciente (não) livre; Guerra Fria; Resistência; Êxodo; Violência; Retrato e Apropriação. Somente ao ler os títulos dos grupos, infere-se claramente que uma mesma obra poderia estar em mais de um deles.

O título da exposição, retirado de uma coleção de textos de Hobsbawm publicada postumamente⁶, por sua vez, já indica não só uma preocupação com os tempos presentes –fraturados em muitos aspectos –, como também ecoa o “breve século XX” de que tanto falou o pensador britânico que o viveu, enfrentando as duas Guerras Mundiais, a ascensão dos regimes totalitários, a Guerra Fria e todos os desdobramentos disso. É por isso que a mostra é multifacetada, isto é, apresenta obras feitas em contextos, lugares e temporalidades diferentes, organizando-as de forma dinâmica.

Como a proposta deste artigo não é resenhar a exposição, foram escolhidas cinco obras que foram julgadas pertinentes para explicar de forma metonímica como o Museu escolheu trabalhar as questões propostas. Nesse sentido, escolhemos uma das paredes da exposição, incluída no agrupamento *Resistência*, em que se apresentam 5 obras que dia-

2 Projeto de Marta Bogéa e Tiago Guimarães.

3 Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

4 São eles: Ana Magalhães, Felipe Chaimovich, Helouise Costa, Marta Bogéa, Priscila Arantes e Rodrigo Queiroz.

5 Fizeram parte do comitê: Ana Paula Cavalcanti Simioni, Diane Lima, Igor Simões, Ilana Goldstein, Kaira Cabañas e Maria Amália Garcia

6 Veja-se: HOBBSAWM, Eric. *Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

logam entre si e que têm pontos em comum: são elas *A Negra*, de Tarsila do Amaral e *Assentamento 2 e 3*, de Rosana Paulino, e *Meu coração brasileiro* e *Canto para Ogum*, de Sidney Amaral. Essas obras, juntas, provocam o visitante por meio da reflexão sobre o tempo presente, observando criticamente algumas questões que emergem contemporaneamente e que por muito tempo não foram postas em discussão, como a estetização do *outro* sem emancipá-lo⁷. Ademais, fica claro que o “breve século XX” gestou muito do que se está vivendo, num diálogo/intersecção entre o coletivo e o individual, o político e o subjetivo, o eu e o outro, o que dota o museu de arte de grande valor enquanto agente político e social, e não mais repositório de obras.

Conforme dito no resumo, partiremos do texto *Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico*, de Ulpiano Bezerra de Menezes, que apesar de contar já 30 anos, tendo sido publicado nos *Anais do Museu Paulista* em 1994, ainda é extremamente atual para se pensar a formação de conhecimento histórico a partir do museu. Não obstante seu artigo se referir especificamente ao museu histórico, suas reflexões podem ser tomadas também em relação ao museu de arte⁸.

Fato já muito discutido, a institucionalização de obras, objetos, coleções etc. dota-os de um valor simbólico, muitas vezes expresso e transferido para o aspecto monetário. Nesse sentido, quando Menezes afirma que “os museus só se interessam pelos objetos materiais por causa do sentido”, e que a cultura material participa ativamente na “produção e reprodução social”, sendo os artefatos não apenas produtos, “mas vetores de relações sociais” (Menezes, 1994, p. 12), ele está pensando em objetos incluídos no museu histórico. Porém, pela própria natureza vária, ampla, multifacetada e polissêmica das obras de arte, podemos não só tomar por verdade as palavras do pensador como também asseverar que elas também dialogam com a cultura material e, no caso das 5 obras que veremos, sendo todas figurativas, evocam constituintes históricos, políticos e sociais da nossa formação e de nossa contemporaneidade.

Se, conforme Menezes, na exposição de um museu histórico, deve-se partir de “uma problemática que possa ser montada com objetos materiais”, essa “necessidade de considerar uma relação dialética entre objetos e problemas” (Menezes, 1994, p. 17) no museu de arte se mostra ainda mais complexa, já que não se quer ficar apenas na superfície plástica das obras, mas criar com elas um discurso sobre os “tempos fraturados”. Isto se dá porque “toda operação com documentos é de natureza retórica” (Menezes, 1994, p. 21), o que se espraia para as operações com as obras de arte, dado que a exposição se mostra sempre como “convenção visual de objetos para produção de sentido” (Menezes, 1994,

7 Ulpiano Bezerra de Menezes afirma que a visão iluminista, na sociedade de consumo, passa a fazer a “estetização do outro” e a transformar a “História em espetáculo” (1994, p. 10)

8 Uma consideração importante a ser destacada é que, embora a análise aborde uma exposição em um museu de arte, uma das principais referências utilizadas é um texto de Ulpiano Bezerra de Menezes que discute as exposições e seu papel em museus de história como fonte de conhecimento histórico. Apesar das diferenças entre o museu histórico e o de arte, parece-nos que tal enfoque é tanto interessante quanto significativo, especialmente porque a problemática visa reconectar arte e história, e não fazer uma história da arte progressista, etapista e “engessada”, fazendo a revisão crítica de obras como *A Negra*, de Tarsila do Amaral. Não obstante haja um vasto campo de pesquisa sobre a história das exposições no contexto da história da arte contemporânea, não é nosso foco discutir a especificidade desse campo, com suas questões teórico-metodológicas específicas, mas de tratar de uma exposição atual à luz das reflexões de Menezes para demonstrar a importância do museu de arte como fonte e força propulsora de questionamentos críticos de caráter histórico e social, além de estético-artísticos.

p. 22), e ainda que haja 7 agrupamentos na mostra do MAC-USP, há um sentido a ser produzido, um fim visado com o todo.

A mostra se faz com o acervo do museu e busca ativá-lo visando às demandas e conjunturas atuais. Isso cria uma especificidade nessa mostra, pois, diferentemente de mostras em galerias, em instituições privadas, ou mesmo exposições temporárias/temáticas, *Tempos fraturados* parte do perfil desse acervo e do próprio estatuto institucional do museu, o que não drena a capacidade de compromisso político ativado por meio das escolhas feitas.

Quando Ulpiano Bezerra de Menezes escreveu seu texto, assistia já a uma sociedade massificada e globalizada com a recente queda da União Soviética e a visão cada vez mais forte de um mundo “global” ainda que sedimentando muito fortemente as discrepâncias sociais e as relações de poder na geopolítica e economia mundiais. Assim, ele já discute no artigo as exposições que se comportam como frutos dos “reclamos do consumidor” (1994, p. 13), isto é, pensadas para agradar e chamar mais visitantes e público (o que está elevado à máxima potência com as redes sociais e mostras ditas “imersivas” atualmente⁹). O fato de ele usar a palavra *consumidor* insere as exposições feitas deste modo no rol das produções da indústria cultural, isto é, possivelmente com certo “descompromisso” com a problemática contemporânea. Sendo assim, a pergunta que se deve fazer ao pensar uma exposição “engajada” com as demandas atuais seria algo como: “como entregar ao público algo demandado socialmente sem ceder ao facilmente consumível e/ou ao panfletário?”. Nesse sentido, escolhemos o diálogo entre Tarsila do Amaral, Rosana Paulino e Sidney Amaral proposto pelos curadores com ponto de partida para a reflexão sobre o passado e o presente brasileiros.

TARSILA DO AMARAL, ROSANA PAULINO E SIDNEY AMARAL: QUESTÕES RACIAIS EM DIÁLOGO

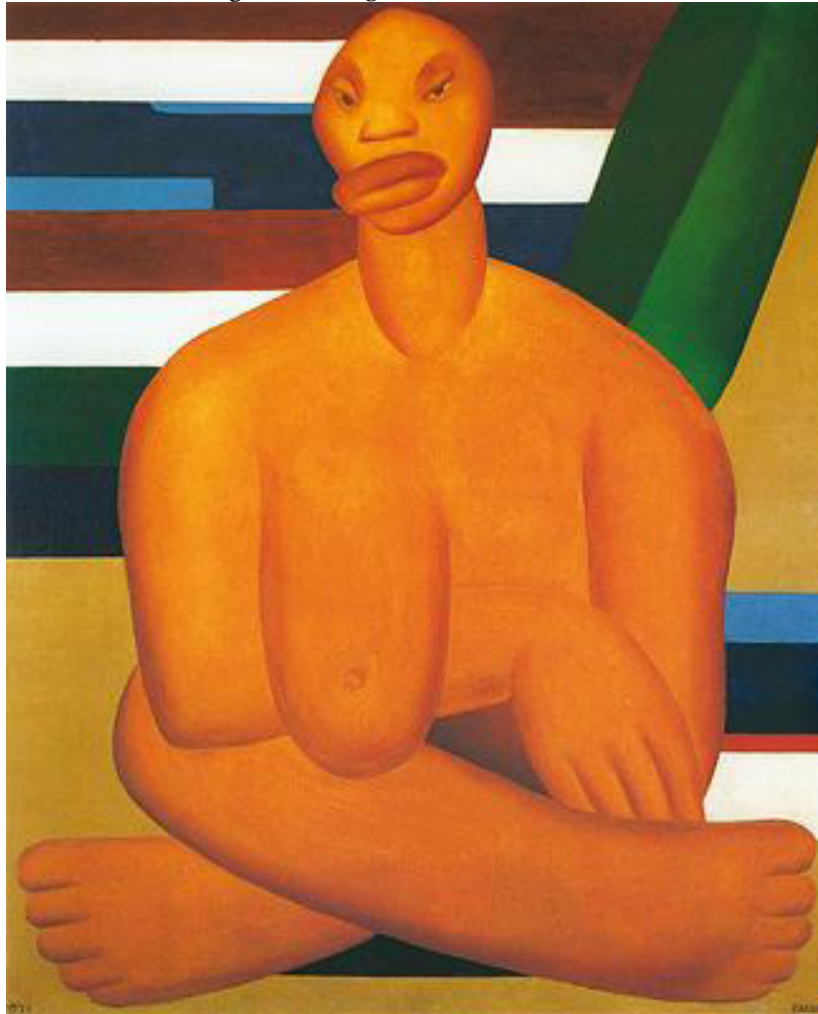
A Negra, de Tarsila do Amaral, é um dos destaques da coleção do MAC-USP e do primeiro modernismo brasileiro – ainda que apresentada inicialmente ao ambiente parisiense. Não obstante, conforme afirma Renata Cardoso, parece ter havido um recrudescimento do interesse pela obra com o passar do tempo, não tendo a tela – hoje uma das mais famosas de Tarsila – sido tratada especificamente e com destaque pelas críticas francesa ou brasileira no início dos anos 1920 (Cardoso, 2016), o que demonstra que “sentidos e valores (cognitivos, afetivos, estético ou pragmáticos) não são sentidos e valores das coisas, mas da sociedade que os produz [...]” (Meneses, 1994, p. 27).

A tela de Tarsila foi adquirida em 1951, ingressando na coleção do antigo Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e, daí, chega ao MAC-USP quando da transferência do acervo (Meira, 2019, p. 943). O trabalho ganhou, ao longo das décadas, muitos textos e reflexões críticas por parte de historiadores, críticos de arte e curadores e, atualmente, suscita questionamentos atuais quando pensada à luz das demandas decoloniais. Nesse

⁹ Exposições imersivas são experiências interativas que utilizam tecnologia avançada para envolver os visitantes de maneira sensorial. Na atualidade, elas se destacam pelo uso de projeções digitais, realidade virtual (RV), realidade aumentada (RA) e sons, criando ambientes em que o público muitas vezes pode interagir com o conteúdo. Em São Paulo um grande exemplo disso é o MIS-Experience.

sentido, é um perigo, é algo que pode muito facilmente acontecer ao cair-se numa seara panfletária de escrutínio do quadro. Isto, contudo, não invalida certas objeções e críticas que emergem da simples leitura formal da obra.

Figura 1: *A Negra*, de Tarsila do Amaral



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Contudo, não se trata aqui de refazer o caminho percorrido pela obra e criar uma cartografia de sua recepção crítica, nem tampouco fazer-lhe uma leitura formal. O que está em jogo é necessariamente o lugar em que Tarsila estava inserida – a Paris cosmopolita de uma França imperialista – quando dá à luz essa obra. Se o primeiro modernismo foi um movimento de “descoberta do Brasil” (entre muitas aspas), isto é, de sua paisagem, de seu povo, da cultura popular, transposta em cores “ingênuas” de Tarsila, isso não estava ligado à emancipação, mas à estetização das figuras representadas, tal qual ocorreu com o indianismo romântico brasileiro no século XIX. De qualquer forma, segundo Ulpiano Bezerra de Meneses, esse tipo de movimento é pernicioso no mais das vezes. Ainda que tratando especificamente dos *living museums*, podemos espriar sua interpretação quando vemos parte da produção do primeiro modernismo e seu traço marcante de primitivismo:

O povo é um conjunto de estereótipos necessários para o funcionamento do modelo, heroicizado, idilizado, como convém a pioneiros e fundadores. O cotidiano, por sua vez, é apenas uma enciclopédia de “ações típicas” atemporais, a-historicizadas, liberadas de qualquer estrutura ou sistema (1994, p. 35).

Parece ser plausível evocar as *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, como a estetização, *via* cubismo, da prostituta, não com uma preocupação social, mas sobretudo estética – de tema e composição. Da mesma forma acontece com *A negra*, composta por traços cubistas quase “caricaturizante” dessa mulher despida, e que, como só iria acontecer em relação ao “Novo Mundo”, tem um índice paradigmático e sintético de “brasilidade” ou “tropicalidade”: a folha de bananeira; é essa mesma espécie que representa o “coração brasileiro” de Sidney Amaral, em que se vê a inflorescência da planta na altura do peito de uma figura humana, emoldurada por suas folhas (mas não os frutos). Não se trata aqui de criticar a escolha de Tarsila, mas lembrar da visão de Paulo Herkenhoff publicada no texto no catálogo da exposição *Tarsila peintre brésilienne* e evocada por Renata Cardoso. Nesse texto, ele

problematizou a abordagem do tema do negro, dentro do ideário da recuperação de uma cultura nacional, na atuação crítica de Oswald de Andrade. De acordo com Herkenhoff, o ponto de vista de Oswald sobre a contribuição da cultura africana no cenário brasileiro passaria a mudar apenas a partir do momento em que foi percebida a importância desse tema para a vanguarda francesa, o que também se daria no caso de Tarsila, que buscou um diálogo entre arte moderna e a “arte negra”, mas a partir do ponto de vista europeu, em 1923 (Herkenhoff, 2005 *apud* Cardoso, 2016, p. 95-96).

É ainda Paulo Herkenhoff que assevera que *A Negra* é

uma produção muito mais voltada para a voga de primitivismo do contexto francês, naqueles anos [1920], do que propriamente para a relevância de uma figura que teria, culturalmente, um peso “nacional”, no contexto de um modernismo que começava a se desenvolver, no Brasil (*apud* Cardoso, 2016, p. 97).

Silvia Meira corrobora a afirmação de Herkenhoff, afirmando que “Tarsila estava em busca de novos parâmetros para sua arte, procurando inserção no meio artístico parisiense” (2019, p. 943), apresentando-lhe “uma negra que faz pouca alusão objetiva a marcas de violência” (2019, p. 946). É a mesma pesquisadora que delinea o contexto de produção da obra:

As leituras dos textos sobre a cultura africana, de *Anthologie Nègre* (escrito por Blaise Cendrars em 1921), e as visitas a ateliers decorados com máscaras e objetos ritualísticos africanos teriam favorecido o encantamento da artista pela temática. O interesse em dar valor aos elementos significativos de sua terra natal também nasce adaptado à voga do primitivismo eurocêntrico (2019, p. 943-944).¹⁰

10 A autora faz uma espécie de síntese de reflexões recentes feitas pela bibliografia que ela cita e parte, sobretudo, dos estudos em torno de Tarsila, do trabalho levado a cabo por Aracy Amaral e da correspondência trocada entre a artista e Mário de Andrade; também leva em conta publicações que surgem das exposições da pintora, com textos de Tarsilinha do Amaral e a visão crítica de Paulo Herkenhoff, além da pesquisa de Renata Cardoso. Ademais, utiliza pesquisas das ciências sociais para ancorar a questão do negro na arte em relação às práticas escravocratas e imperialistas que antecedem a feitura de *A Negra*. Como não se trata de fazer uma revisão crítico-histórica nesse sentido, limitar-nos-emos a comentar a obra de Tarsila através do diálogo proposto pelos curadores da mostra que estamos trabalhando.

De qualquer forma, é já um lugar-comum da historiografia da arte localizar em Tarsila uma representante da elite rural brasileira e, portanto, diretamente ligada à conjuntura escravocrata que permeou três séculos de Brasil. Também é importante lembrar que a distância entre a abolição do regime escravocrata e a tela aqui em questão é de cerca de 25 anos apenas, de modo que a população negra/afro-descendente, apesar de alforriada, não havia sido inserida de forma igualitária na sociedade brasileira, mas marginalizada, o que permite que seja vista a partir de um quadro que a “representa” de forma sintética e fora de um tempo-lugar social, político ou econômico, ao passo que a compleição do rosto toma por modelo as máscaras africanas que ensinaram Picasso ou Brancusi a produzirem suas obras no início do século XX.

De qualquer forma, Silvia Meira diz que “a biografia feita por Aracy Amaral concede à família Amaral o status de ‘fazendeiros abridores de lavouras novas’, descritos como escravocratas”, localiza na tela uma “pretalhona”, uma “figura grandalhona de estatura elevada” e evoca a especificidade da figura da mucama (2019, p. 945), ou seja, ligando diretamente a figura representada à vivência de Tarsila no seio de uma família de latifundiários e da vida na “casa grande”.

Distando mais de 100 anos de sua feitura, fica a pergunta: como essa pintura que homogeneiza essa mulher que não é vista com sua individualidade, mas como metonímia abstrata de “uma raça” (no sentido de que não se levam em consideração diferenças fenotípicas, culturais, geográficas, religiosas etc. dos negros escravizados forçados a aportar no Brasil num período de 3 séculos) pode figurar numa exposição de arte em tempos de demandas decoloniais e de propostas de mesmo teor para a História da Arte e para as práticas museológicas que, se vindas dos séculos XIX e XX, nasceram necessariamente como fruto da corrida imperialista europeia?

Partindo da premissa de que a exposição carrega consigo ou, no mínimo, propõe um discurso, o modo como a obra está nela inserida vai adicionar-lhe camadas. Isso significa dizer que em épocas de reivindicações das minorias, de busca por decolonialidade e mesmo iconoclastia, não se quer apagar o passado, mas compreendê-lo à luz de novas demandas como uma forma ativa de intervir no presente e no futuro, além de interpretar e rever criticamente o passado. É por esse motivo que o quadro de Tarsila não foi incluído em *Tempos Fraturados* como uma das “joias da coroa” do modernismo brasileiro e como fruto de uma das suas mais importantes pintoras; ela não é vista, pois, nem como “representante” do modernismo de 1920, nem como fruto da Escola de Paris, nem como obra-prima de Tarsila e nem como portadora apenas de valor estético *per se*, mas colocada na mesma parede em que figuram duas obras de Rosana Paulino e outras duas de Sidney Amaral, artistas comprometidos e engajados com questões históricas e com a luta dos afrodescendentes.

A justaposição de uma obra de 1923 e de outras 4 outras da segunda década do século XXI cria uma proposta de diálogo, um convite à reflexão, já que elas têm alguns pontos de ligação: trabalham a questão do negro, da terra, ancestralidade, a cultura e o

lugar brasileiros. São elas (de acordo com a disposição na parede): *Assentamentos* n° 3 e 2, de Rosana Paulino, *Meu coração brasileiro* e *Canto para Ogum*, de Sidney Amaral, todas litografias de 2012¹¹.

Figura 2: Vista da parede na exposição Tempos Fraturados. Da direita para a esquerda: *A Negra*, de Tarsila do Amaral, *Assentamento* n. 3 e 2, de Rosana Paulino; e *Meu coração brasileiro* e *Canto para Ogum*, de Sidney Amaral.



Fonte: fotografia feita pelo autor em 28 jun. 2024.

Mesmo que a vivência e a realidade de Tarsila do Amaral estejam anos-luz das de Rosana Paulino, a temática em comum entre as obras das duas mulheres é evidente, mas não se trata de um agrupamento temático simplesmente, mas da proposta de uma reflexão sobre os corpos e a cultura da diáspora africana e dos afrodescendentes. Se Tarsila do Amaral, como se sabe, era filha de família abastada e representante da elite local, e por isso quando pinta *A Negra* está muito distante da vivência *real* possível da figura por ela criada, Rosana Paulino é um dos grandes nomes de uma arte engajada e que trabalha questões de gênero e raça no Brasil, algo que vem fazendo ao longo das últimas três décadas, destacando-se cada vez mais no cenário artístico contemporâneo. Se fizermos uma breve pesquisa sobre a artista, o que mais é evocado é sua preocupação com o negro, a mulher negra e as questões sociais advindas historicamente como máculas perpetradas na sociedade brasileira por causa do regime escravocrata e que não foram sanadas depois de sua abolição. Ademais, ela parte do seu “lugar de fala”¹², para usarmos um termo atual, e, na intersecção entre o coletivo e o individual, o subjetivo e o histórico, desenvolve uma poética extremamente engajada, mas não panfletária.

Conforme afirmam os pesquisadores Marcos Rodrigues Aulicino e Ronaldo Alexandre de Oliveira, a artista

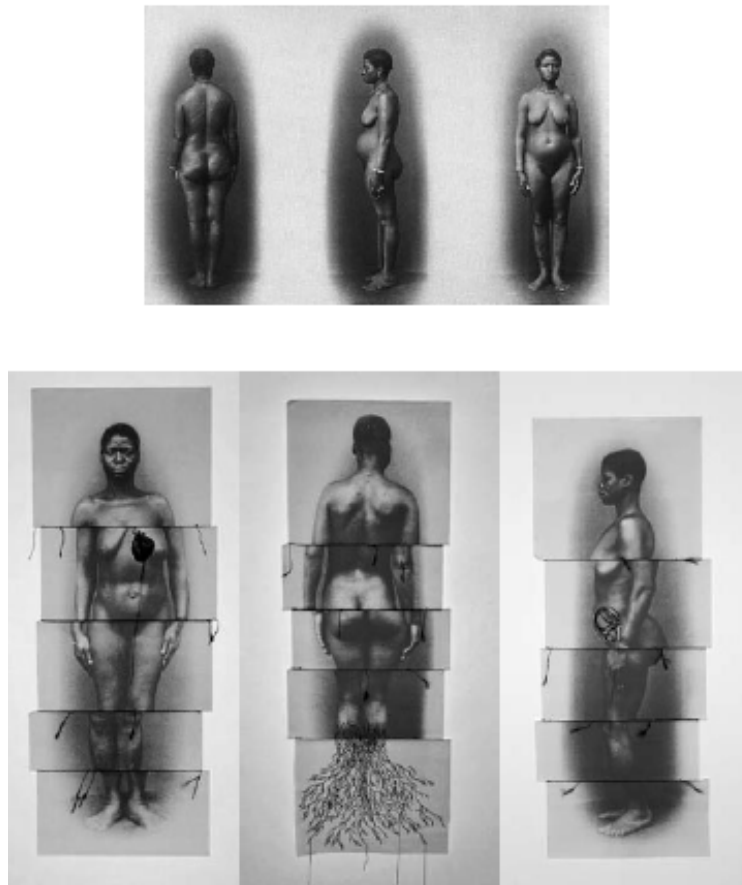
se situa num longo processo de articulação de imagens próprio da constituição da cultura brasileira em seus diferentes estratos e aspectos, os quais foram se instituindo como referência ou que foram marginalizados, relegados e silenciados [...] Rosana volta seu olhar para séculos da história brasileira e por meio de uma produção coerente e constante vai compondo um importante testemunho reflexivo de uma artista, mulher e negra, que viveu e ainda vive as atrocidades dessa sociedade à qual pertencemos (2015, p. 89).

11 Para ver as obras individualmente em maior tamanho e resolução, consultar: <https://mendeswooddm.com/pt/exhibitions/216/works/artworks-32199-rosana-paulino-assentamento-n.-3-2012/>; <https://mendeswooddm.com/pt/artists/35-rosana-paulino/works/32198-rosana-paulino-assentamento-n.-2-2012/>; <https://dev-afro.museu.io/acervo/meu-coracao-brasileiro/> e <https://online.museuafrobrasil.org.br/acervo/canto-para-ogum/>. Acesso em 20 jul. 2024.

12 O termo “lugar de fala” refere-se ao conceito que reconhece que cada indivíduo tem uma perspectiva única baseada em suas experiências sociais, culturais e históricas vividas. É utilizado para destacar a importância de valorizar as vozes e experiências de grupos historicamente marginalizados, enfatizando que as pessoas de diferentes origens têm diferentes conhecimentos e percepções sobre determinados assuntos.

É por esse motivo que a série *Assentamento* se faz a partir da apropriação, da ressignificação e da leitura a contrapelo de imagens já existentes, mas mantendo uma referência presente em relação às práticas das religiões afro-brasileiras¹³. Partindo de imagens que são frutos do racismo científico do século XIX, a artista inverte a chave de leitura dessas imagens, questionando sua manutenção na sociedade atual. A série parte de imagens “de Augusto Stahl, uma série de fotografias tidas como documentais, realizadas sob encomenda do zoólogo Louis Agassiz, num projeto racista de cunho científico, desenvolvido no Brasil entre 1865 e 1866” (Aulicino; Oliveira, 2015, p. 89), conforme podemos ver abaixo:

Figura 3: De cima para baixo, vemos inicialmente as fotos originais de Stahl, do século XIX; abaixo delas, há a apropriação e ressignificação dessas imagens, feitas por Rosana Paulino em *Assentamento*



Fonte: Aulicino; Oliveira, 2015.

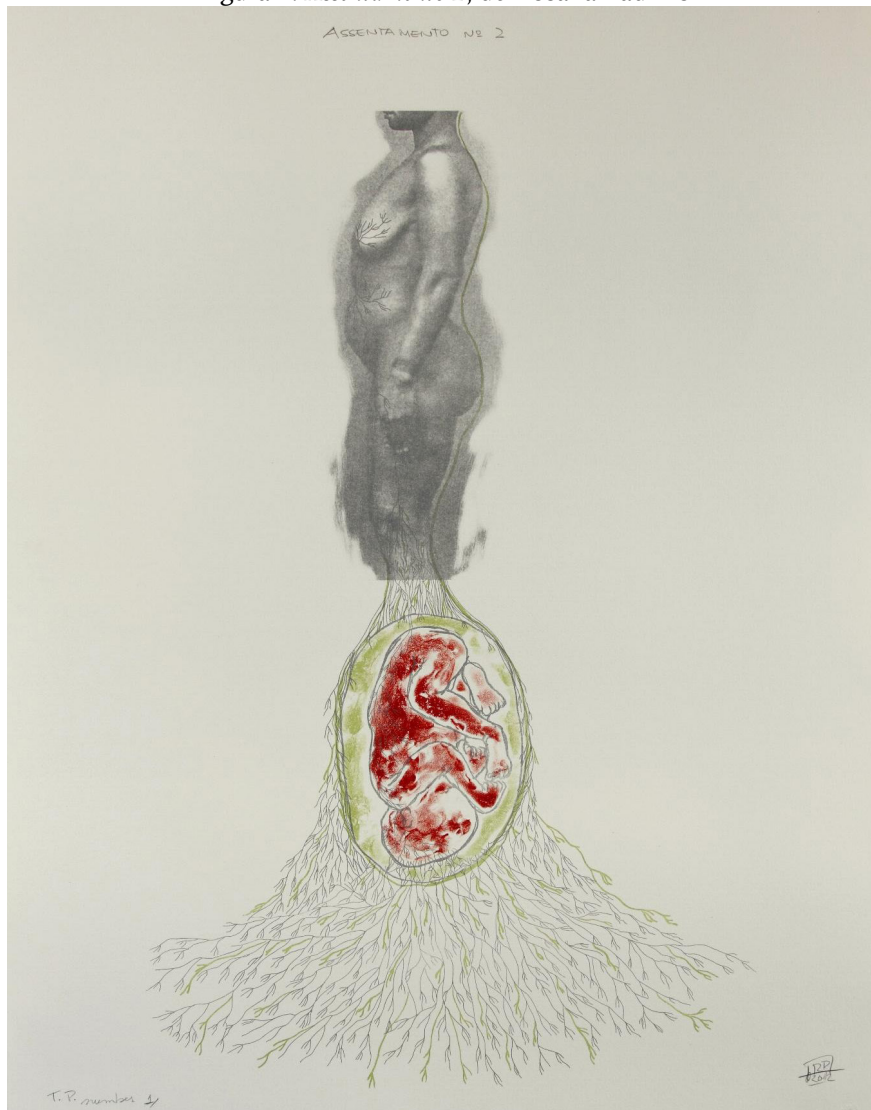
É a própria artista que, comentando seu trabalho, afirma:

A figura que deveria ser uma representação da degeneração racial a que o país estava submetido, segundo as teorias racistas da época, passa a ser a figura de fundação de um país, da cultura brasileira. Essa inversão me interessa (Pinacoteca do Estado de SP, s/d).

13 No contexto das práticas culturais religiosas de matriz africana no Brasil, “assentamento” refere-se a um conjunto de rituais e objetos sagrados preparados e consagrados para estabelecer a presença de uma divindade em um espaço físico específico, como um templo ou casa de santo. Esse processo inclui elementos como pedras, ervas, alimentos, bebidas e objetos simbólicos, cuidadosamente selecionados e preparados de acordo com as tradições específicas da religião. Esses itens são colocados em recipientes especiais e submetidos a rituais de consagração conduzidos por sacerdotes ou sacerdotisas (babalorixás ou ialorixás no Candomblé, por exemplo). O assentamento assegura a presença da divindade, criando um ponto de ancoragem espiritual que facilita a comunicação e interação entre o mundo material e o espiritual.

Sua obra trabalha diretamente a questão da memória da escravidão no Brasil e seus ecos. Contudo, a artista o faz distanciando-se de certa noção de história obsoleta, que se construiria a partir dos “grandes” nomes e “grandes” acontecimentos, e desloca a chave quando coloca como elemento da história o sujeito real: o negro e o escravizado na sua dimensão humana, subjetiva e como foi/é contingenciado por forças políticas e sociais. O que fica patente é a busca pela não perda da memória do trauma histórico e de como ele agencia a configuração social e política contemporânea. Assim sendo, quando Andreas Huyssen afirma que a passagem do século XX para o XXI assistia a uma “emergência da memória como uma das preocupações centrais das sociedades ocidentais” (2000, p. 9) e localiza como ponto fulcral disso certa falência da utopia moderna, o que está em jogo é como estruturas complexas, que vão desde a institucionalização de vários museus, memoriais e monumentos etc. até a criação de linhas de produtos *retrô*, trabalham a questão da memória numa rede de entrecruzamentos que se faz no social, no político e no econômico.

Figura 4: *Assentamento 2*, de Rosana Paulino



Fonte: Imagem gentilmente cedida pela equipe da artista.

Diferentemente disso, Rosana Paulino, enquanto artista, dialoga com o passado e com o presente a partir de uma obra que, polivalente, permite o questionamento e a reflexão sobre o passado e como ele engendra o presente. Se Huyssen fala em “passados presentes”, no caso da obra de Paulino, pode-se dizer que não é ela que “presentifica” o passado, mas reflete sobre a presentificação do passado no presente, isto é, sobre a manutenção da marginalização da população negra e afrodescendente no Brasil. O pensador alemão fala também no modo como o século XX significou a falência do projeto iluminista e moderno e como muitas vezes existem “consequências das relações insidiosas entre a modernidade iluminista, a opressão racial e a violência organizada” (Harvey, 1990 *apud* Huyssen, 2000, p. 13).

Se vivemos uma “cultura da memória” atualmente, num país desigual, com passado escravocrata e colonial, como é o Brasil, isso toma outras características, havendo mais camadas de sedimentação do presente. Isso fica claro quando se lembra que Rui Barbosa quis destruir os documentos relativos à escravidão após a abolição; soma-se a isso a incapacidade de o país encarar de frente o que significou a Ditadura Militar e instaurar efetivamente uma Comissão da Verdade. Nesse sentido, muitos dos desaparecidos políticos ainda são casos irresolutos, e muitos dos responsáveis por atos criminosos e desumanos durante o período ditatorial nunca foram julgados e condenados por eles. É por isso que a arte assume um lugar importante nessa reflexão sobre o passado, tomando um direcionamento mais explicitamente político, mas sem prescindir da especificidade do objeto artístico.

Huyssen explicita que sempre houve um uso político da memória (nos regimes nazifascistas, isso é claríssimo), mas que esse movimento toma outras características no mundo globalizado, fazendo com que os discursos de memória “no seu núcleo” fiquem ligados às “nações e estados específicos” talvez como uma reação à globalização (2000, p. 16) e compressão do tempo-espaco num presente que “se expande e contrai simultaneamente” (2000, p. 29). É nesse sentido que emerge a noção de local de fala, e motivo pelo qual Rosana Paulino faz convergir o pessoal e o coletivo, o subjetivo e o político em suas obras. Isto se dá porque não mais é possível fazer uma história generalizante, nem tampouco tomar por existente uma “memória consensual coletiva” (Huyssen, 2000, p. 19), daí a potência da obra de Paulino, que fala dos afrodescendentes brasileiros e de certa maneira “por eles”, mas não pressupondo a convergência de experiências e vivências comuns a todos como algo monolítico. É também por esse motivo que a partir de 1994 ela criou a obra *Parede da memória*,

composta de 1500 “patuás” – pequenas peças usadas como amuletos de proteção por religiões de matriz africana – que traz onze retratos de família que se multiplicam, uma forma natural da artista investigar a própria identidade a partir de seus ancestrais (Pinacoteca do Estado de SP, s/d).

Ou seja, a sua poética parte do pessoal num diálogo com as macroestruturas sociais, políticas e econômicas.

Andreas Huyssen argumenta que um dos lugares-comuns quando se fala do passado é a lamentação pela perda de uma realidade “melhor” e da existência de uma “memória de viver em um lugar seguramente circunscrito, com um senso de fronteiras estáveis e numa cultura construída localmente com o seu fluxo regular de tempo e um núcleo de relações permanente” (2000, p. 30). Contudo, o *x* da questão emerge muito mais problemático quando se pensa nas classes subalternas: o contingente de afrobrasileiros não tem um passado “melhor” no Brasil a que aspirar; as lutas decoloniais e por voz ativa ainda são um jogo de forças, um cavalo de batalha para as minorias, não havendo, pois, nenhuma possibilidade de romantização do passado dos ascendentes da população negra. Nesse sentido, a reflexão sobre a memória toma outras conotações e se mostra de outra forma quando comparada à memória das classes dominantes, que podem acessar uma “memória em busca de conforto” (Huyssen, 2000, p. 32).

Também é interessante notar que o trabalho de Paulino se faz como “uma arte que traz história” (Costa; Ribeiro, 2022, p. 119), o que questiona ou simplesmente faz uma provocação a uma visão formalista/temática da obra de Tarsila quando colocada ao lado dela, já que Paulino carrega uma “dimensão necessariamente ético-política” rondando suas criações (Dionísio; Sugawara, 2018, p. 148), que não prescindem do figurativo, já que a artista afirma que “imagens curam imagens” e que “somos muito ingênuos em relação ao poder da imagem” (Paulino *apud* Ortega, 2021). Podemos dizer, pois, que as obras contemporâneas “desfetichizam” em certa medida a obra de Tarsila, isto porque essa artista estava trabalhando numa figura com um distanciamento que sua própria realidade implicava; ao contrário, em Paulino, “a memória vivida é ativa, viva, incorporada no social – isto é, em indivíduos, famílias, grupos, nações e regiões” (Huyssen, 2000, p. 36), daí a força de sua poética.

Do mesmo modo, Sidney Amaral vai trabalhar questões raciais, sociais e políticas a partir de imagens que adicionam camadas de significação à compleição multifacetada da cultura brasileira. Conforme afirma o artista visual, curador, arte-educador e pesquisador engajado nas questões de raça e gênero na arte Claudinei Roberto da Silva (que doou as obras aqui trabalhadas ao MAC-USP), Amaral era um grande estudioso e “devotado pesquisador da história da arte no Ocidente”, sendo seu trabalho resultado disso e podendo parte de sua produção ser classificada como “de protesto” (Silva, 2021, p. 82). Ainda segundo Silva, é nessa seara que se encontram os autorretratos do artista, notadamente um gênero muito presente na arte da tradição. Contudo,

essa insistência na autorrepresentação nos informa sobre a necessidade de reescrever a história da arte no Brasil a partir dessa referência enegrecida. Ou antes, o artista concluiu que nas galerias e nos salões reservados à exibição desse gênero de pintura o rosto negro aparece, quando aparece, quase sempre como objeto de interesse ou motivo pitoresco do artista branco (Silva, 2021, p. 83).

Aqui poderíamos diretamente pensar no quadro de Tarsila. Nos autorretratos de Sidney Amaral,

o artista geralmente aparece em situações que confirma que o homem ali retratado num drama qualquer representa muito mais que o próprio artista, seu rosto e seu corpo [são], é claro, um símbolo, não existe intenção de apresentar uma biografia, um enredo pessoal de uma intransferível, pelo contrário, sua máscara pertence a todos negros e negras que a partir dela encontram uma voz (Silva, 2021, p. 83).

Nessa intersecção entre o eu e o outro, o pessoal e o coletivo e também na destacada pesquisa sobre a história da arte enfrentada por Sidney Amaral, podemos localizar *Meu coração brasileiro*, em que o “coração” da bananeira faz as vezes do coração desse sujeito que, emoldurado pelas folhas de bananeira, não tem o rosto à mostra. Tanto o título como a bananeira dialogam diretamente com certa noção de Brasil, de tropicalidade já trabalhada por tantos artistas viajantes, organizada e interpretada por Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso*¹⁴ e que ainda hoje ecoa internacionalmente através do carnaval, do samba ou mesmo da bossa nova. Isso reitera o que afirma Silva: que o artista pinça “na história da arte do ocidente referências que às vezes [são] utilizadas para acusar esse mesmo ocidente das barbáries promovidas contra negros e negras [...]” (Silva, 2021, p. 84).

Figura 5: Da esquerda para a Direita: *Meu coração brasileiro* e *Canto para Ogum*, de Sidney Amaral.



Fonte: Museu Afro Brasil.

A professora Célia Maria Antonacci sugere que a obra de Sidney Amaral dá voz a sujeitos “apagados e marginalizados em suas demandas e afetos”, de forma que sua produção se insere em “movimentos de resistência [que se dão] por meio de ativismos sociais manifestados na literatura, na música e na arte” (2017, p. 260). É por esse motivo que grande parte de sua arte é figurativa e não prescinde da figura humana e da própria

14 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

figura, impulso para mais de 50 autorretratos, discutindo “o que é ser negro na cultura brasileira” (Antonacci, 2017, p. 261), cultura esta que perpetra muito do passado, sendo-lhe fruto.

Em *Meu coração brasileiro*, faz-se convergir as questões raciais, subjetivas e histórico-sociais, já que a noção de ser “brasileiro” implica uma série de construções simbólicas, políticas, históricas, geográficas, entre outras. Assim, a produção artística vem buscar amenizar “a permanência da marginalidade, a crise da identidade cultural de uma população liberta de um escravagismo oficial, mas sem uma efetiva incorporação social e política no Brasil (Antonacci, 2017, p. 265).

A produção de Sidney Amaral se dá especialmente através de uma grande carga “histórico-política permeada pela sensibilidade de um cidadão brasileiro que percebe em seu cotidiano as histórias da escravidão, do racismo, as exclusões sociais ressignificadas no presente”, numa “aproximação entre pesquisa, memória e arte” (Antonacci, 2017, p. 270). É nesse caminho também que se insere *Canto para Ogum*, ou seja, resistindo ao preconceito e marginalização das religiões de matriz africana no Brasil, especialmente com o exponencial crescimento do neopentecostalismo.

Nesse outro trabalho, há também a presença da flora brasileira, uma espécie de cacto florido e outra marca de brasilidade: os chinelos *havaianas* que a figura humana usa, elementos estes que estão inseridos em uma representação do artista como o orixá Ogum (com seus atributos nas religiões afrodescendentes). Ou seja, a resistência dessas religiões, que se mantêm como reconfiguração da herança religiosa africana transposta para o Brasil como fruto de uma realidade violenta, se dá no presente e na cotidianidade, da qual as havaianas são metonímia. Dessa forma, sutilmente, Sidney Amaral advoga a resistência das populações negras e afrodescendentes no País através da arte e de uma arte que apresenta os sujeitos numa contemporaneidade que ecoa um passado turbulento que não se findou.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das proposições de Ulpiano Bezerra de Meneses para a criação de uma exposição destinada ao conhecimento histórico, mas que não seja doutrinação ou propagação de interpretações históricas arraigadas a partir da ideologia hegemônica, nem tampouco apenas a exibição de objetos, é que deve-se partir de um “problema-chave” (1994, p. 32), isto é, uma força amalgamadora propositiva que encerre um sentido na exposição, tornando-a portadora de reflexões e potencializadora do senso crítico e estabelecendo contextos que funcionem como “catalisadores de questões esparsas, não aparentes, invisíveis – mas dotadas de força geradora” (1994, p. 32-33).

Assim, vê-se a partir das cinco obras aqui abordadas, o passado e o presente sendo colocados em discussão; a *Negra* de Tarsila convoca à reflexão sobre quem seria essa figura, quais as especificidades dela enquanto figura humana que parece ter-se materializado num tempo-espaço flutuante; as obras de Sidney Amaral questionam o lugar do *eu* em re-

lação ao todo e o que/como se faz esses sujeitos quais as possibilidades de ação que têm à mão; as de Rosana Paulino dialogam com a ancestralidade e com o porvir; as raízes, por sua vez, dizem respeito ao pertencimento, mas também ao lugar em que está a base do indivíduo. De qualquer forma, é importante lembrar que, conforme assevera Umberto Eco (2015), as leituras da obra não são unívocas e mesmo que as relações entre as obras possam ser vistas na superfície da temática, chamam à reflexão crítica sobre a figura do negro e como ela foi lida nas artes e mesmo na sociedade brasileira, numa atualização do debate, e não negação do passado.

A sutileza das composições de Sidney Amaral e a recuperação histórica afetiva e efetivamente trabalhada por Paulino e a solidez d'*A negra*, de Tarsila, criam um diálogo reflexivo entre as obras e, mormente, sobre a questão do negro, pertencimento, passado e presente, sobre as máculas indelévels desse passado e tentativas de ações para que esvaeçam no presente, numa necessidade de mobilização e luta que emerge por meio de várias frentes. Isto se dá porque “[...] no museu, a dimensão cognitiva sempre se imbrica, profundamente, na afetiva”, segundo Meneses, que completa:

Estou seguro de que, no século XXI, os museus não serão espaços anacrônicos e nostálgicos receosos de se contaminarem com os vírus da sociedade de massas, mas antes, poderão constituir extraordinárias vias de conhecimento e *exame dessa mesma sociedade* (1994, p. 14, grifo nosso).

É exatamente esse o caso da exposição trabalhada neste artigo e, embora se trate especificamente de uma mostra artística – sublinha-se que “o desfrute estético jamais existe em estado puro” (Meneses, 1994, p. 24) –, a colocação em paralelo de duas temporalidades diversas – aquela de Tarsila e a de dois artistas contemporâneos – visa justamente a ser via de conhecimento e exame dessa nossa sociedade em muitos pontos antagônica, diversa, contrastante e com tantos problemas a serem enfrentados. Tal enfrentamento se dá em várias searas e a arte continua sendo um modo profícuo de reivindicação, mobilização e denúncia.

É muito importante que se leve em conta como o quadro de Tarsila pode passar a ser lido de uma nova forma quando colocado junto a obras contemporâneas que, através de apropriações e citações, também tornam a exposição multifacetada. Quando Ulpiano B. de Meneses (1994, p. 31) diz que

o sentido “verdadeiro” da Mona Lisa não é o de seu contexto original de produção, nem o de qualquer outro contexto individualizado (fruição musealização), mas as diversas superposições de sentido que referenciam sua trajetória histórica, do Renascimento até a sua projeção no mundo da publicidade e da indústria cultural,

demonstra que o mesmo ocorre com uma obra tão canônica do modernismo brasileiro como *A negra*, mas agora lida não numa chave outra, e como bem pontuou o museólogo em relação à pintura de Da Vinci, numa “superposição de sentidos”, para a qual concorrem as poéticas e trajetórias de Paulino e Amaral quando vistas em conjunto com

Tarsila, ainda que, conforme assevera Umberto Eco (2015), é o receptor que será o último elo da formação de sentido de uma obra de arte, “aberta” por sua própria natureza.

Também é importante ter sempre em mente que, dentro de sua efemeridade constitutiva, a exposição apresenta obras de arte que, independentemente de quando foram feitas, serão vistas e interpretadas pelos visitantes num *presente materializado* pelo contato entre eles; não há, pois, interpretação de obra que seja estanque, já que sua leitura parte da sociedade que, sendo sempre devir, não pode estagnar-se somente na interpretação de objetos tidos como artísticos. Ademais, segundo Néstor García-Canclini, não é possível jamais separar a “distância entre realidade e representação” (1989 *apud* Meneses, 1994, p. 32), algo que Huyssen (2000, p. 22) também sublinha:

Se reconhecermos a distância constitutiva entre realidade e a sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de *representação do real e de suas memórias* (grifo nosso).

É por esse motivo que a exposição museal *propõe* leituras, mas não as sedimenta, não sendo, portanto, algo catequético; a *atualização* de leitura das mesmas obras de arte, como a de Tarsila de que tratamos neste artigo, faz-se a partir de uma proposta de reflexão que não é dada, antes está colocada para ser concluída a partir do próprio espectador. Ainda focando no texto de Ulpiano, uma das bases teóricas deste trabalho, é-nos dito que “a História não pode ser visualizada” ou “apreendida sensorialmente” (1994, p. 38). No caso de uma exposição de arte, podemos ampliar a afirmação do pensador e completar: se a história não pode ser visualizada, tampouco poderia ser *ilustrada* a partir das obras vistas neste artigo, ainda que figurativas. Isto se dá porque “ao museu não compete produzir e cultivar memórias, mas analisá-las, pois elas são um componente fundamental da vida social” (Meneses, 1994, p. 40).

Muitas vezes, quando se pensa em museus universitários, a dimensão “científica” dessas instituições sobressai, evocando as coleções de história natural, etnográficas, antropológicas ou históricas que emergem aí. No caso do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, há uma série de fatores que perfazem sua especificidade junto a ela, sendo, como visto, um desdobramento da criação do antigo MAM e do contexto de surgimento deste e, também, do Masp. Tendo sido um museu criado já com a coleção angariada pelo MAM, o MAC-USP não nasceu planejando ações para criar seu acervo inicial, mas necessariamente para abrigar essa coleção que, por sua vez, ecoava os debates em que fora criada anteriormente.

Ao longo do tempo, sobretudo na gestão de Walter Zanini, houve empreitadas por parte do MAC-USP para dialogar com a produção contemporânea, propagar jovens artistas e, a partir disso, ir ampliando sua coleção. Isto, contudo, não foi mantido de forma sedimentada por parte da Universidade. Como vimos, a disponibilidade de verbas para a compra de obras não era algo já previsto no orçamento da instituição e, mesmo que em certos momentos tenha havido a compra de obras, isso não é feito de forma sistemática ao longo dos anos. Também a mudança do museu, que se localizava na Cidade Universi-

tária, para um cartão-postal da cidade, o edifício de Oscar Niemeyer no Ibirapuera, que dialoga diretamente com o prédio da Bienal e com o Parque quando do contexto da década de 1950 e comemoração do IV Centenário paulistano, ativou seu acervo e deu mais visibilidade ao Museu. Assim, houve novas tentativas de angariação de obras contemporâneas, como o são as de Rosana Paulino e Sidney Amaral trabalhadas neste artigo.

De qualquer modo, ao lado das obras contemporâneas, vídeos, instalações e arte conceitual, o Museu tem que se reaver com a parte do seu acervo modernista por excelência, em que se vêem quadros como *A Negra*, de Tarsila, *A Boba*, de Anita Malfatti, o Autorretrato de Amedeo Modigliani, e tantos outros trabalhos e artistas hoje basilares nas narrativas de história da arte sedimentadas. Nesse sentido, o Museu para de ser um repositório de artefatos e obras para ser catalizador de reflexões a partir da ativação de seu acervo necessariamente a partir da *exposição*.

Segundo Ulpiano Bezerra de Meneses, a exposição deve manter uma dimensão crítica visando ao papel social que o museu assume na sua dimensão pública; se as obras de arte são polissêmicas, nem por isso uma exposição de arte pode prescindir de uma dimensão crítica proposta a partir delas. O pensador afirma: “se o museu se eximir da obrigação de aguçar a consciência crítica e de criar condições para seu exercício, estará apenas praticando uma forma mascarada de autoritarismo [...]” (1994, p. 41). Isto fica ainda mais patente quando se sublinha o fato de o MAC-USP ser um museu universitário e público. Desse modo, ao evocar *A negra* e colocá-la junto a Rosana Paulino e Sidney Amaral, trabalha diretamente a questão da memória, mas não tratada como objetivo, mas um “objeto de conhecimento” (Meneses, 1994, p. 41) que visa não só à reflexão do passado, mas à interpretação do presente e a ações direcionadas ao futuro. No caso específico do museu de arte e das obras aqui tratadas, isto tem ainda mais camadas, sendo um convite contundente à reflexão e ao não apagamento da violência e de injustiças sociais sobre as quais edificou-se nosso país.

REFERÊNCIAS

- ANTONACCI, C. M. Memória e escravatura nas poéticas de Sidney Amaral. In: Encontro Da Associação Nacional De Pesquisadores Em Artes Plásticas, 26., Campinas, 2017, **Anais eletrônicos** [...] p. 259-271. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2017/PDF/HTCA/26encontro_____ANTONACCI_Celia_Maria.pdf. Acesso em: 15 jul.2024.
- REPA, L. Liberdade comunicativa e forma direito. In: COLÓQUIO HABERMAS, 11., 2015, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos**[...] Rio de Janeiro: Salute, 2016. p. 10 - 19. Disponível em: <https://coloquiohabermas.files.wordpress.com/2016/03/anais-xi-coloquio-habermas-e-ii-coloquio-de-filosofia-da-informacao1.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2016.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- CARDOSO, R. A Negra de Tarsila do Amaral: criação, recepção e circulação. **VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, Brasília, v. 15, n. 2, p. 1-15, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20394/18830>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- COSTA, T. A.; RIBEIRO, D. Diálogos entre as artes, a educação e a história: considerações a partir das produções de Luís Gama e de Rosana Paulino. **Farol**, v. 17, n. 25, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.47456/rf.v1i25.36559>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- DIONISIO, G.; SUGAWARA, G. Rosana Paulino: Arte, Crítica, Subjetividade. **Gênero**, Niteroi, v. 19, n. 1, p. 148-

- 167, 2º sem./2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31296/18385>. Acesso em: 14 jul. 2024.
- ECO, U. **Obra aberta**: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HOBBSAWM, E. **Tempos Fraturados**: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HOLANDA, S. B. **Visão do Paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória**. Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.
- MAGALHÃES, A.; CHAIMOVICH, F. COSTA, H. *et al.* Tempos fraturados, 2023, **MAC-USP**. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2023/tempos-fraturados/index.html>. Acesso em: 15 jul. 2024.
- MAGALHÃES, A. G. Expor e Coleccionar: a formação dos acervos de arte moderna e contemporânea entre o MAM e o MAC USP. In: **Mam 70**: 1948-2018. São Paulo: MAM, 2018, p. 25-40.
- MAGALHÃES, A. G. **Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM**: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil. Tese de Livre-Docência. Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MEIRA, S. “A Negra” de Tarsila do Amaral: escuta da condição da afrodescendente na formação do povo brasileiro”. In: CONGRESSO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2019 [2018]. **Anais eletrônicos [...]**, p. 942-951. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/06%20Silvia%20Meira.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2024.
- MENESES, U. T. B. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material, São Paulo, vol. 2, n. 1, p. 9-42, 1994. DOI: 10.1590/S0101-47141994000100002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5289>. Acesso em: 19 jul. 2024.
- ORTEGA, A. “Somos muito ingênuos em relação ao poder da imagem”, afirma Rosana Paulino. **Jornal da Universidade**, UFRGS, Porto Alegre, 24 jun. 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/somos-muito-ingenuos-em-relacao-ao-poder-da-imagem-afirma-rosana-paulino/>. Acesso em: 16 jul. 2024.
- PEDROSA, M. **Política das Artes**: Textos escolhidos 1. Organização de Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PINACOTECA do Estado de São Paulo. Rosana Paulino: a costura da memória. s/d **Pinacoteca do Estado de São Paulo**. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/rosana-paulino-a-costura-da-memoria/>. Acesso em: 15 jul. 2024.
- SILVA, C. R. Aspecto da pintura de Sidney Amaral. **Revista Apotheke**, Florianópolis, v. 7, n. 1, 2021. DOI: 10.5965/24471267712021081. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/20030>. Acesso em: 17 jul. 2024.