

PARA SEREM LEMBRADOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS USOS DO RETRATO EM UBERLÂNDIA, MG

Maria Carolina Rodrigues Boaventura – UFU

Prof. Dr. Renato Palumbo Dória – UFU

RESUMO

Na hierarquia dos gêneros artísticos o Retrato ocupa, tradicionalmente, a posição de “gênero menor”. A comunicação em questão busca apresentar os desenvolvimentos e usos deste gênero na cidade de Uberlândia, MG, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, refletindo sobre as sobrevivências e os anacronismos existentes neste contexto. Para isso focalizamos uma pequena série de retratos pertencentes a coleção particular Celso Queiroz, os quais nos fazem perceber as ambíguas relações entre espaços domésticos e espaços institucionais, no campo específico da arte, e as possibilidades de uma história da arte atenta as dimensões sociais e culturais, especialmente, através do olhar para os objetos esquecidos, pertencentes a outras tipologias que não aquelas usuais de sua tradição disciplinar.

Palavras-chave: Anacronismo. Deslocamento. Esquecimento. Hierarquia dos Gêneros Pictóricos. Retrato.

RESUMEN

En la jerarquía de los géneros artísticos el Retrato ocupa, tradicionalmente, la posición de “género menor”. La ponencia en cuestión tiene como objetivo presentar el desarrollo y uso de este género en la ciudad de Uberlândia, MG, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, reflexionando así sobre las sobrevivencias y los anacronismos existentes en este contexto. Para ello, enfocamos una pequeña serie de retratos pertenecientes a la colección particular Celso Queiroz, los cuales nos hacen percibir las ambiguas relaciones entre espacios domésticos y espacios institucionales, en el campo específico del arte, y las posibilidades de una historia del arte atenta a las dimensiones sociales y culturales, especialmente, a través de la observación de objetos olvidados, pertenecientes a otras tipologías que no aquellas usuales de su tradición disciplinar.

Palabras clave: Anacronismo. Desplazamiento. Jerarquía de los Géneros Pictóricos. Olvido. Retrato.

Existe uma “outra arte”, diferente daquela entronizada nos livros especializados, museus, exposições e galerias de arte. Uma arte que está em pequenas coleções de família, nas salas de estar, nas ruas, nas repartições públicas, nos escritórios e consultórios, e numa infinidade de outros espaços cotidianos que não os institucionalizados pelo sistema das artes. Uma arte tida como

“não arte”, como “coisa de amadores”, como “não-original”, como mera cópia ou artefato decorativo. Alteridade com a qual se ocupa a presente comunicação, que é parte de pesquisa mais ampla, sobre as sobrevivências e usos do gênero artístico do Retrato, no século XX, na cidade de Uberlândia, Minas Gerais. Gênero que firma sua autonomia a partir do século XVI, relacionado a idéia de uma reprodução fiel e/ou emblemática (e mesmo alegórica) de indivíduos ou grupos, sendo considerado nas práticas acadêmicas como estímulo ao aprendizado e domínio das técnicas pictóricas, e ocupando lugar de destaque na história da arte européia, o Retrato atravessa diferentes escolas, estilos e movimentos, ultrapassando as fronteiras do modernismo e chegando a contemporaneidade, ainda que como gênero relativamente renegado.

Analizamos aqui, a partir de um contexto local e regional singular, como se dão algumas das sobrevivências do Retrato, e quais as atualizações de seus discursos de legitimação, associados a distintos modos de utilização social, em diferentes espaços e esferas, tanto públicas quanto privadas, concentrando-nos para isso no exame de uma pequena série de retratos familiares (sete ao total), que integra o conjunto maior de um acervo particular da cidade, a Coleção Celso Queiroz: acervo a partir do qual podem ser pensadas muitas questões relativas aos processos de abandono e esquecimento (ou de exaltação e conservação) de determinados objetos e tipologias estéticas.

Iniciada na década de 1960 pelo casal Celso Souza Queiroz e Lourdes Saraiva Queiroz, as obras que originariamente compunham esta coleção foram, com a morte do casal, divididas entre seus dois filhos, optando Celso Souza Queiroz Júnior por dar continuidade a prática do colecionismo artístico iniciado pelos pais, o que fez especialmente através da compra de trabalhos de artistas de atuação local, com a coleção notabilizando-se, hoje, por constituir um raro panorama da produção artística regional e uberlandense das últimas décadas do século XX. Localismo que aponta, contudo, para a existência de um intenso trânsito cultural e para o “intercâmbio com outros centros”¹, com a presença na coleção de obras de artistas como, entre outros, as do polonês Maciej Babinski, que produziu diretamente em Uberlândia e seu entorno.

A coleção (cujos critérios de formação e direcionamentos ainda precisariam ser melhor examinados) está composta assim por uma mescla de nomes de expressão regional e nacional, como os de Alexandre França, Assis Guimarães, Carlos Scliar, Di Cavalcanti, Djanira, Farnese de Andrade, Geraldo Queiroz, Hélios Lima, Júlio Monteiro, Lamartine Ribeiro, Lilian Tibery, Marcelo Grassmann, Pancetti e Volpi, sendo digno de atenção que um dos principais incentivadores e responsáveis pela formação inicial deste acervo tenha sido, segundo depoimento do próprio colecionador, também um artista: o carioca José Moraes, autor de seis dos sete retratos sobre os quais refletiremos aqui.

Nascido em 1921, José Moraes se formou em Pintura, em 1941, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, havendo ainda sido aluno, fora da Escola, de Quirino Campofiorito, artista de pronunciada preocupação social, e que o introduziu nas questões da arte moderna. Trabalhou, entre 1942 e 1945, como assistente de Portinari para a execução de obras em Brodowsky e para o painel para a Igreja de São Francisco de Assis, no conjunto arquitetônico da Pampulha, projetado por Oscar Niemeyer para Belo Horizonte, o que nos permite situá-lo, já desde bem jovem, no cerne do modernismo brasileiro. Premiado na década de 1940 em quatro edições do Salão Nacional de Belas Artes, vai em 1949 para a Itália, com o Prêmio de Viagem, permanecendo lá entre até 1951, estudando técnicas de pintura mural. De volta ao Rio de Janeiro, José Moraes se dedica, sobretudo a execução de mosaicos e afrescos (realizando ainda esculturas, gravuras e ilustrações). A partir de 1967 torna-se professor do Departamento de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo.

A profícua aproximação de José Moraes com Uberlândia teria se iniciado, porém, já em fins da década de 1950, tendo talvez relação com sua atuação política como membro do Partido Comunista (ao qual também pertencia Portinari), sendo a cidade então importante núcleo de atividades do partido, chegando a dividir com a cidade de Santos, no litoral paulista, a alcunha de “Moscou brasileira”. Seu primeiro trabalho conhecido na cidade é o painel em mosaico realizado na entrada social do Uberlândia Clube, que reunia então a elite da cidade², e a partir do qual surgiriam convites para a realização de outras obras na cidade³.



Detalhe do mural realizado
por José Moraes para o Uberlândia Clube, em 1957.

A existência de seis retratos realizados por José Moraes na Coleção Celso Queiroz é, portanto consequência direta desta aproximação e atuação do artista na cidade de Uberlândia, a qual duraria ao menos até a década de 1980. Dentre os retratos existentes neste acervo um, porém, merece especial atenção, figurando justamente como o primeiro retrato da coleção, adquirido antes mesmo de sua efetiva formação: encomendado em 1955 a Almeida Vasconcelos, artista aparentemente autodidata, que se dedicava à pintura de retratos, faixas e cartazes de cinema, esta pintura retrato foi realizada a partir de uma fotografia (segundo depoimento do próprio retratado, Celso Queiroz Júnior, ainda criança): trazendo a imagem do futuro colecionador sem camisa, de calças curtas, exibindo orgulhoso seu pequeno cachorro de estimação, trata-se de uma imagem concebida dentro de certa tradição do retrato “de crianças”, com atributos específicos da infância, exibindo com destaque quase irônico o sorriso desfalcado deste garoto de cabelos bem penteados, com seus dentes de leite recém caídos. Graça e humor em evidente oposição com uma fatura algo rígida e esquemática, típica da pintura realizada a partir da cópia de imagens fotográficas, mas bastante adequada e coerente com as intenções e recursos representacionais do artista, e, especialmente, em estreita sintonia com as demandas da clientela de então, ainda alheia às formulações estéticas que seriam trazidas e propagadas pelo modernismo - sendo a Uberlândia da década de 1950 uma cidade ainda bastante deslocada em relação às discussões

e práticas artísticas já em voga nas grandes capitais brasileiras.

Retrato de criança que, realizado por um artista de biografia ainda hoje desconhecida (e que parecia transitar entre diferentes demandas e habilidades, como pintor de propagandas que também era), oferece um contraponto de análise bastante interessante com os retratos realizados nas décadas de 1960 e 1980 por José Moraes, propiciando interessante reflexão sobre os deslocamentos e anacronismos que permeiam as práticas artísticas no Brasil do século XX.



[Retrato de Celso Souza Queiroz Junior]

Almeida Vasconcelos: *sem título*, 1955, óleo sobre tela. Coleção Celso Queiroz.



[Retrato de Celso Souza Queiroz Junior]

José Moraes: *sem título*, déc.1960, óleo sobre tela. Coleção Celso Queiroz.

Enquanto o retrato realizado por Almeida Vasconcelos possui um caráter marcadamente artesanal, construindo com vivacidade uma pureza que não é apenas a da própria criança representada, mas também a do próprio artista e de seu meio cultural (que em plena década de 1950 cultivavam uma retratística naturalista supostamente ultrapassada, mas plena de sentido), os retratos realizados por José Moraes nas décadas de 1960 e 1980 manifestam (sem excluir de todo certa dimensão também artesanal de sua fatura) o domínio e acordo com certa gramática modernista já estabelecida; tanto pelos fundos geométricos abstratos quanto por uma pincelada encenadamente expressiva (sem contornar de todo a função representacional do tipo de imagem em questão). Simbolizando uma possível atualização estética e a chegada a uma almejada modernidade para parte da elite uberlandense de então, estas pinturas de José Moraes pareciam responder então a uma busca local já em si, porém, algo anacrônica e deslocada, reverberando dinâmicas culturais mais amplas.

Embora relativamente próximas no tempo, por suas datas de realização, o confronto destas imagens indica a existência, interação e convivência de distintos tempos e práticas culturais. Tempos e práticas não necessariamente hierarquizáveis

(entre modernismo e arcaísmo, ou entre arte e artesanato, por exemplo), mas tempos culturais efetivamente híbridos, heterocrônicos, em permanente mutação. Deslocamento de tempos e culturas relacionado também as distintas trajetória dos personagens em questão:

José Moraes, formado por uma estética modernista de viés social, na busca ética de uma arte mural de caráter público e artesanal, teria entre seu público preferencial as reduzidas elites capazes de pagar por seu elaborado trabalho.

Celso Souza Queiroz, embora estabelecido em Uberlândia, era nascido e criado em Cataguases, cidade emblemática da instalação e propagação do modernismo em Minas Gerais, desde o cinema de Humberto Mauro e da *Revista Verde*, na década de 1920, até o convite feito na década de 1940, para realizarem obras na cidade, e em acordo com a estética que se promovia na capital do país, a um grupo de artistas bem singular, como Oscar Niemeyer, Portinari, Burle Marx, Joaquim Tenreiro e Djanira. Trânsito e movimentação de artistas que teria como um dos mecenas e principais responsáveis o escritor cataguasense Francisco Inácio Peixoto, que como fazendeiro e industrial teria os recursos financeiros necessários para tal empreendimento, estabelecendo Cataguases, sobretudo na história da arquitetura moderna no Brasil. Vizinho e frequentador do círculo em torno de Francisco Inácio Peixoto, Celso Souza Queiroz cresceu observando os intercâmbios culturais de sua cidade, o que pode ter contribuído com sua iniciativa pessoal de formar uma coleção de obras de arte, enquanto Lourdes Saraiva, por sua vez, teria ela própria tentado ser pintora, segundo depoimento de seu filho, havendo chegado a tomar, sem sucesso, algumas lições em Uberaba.

Trânsito de artistas, tempos e lugares que reforça a necessidade de uma história da arte, que tome o anacronismo (inerente em muito da produção visual no Brasil) não somente como erro a ser evitado e desprezado, mas sim como via de acesso a novas formas de interrogação histórica (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.13), rompendo com as linearidades opressivas e ordenadas dos relatos tradicionais pela aceitação da existência e montagem de tempos heterogêneos e descontínuos. Tempos variados e em atividade nas próprias imagens, através de uma memória viva, em permanente movimento, que se move de um objeto a outro, unindo-os e relacionando-os num contexto em que não existem imagens plenamente isoladas

e autônomas, protegidas definitivamente por suas molduras. Necessidade de outra história da arte que perceba então, percursos para além dos esquemas eucrônicos, indo além dos modelos e categorias canônicas da própria modernidade.

Os retratos inscritos da Coleção Celso Queiroz nos permitem pensar, portanto, no deslocamento e sobrevivência de certas práticas e usos artísticos, num jogo permanente de recuperações e atualizações, sendo o próprio colecionismo uma forma bastante tradicional de reprodução e distinção social. Assumiria a Coleção Celso Queiroz ao longo do tempo, neste sentido, um caráter ambíguo e complexo, que merece ser destacado aqui: constituído seu núcleo original em um cenário eminentemente de usufruto e exibicionismo familiar, a mesma passaria a ter uma dimensão cada vez mais coletiva (e de maior representação social), tanto pelos artistas que privilegiaria, numa espécie de frágil mecenato, como a partir das exposições públicas que seriam realizadas com as obras pertencentes à coleção, em espaços culturais de Uberlândia.

Contexto de circulação e comunicação entre o interior doméstico e o espaço exterior da cidade que aponta para a existência de uma dinâmica essencial, sendo o colecionismo de obras dependente tanto dos valores e significados relacionados aos objetos que contém quanto de suas estratégias variadas de visibilidade. Tipo de colecionismo e de uso do Retrato, em uma cidade como Uberlândia (à margem da cartografia oficial da arte no Brasil), que toca em questões fundamentais para o amadurecimento da história da arte no Brasil, tanto como disciplina acadêmica quanto como campo aberto de conhecimento, sendo a sobrevivência contemporânea do gênero do Retrato e as práticas em torno das pequenas coleções familiares de obras de arte reflexo de signos, hábitos e movimentações culturais muito mais amplas, de raízes longínquas. Movimentações culturais que pedem uma abordagem quase que “geográfica”, apta a detectar percursos e caminhos, e a perceber os contextos espaciais e locais nos quais se inscrevem ou se apagam estes ou aqueles objetos artísticos, transitando frequentemente entre o cotidiano das salas de visitas e os espaços públicos e institucionais de exposição e legitimação artística.

Contexto geográfico e social no qual o historiador Enrico Castelnuovo situaria suas dúvidas, indagando se “[...]é possível fazer a história de um país através da

história dos retratos que lá foram criados? Ou, antes, é possível, através da história dos retratos, compreender algo da história dos países que os viram nascer?”(CASTELNUOVO, 2006, p.8). Dúvidas que reverberam as nossas, em relação as possíveis articulações entre a história destas obras e coleção específica, a história local de Uberlândia e região, e o panorama mais amplo da evolução das artes no Brasil e na América Latina. Articulações que se unem a nossa intenção de discutir as possibilidades atuais de uma história social da arte atenta aos diferentes modos de “inscrição” dos objetos artísticos e estéticos. Uma história atenta às molduras institucionais e culturais, às articulações e diálogos com outros campos e práticas extra-artísticos, num permanente agenciamento de móveis fronteiras.

Fronteiras existentes, principalmente, quanto a tipologia hierarquizada dos objetos artísticos, sendo o Retrato um gênero sistematicamente desprezado pelo discurso da historiografia da arte, persistindo inconscientemente o preconceito acadêmico para com este “gênero menor”, sobretudo quando somado ao desprezo modernista pela cópia, pelo registro “sem originalidade”, pelo consumo doméstico e familiar da arte, pela arte “sem autonomia”. Fronteiras que precisam ser atravessadas por novas abordagens, em diálogo com novas concepções em torno do estatuto do objeto estético e artístico, e em sintonia com a abertura oferecida pelas diferentes perspectivas dos usos culturais e sociais, para muito além do discurso limitador em defesa da “obra de arte original” e do cultivo do mito do “grande artista”.

Mudança de perspectiva necessária, especialmente, no contexto brasileiro e latino-americano, repleto de artesãos, amadores e diletantes, de enormes vazios institucionais, no qual é inviável e quase ridícula a defesa de algum critério de gosto minimamente unificado e generalizado (até pelas enormes distâncias e desníveis sociais existentes). Contexto no qual os objetos artísticos vão ser vivenciados mais frequentemente como forma de “lembança”, de “recordação” e rememoração pessoal e familiar (além de como objetos de representação e afirmação social), do que entendidos como efetivos patrimônios culturais institucionais, a serem conservados, pesquisados e compartilhados⁴, numa dinâmica de afetos e desafetos, de inscrições e apagamentos, do qual toma parte essencial a familiaridade e domesticidade em relação a determinados objetos estéticos e seus usos.

Mais que analisar as sobrevivências e atualizações do gênero do Retrato em Uberlândia, portanto, trata-se de revisar e discutir aqui conceitos que desloquem os limites da disciplina e afirmem uma escrita da história da arte aberta a tipologias bastante variadas de objetos e práticas⁵, levando em conta a alteridade inerente a constituição das artes visuais no Brasil e na América Latina, cuja singularidade de modelos e usos (vistas aqui como “positiva diferença”) as fazem distanciadas e deslocadas em relação a um conceito de arte unicista e excludente, de matriz eminentemente eurocêntrica. Entendimento que pede também uma revisão da noção do anacronismo como “atraso”: noção que permeia constantemente os discursos historiográficos, principalmente, os sobre a arte no Brasil, que insistem muitas vezes na busca infrutífera por determinar o valor deste ou daquele artista em função de sua maior ou menor “originalidade” e/ou “modernidade”: camisas de força que, no contexto em questão, mais ocultam do que expõe os verdadeiros problemas em jogo⁶.

¹ Trânsito cultural que seria salientado no texto de acompanhamento de uma exposição pública da referida coleção, realizada em 1996, pela Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Uberlândia, na Oficina Cultural, justamente na galeria que leva o nome de uma das iniciadoras da coleção (a Galeria de Arte Lourdes Saraiva): “A presença de nomes como Babinski e Moraes, justifica-se pela sua inegável contribuição às artes plásticas a nível local e regional, através da produção plástica e principalmente pelo incentivo e formação de novos artistas. Portanto a idéia de regionalismo destacada aqui não nega um vital intercâmbio com outros centros.” (Prefeitura de Uberlândia, Secretaria Municipal de Cultura, 1996)

² Para a execução do painel do Uberlândia Clube teria servido como assistente, por sua vez, Geraldo Queiroz, que se torna um dos mais atuantes artistas uberlandenses, sobretudo através da realização de murais decorativos, tanto residenciais quanto em espaços públicos (como os feitos para o Mercado Municipal da cidade). Neste sentido é importante salientar, aqui os processos de iniciação artística e de formação profissional em jogo, havendo Portinari (o iniciador da genealogia em jogo) se iniciado na prática artística profissional aos 14 anos, ainda na região de Brodowsky, como ajudante no restauro e realização das pinturas sacras feitas por um grupo de artistas itinerantes. Práticas de aprendizagem e formação que guardavam muito dos métodos tradicionais de transmissão de conhecimentos e técnicas dos ofícios, distante dos métodos e modelos acadêmicos.

³ José Moraes falece em 2003, em São Paulo, tendo realizado muitos painéis decorativos em edifícios do Rio de Janeiro e Juiz de Fora, entre outros locais.

⁴ Perspectiva cultural diante dos objetos artísticos que talvez nos ajude a compreender as dificuldades dos museus públicos brasileiros, com acervos geralmente empobrecidos e incompletos, sem política de aquisições e raramente recebendo algum conjunto de doações realmente importante.

⁵ Sobre o problema da hierarquização das tipologias artísticas na contemporaneidade ver o texto de Paulo Herkenhoff, “Pum e Cuspe no Museu”, publicado em 2008, no qual o autor se pergunta sobre “[...]Qual o lugar dos pequenos gestos na época em que as exposições se alinham na cultura do espetáculo e as cidades competem por mídia na cena internacional através de seus museus (isto é, nos centros onde a arte é parte dos mecanismos de status, [e] os acervos museológicos são emblemas de poder)?” (HERKENHOFF: 2008, p.201-206).

⁶ Atitude que de certo modo naturaliza a noção de um inerente “atraso” da arte brasileira frente a moderna cultura visual ocidental, permitindo que em texto publicado em 1994 Tadeu Chiarelli operasse com uma espécie de “ranking” da modernidade para as artes no país, podendo afirmar então: “[...]Castagneto parece muito mais moderno do que Di Cavalcanti” (CHIARELLI: 1994, p.58).

Referências

CASTELNUOVO, Enrico. Prefácio à edição brasileira. In: _____. **Retrato e sociedade na arte italiana: Ensaio de história social da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 7-12.

CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr e Picasso. IN: FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994, p.57-65

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante la imagen: ante el tiempo. In: _____. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011. p. 31-51.

GOUGON. **O mosaico e o mosaico de José de Moraes**. Disponível em: <<http://mosaicodobrasil.tripod.com/id54.html>>. Acesso em: 27 mar. 2012.

HERKENHOFF, Paulo. Pum e Cuspe no Museu. In: _____. **Já: Emergências Contemporâneas** (Orjando Maneschky e Ana Paula Felicíssimo de Camargo Lima (orgs.). Belém: EDUFPA/Mirante-Território Móvel, 2008, p.201-206.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. Os gêneros pictóricos. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). **A pintura: Textos essenciais** (Vol.10: Os gêneros pictóricos). São Paulo: editora 34, 2006. p. 9-13.

PREFEITURA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA. Núcleo de Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia. **Dossiê de tombamento: conjunto obra em mosaico de vidro Geraldo Queiroz**. Uberlândia, 2009. 63 p.

QUEIROZ JÚNIOR, Celso Souza. **Coleção Celso Queiroz: depoimento**. Entrevistadora: Maria Carolina Rodrigues Boaventura. Uberlândia, 26 abr. 2011.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Obras de um colecionador: pinturas de artistas da região**. Uberlândia: [s.n.], 1996. Catálogo.

Maria Carolina Rodrigues Boaventura

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia. Graduada em Ciências Sociais pela mesma universidade (2007). Tem experiência na área de Antropologia da Arte e Sociologia da Arte, atuando, principalmente com temas relativos às abordagens antropológicas da arte, à arte e sociedade, e à história social da arte. Bolsista Capes.

Renato Palumbo Dória

Professor Adjunto de História da Arte na Universidade Federal de Uberlândia. Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente desenvolve pesquisa sobre a sobrevivência dos gêneros tradicionais no âmbito da arte moderna e contemporânea sob a ótica do anacronismo e do deslocamento.