

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

**Reflexões acerca da exposição comemorativa dos 300 anos
das Missões Jesuítico-Guaranis**

NATALIÊ DOS SANTOS SILVEIRA

Porto Alegre, 2020

NATALIÊ DOS SANTOS SILVEIRA

*Reflexões acerca da exposição comemorativa dos 300 anos das
Missões Jesuítico-Guaranis*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em História da Arte, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira

Membros da banca:

Prof.^a Dra. Ana Maria Albani de Carvalho

Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes

Porto Alegre, 2020

CIP - Catalogação na Publicação

Silveira, Nataliê dos Santos
Reflexões acerca da exposição comemorativa dos 300
anos das Missões Jesuítico-Guaranis / Nataliê dos
Santos Silveira. -- 2020.
82 f.
Orientador: Paulo Antonio de Menezes Pereira da
Silveira.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2020.

1. Missões 300 anos. 2. Frederico Moraes. 3.
Curadoria. 4. Arte contemporânea. 5. Arte brasileira.
I. Silveira, Paulo Antonio de Menezes Pereira da,
orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao curso de história da arte, que me cativou por mais tempo do que eu gostaria, mas que me agraciou com experiências e aprendizados incríveis. Esses sete anos não me foram de todo fáceis, surgiram obstáculos, dúvidas e acontecimentos que acabaram ora me tardando, ora me impulsionando para finalmente chegar até aqui. Agradeço ao meu orientador, Professor Paulo Silveira, que, ao lhe ser apresentado meu tema de pesquisa, brilhou os olhos cheios de entusiasmo. Muito obrigada por ter aceitado meu convite, de forma bastante acolhedora, para uma corrida contra o tempo, por me apontar a direção quando duvidei de mim mesma, pelas conversas enriquecedoras, pelo compartilhamento de suas vivências, pela troca de ideias e também de receitas. Aos membros da banca, professores Ana Maria Albani e Paulo Gomes, muito obrigada. Agradeço ao curador Frederico Morais pela disponibilidade e receptividade em realizar a entrevista, me fornecendo informações cruciais para essa pesquisa. Agradeço aos meus pais por terem me apoiado ao longo do curso e prestigiado minhas embrionárias práticas curatoriais; e aos meus demais familiares, por não faltarem com os questionamentos dispensáveis sobre o término da faculdade. Agradeço aos amigos, os que ficaram e os que se foram, por me lembrarem que, em meio às responsabilidades e dificuldades, se divertir é necessário; que contribuíram retirando livros de outros campos da universidade, pondo sua credibilidade na biblioteca em risco; que promoveram cafés da manhã, almoços e jantares memoráveis. Agradeço ao retorno mais agradável e terno que a vida me proporcionou, cuja presença e o amparo encheram meus olhos e ouvidos da forma mais doce, deixando os últimos momentos desse trabalho mais leves. Agradeço à música, que sempre esteve presente em minhas horas intermináveis de estudos, juntamente com o Flocos que por pouco, apesar das incansáveis tentativas, não teve suas patas nesse trabalho. Agradeço, enfim, à Universidade, que, desde o ensino médio, me fez acreditar na arte, para que eu mudasse de ideia horas antes da inscrição no vestibular. Muito obrigada.

*Arte é o domínio, por excelência, dos sonhos e das utopias, catalisa as conexões humanas, enraíza-nos na natureza e no cosmos, eleva-nos à dimensão espiritual.
[...] em tempos de desordem global, a arte abraça a vida, mesmo que a dúvida inevitavelmente se instale.*

Christine Macel

RESUMO

Essa pesquisa tem como intuito analisar a exposição *A visão do artista - arte pela arte: a visão contemporânea das Missões*, realizada entre os anos 1987-1988, fazendo parte do programa Missões 300 Anos. O trabalho concentra-se em analisar o evento expositivo como um todo, abrangendo seu projeto curatorial, os artistas participantes, as obras de arte, a itinerância da mostra, a sua repercussão nas mídias, o contexto em que a exposição surgiu, e a sua reverberação. A exposição foi um evento itinerante, passando por Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre, promovendo encontros, seminários, debates, entre outras atividades, em função da comemoração dos 300 anos das Missões Jesuítico-guaranis. Os artistas que participaram da exposição são Vera Chaves Barcellos, Daniel Senise, Ester Grinspum, Maurício Bentes, Moysés Baumstein, Luiz Carlos Felizardo, Rafael França, Jacques Bedel, Lívio Abramo, Rubem Grilo e Cildo Meireles.

PALAVRAS-CHAVE

Missões 300 anos. Exposição. Curadoria. Frederico Moraes. Arte contemporânea. Arte brasileira.

ABSTRACT

This research intends to analyze the exhibition *A visão do artista - arte pela arte: a visão contemporânea das Missões*, which took part in the Missões 300th Anniversary program. This paper focus on studying this art exhibition as a whole, including its curatorship project, artists involved, artworks, its itinerance, media repercussion, context and its reverberation. This exhibition was an itinerant event, passing through Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná and Rio Grande do Sul, promoting meetings, discussions, seminars, among other activities, due to the celebration of the 300th anniversary of Missões Jesuítico-guaranis. The artists involved in the exhibition were Vera Chaves Barcellos, Daniel Senise, Ester Grinspum, Maurício Bentes, Moysés Baumstein, Luiz Carlos Felizardo, Rafael França, Jacques Bedel, Lívio Abramo, Rubem Grilo and Cildo Meireles.

KEYWORDS

Missões 300 anos. Exhibition. Curatorship. Frederico Moraes. Brazilian art. Contemporary art.

SUMÁRIO

Apresentação	8
1. Introdução: A exposição Missões 300 anos e a curadoria como instrumento	11
1.1 Visões sobre curadoria	12
1.2 A função do curador	18
2. Artes visuais nos anos 80: o contexto de Missões 300 anos	25
3. A proposta da exposição A visão do artista.....	29
3.1 A história como tema.....	31
3.2 As visões dos artistas	40
Considerações finais	64
Referências.....	67
Apêndice: entrevista com Frederico Moraes	69
Anexo A: programa da exposição no Parque Lage.....	77
Anexo B: texto Evelyn Berg loschpe	79
Anexo C: listagem das obras da exposição	81

APRESENTAÇÃO

Esse trabalho surgiu de um interesse despertado após uma viagem de estudos promovida pelo curso de História da Arte, no qual foram vistos os sítios arqueológicos das Missões jesuítico-guaranis no Brasil, Argentina e Paraguai, no ano de 2014. Dois anos depois, em 2016, o assunto apareceu novamente, quando realizei uma exposição da artista e colega de curso Lúcia Marques, na associação de artistas Ateliê Um. A exposição consistia em fotografias realizadas durante a viagem, imagens das ruínas e suas paisagens. Porém, foi somente em 2017 que o tema e o recorte dessa pesquisa foram consolidados.

Na busca por direcionamentos e orientações, demonstrando meu interesse pelo assunto e querendo trazer uma abordagem contemporânea, cercado o âmbito da curadoria, foram encontrados outras pesquisas que envolviam as missões como tema dentro das artes visuais, e conceitos acerca do termo curadoria ainda no contexto histórico da exposição e o seu desdobramento no Brasil, entre os anos 60 e 70, até sua consolidação nos anos 80, quando a figura do curador profissional tomou reconhecimento.

À medida em que novas instituições e centros culturais foram surgindo nessa época no país, a prática curatorial foi ficando cada vez mais comum, tendo curadores atuantes de forma independente ou vinculados a instituições. Esse surgimento da curadoria é explorado no primeiro capítulo, construindo uma base de conceitos até chegar na concepção curatorial de Frederico Moraes. Neste capítulo, abordo os passos iniciais da curadoria, de um aspecto internacional, apresentando conceitos estabelecidos por curadores pioneiros no exterior, como Hans Ulrich Obrist e Olu Oguibe. Suas produções intelectuais foram essenciais para a introdução do termo neste trabalho. Em seguida, é abordado o surgimento da prática no Brasil, seu contexto e as principais exposições que estabeleceram a noção de curadoria entre as décadas de 60, 70 e 80.

Para tratar desse assunto, foram utilizados textos retirados do livro *Curadoria em artes visuais - um panorama histórico e retrospectivo*, que foi uma publicação a partir de um seminário realizado no Santander Cultural em 2017, o qual inclusive possui como capítulo introdutório uma entrevista com o curador da exposição em questão, Frederico Morais. Outra fonte importante para os apontamentos sobre curadoria foi uma publicação com organização de Alexandre Dias Ramos, reunindo artigos de diversos autores, *Sobre o ofício do curador*, publicado em 2010. Ainda sobre o tema curadoria, informações foram retiradas do livro *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*, organizado por Maria Amélia Bulhões, publicado em 2014. Também foram usados como fonte de pesquisa teses e dissertações acerca de curadoria e especificamente sobre a temática das missões no imaginário das artes visuais, incluindo autores como Liane Maria Nagel, Bettina Rupp e Francisco Dalcol.

Como fonte primária, foi realizado uma entrevista por telefone com Frederico Morais, que trouxe informações e detalhes sobre exposição, suas circunstâncias, a escolha dos artistas, o projeto curatorial, as intenções do curador e os desafios de realizar, pela primeira vez, uma exposição tendo como temática um acontecimento histórico. Tais relatos e depoimentos são abordados no segundo capítulo, no qual são apresentados maiores detalhes sobre o evento, juntamente com o histórico da exposição, sua preparação, as instituições envolvidas e como se deu a iniciativa para o programa de comemoração.

Ao longo da pesquisa, alguns problemas surgiram na obtenção de dados. Algumas das instituições pelas quais a exposição passou não possuem um acervo digital disponível online, nem disponibilizam material para pesquisa e trabalhos acadêmicos através de e-mail, uma vez que não me foi possível realizar a pesquisa *in loco*. Felizmente o Parque Lage possui uma plataforma digital, *Memorial Lage*, onde encontrei duas imagens da abertura da mostra, juntamente com a programação completa do evento. A entrevista com Frederico Morais, um grande tesouro para essa pesquisa, ocorreu graças à minha insistência e um pouco de sorte em encontrá-lo em sua residência com tempo para conversarmos.

No terceiro e último capítulo, apresento os artistas e suas obras, realizando leituras e interpretações acerca dos trabalhos, concomitante com a reverberação da exposição da produção artística para a história da arte no Brasil.

1. INTRODUÇÃO: A EXPOSIÇÃO *MISSÕES 300 ANOS* E A CURADORIA COMO INSTRUMENTO

A Visão do Artista foi uma mostra participante do programa *Missões 300 Anos*, uma iniciativa do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, juntamente com o Ministério da Cultura, para comemorar os 300 anos das Missões Jesuítico-guaranis, ocorrido em 1987. A exposição teve como curador o crítico mineiro Frederico Moraes, a convite da então diretora do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Evelyn Berg loschpe¹, e contava com obras de artistas de diversos estados do país, como São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, juntamente com dois artistas atuantes da Argentina e do Paraguai.

Antes de apresentar a exposição e contextualizar o evento, se faz necessário realizar uma breve abordagem acerca do termo curadoria, revisitando sua definição, uma vez que o tema dessa pesquisa permeia este campo. Dessa forma, este trabalho começa traçando uma noção da curadoria como prática e a função do curador, a partir de conceitos abordados por críticos e historiadores da arte. Tais conceitos são explorados partindo do surgimento da curadoria como atividade dentro do campo das artes visuais e as suas possíveis ramificações criadas até a contemporaneidade, apresentando algumas formas com as quais os curadores possam trabalhar.

Sobre a curadoria no Brasil, foi feita uma breve análise sobre o surgimento da prática no país, apresentando os primeiros curadores e suas exposições mais significativas, que contribuíram para o alargamento da curadoria no campo da arte contemporânea brasileira. Sendo um dos precursores Frederico Moraes, a pesquisa

¹ Evelyn Berg loschpe (1948-2019) foi jornalista, socióloga, colecionadora de arte, diretora-presidente da Fundação loschpe, criadora da Formare, instituição social sem fins lucrativos, voltada para a formação profissional de jovens em situação de vulnerabilidade social. Com apoio da Fundação e da UFRGS, promoveu ações educativas que deram origem ao Projeto Arte na Escola, hoje presente em diversas cidades do país, com convênio em universidades e instituições de ensino. Entre os anos 1983 e 1987 atuou como diretora do MARGS, sendo a primeira mulher a gerir a instituição desde a sua criação. Foi uma grande idealizadora da valorização do ensino através da arte-educação. Com o Projeto Cultural loschpe, trouxe luz para a arte do Rio Grande do Sul, fazendo com que o trabalho de grandes artistas tivesse visibilidade no âmbito das artes visuais do país.

segue partindo do seu trabalho, trazendo um pouco de sua trajetória até o ano em que realizou a exposição *A visão do artista*.

Foi feito um estudo sobre o evento como um todo, suas justificativas, o contexto do seu surgimento, quais artistas estavam envolvidos, as cidades pelas quais a exposição passou, para então fazer uma leitura sobre as obras e relacioná-las com o tema das Missões.

1.1 VISÕES SOBRE CURADORIA

A etimologia do termo curadoria remete ao termo latim *curare*, que significa aquele que cuida, o ato de curar, de zelar. Esse termo estava associado a pessoas responsáveis por supervisionar obras públicas no império romano (REINALDIM, 2015). A palavra curadoria, referente ao processo de organização, montagem e concepção de exposições, foi cunhada somente na segunda metade do século XX. A gênese do seu conceito pode ser traçada em meados do século XVII, XVIII, na França, quando do surgimento dos primeiros museus e o início das práticas expositivas, como o British Museum, inaugurado em 7 de junho de 1753 em Londres, e o Musée du Louvre, inaugurado em 10 de agosto de 1793, em Paris.

Em princípio, os museus foram criados para abrigarem coleções de objetos considerados de relevância cultural ou científica e a estrutura de um museu deveria ser apropriada para receber as coleções, oferecendo além de uma boa exibição, segurança e integridade às peças. Essas coleções poderiam ser artísticas, históricas, científicas e técnicas, com o intuito de serem apresentadas ao público de forma ordenada, classificatória e cronológica. (RUPP, 2010, p. 11).

Bettina Rupp², em sua dissertação sobre curadoria na arte contemporânea³, comenta acerca dos aspectos básicos da curadoria, separando-os em três: conceito crítico, escolha dos artistas e local da exposição. O primeiro está relacionado ao papel do curador de conceber uma exposição levando em consideração critérios artísticos,

²Mestre e Doutora em História, Teoria e Crítica de Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS. Atua como professora de pintura do Curso de Licenciatura em Artes Visuais e Vice-diretora do Núcleo de Arte e Cultura da UFRN / Natal-RN.

³ Curadoria na arte contemporânea: considerações sobre precursores, conceitos críticos e campo da arte, apresentada no PPGAV - UFRGS, em 2010.

históricos, filosóficos ou estéticos. Uma curadoria não pode ser baseada no simples ato de pendurar obras na parede, apresentando conceitos rasos que não sustentam um discurso. Rupp imagina que, para uma curadoria profícua, se faz necessário uma busca por uma essência, um significado maior, que levante possíveis questionamentos e promova uma propagação de ideias. O segundo aspecto permeia as escolhas feitas pelo curador, como a seleção dos artistas participantes e a proposta artística. O terceiro e último aspecto abrange o local e o como se dará a apresentação da exposição.

Na primeira metade do século XX já podia se identificar o início da curadoria como a conhecemos hoje. Um dos precursores desse meio foi Marcel Duchamp, ao organizar duas exposições entre as décadas de 1930 e 1940, Exposição Internacional do Surrealismo, na Galerie des Beaux-arts em Paris (1932) e *First Papers of Surrealism*, em Nova York (1942). Nessa última, Duchamp decorou o espaço expositivo com barbantes pendurados, intercalados nas paredes e no teto da Whitelaw Reid Mansion, em Manhattan. Na época, a exposição foi considerada a mais emblemática mostra surrealista nos Estados Unidos. Esses dois projetos foram fundamentais para a construção da concepção de curadoria, trazendo obras que *preunciaram a visão de espaço expositivo do fim do século XX* (OBRIST, 2014, p. 43).



Figura 1 - *1.200 sacos de carvão*. Marcel Duchamp, Exposição Internacional de Surrealismo Fonte: Pinterest⁴

⁴ Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/571886852663841981/?lp=true>> Acesso em 15 nov. de 2019

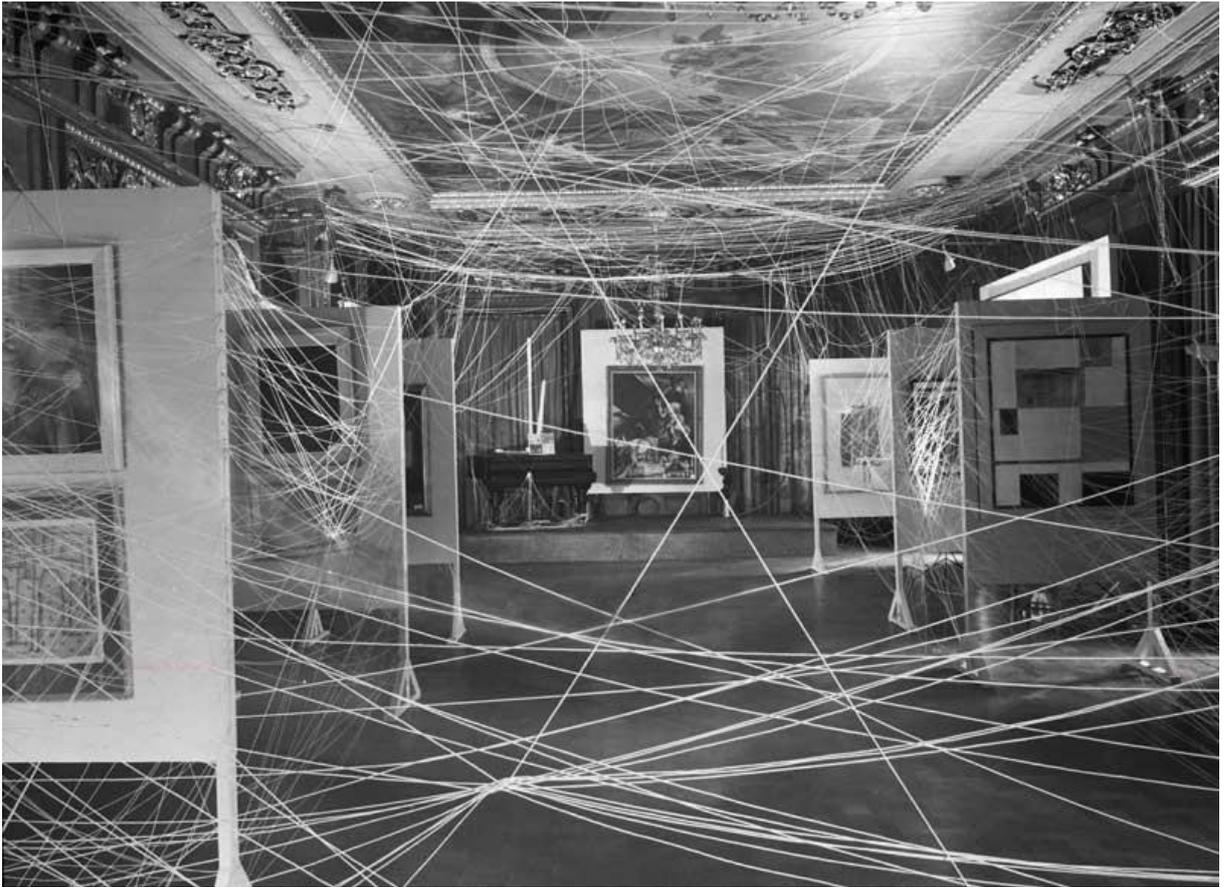


Figura 2 - *Uma milha de barbante*
Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism*, 1942. Fonte: John D. Schiff, Museu de Arte da Filadélfia.⁵

De uma perspectiva mais estrutural, Cauê Alves⁶ aponta a curadoria como um fruto de trabalho coletivo, não envolvendo somente um curador, mas uma gama de profissionais de diferentes áreas institucionais. A curadoria como um todo compreende um campo interdisciplinar, abrangendo noções conceituais, reflexão, tomada de partido, arquitetura, produção, montagem de exposição, design de interiores e gráfico, contabilidade, iluminação, conservação, setor educativo, editoração e publicação (ALVES, 2010, p. 44).

⁵ Disponível em < https://www.researchgate.net/figure/Milhas-de-barbante-de-Marcel-Duchamp-na-exposicao-Primeiros-documentos-do-surrealismo_fig5_330693692> Acesso em 17 nov. de 2019.

⁶ Mestre e Doutor em Filosofia pela FFLCH-USP, e professor do curso Arte: história, crítica e curadoria” da PUC-SP. Curador assistente do Pavilhão Brasileiro na 56ª Bienal de Veneza, foi também curador adjunto da 8ª Bienal do Mercosul e um dos curadores do 32º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A atividade da curadoria também está atrelada à crítica de arte, uma vez que para fazê-la se faz necessário a tomada de uma posição em relação às obras de arte, a apresentação de argumentos que possam sustentar o discurso estabelecido pelo projeto curatorial. Frederico Moraes expressa essa ideia em uma entrevista realizada na data do Seminário de Curadoria em Artes Visuais, promovido pelo Santander Cultural em Porto Alegre, em junho de 2017, quando diz que o trabalho de curadoria, no âmbito das artes visuais, se dá como um desdobramento, uma extensão da atividade crítica. Retomando sua trajetória nas artes plásticas como jornalista, crítico e enfim curador, ele afirma

Nesse processo, que é de uma atividade cotidiana, fui percebendo que o crítico não pode abrir mão do conhecimento em história da arte. O crítico, se não tiver uma informação sobre história, nunca fará uma crítica consistente. Assim me tornei um crítico historiador e depois dei um outro salto, como crítico curador. [...] Acho que não se pode partir para um trabalho curatorial, se o sujeito não tem informação como crítico de arte. E, por sua vez, o crítico tem que ter conhecimento de história da arte. A curadoria, a sua maneira, é um texto imagético. (MORAIS, 2017, p.16).

Outro aspecto importante a ser citado é o contato entre curador e obra dos artistas, que, como pontua Rupp, é fator desencadeador do conceito de uma exposição. Para uma curadoria proficiente, é preciso que seja estabelecida uma relação de proximidade entre curador e o artista, do processo criativo até a obra pronta. Obrist expressa a mesma ideia trazendo o curador suíço Harald Szeemann como exemplo, quando esse realizou uma exposição na Kunsthalle, em Berna, em 1983, e afirmou que a aproximação com a processo artístico de um dos artistas contribuiu para o próprio conceito da exposição (RUPP, 2014). Ao mesmo tempo, Hans Ulrich Obrist atenta para o risco que o curador corre de ter sua imagem como predominante e se valer das obras dos artistas para embasar sua teoria. Ele afirma que “artistas e suas obras não devem ser usados para ilustrar uma proposta ou premissa curatorial à qual estão subordinados” (OBRIST, 2008, p. 47). Concomitante a isso, Alves traz a ideia de que o curador também possui a liberdade de expressão, dada previamente ao artista. Entretanto, o curador tem o dever de apresentar sua reflexão e justificá-la.

A exposição é resultado de uma pesquisa e reflexão individual ou coletiva, ligado ao gosto sim, mas que leva em conta as relações e correlações com a vida pública, que diz respeito a juízos ponderados e fundados em critérios que nunca antecedem os próprios trabalhos de arte, mas que são fornecidos por eles. O curador é um profissional que, assim como o artista, também tem direito à liberdade de pensamento, mas que deve obrigatoriamente fazer uso público da sua reflexão, enquanto o artista podia até pouco tempo manifestar seus sentimentos ou gosto sem justificá-los. (ALVES, 2010, p.45).

Em *Caminhos da Curadoria*, Obrist ressalta o uso do termo curadoria em diversos contextos, estando presente em escolhas como o que comer, onde ir e o que vestir. Uma vez que a ideia de curadoria poderia ser algo originário da vida moderna, não seria difícil prever o alargamento desse conceito. Entretanto, ele atenta que a reverberação contemporânea da curadoria pode gerar uma bolha no significado. O uso do termo acabou abrangendo qualquer atividade que possa envolver uma escolha, quando para a curadoria de arte é necessário levar em consideração a especificidade do trabalho curatorial, pois obras de arte e exposições não são uma questão momentânea.

[...] é importante formatar as exposições como projetos de longa duração e desconsiderar questões de sustentabilidade e legado. A curadoria que entra e sai voando quase sempre produz resultados superficiais; é uma prática que anda lado a lado com a moda de utilizar a palavra “curadoria” em tudo que envolve simplesmente fazer uma escolha. Fazer arte não é uma questão do momento, assim como fazer exposição também não, a curadoria segue a arte. (OBRIST, 2014, p. 38).

Dessa forma é possível afirmar que, à medida em que os anos passam e a arte passa por transições, a curadoria evolui e expande seu campo, transforma seu *modus operandi*, agrega novos conceitos. Conforme o número de profissionais atuantes aumenta, a prática curatorial se torna mais presente, ganhando cada vez mais visibilidade.

1.2 A função do curador

A origem da função que hoje chamamos de curador teve seu primeiro momento na França, em meados do século XVIII, como aquele que é responsável por um acervo e a exibição do mesmo. Segundo Ivair Reinaldim⁷, nesse período, o termo poderia ser dividido entre duas terminologias: *conservateur de musée* e o *commissaire des expositions*. O primeiro seria referente àquele que cuida do inventário, documentação, conservação, difusão de coleções e questões administrativas. O segundo, aquele que promove uma exposição, tendo como responsabilidade estabelecer uma problemática, a partir da concepção de um conceito, estando vinculado a uma instituição ou atuando de forma independente. Em contrapartida, Hans Ulrich Obrist aponta que o papel do curador pode ter reunido, ao longo do tempo, quatro funções:

A primeira delas era a preservação. A arte passou a ser vista como uma parte fundamental do patrimônio de uma nação, um conjunto de artefatos que coletivamente contava a história de uma país. Assim, salvaguardar esse patrimônio se tornou uma das principais responsabilidades do curador. A segunda tarefa era a seleção de novas obras. Conforme o tempo passa, as coleções dos museus devem receber acréscimos, e, assim, o cuidador dos museus se torna o cuidador do legado nacional que o museu apresenta. (OBRIST, 2014, p. 39).

Os apontamentos feitos pelo curador suíço, das duas primeiras funções são conceitos que já permeiam na atividade da curadoria antes do século XX. À medida em que a prática se expande, fica mais claro sua abrangência e o seu significado. Obrist continua, se referindo à prática do período da modernidade em diante, e como a curadoria evolui e se distanciou de sua finalidade inicial.

A terceira é a tarefa de contribuir com a história da arte. A pesquisa acadêmica nas obras já reunidas permite que o curador transmita os conhecimentos de uma maneira disciplinar moderna, da mesma forma que um professor universitário. Finalmente, existe a tarefa de exibir e organizar a arte nas paredes e galerias: a organização de exposições. Essa é a tarefa que em grande parte passou a definir a prática contemporânea; é até possível dizer que um neologismo se faz necessário, de tão completamente que o curador

⁷ Doutor em Artes Visuais, linha de pesquisa História e Crítica de Arte, pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Professor adjunto do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ. Atua como pesquisador e curador independente.

como *Austellungsmacher*, ou organizador de exposições, se afastou do papel tradicional do curador. (OBRIST, 2014, p. 39)

A figura do curador tomou uma forma mais consolidada a partir dos anos 70, já sendo reconhecido como o profissional que define os possíveis caminhos e preferências na arte contemporânea. Olu Oguibe, em seu artigo O Fardo da Curadoria, mostra que antes da década de 70, o curador era simplesmente um agente com conhecimento limitado, apenas legitimado dentro do âmbito acadêmico. A partir desse momento, o título se aplica a intelectuais com embasamento teórico e crítico, qualificados e que tenham se especializado em algum período, dedicando seus estudos a alguma linguagem específica dentro das artes visuais. Dessa forma, o curador estaria condenado a possuir vínculo com alguma instituição, tendo somente como possibilidade de emprego dentro do âmbito acadêmico (OGUIBE, 2004).

A curadoria como profissão sofreu um alargamento do seu conceito, possibilitando ao curador uma variedade de tarefas e configurações. Graças ao desenvolvimento da prática, por iniciantes ou *experts*, a atividade da curadoria vem ganhando maior visibilidade e reconhecimento social (REINALDIM, 2015). Devido a sua emergência, a curadoria ainda sofre o risco de ter sua concepção distorcida, e pode ter sua essência vulgarizada em possíveis projetos curatoriais, executados de maneira a ignorar a abrangência do termo e suas limitações, trazendo trabalhos que não contribuem de maneira positiva para a história da arte.

Em linhas gerais falamos de exposições e projetos que, passado o estardalhaço em torno dos mesmos, pouco contribuem ou acrescentam às experiências que produzem, seja em termos de construção de sentidos para as obras, seja no que se refere à formação e trajetória, crescimento intelectual e artístico, ou mesmo vivência estética daqueles direta ou indiretamente neles envolvidos – artistas, profissionais variados, público em geral, instituições. Isso sem mencionar as possíveis contribuições futuras à história da arte. Projetos que alimentam números, são produzidos para consumo instantâneo, promovem o entretenimento como regra e concretamente pouco agregam em termos qualitativos. (REINALDIM, 2015, p. 16-17)

O trabalho do curador, de um modo geral, se configura na mediação entre obra e público. A ponte que conecta e traz o sensível para o espectador, estabelecendo

relações e possíveis interpretações através da sua visão. O curador estabelece diálogo entre as obras, colocando-as na parede de forma a construir uma linha, e pode sugerir caminhos que relacionem os trabalhos entre si, explorando e indicando possíveis conexões entre cada obra de cada artista. Pode ser considerado curador contemporâneo que estiver inserido no mundo da arte, atuando de forma independente ou não, e que consiga estabelecer conceitos da arte através de exposições. Conforme novos espaços culturais fora das limitações institucionais vão surgindo, o curador tem maior liberdade de atuação, estando ligado a galerias ou coleções particulares, assumindo diferentes papéis.

Sobre as diferentes configurações que o trabalho do curador pode assumir, Oguibe pontua as seguintes divisões: curador burocrata, com um viés convencional, ligado a instituições culturais. Esse curador teria obrigações básicas, seguindo exigências institucionais, dialogando diretamente com o interesse do respectivo museu, galeria; estando em busca da obra mais relevante para a instituição, que agregam mérito ao acervo, atraindo, portanto, mais visitantes.

Quanto maior o poder que o curador burocrata exerce dentro da instituição, maiores serão o interesse e o compromisso da instituição para com aqueles trabalhos e artistas que o curador apoia; e quanto mais poderosa for a instituição, é claro, maiores serão as possibilidades de que tais trabalhos e tais artistas se tornem mais visíveis, mais próximos da legitimação e mesmo de sua canonização (OGUIBE, 2004, p. 9)

A segunda divisão a qual o trabalho de curador se aplica seria o curador *connaisseur*. Esse, por sua vez, se caracteriza pela excentricidade presente em seu *modus operandi*, e pode desenvolver seu trabalho direcionado aos seus interesses pessoais, atuando de forma independente. Sua fidelidade está voltada exclusivamente para a obra de arte e para si mesmo, “o apoio dirigido do curador ao trabalho e aos artistas é inextricavelmente ligado à sua própria necessidade de projetar um sentido de bom gosto e manifestar esclarecimento” (OGUIBE, 2004, p. 9). O *connaisseur* tem como uma de suas principais características um cunho explorador e obstinado, tendo como responsabilidade propagar conhecimento sobre a produção artística dos artistas emergentes, sem medir esforços para assegurar que tais artistas alcancem carreiras

frutíferas. Uma vez conquistado a confiança no seu trabalho e promovido visibilidade aos respectivos artistas, o curador *connaissanceur* pode se tornar influente no direcionamento da produção artística.

Já que sua definição de formas válidas se prende à aceitação, ao reconhecimento e às vezes ao sucesso financeiro, a produção dos artistas começa a oscilar na direção de tais formas, e pode emergir um estilo totalmente novo, conduzido por essas definições de viabilidade e validade. O curador torna-se uma influência *dúbia* sobre a cultural (OGUIBE, 2004, p. 11)

A terceira linha possível de atuação curador seria o corretor cultural, que tem como papel ser um agenciador cultural intermediário. Esse incorporaria habilidades de diferentes áreas: “o intuito do galerista, a mobilidade e flexibilidade do empresário e a ousadia do agente publicitário corporativo” (OGUIBE, 2004, p. 12). O curador como corretor cultural consiste em uma relação distante com o artista, restringindo seu interesse voltado para os negócios. Essa ramificação da profissão dentro da curadoria se desenvolveu a partir de um contexto mercadológico cultural contemporâneo, despertando cada vez mais interesse de jovens artistas em busca de legitimação no sistema da arte.

Embora o trabalho do curador possa se ramificar nessas três divisões, ainda existe o papel do curador como facilitador. Nesse viés, o profissional alinha seus interesses profissionais com os seus interesses pessoais de uma forma autêntica e sincera, se desprendendo de propósitos individualistas. Tal faceta remete aos primórdios da figura do curador na antiguidade, como aquele que zela e cuida de um determinado objeto com amor e humildade. Para Oguibe, o curador ideal teria esse direcionamento, assumindo o papel de defensor impulsionado pela satisfação de fazer parte da trajetória da obra de arte. O curador deve ter um posicionamento inquisitivo, mas carrega a responsabilidade de ser um mediador entre obra de arte e o público, estabelecendo conexões e sugerindo perspectivas de interpretação.

De uma forma geral, o curador deve buscar, ao realizar uma exposição, estabelecer uma curadoria que valorize todos os trabalhos expostos, criando um

diálogo entre as obras. É importante que o curador configure um expografia não óbvia, que instigue o espectador a refletir e criar relações com suas próprias referências, não somente a partir do que o curador entrega. Como pontua Alves, não há sentido em preservar uma obra se as sensações que ela pode promover está cercada por bloqueios determinados pela própria exposição, ou até mesmo pelo texto curatorial, geralmente localizado na parede que precede a mostra.

No Brasil, embora ainda não consolidada, a curadoria foi dando seus passos iniciais no final dos anos 60 e início dos anos 70, tendo sido marcada por exposições emblemáticas. Tais exposições foram organizadas⁸ por duas figuras importantes na história da arte no Brasil, Frederico Morais e Walter Zanini.

Em Belo Horizonte no ano de 1970, Frederico Morais organizou duas exposições simultâneas, que faziam parte da Semana de Arte de Vanguarda, *Objeto e participação*, no Palácio das Artes, e *Do Corpo à Terra*, no Parque Municipal, ambas em abril daquele ano. Segundo o curador, essa seria a primeira vez na arte brasileira que os artistas participantes foram convidados para criar suas obras no próprio local. A estrutura das exposições foi distinta, enquanto no Palácio houve uma inauguração agendada, no Parque os trabalhos foram apresentados em locais e horários diversos, fazendo com que artistas, visitantes e o próprio curador não presenciassem a totalidade das manifestações (MORAIS apud DALCOL, 2018). Acerca do seu papel no evento, Morais reflete que também foi a primeira vez que ele, como crítico de arte, atuava ao mesmo tempo como curador e artista. Pode-se chegar a essa conclusão, uma vez que o crítico, em seu papel de curador, selecionando os artistas e construindo a exposição, ele também atuou como autor, realizando pequenas interferências em determinados locais do Parque Municipal.

Dentre os principais trabalhos expostos na mostra, estavam as obras de Cildo Meireles, *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, e *Situação T/T1*, de Arthur Barrio. Ambas as obras tiveram uma reverberação polêmica, por serem trabalhos que

⁸ O termo *curador* não seria usado popularmente até meados dos anos 80, ainda se usava a denominação de organizador de exposições.

representavam ideias violentas e visualmente brutais e repugnantes, remetendo justamente às atividades de tortura e assassinatos promovidos pelo regime militar.

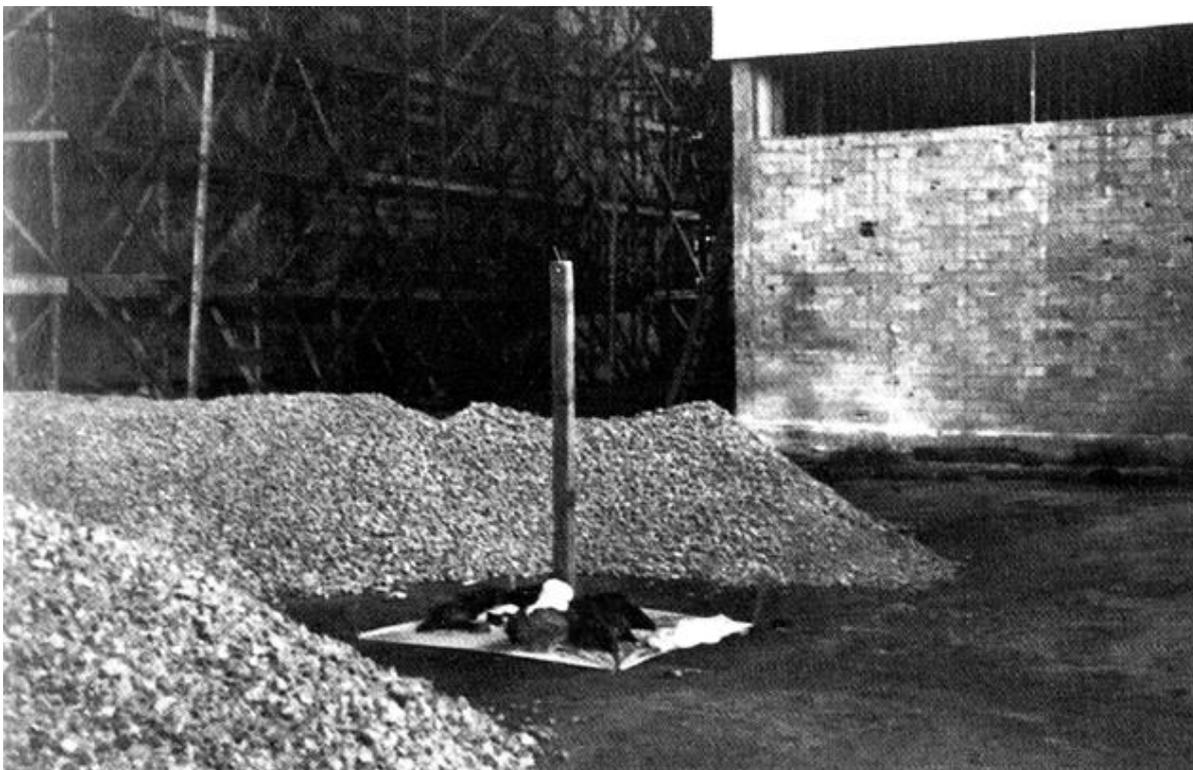


Figura 3 – *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*
Cildo Meireles Poste de madeira, pano branco, termômetro, dez galinhas vivas, gasolina e fogo, 1970
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁹

⁹ Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33692/tiradentes-totem-monumento>>
Acesso em 17 nov. de 2019



Figura 4 – *Situação T/T1*

Arthur Barrio, sangue, carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cordas, facas, sacos, etc. 1970. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural¹⁰

Para o Frederico Moraes, quem merece o título de curador são pessoas com conhecimentos em história da arte, que tenham uma trajetória anterior como crítico de arte, uma vez que Moraes acredita que a curadoria seria uma extensão e um desdobramento da própria crítica de arte.

[...] penso que o trabalho de curadoria, pelo menos em artes plásticas, é uma extensão, um desdobramento da atividade crítica. Acho que não se pode partir para um trabalho curatorial se o sujeito não tem informação como crítico de arte. E, por sua vez, o crítico tem que ter conhecimento de história da arte. A curadoria, a sua maneira, é um texto imagético. (MORAIS, 2017, p.16)

Assim, noção de curadoria teria sido banalizada, por ter estendido a outras categorias, como cinema, gastronomia, moda, não sendo mais limitada ao âmbito das artes visuais. E a denominação de curador ou curadora deveria ser atribuída a

¹⁰ Disponível em < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4070/situacao-tt> > Acesso em 15 nov. de 2019

profissionais intelectuais, que possuam erudição e conhecimento crítico para atuar no âmbito da curadoria.

2. Artes Visuais nos Anos 80: o contexto de Missões 300 Anos

O cenário brasileiro nos anos 80 incluía mudanças políticas e culturais, com a redemocratização e libertação do regime militar. Vivenciava-se um clima de mudança e otimismo, uma virada de página que foi ansiosamente aguardada, novos ares para o país. Essa atmosfera de uma renovação otimista também reverberou no campo das artes visuais, à medida em que novas instituições e centros culturais iam surgindo. Para Ligia Canongia, houve uma retomada à história da arte, não mais calcada no desdobramento de movimentos artísticos a partir de *ismos*, mas algo que trazia referências de diversas tendências ao mesmo tempo. Essa característica configura à arte do período um olhar de pluralidade, desde o uso de materiais não convencionais aos discursos estabelecido pelas próprias obras (RUPP, 2014).

Foi também nos anos 80 que a produção artística vivenciou um retorno à pintura, recuperando a criação através do gesto. Uma forma de resgatar uma relação mais intimista do artista com a obra, promovendo um contato corporal, em contraste aos avanços tecnológicos e o surgimento de sua “parafernália eletrônica” (CANONGIA, 2010). Embora não fosse a única técnica praticada, a pintura tomou força, trazendo referências do expressionismo e do vanguardismo. Frederico Moraes identificou nesse período práticas que retomassem ao neoclassicismo e à arte minimalista, concluindo que “a nova pintura dos anos 80, frequentemente suja e caótica, tem sido definida como ‘antiautoritária’” (MORAIS apud CANONGIA, 2010). Dentre as possíveis classificações, Canongia aponta transvanguardismo, neoexpressionismo e hipermaneirismo para a definição da produção artística contemporânea. Tais obras traziam uma nostalgia histórica, uma busca pela expressão de identidade, estabelecendo conexões entre figuração e abstração, planaridade e textura (CANONGIA, 2010).

A década de 80 para as artes visuais no Brasil foi marcada por eventos que iriam estabelecer novas tendências na produção artística. Um evento de maior destaque foi a exposição *Como vai você, geração 80?* A mostra foi curada pelo então diretor da Escola de Artes Visuais do Parque da Lage, Marcos Lontra, pelo artista plástico Paulo Roberto Leal e foi organizada por Sandra Mager. Inaugurada no dia 14 de julho de 1984, a exposição ocupou todas as dependências da Escola, internas e externas, medida adotada para referenciar a uma das mais importantes exposições de arte contemporânea, Documenta Kassel, na Alemanha, e foi acompanhada por uma programação com diversos eventos e palestras, contando com a presença dos principais críticos, artistas e marchands da época. A exposição contou com 123 artistas participantes, de diversas regiões do país, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo.

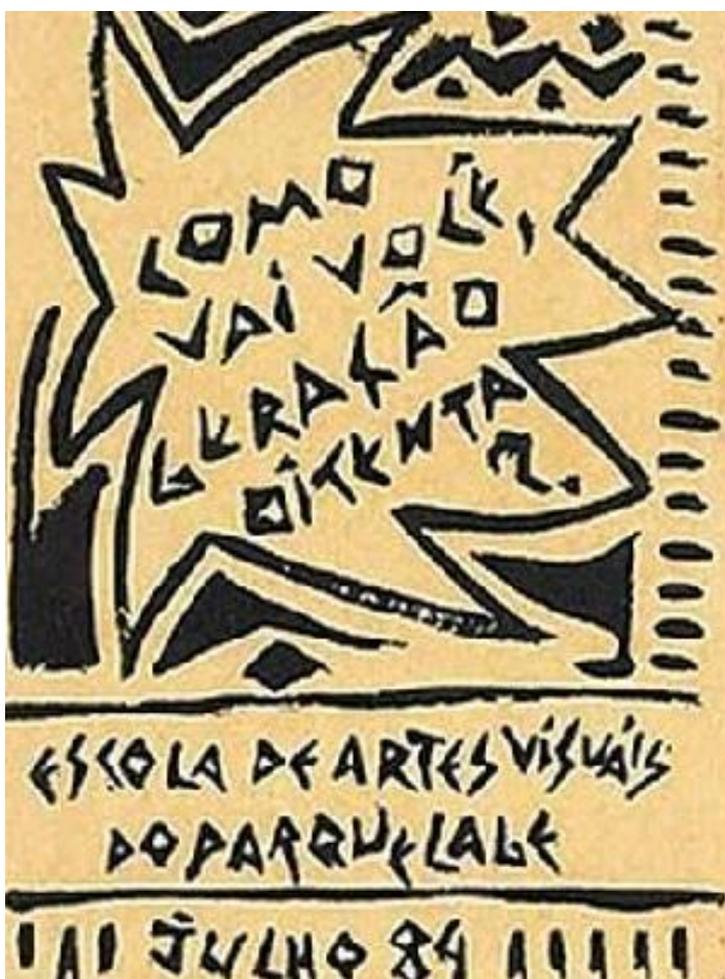


Figura 5 – Pôster Como vai você, Geração 80? Escola de artes Visuais Parque Lage, 1984. Fonte: História das Artes¹¹

¹¹ Disponível em < <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/como-vai-voce-geracao-80/>> Acesso em 12 nov. de 2019.

Os artistas que participaram da exposição faziam parte de uma geração criada num âmbito de censura e opressão, mantendo sua capacidade de criatividade contida e silenciosa, sob os braços intransigentes do regime militar brasileiro. Acompanhados por um clima de mudanças e usufruindo da recém reestabelecida liberdade de expressão, os artistas passaram a congregiar as influências internacionais em suas obras.

A total liberdade que permitiu aos artistas a escolha dos lugares onde expor e a correta função da curadoria, colaboraram para o estrondoso sucesso do evento. Em meio a tantos nomes surgiam obras e carreiras que hoje se afirmam na história recente da produção artística do Brasil. A mostra definiu a vocação plural e madura da arte brasileira; permitiu o aparecimento de uma crítica mais comprometida com a inserção da arte no panorama cultural brasileiro, oxigenou o mercado e reavaliou aspectos institucionais. Em sua essência democrática, a geração 80 foi, é e sempre será uma voz a serviço da diversidade. “Gostem ou não, queiram ou não, está tudo aí, todas as cores, todas as formas, quadrados, transparências, matéria, massa pintada, massa humana, suor, aviãozinho, geração serrote, radicais e liberais, transvanguarda, punks e panquecas, pós-modernos e pré-modernos, neo-expressionistas e neocaretas, velhos conhecidos, tímidos, agressivos, apaixonados, despreparados e ejaculadores precoces. Todos, enfim, iguais a qualquer um de vocês. Talvez um pouco mais alegres e corajosos, um pouco mais... afinal, trata-se de uma nova geração, novas cabeças.”¹²

É importante salientar também que nesse momento via-se um reconhecimento de novos artistas e o impulsionamento de seus trabalhos no sistema da arte no Brasil. Buscando conhecimento mercadológico e deixando para trás a noção de uma carreira consolidada futura, esses jovens artistas rapidamente aprenderam a projetar seus trabalhos, através de um marketing cultural e a sua inserção no mercado de arte.

Os artistas, sobretudo os iniciantes, deixaram de lado sonhos e utopias de um reconhecimento que só viria num futuro longínquo e independente de sua intervenção. Passaram, por tanto, a programar a carreira, com autopromoção, através de registro e divulgação de todos os eventos em que participavam. Os artistas aprenderam, rapidamente, que a estrutura mercadológica vigente exigia maior cuidado na apresentação de seus portfólios. Alguns recorriam a profissionais da área da comunicação, o que, muitas vezes, tinha como resultado seduzir mais pelo visual, do que pelo produto dentro do melhor estilo de competitividade de mercado. (BRITES, 2007, p. 141)

¹² LONTRA, Marcus. 2015. Disponível em < <https://www.bolsadearte.com/oparalelo/geracao-80-em-curitiba> > Acesso em 15 nov. de 2019.



Figura 6 – Como vai você, Geração 80?
Parque Lage, 1984. Fonte: Instituto de Estudos Avançados da USP.¹³

Segundo Claudia Calirman, as formas convencionais de expressão não comportavam as necessidades dos artistas, que muitas vezes recorriam a criação de obras efêmeras, que deixassem apenas sinais, ocultando a própria autoria (CALIRMAN, 2013). Dotadas de engajamento político e conteúdos ativistas, agora era possível remover as obras das sombras, trazê-las para a rua, para o espaço público, onde centenas pessoas pudessem ter contato e serem atingidos pelas mensagens.

¹³ Disponível em <<http://www.iea.usp.br/imagens/como-vai-voce-geracao-80-rio-de-janeiro-e-sao-paulo-1984/view>> Acesso em 12 nov. de 2019.

3. A proposta da exposição *A visão do artista*

Restos de pilares, colunas e meias paredes, ainda que cansados e vestidos por limo, resistem às ações do tempo. Pedras gastas e pesadas que construíram paredes grossas e imponentes, agora cobertas por grama e terra. A mesma terra que presenciou o surgimento e a ruína da utopia civilizadora e evangelizadora jesuítica, fomentada pela coroa espanhola.

Foi nesse cenário na região dos Sete Povos das Missões, noroeste de Rio Grande do Sul, no final da década de 80, que nove artistas convidados pelo curador Frederico Moraes se inspiraram para criar as obras, as quais fariam parte da exposição *A visão do Artista. Arte sobre arte: a visão contemporânea das Missões*. A mostra foi uma contribuição do Projeto Ioschpe para o programa *Missões 300 Anos*. O projeto, viabilizado pela Lei Sarney de incentivo à cultura, partiu de uma iniciativa da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Pró-Memória¹⁴, em conjunto com o Ministério da Cultura e o Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Foi programação integrante das comemorações do tricentenário das reduções estabelecidas em São Miguel, São Nicolau e São Luiz Gonzaga.

No ano de 1983, as Ruínas de São Miguel foram finalmente reconhecidas pela UNESCO, como Patrimônio Histórico da Humanidade. Tal acontecimento, juntamente com o aniversário de 300 anos das Missões em 1987, impulsionaram a onda de comemorações, da recuperação do passado missioneiro e da valorização de sua memória, partindo do governo e de outras instituições. O Ministério da Cultura nomeou uma comissão executiva para administrar o projeto comemorativo, presidida pela coordenadora estadual de museus, Evelyn Ioschpe. A comissão se instalou no Teatro São Pedro, onde foi lançado o selo comemorativo *Missões 300 Anos*, no dia 28 de setembro de 1987. O programa contou com diversas atividades culturais como peças teatrais, concertos de música clássica, sessões cinematográficas, oficinas.

¹⁴ A Fundação Nacional Pró-Memória foi um órgão público criado em 1979 e extinto em 1990. Funcionou ao lado da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), formando com ela uma organização dual, que visou dar maior dinamismo às políticas culturais voltadas para a preservação do patrimônio cultural.

Dentre esses eventos, o que teve maior destaque foi a exposição *A visão do artista*, curada pelo então diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Frederico Morais.

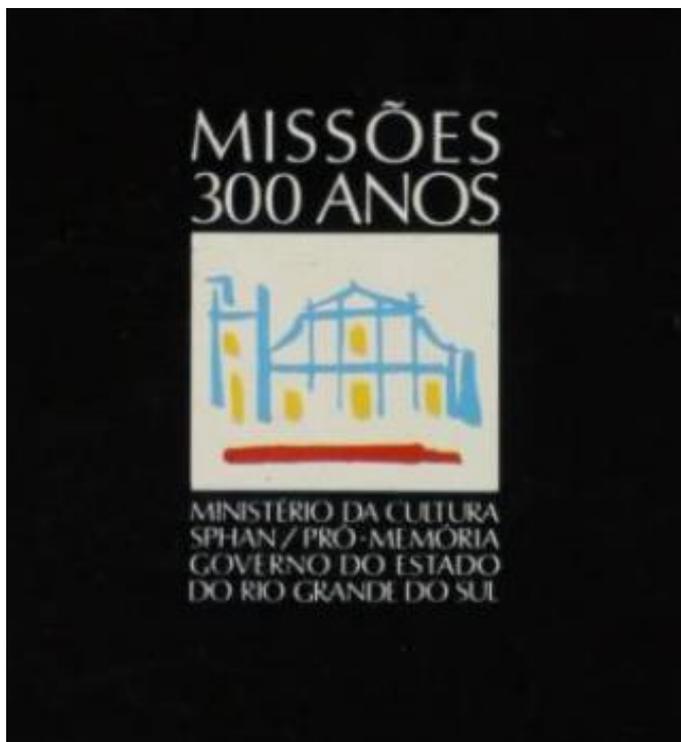


Figura 7 - Selo Missões 300 Anos
Fonte: catálogo da exposição, 1987

Curador, crítico de arte, nascido em Belo Horizonte em 1936, Frederico Morais é um dos intelectuais mais importantes na história da arte brasileira, atuante desde 1956. Mudou-se na década de 60 para a capital carioca, onde foi colunista nos jornais *Diário de Notícias* (1966 - 1973) e *O Globo* (1975 - 1987). Além de atuar com curadoria e crítica, Morais contribuiu com artigos e publicações tanto para o Brasil quanto para outros países. Já realizou mais de 60 exposições nacionais e internacionais, também sendo curador-chefe da primeira edição da Bienal do Mercosul, em 1997.

3.1 A história como tema

Em uma entrevista feita no dia 17 de setembro deste ano, Frederico Morais expõe como a exposição se deu, em quais circunstâncias, como foi a escolha dos artistas envolvidos e o processo de criação a partir da visitação do sítio arqueológico em São Miguel das Missões. Tanto para o curador quanto para os artistas, a proposta de fazer uma exposição de um viés histórico era algo novo, sendo então um desafio. Por isso, se fez necessário que o grupo de artistas passasse duas semanas em São Miguel das Missões, vivenciando e buscando na paisagem inspiração para o desenvolvimento de seus trabalhos.

Bom, a leitura a gente faz sempre de um modo pessoal. Talvez fosse o caso de caracterizar um pouco o que foi a minha proposta, porque a ideia era enfim fazer um evento. Era a primeira vez que colocavam para mim a ideia de fazer uma exposição, que tivesse como fundamento um momento histórico, um momento importante, significativo da história da arte brasileira sul-americana. (SILVEIRA, 2019, p. 64)

A primeira tarefa do curador foi escolha dos artistas. Ele pensava que seria importante que cada artista tivesse uma forma específica de expressão, configurando uma pluralidade de linguagem para a exposição com diferentes formas de abordagem, pois a intenção do curador era pensar esse momento histórico através de meios de expressão variados. Nesse sentido, Morais buscou artistas que julgava terem qualidade em seu desempenho, capaz de realizar uma leitura do período missionário

Eu relatei também não só esses artistas, mas também pela sua qualidade, pela sua trajetória, pelo seu histórico [...] Artistas já com idade avançada e outros extremamente jovens, mas artistas que eu achava que tinham, pelo curso do seu trabalho anterior, que tinham capacidade de produzir alguma coisa convincente e de que alguma maneira agregassem alguma perspectiva eventualmente nova na apreciação do tema [...]. (SILVEIRA, 2019, p. 66)

Morais declara que o papel do artista é fundamental para se compreender uma sociedade, ressaltando a importância de sua reflexão poética para uma nação. Da mesma forma que o artista possa ter como tema a história, as obras de arte também podem ser matéria de reflexão para aqueles que dirigem o país (SILVEIRA, 2019).

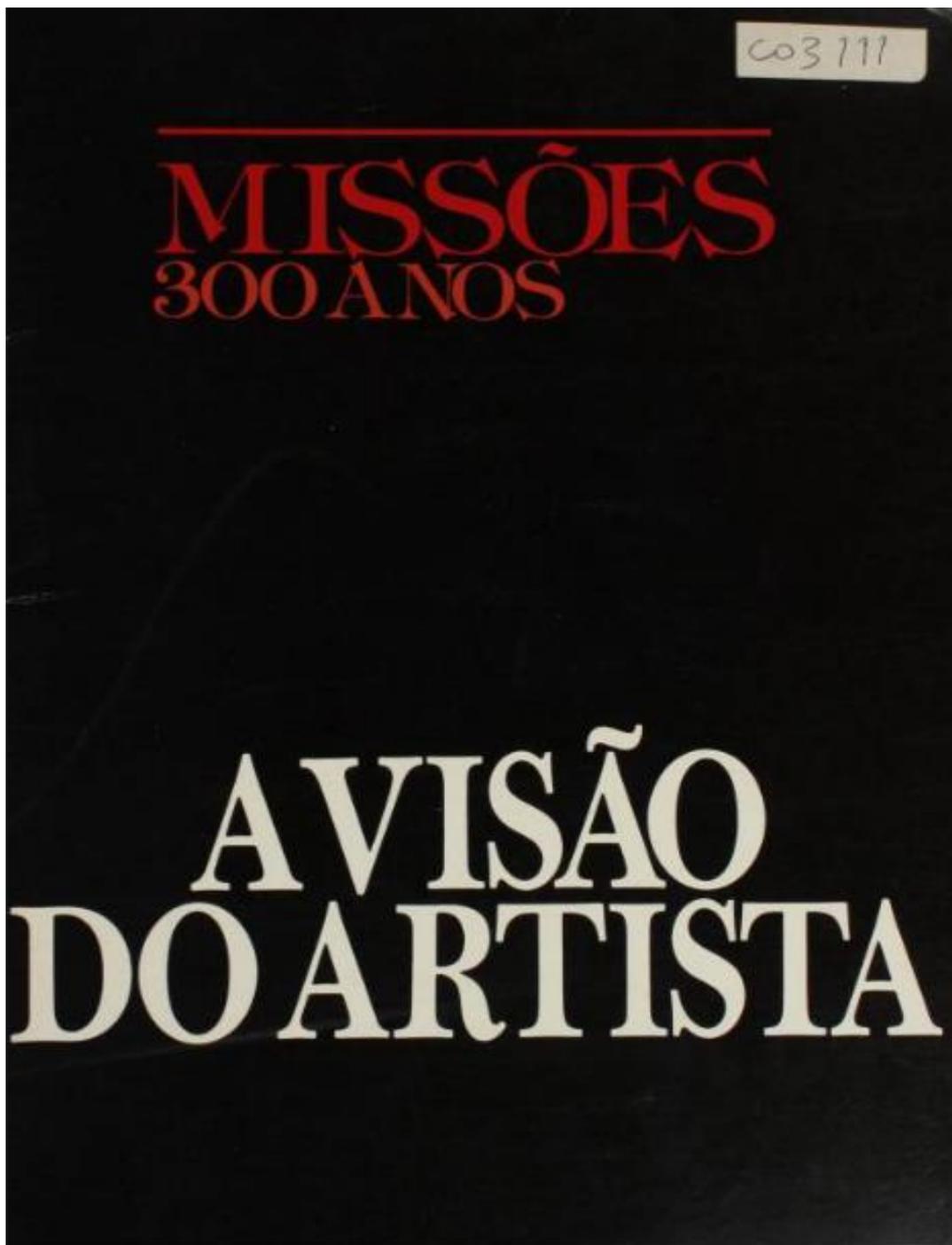


Figura 8 – Capa do catálogo. Fonte: catálogo da exposição, 1987

**MISSÕES
300 ANOS**

A VISÃO DO ARTISTA

Brasília

Foyer superior da Sala Vila Lobos do Teatro Nacional
26/11 a 20/12/87

Rio de Janeiro

Escola de Artes Visuais - Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro, Parque Lage
7/1 a 24/1/88

São Paulo

Museu de Arte de São Paulo
8/3 a 3/4/88

Porto Alegre

Centro Cultural da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
2/5 a 29/5/88

MISSÕES
300 ANOS



COMISSÃO CULTURAL
BRASILEIRA
COMISSÃO CULTURAL
DO RIO GRANDE DO SUL

PROJETO
CULTURAL



IOCHPE

Figura 9 – Contracapa do catálogo. Fonte: catálogo da exposição, 1987

Uma vez que era a primeira vez que enfrentava um tema histórico que estava intrinsecamente ligado ao papel religioso, o curador foi encontrando caminhos para que a produção artística feita para a exposição dessa conta de instigar determinadas reflexões. Por isso, Morais fez questão que cada artista tivesse uma única linguagem.

Um outro ponto é que [...] cada artista que eu escolhi representava um meio de expressão, eu queria abordar o tema das Missões através de cada meio de expressão, daí tinha desenho, gravura, tinha pintura, tinha escultural, instalações, tinham vídeos, holografia, coisa raríssima ainda na arte brasileira. Então cada artista representava uma mídia, não houve repetição. Não houve dois pintores, três pintores, então [...] essa exposição permitiu colocar uma série de problemas, um conjunto de problemas que resultaram numa coisa que eu acho que foi bem significativa. (SILVEIRA, 2019, p. 69)

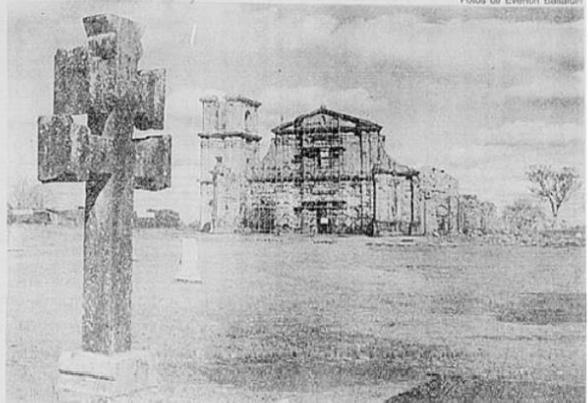
A escolha de artistas de fora do Brasil também foi proposital, uma vez que as Missões não ocorreram somente no Rio Grande do Sul, incluindo Jacques Bedel como representação argentina, e Lívio Abramo, que, apesar de brasileiro, residia há muitos anos no Paraguai.

A itinerância da exposição não foi predeterminada. Inicialmente, a mostra ocorreria somente em Porto Alegre, por ser a capital do estado onde situam-se os sítios arqueológicos e por abrigar um seminário sobre as Missões, envolvendo especialistas, críticos, historiadores. Pelo renome dos artistas, surgiu uma demanda para que a mostra circulasse. A exposição teve ampla cobertura pela mídia, tendo matérias e chamadas para a mostra nos principais jornais de cada região, dentre eles *Correio Braziliense* (DF), *Jornal do Brasil* (RJ), *O Globo* (RJ), *Jornal do Commercio* (RJ), *Manchete* (RJ), *Correio de Notícias* (PR)¹⁵.

¹⁵ No catálogo consta que a exposição esteve somente nas quatro cidades listadas, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Entretanto, durante a entrevista, Frederico Morais adicionou que a mostra também esteve em Curitiba. Pesquisando no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, foram encontrados registros no periódico *Correio de Notícias*, anunciando a exposição do dia 13 a 24 de abril, no Palácio Iguaçu. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=325538_01&pesq=%22A%20vis%C3%A3o%20do%20artista%22&pasta=ano%20198> Acesso em 27 nov. de 2019.

Sete Povos do Sul

O resgate da cultura guarani, 300 anos depois da fundação das Missões



As figuras na pedra e a própria catedral de S. Miguel estão sendo restauradas. Peças que pertenciam ao convento, como uma imagem de Cristo de botas, estão no Museu de S. Angola

Antonio Mattiello

Três séculos depois da fundação dos Sete Povos das Missões no Rio Grande do Sul, São Miguel, fundada em 1687, é o único reduto remanescente, a 316 quilômetros de Porto Alegre. Hoje, a preocupação das autoridades é resgatar a história das antigas civilizações incipientes, fundadas pelos jesuítas na segunda metade do século XVII. Para isso, o governo gaúcho, em convênio com o Ministério da Cultura, lançou este mês o projeto **Missões 300 anos** para rever e difundir a existência das Missões, lombadas pelo governo em 1936 e declaradas Patrimônio Histórico da Humanidade pela Unesco em 1983.

A professora Mara Rossler, da Fundação Missionária de Santo Ângelo, informa que a maior parte dos descendentes das tribos guaranis que viveram nas Missões está concentrada hoje no município de Três Tílias, a 539 quilômetros de Porto Alegre. E, ao mesmo tempo em que se ocupa com as condições de vida das comunidades, desenvolve pesquisas sobre suas lendas, a professora considera precipitada qualquer afirmação sobre o passado destes povos.

— Ouço muitas críticas de que os jesuítas violentaram a cultura dos índios, mas é preciso reter também de que forma um número pequeno de padres conseguiu fundar uma civilização que se não fosse destruída por inúmeras guerras, seria hoje uma Paris da América.

E, para quem visita as Missões, uma informação importante: passe antes pelo Centro de Cultura Missionária em Porto Alegre que dá assessoria de informações históricas através de fotos, gravuras, ilustrações e audiovisuais. Este mês, o Centro lançará a *Bibliografia Crítica Guarani*, livro editado pela Fundação Pro-Memória com bibliogra-

fia da cultura guarani existente no mundo. A professora, acrescenta também que o visitante assista ao espetáculo encenado ao ar livre, desde 1978, em frente às ruínas da capela de São Miguel. A encenação — *Sem e Lou* — mostra as batalhas que leturam ao extermínio das Missões em 1763, a lacadas pelos bandeirantes paulistas, empenhados em levar os índios como escravos das fazendas paulistas.

O Projeto **Missões 300 anos** pretende também reunir teóricos e historiadores que abordem temas diferentes sobre as Missões para que se discuta a questão de forma unificada. Segundo a professora Mara Rossler, as aulas de História da Universidade de Santo Ângelo, a 236 quilômetros de São Miguel, apresentam todas as versões existentes: "é muito difícil dizer o que foram de fato as Missões, como surgiram e desapareceram", reconhece ela. Se a dúvida permanece, é constante

também a preocupação de várias cidades da região em reser a História da civilização guarani no estado.

As ruínas de São Miguel, missão fundada em 1687 junto com as de São Nicolau e São Luiz Gonzaga, são visitadas todas as semanas por centenas de estudantes e turistas. "Aos sábados, chegam até 20 ônibus de visitantes — dia Mana, que acrescenta: "muitos saem frustrados por não terem como se informar sobre o acervo cultural e histórico que as ruínas significam".

Mara, que também é assessora da Fundação Missionária de Espírito Santo de Santo Ângelo, lamenta também a falta de uma estrutura hoteleira em São Miguel. Santo Ângelo, a cidade mais próxima, tem cerca de 11 hotéis — mas "ainda há muito o que pesquisar sobre a verdadeira retrospectiva desta civilização. Afinal, e preciso contar a História também pelo lado dos vencidos."

Uma guerra de culturas e religiões

A história das civilizações guaranis remonta ao início do século II, entre 1697 e 1628, quando foram fundados os primeiros redutos dos povos missioneiros, na margem direita do rio Uruguai. Separaram-se anos de grandes dificuldades para a sobrevivência das aldeias, atacadas constantemente pelas expedições de bandeirantes paulistas, que buscaram mão-de-

obra escrava para trabalhar nas fazendas e engenhos dos estados do litoral e centro do país.

A partir de 1639, a coroa espanhola permitiu que os índios aldeados se armassem para repulir os ataques dos bandeirantes. A medida, num primeiro momento animadora, resultou numa sangrenta derrota em 1641. E, apesar do quase completo banimento pelas tropas de Portugal, desta data em diante começa um período de aproximadamente um século, em que os redutos missioneiros, liderados pelos padres jesuítas, multiplicaram-se rapidamente, chegando a 30 aldeias nos territórios hoje ocupados pela Argentina, Paraguai e Brasil.

Nas atuais províncias argentinas de Corrientes e Misiones havia



Indicação

Como chegar — Distante cerca de 56 quilômetros das ruínas da Missão de São Miguel e 400 km da capital gaúcha, a cidade de Santo Ângelo, a mais próxima do último reduto missioneiro existente até hoje, tem acesso rodoviário pela BR 243 e pela BR 314. Diariamente, a empresa de transportes rodoviários Ouro e Prata tem cinco ônibus um deles lotos, que partem de Porto Alegre com destino a Santo Ângelo. O percurso de ônibus em carro leva entre de 7 horas de viagem, de Porto Alegre a Santo Ângelo. De avião, chega-se em 1 hora e meia pelo voo diário que a empresa Rio-Sul, da Varig, mantém, com escalas em Cruz Alta e Ijuí.

Hotéis — Santo Ângelo tem 11 hotéis, quatro dos quais classificados para Embaular como de categoria duas estrelas. Todos incluem o café da manhã nas diárias. No Turia Hotel, uma suíte para casal custa C22-950. O apartamento standard, para casal, custa C22-46. No Hotel Avenida, o

apartamento standard para casal custa C23-1 mil. Já no Hotel Baço, a suíte para casal custa C24-902.

É mais — O Trajeiro de Santo Ângelo, as ruínas da catedral de São Miguel, a 36 km de distância, conta com os serviços da empresa Real, da cidade, que tem 3 horários diários de saída de ônibus. Aos sábados, a prefeitura municipal coloca um ônibus extra, sempre às 18 horas, a disposição dos turistas, que costumam ser mais numerosos nos finais de semana.

Conhecer a História dos Sete Povos das Missões — São Borja, São Miguel, São Nicolau, São Luiz Gonzaga, São Lourenço, São João Batista e Santo Ângelo Custódio — seja o turista a visitar não apenas o Museu Municipal, mas também o Museu Arqueológico do Centro de Cultura Missionária, da Fundação Missionária de Espírito Santo de Santo Ângelo, que possui um acervo colhido pelos próprios pesquisadores e arqueólogos vinculados à entidade. Engenharia: Rua Universidade das Missões, 303 — Santo Ângelo.

15 missões, e outras 15 no sul do Paraguai. No Rio Grande do Sul, foram fundados os povos de São Borja, em 1682; São Miguel, São Nicolau e São Luiz Gonzaga, em 1687; São Lourenço, em 1691; São João Batista, em 1697; e Santo Ângelo Custódio, em 1706. Na metade do século seguinte, em 1750, Portugal e Espanha assinaram o Tratado de Madrid, estabelecendo a fixação das fronteiras entre os dois países. Pelo documento, colonizadores de ambos os lados decidiram trocar o território ocupado pelas missões jesuítico-guaranis no Rio Grande do Sul pela colônia de Sacramento, no Uruguai, que na época estava sob domínio espanhol.

Para os índios, o Tratado de Madrid foi tão somente a sua ordem de despejo. Apesar das recomenda-

ções do superior da província dos jesuítas no Paraguai, para os sacerdotes convencerem os guaranis de se retirarem dos redutos missioneiros, os índios reagiram, deflagrando uma guerra que se estendeu de 1754 a 1756. Derrotados mais uma vez, os índios foram obrigados, novamente, a deixarem suas terras.

Cinco anos mais tarde, um novo tratado entre as duas nações, o de El Pardo, anulou o Tratado de Madrid, o que possibilitou o retorno dos indígenas a regiões dos Sete Povos das Missões. Com a expulsão dos jesuítas dos domínios espanhóis em 1763, os índios passaram a ser governados pela colônia de Portugal e Espanha, dando início assim ao processo definitivo de decadência dos aldeamentos.

Figura 10 – Artigo sobre a recuperação da memória das Missões e seus 300 anos. Jornal do Brasil em 21 de outubro de 1987. Fonte: acervo da biblioteca nacional¹⁶

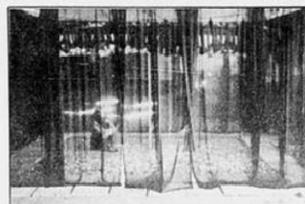
¹⁶ Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&PagFis=150042&Pesq=%22miss%c3%b5es%20300%20anos%22> Acesso em 15 nov. 2019.

Visões das Missões

Lúcia Rito

UM soco no estômago, um grito de vida e morte, um olhar estupefocado. Não há como escapar destas sensações, presentes no trabalho de 11 artistas reunidos no Parque Lage, para expor suas visões sobre as Missões. Cada um deles encarou de uma maneira a experiência vivida no final do século 17, no Rio Grande do Sul, entre os jesuítas e os índios, depois de passar uma semana pesquisando nas ruínas o que aconteceu no período. A exposição Missões — 300 anos, a Visão de Artistas — que começou em Brasília e do Rio segue para São Paulo, Porto Alegre e Buenos Aires — faz parte de um projeto mediado por *Artes Visuais: o olhar sobre o artista plástico* a possibilidade de refletir sobre um momento histórico ainda não esclarecido. O resultado desse mergulho no tempo é uma espécie de "arqueologia do presente" na definição do escultor Mauricio Bentes, uma releitura contemporânea de um pedaço da nossa história marcado pelo luxo, o ouro, onde as boas intenções não impediram que a corda arrebentasse como sempre do lado dos mais fracos.

Cildo Meireles preparou uma instalação onde o clima de religiosidade e carnificina fica evidente com o uso de ossos, moedas e hostias



milhões para tornar o projeto viável. Ao obstáculo inicial de trabalhar com um tema já estabelecido, os artistas reagiram com ousadia. A maioria tinha uma ideia muito vaga do que havia acontecido. Só depois de ouvirem historiadores, arqueólogos, assistirem a filmes sobre a época e observarem o que restou de ruínas, imagens e obras do Museu das Missões, eles tiveram material suficiente para voltar ao ateliê e trabalhar.

— O que me marcou mais foi a ideia do massacre, os vestígios ainda evidentes na missão de São Miguel de que algo muito trágico aconteceu — diz Daniel Senise, que preparou três telas mostrando sua visão dilacerada da época.

Cildo Meireles, autor da instalação mais arrojada da exposição — 30 metros quadrados, onde se misturam 2 mil ossos, 700 hostias e 600 mil moedas — foi radical na escolha do material.

— Quis usar uma matéria-prima que também fosse simbólica, passasse uma ideia de ambiguidade — revela. O artista conseguiu os ossos em São Paulo, as moedas na Casa da Moeda e as hostias numa loja de material litúrgico, um trabalho que consumiu R\$250 mil e vai provocar comentários.

O gravador Rubem Grilo também ficou impressionado com a violência, e sugere pequenas pistas da tragédia com 16 pequenas gravuras que desembocam numa maior, "onde o espectro de um jesuíta, um índio jorrando sangue pela boca e sinais evidentes de destruição revolvem um espaço perdido".

— Sem abrir mão de sua linha de trabalho, cada artista encontrou uma forma de denunciar o massacre. O escultor Mauricio Bentes ficou à vontade para usar a forma, seu material preferido.

Os livros-esculturas de Jacques Bedel de resina de poliéster quando abertos revelam o cenário guarani

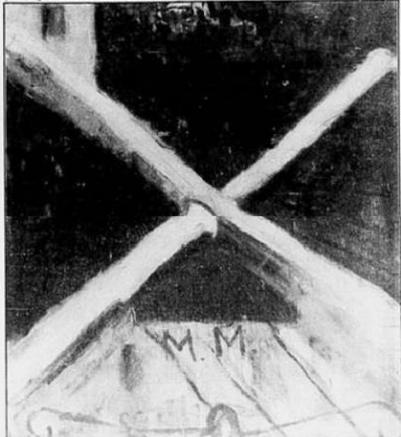


Rubem Grilo preparou 16 pequenas gravuras que funcionam como pistas da tragédia e desembocam no espectro de um jesuíta

— As ruínas de São Miguel têm cor de ferro, as pedras cuspim usadas na construção eram formadas por minérios de ferro — explica. — Dei elaboração quatro esculturas retangulares rasgadas por luz fluorescente, esculturas para serem pisadas e transmitirem a mesma sensação que senti. O trabalho também faz referências à planta baixa das missões, as primeiras cidades feitas com um planejamento urbano racional, descobriu Maurício.

Ao entrar no casarão do Parque Lage, o público não ficará indiferente. Além de material da época, há um vídeo-instalação de Rafael França e fotos de Luís Carlos Felizardo retratando a arquitetura de São Miguel; desenhos de Ester Getspan relacionando a cerâmica indígena às formas arquitetônicas, hologramas de Moyses Baumstein mostrando a visão dos índios sobre o tema. Há ainda um trabalho de multimídia de Vera Barcelos, multiplicando imagens de santos barrocos, xilogravuras de Livio Abramo, artista brasileiro que vive no Paraguai, e três livros-escultura em resina de poliéster, do argentino Jacques Bedel, que abertos mostram o cenário guarani.

Daniel Senise vai provocar impacto com três telas onde a ogiva revela o princípio básico da catedral



Comuna índia

A intenção parecia ser a melhor possível: reunir os índios guaranis em cidades, com garantia de casa, comida e trabalho, dando-lhes em troca a chance de se libertarem dos bandeirantes. O plano de fundo era a catequese dos jesuítas, e no final do século 17 o que parecia utopia virou realidade: pelo menos 30 missões se espalharam nas fronteiras entre Brasil, Argentina e Paraguai, sete delas no Rio Grande do Sul. A ideia vinha da palavra latina *reducere*, que quer dizer conduzir, e durante nove anos as reduções prosperaram. A agricultura da erva mate e a criação de gado constituíam a base das Missões, e os índios eram proprietários da terra. Com a assinatura do tratado de Madrid, em 1750, a Espanha cedeu a Portugal os Sete Povos das Missões (atual Rio Grande do Sul), recebendo em troca a margem esquerda do rio da Prata. Foi o suficiente para que o sonho virmasse pesadelo. Em 1763, os exércitos de Portugal e Espanha se uniram, exterminaram os guaranis e expulsaram os jesuítas da região. Alguns historiadores viram na experiência uma forma primitiva de comunismo, outros, uma forma de teocracia. Mas as transformações realizadas resultaram em vestígios, entre os padrões e os guaranis nunca foram contestadas. E o significado real das Missões continua polêmico 300 anos depois.

Figura 11 – Artigo sobre a exposição. Jornal do Brasil, 8 de maio de 1988. Fonte: acervo digital da biblioteca nacional¹⁷

Além de reportagens em periódicos sobre o programa Missões 300 Anos, o imaginário do período missionário também esteve presente na publicidade junto à iniciativa privada. A imagem das ruínas foi utilizada em campanhas promocionais, como em sacolas e cartões distribuídos por uma rede de supermercados. A mesma rede veiculou na televisão uma propaganda natalina, usando como cenário a rotina dos Guaranis, em dezembro de 1987 (NAGEL, 2004).

¹⁷ Disponível em

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&PagFis=150042&Pesq=%22miss%20300%20anos%22> Acesso em 15 nov. 2019.

Durante a pesquisa não foi possível localizar imagens da montagem da exposição. Na tentativa de contato com as instituições que sediaram a mostra, retorno não foi positivo ou nem houve resposta. No decorrer da entrevista o curador comenta que provavelmente teria material em seu acervo, porém este está dividido entre São Paulo e Rio de Janeiro, e por ser muito extenso seria deveras trabalhoso localizar. Felizmente, na plataforma do acervo do Parque Lage foi encontrado fotografias da abertura da mostra no Rio de Janeiro, juntamente com arquivos contendo a programação do evento, que consistia em debates, seminários, projeções de filmes sobre arte, entrevistas.



Figura 12 - Frederico Moraes, Moreira Franco e Evelyn Berg Ioschpe
Parque Lage, Rio de Janeiro, 1988. Fonte: Acervo memorial Lage¹⁸

¹⁸ Disponível em < <http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/5521> > Acesso em 13 nov. de 2019



Figura 13 – Visitantes na abertura da exposição Parque Lage, 1987. Fonte: Acervo memória Lage¹⁹

¹⁹ Disponível em < <http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/5279>> Acesso em 14 nov. de 2019

O objetivo da exposição era promover uma recriação artística de um passado histórico e cultural, a partir de uma reflexão estética sobre o período dos Sete Povos Missionários. A exposição coletiva apresentou obras de diferentes linguagens como fotografia, pintura, videoinstalação, xilogravura. Foi uma mostra itinerante, iniciada no Foyer Superior da Sala Villa Lobos do Teatro Nacional em Brasília, de 26 de novembro a 23 de dezembro de 1987; continuou no Parque Lage do Rio de Janeiro, de 7 a 24 de janeiro de 1988; no Museu de Arte de São Paulo, de 8 de março a 3 de abril de 1988; e teve sua conclusão no Centro Cultural da Universidade do Rio Grande do Sul, de 2 a 29 de maio de 1988.

Sobre o local da exposição em Porto Alegre, é necessário fazer as seguintes observações. A informação de que a mostra ocorreu no Centro Cultural da UFRGS é equivocada, pois este não foi desenvolvido e a universidade recebia exposições no Salão de Festas²⁰. O Centro Cultural da UFRGS foi um projeto criado pelo então reitor Francisco Ferraz, que tinha como proposta restaurar onze prédios antigos no quarteirão central da universidade. No folheto de lançamento do projeto, o reitor afirma que seria um centro cultural cujo desdobramento transcenderia os muros da instituição para constituir uma modificação educacional, cultural, social e urbanística da própria cidade e do Estado. A intenção era promover espaços abertos, não só à comunidade acadêmica, mas também para o público, oferecendo um ambiente inovador, dotado de recursos culturais. Entretanto, o projeto acabou não sendo aprovado pelo Ministério, fazendo com que a proposta não saísse do papel²¹. Apesar da negativa, Ferraz continuou adotando práticas culturais com estratégia de gestão, desenvolvendo atividades que acabaram mobilizando a cidade (BOETTCHER, 2018).

²⁰ Localizado no segundo andar do prédio da administração central, o Salão de Festas abrigava bailes e atividades sociais desde sua criação em 1950. A partir da década de 80 ele passou a ser utilizado por outros projetos culturais da universidade, incluindo exposições de arte.

²¹ Ainda sobre iniciativas não concretizadas, Frederico Moraes comentou durante a entrevista que havia uma ideia inicial de que as obras da exposição seriam doadas para o acervo da Universidade, uma vez que era o destino final da mostra. Em contrapartida, isso acabou não acontecendo por motivos, até o momento, desconhecidos.

3.2 As visões dos artistas

Foram convidados dez artistas para integrar a exposição: Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938), Ester Grinspum (Recife, 1955), Daniel Senise (Rio de Janeiro, 1955), Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), Rafael França (Porto Alegre, 1957 – Chicago, 1991), Maurício Bentes (Rio de Janeiro, 1958- Idem,2003), Rubem Campos Grilo (Pouso Alegre, 1946), Luiz Carlos Felizardo (Porto Alegre, 1949), Lívio Abramo (São Paulo, 1903 – Assunção, 1992) e o artista e arquiteto argentino Jacques Bedel (Buenos Aires, 1947). Como aponta Moraes,

Um dos objetivos desta exposição era arrancar o artista do seu ateliê e colocá-lo diante do nosso passado cultural, convocando-o a encarar a História como tema de reflexão estética. Esta não é uma exposição *apenas* documental, mas uma proposta de recriação artística de um momento polêmico de nossa história. Nesse sentido, não se cogitou de trazer ao público o olhar vagabundo ou descompromissado do artista, mas, verdadeiramente, sua visão das Missões Jesuíticas. Afinal, pensar o Brasil não é tarefa exclusiva do sociólogo, historiador, cientista ou político, mas, também, do artista, que, com sua imaginação criadora, contribui para o aprofundamento e alargamento de nossa consciência de nação. (MORAIS, 1987, p. 7)

Os artistas foram reunidos por vários dias na cidade de São Miguel das Missões, onde assistiram palestras, documentários, filmes, tiveram contato com documentos iconográficos e arquitetônicos, para refletir acerca da história das Missões, e a partir disso realizar uma produção empírica.



Figura 14 – Artistas reunidos no sítio arqueológico São Miguel das Missões, 1987. Fonte: catálogo da exposição.

Vera Chaves Barcellos cursou música e artes visuais no Instituto de Artes da UFRGS, tendo trabalhado inicialmente com gravura nos anos 60. Na década de 70 praticou técnicas gráficas e fotografia durante seu período de estudos em Londres, na Croydon College. Foi fundadora e integrante dos grupos Nervo Óptico (1976-1978), do Espaço N.O. (1979-1982). Já apresentou diversas exposições individuais e coletivas nacionais e internacionais, foi artista participante de quatro Bienais de São Paulo. Dentre suas premiações estão o Prêmio Joaquim Felizardo em Artes Plásticas (2007) e o Prêmio de Melhor Exposição Individual, na segunda edição do Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, pela exposição *O Grão da Imagem – uma Viagem pela Poética de Vera Chaves Barcellos* (2008).

Na obra *Em busca da Cabeça, em busca do Coração* Vera Chaves Barcellos estabelece uma relação entre o racional e o emocional, sendo a cabeça e razão e o coração e emoção. São 14 fotografias nas quais aparece a imagem de uma escultura

religiosa missioneira, tendo seu tronco e sua cabeça separados, o tronco no painel, lado a lado, e as cabeças dentro de uma caixa de madeira ao chão, misturadas entre cinzas e carvão. Os troncos são coloridos em vermelho, azul amarelo, laranja; as cabeças ora cobertas por um filtro vermelho, ora cobertas por um filtro preto e branco. Segundo Evelyn Ioschpe, Barcellos aborda em seu trabalho a dualidade humana, a bipolaridade existente no balanço entre a razão e a emoção.

Há em Vera um fio condutor que diz respeito à bipolaridade de sua postura e que é, afinal, a bipolaridade humana: de um lado o racional, que se traduz num trabalho conceitual; do outro, o tratamento simbólico dado às questões mais orgânicas. Um e outro se colocam em ciclos bem definidos na trajetória da artista em que ora o aspecto racional, ora o orgânico/simbólico preponderam. (IOSCHPE, Evelyn. 1986, p. 12).

Por meio de uma combinação de técnicas, Barcellos traz nas imagens uma peça escultórica, possivelmente esculpida por mãos indígenas. Os padres jesuítas encontravam na arte uma forma de doutrinar os índios, introduzindo a iconografia religiosa e a devoção às imagens cristãs. A prática artística ensinada pelos padres, calcada nos moldes europeus, era uma forma de aproveitar as habilidades manuais dos índios, facilitando assim o processo da catequização. Vera Chaves Barcellos traz também em seu trabalho a multiplicidade da imagem, modificando uma a uma pelas cores. Segundo Moraes, a santa barroca teve a cabeça e coração arrancados, aparecendo no carvão, fogo congelado prestes a reviver (MORAIS, 1987).



Figura 15 – *Em busca da cabeça, em busca do coração*, Vera Chaves Barcellos, painel, fotografias manipuladas, caixa de madeira, carvão mineral
Dimensões diversas, 1987. Fonte: catálogo da exposição.

Ester Grinspum nasceu no Recife, em 1995. Formada em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, possui vivência em desenho, escultura, gravura e ilustração. Realizou sua primeira exposição individual na década de 80, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e apresenta sua primeira escultura na 20ª Bienal de São Paulo em 1988. Ainda na década de 80, participou da Bienal de Havana, do Salão Paulista de Arte Contemporânea e da mostra *Como vai Você, Geração 80?* Nos anos 90 frequentou instituições como a Fundación Helena Segy e a Cité des Arts, em Paris, e o European Ceramic Work Center, na Holanda.



Figura 16 – *O lugar da ilusão*, Ester Grinspum, lápis e aquarela sobre papel arches, 56 x 76 cm, 1987. Fonte: catálogo da exposição.

Grinspum traz na simplicidade da linha símbolos que, em conjunto, formam o *lugar da ilusão*. Pode se estabelecer uma relação com motivos e padrões, presentes na cultura indígena. Remete aos desenhos encontrados em cestos, cerâmicas criadas pelas mãos dos nativos. Esse objeto flutuante está sobre uma estrutura côncava, de um vermelho vibrante, e esta está sustentada por uma espécie de mesa, um apoio pintado por um vermelho desbotado. Estaria esse vermelho associado ao sangue indígena derramado? A cultura indígena sucumbindo à religião e aos ensinamentos do velho mundo? Sendo uma artista de produção minimalista, Grinspum nos mostra

com desenhos sucintos a sua vivência e sua crítica sobre as Missões. Morais afirma que a artista faz um contraponto entre a fragilidade e a dureza, a curva contra a reta, o índio contra o jesuíta (MORAIS, 1987).

Lívio Abramo foi um ilustrador, gravador e desenhista, nascido em Araraquara, São Paulo, em 1903. Iniciou sua carreira na década de 20, quando realizou suas primeiras gravuras e fazendo pequenos trabalhos de ilustração para alguns jornais. Foi um artista militante, tendo sido preso político duas vezes na década de 30. Com o tempo, começa a introduzir em sua obra a temática social. No ano de 1947, recebe convite para realizar as ilustrações do livro *Pelo Sertão*, de Afonso Arinos de Mello Franco (Belo Horizonte, 1905 - Rio de Janeiro, 1990). Este trabalho lhe rendeu o prêmio de viagem ao exterior, pelo Salão Nacional de Belas Artes. Em Paris, estudou e se especializou em gravura em metal. Retornando ao Brasil, recebeu o prêmio de melhor gravador nacional na 2ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1953. No início dos anos 60, contribuiu na organização da exposição *Arte Barroca das Antigas Missões Religiosas do Paraguai*, para a 6ª Bienal de São Paulo. Ainda nessa época, se muda para Assunção. Participou de diversas exposições coletivas nacionais e internacionais, incluindo bienais no Japão, Itália, Chile e Tchecoslováquia. Foi fundador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Paraguai e dirigiu, até 1992, Setor de Artes Plásticas e Visuais de Assunção.

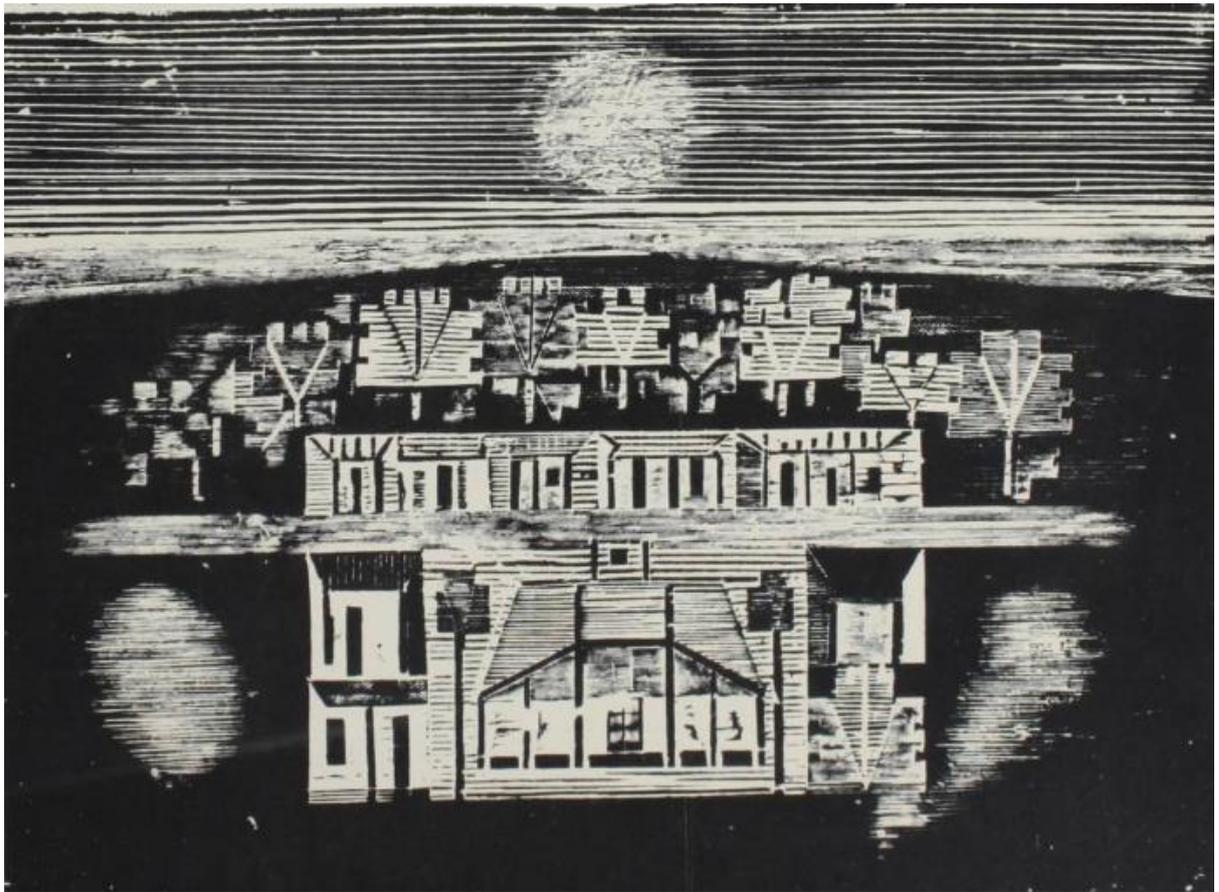


Figura 17 – *Paraguai - vision*
Livio Abramo, xilogravura, 21 x 29 cm, 1986. Fonte: catálogo da exposição.

Abramo não esteve presente na viagem dos artistas para a região das Missões. Participou da exposição com uma obra realizada na década de 60, quando já estava residindo no Paraguai, portanto já tendo contato com os sítios arqueológicos missioneiros. Em *Paraguai - Vision*, Abramo faz uma representação da paisagem de uma redução jesuíta. Na obra é como se o espectador estivesse vendo de longe um aldeamento missioneiro, tendo em primeiro plano a igreja e ao fundo o que poderia ser uma representação da casa dos índios. Como aponta Arnaldo Pedroso d’Horta,

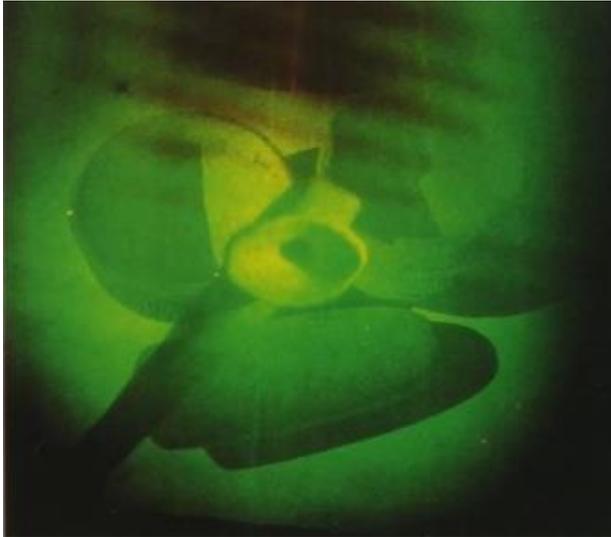
Mais adiante virá a integração com a paisagem do Paraguai, onde o próprio desenho já é gravura e onde nasce a série comovente das Chuvas, modelo de síntese e veemência, a revelar-se o encantamento das Misiones, apenas pontilhadas no horizonte longínquo, ou surgem realizações que parecem elas mesmas feitas em renda de nhanduti, de extrema delicadeza, e quando se instala na mente do artista o casario abaixo, acachapado, tão típico, e que vai

se organizando e desorganizando de tantas maneiras imaginosas. (D'HORTA, 1972, p 10).

Paraguai - Vision é a paisagem missioneira incorporada à paisagem paraguaia. A visão das Missões Jesuítico-guaranis, sua história e o seu legado traduzido no horizonte do Paraguai.

Moysés Baumstein nasceu em São Paulo, em 1931. Sua formação transitou não só nas artes plásticas, mas também na matemática, física, teatro, economia e sociologia. Em fins da década de 50, fundou junto com o pintor surrealista espanhol Juan Ponç (Barcelona, 1927 - Saint-Paul-de-Vence, 1984) grupo L'Espai. Foi artista participante da 1ª Bienal da Bahia (1966) e das edições IX e XVIII da Bienal de São Paulo. Começou a realizar filmes experimentais, em Super-8, sendo premiado em festivais como Super Festival Nacional do Filme Super-8 (Grife); International Super8 Film Festival, em Toronto e no Festival da Unión de Cineastas de Paso Reducido (Uncipar), em Buenos Aires. Ainda nos anos 80, criou sua própria produtora cinematográfica, VIDECOM e iniciou sua pesquisa mais aprofundada em holografia. Como afirma o próprio artista,

Há muito que persigo o tridimensional. Foi na década de 50 que vi, maravilhado, numa vitrine da rua São Bento, um retrato de moça em três dimensões. Parecia uma estátua. Mas não era. Era, sim, um desafio. Em 1983, vi umas holografias e disse a mim mesmo: com mil diabos! E holografei. O resultado aí está. A imagem-mentira perfeita, o encantamento alienado e alienante. O ser-não-ser de luz pura. A tridimensionalidade definitiva, utópica e mágica que eu tanto queria. a holografia. (BAUMSTEIN,1986, p. 14)



Figuras 18, 19 e 20 *Missões: do Ponto de Vista dos Guaranis, pré, durante, pós.*
tríptico holográfico, 1987
Fonte: catálogo da exposição.

Nesse tríptico, Baumstein cria através da holografia três imagens tridimensionais, e as classifica como pré, durante e depois. O título está nos indicando que são as Missões vistas a partir do ponto de vista dos índios. O que eles tinham antes dos padres jesuítas chegaram, como foi o processo durante e o que restou após o fim das Missões. No pré, aparecem imagens de vasos, ou cestos feitos pelos indígenas, uma pedra e algo semelhante a uma ferramenta; no durante, estes mesmos cestos agora possuem cabeças escultóricas, que remetem a cabeça de Jesus,

juntamente com a Cruz de Caravaca, a mesma trazida pelos padres da Companhia de Jesus, que até hoje está localizada no sítio arqueológico de São Miguel das Missões. Já no pós, última imagem holografada do tríptico, um círculo de cabeças sob a sombra do amuleto religioso. São imagens ilusórias, utópicas, que resumem o caminho traçado pelo guarani.

Daniel Senise é um pintor e gravador, nascido no Rio de Janeiro em 1955, tendo realizado seus estudos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio. Em 1984 participou da exposição *Como vai você, Geração 80?*, do Salão Nacional de Artes Plásticas, recebendo o prêmio de viagem ao Japão. Foi artista integrante de bienais nacionais e internacionais, e em 1986 recebeu o prêmio medalha de ouro pela 1ª Bienal Latino-Americana de Arte sobre Papel. Para a exposição *A Visão do Artista*, Senise cria três pinturas em larga escala. A maior delas, *MM*, uma pintura de óleo sobre tela, possui mais de 2 metros de altura.

Com traços expressivos e tons escuros, Senise traz em sua obra um sombriedade. Na pintura se identifica uma cruz centralizada, e no encontro de suas hastes, ao fundo, há uma mancha vermelha. Abaixo da cruz, as letras M.M., indicando as missões, pintadas também em vermelho. Na parte superior, escrito sobre um fundo escuro, é possível ler a palavra *faithful*, na tradução literal do inglês, *fiel*. Na parte inferior do quadro, um desenho que se assemelha aos ornamentos barrocos encontrados nas fachadas das igrejas. Sobre suas obras, Frederico Morais comenta

As imagens criadas por Daniel Senise são menos explícitas. O artista alude, esboça ou insinua mais do que escreve ou delimita. Em suas telas, as imagens não se diferenciam muito da própria matéria, como se nascessem dela. Duas linhas se cruzam no centro da tela e vemos nascer uma ogiva. A palavra fé, a letra M (de Missões), manchas que se transformam em labaredas, mas que poderiam ser igualmente um capitel, um vaso ou qualquer outro ornamento arquitetônico. (MORAIS, Frederico. 1987, p. 9)

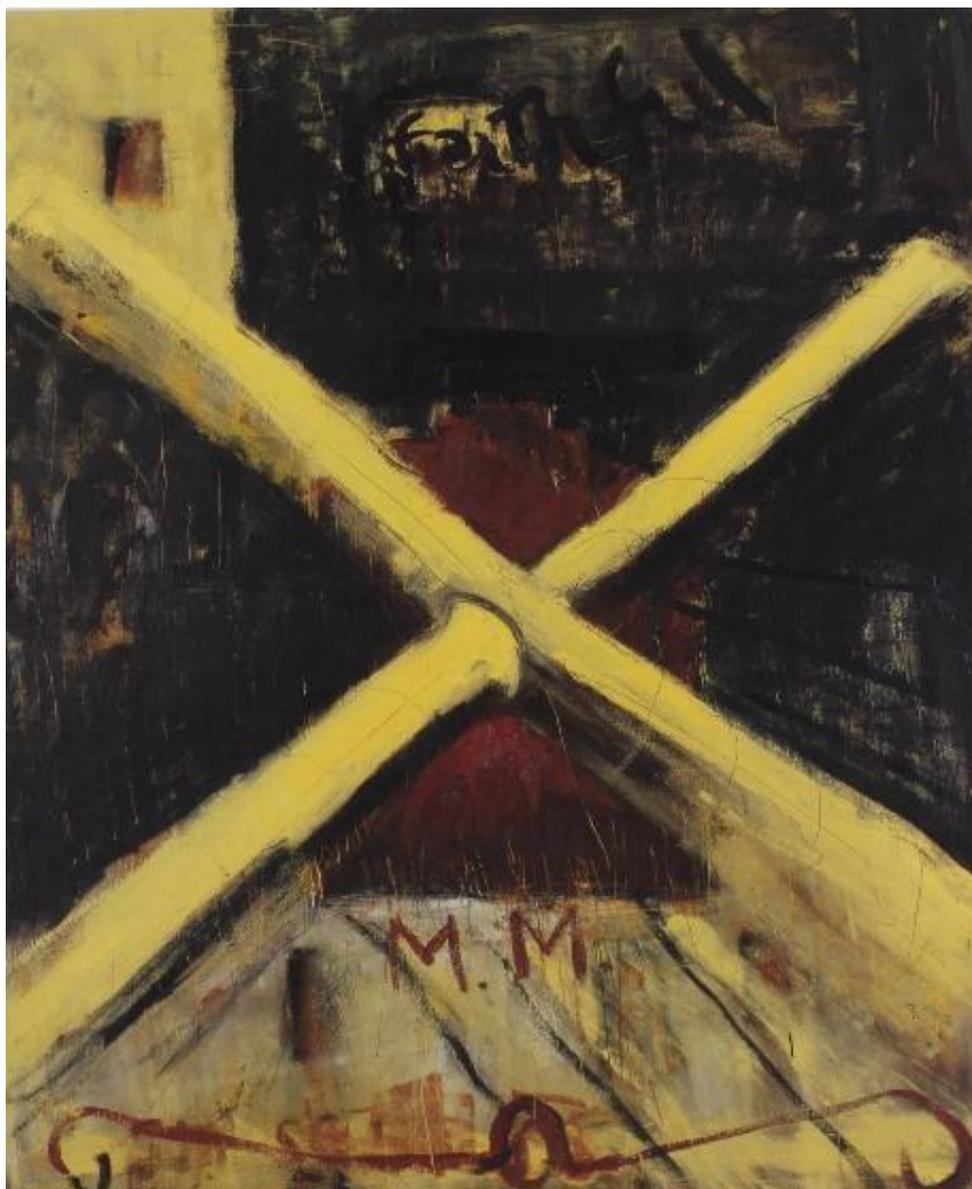


Figura 21 – M.M. Daniel Senise, óleo sobre tela, 225 x 190 cm, 1987. Fonte: catálogo da exposição.

Mais uma vez, encontra-se uma relação entre a religião e o sangue que foi derramado, em decorrência da missão jesuítica, e Senise configura esse cenário, com poucos elementos, mas com uma mensagem clara.

Nascido em Porto Alegre em 1949, formado em arquitetura pela UFRGS, Luiz Carlos Felizardo atua como fotógrafo desde 1969, tendo inicialmente trabalhado com publicidade e fotografia industrial. Foi bolsista na Comissão Fullbright, nos Estados Unidos e participou de diversas mostras coletivas no México, França e Espanha. Em seu trabalho figuram paisagens urbanas e naturais, majoritariamente em preto e branco. Para a exposição de 87, apresentou o trabalho *Como o Cenário de um Crime*, uma série de 8 fotografias.

Como expressou Moraes, nas imagens, Felizardo traz a grandiosidade da arquitetura missioneira, recuperando a monumentalidade e a potência remanente nas pedras e paredes ainda presentes: “transformando sua câmera em lupa, Felizardo fotografa estas paredes nuas e as pedras que se espalham pelo chão, como se quisesse elucidar um crime que ele pressente ou intui ter ocorrido ali” (MORAIS, Frederico. 1987, p 7).

Felizardo mostra esses objetos como pistas, testemunhas da utopia missioneira. São provas de que algo muito significativo ocorreu ali, algo que não deve ser apagado, um crime que não deve ser esquecido.

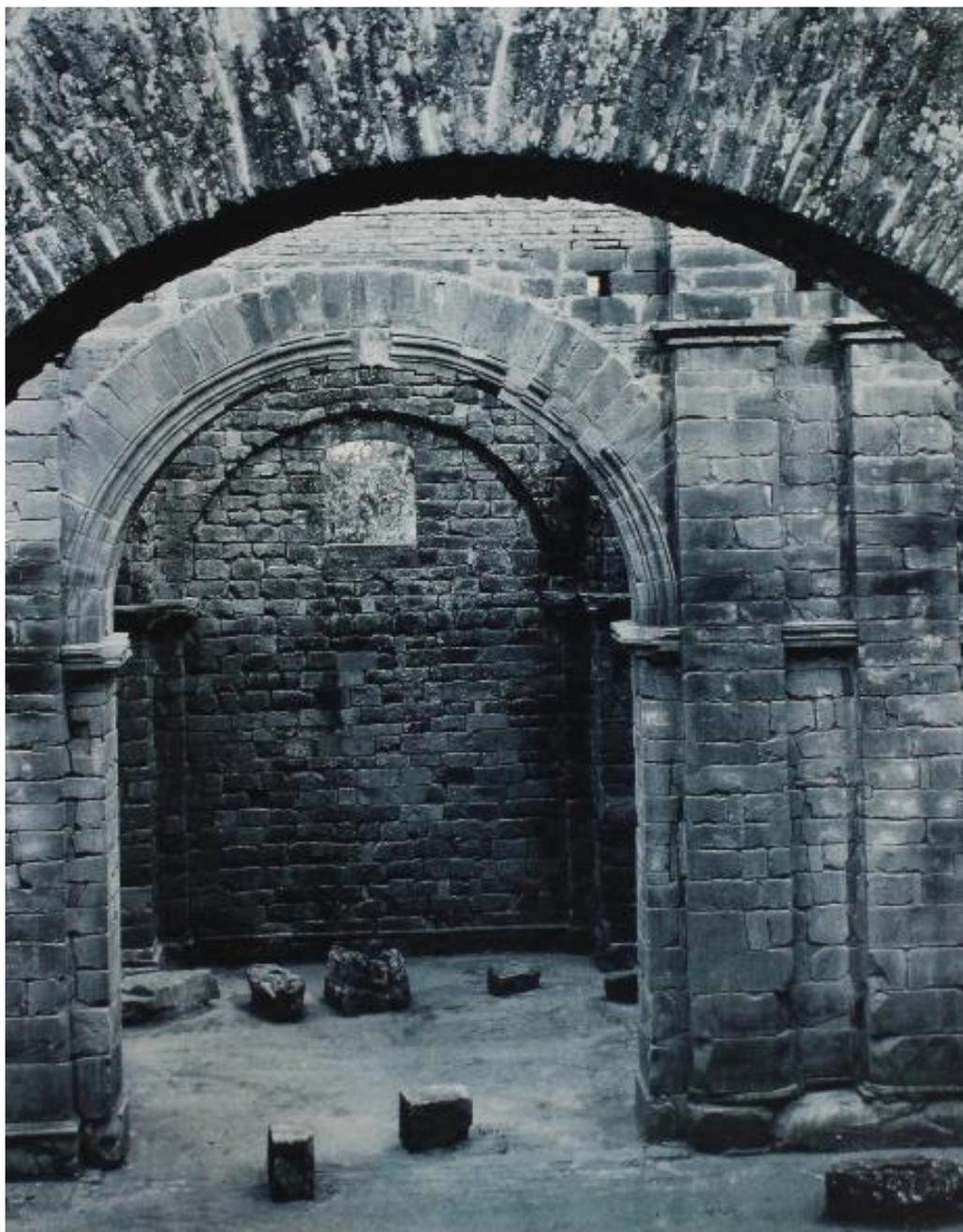


Figura 22 – *Como cenário de um crime* Luiz Carlos Felizardo, Fotografia, 20 x 25 cm, 1987. Fonte: catálogo da exposição.



Figura 23 – *El poder y la gloria*. Jacques Bedel, livro-escultura, carbono eletrolítico, 11 x 55 x 81 cm, 1987. Fonte: catálogo da exposição.

Também arquiteto por formação, Jacques Bedel, nascido na Argentina em 1947, teve sua iniciação no campo artístico de forma autodidata. Foi integrante do Grupo de Arte Construtiva e Movimento, em Paris e do Grupo de Los Trece, no Centro de Arte y Comunicación, em Buenos Aires. Foi premiado na Bienal de São Paulo em 1977 e na mostra *Jovem Geração* na Argentina em 1978. Fez inúmeras exposições coletivas e individuais em diversos países como França, Colômbia, Brasil e Iugoslávia. Ao longo de sua carreira começou a trabalhar com livro-esculturas, feitas com carbono eletrolítico, e com interiores tridimensionais.

Pelas características da própria matéria, a obra de Bedel carrega uma atmosfera pesada e sombria. As formas que o livro-escultura toma são duras e frias. No interior do livro, uma cruz é atravessada por uma faca. Esses dois objetos simbólicos instigam um desvio de olhar, como se fosse difícil encarar a obra por muito tempo, uma agressividade que gera uma tensão muito forte. Também aparece na escultura diversos riscos, marcas, como se fosse indícios de vários cortes. De um lado, os objetos em alto relevo; do outro, o vestígio de suas formas. O poder e a glória conquistados pela igreja católica agora são ruína e declínio. Sobre a obra do artista, Jorge Glusberg comenta que este não quer reconstruir a história, mas documentar através de suas releituras, cópias e imaginação (GLUSBERG, 1985).

Maurício Bentes também foi artista participante da mostra *Como vai Você, Geração 80?* Nasceu e morreu no Rio de Janeiro. Embora tenha se formado em economia, frequentou a Escola de Artes Visuais e a Oficina de Escultura do Ingá, onde estudou cerâmica e iniciou seu trabalho com escultura. Sua primeira exposição individual ocorreu em 1982, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, intitulada *Tijolos*. Foi integrante do Salão Carioca (1984) e do Salão Nacional de Artes Plásticas (1985). Atuou como presidente da Associação de Artistas Plásticos Profissionais do Rio de Janeiro. Assim como os demais artistas da geração dos anos 80, Bentes desenvolveu pesquisas por novos materiais, novas técnicas, e começou a trabalhar com luz fluorescente.

Bentes criou um conjunto de quatro esculturas, postas no chão, em um ambiente escuro, iluminadas com luz fluorescente. Como se fosse um livro fechado, possui uma aura que brilha, como se seu interior guardasse algo sagrado, e se o livro fosse aberto, a sala se inundasse por aquele esplendor de luz. No catálogo da exposição, o curador comenta os símbolos presentes na obra: a luz como energia guardada por séculos, o chão como o piso de uma igreja, os feixes de luz desenterram o mistério contido na lápide do tempo.

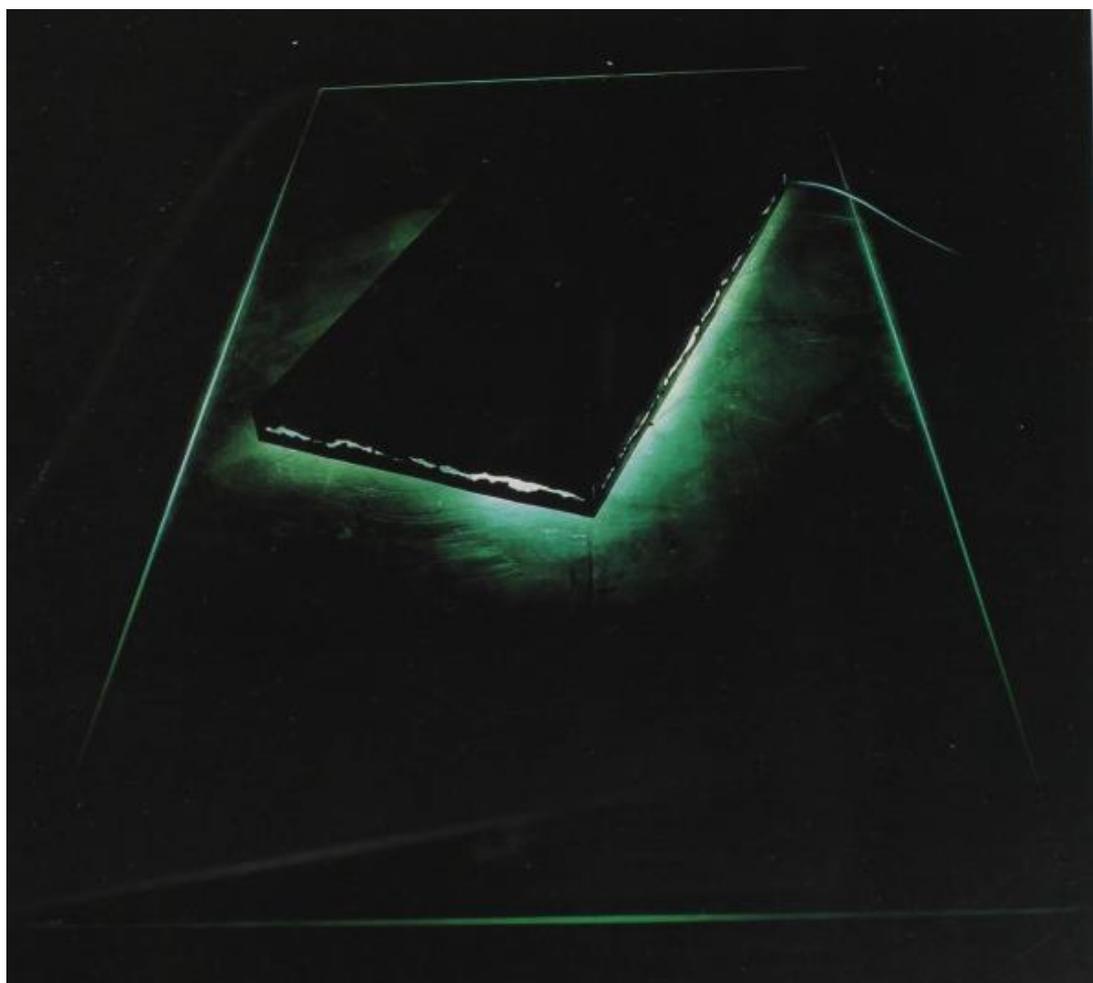
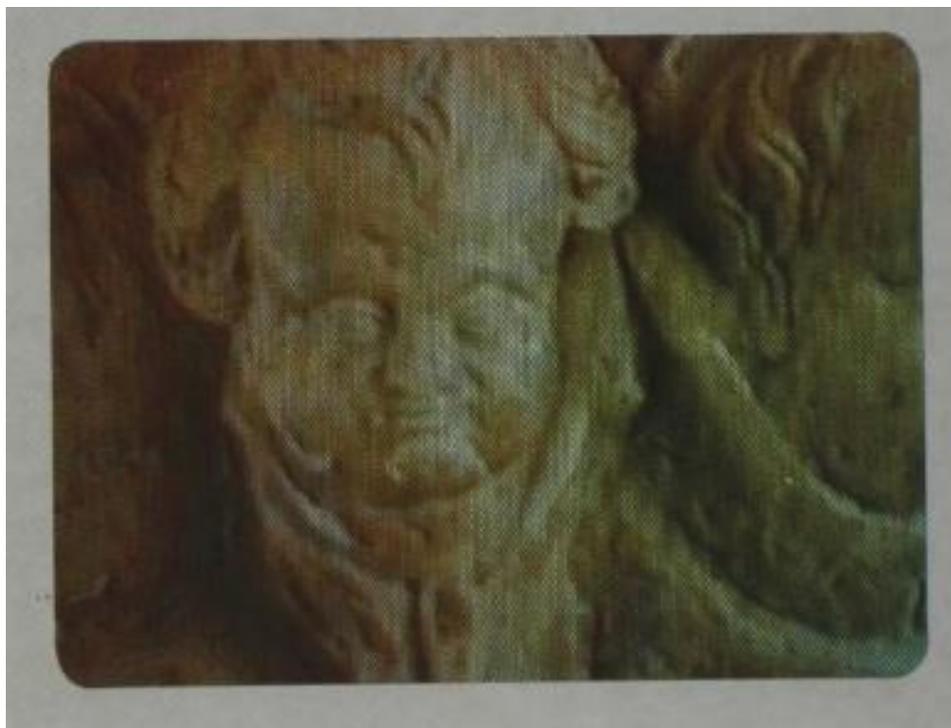


Figura 24 – Sem título. Maurício Bentes, ferro galvanizado e lâmpada fluorescente, 120 x 240 cm, 1987. Fonte: catálogo da exposição.

Porto Alegre transferido para São Paulo, Rafael França se graduou pela Escola de Comunicações e Artes da USP, na década de 70. Residiu nos Estados Unidos, onde fez seu mestrado em história da arte, na School of the Art Institute of Chicago, tendo também se especializado em computação gráfica, no Center of Advanced Studies in Art and Technology. Foi integrante do grupo 3 Nos 3 em São Paulo, entre 1979 e 1983. Trabalhou com vídeo, instalações e performances, tendo participado de exposições coletivas nos Estados Unidos, Canadá, Itália, Holanda. Atuou como curador da seção de vídeo da XIX Bienal de São Paulo em 1987, mesmo ano da exposição *A Visão do Artista*, e faleceu em 1991, em Chicago, Illinois.

Contribuindo para o caráter multimídia da exposição, França fez uma videoinstalação, com cinco monitores, os quais proporcionavam uma experiência audiovisual. Neles apareciam imagens capturadas no sítio arqueológico de São Miguel das Missões, fragmentos arquitetônicos, esculturas missioneiras do acervo do museu, configuradas de maneira que criassem a atmosfera e o espaço de uma realidade artificial (FRANÇA, 1987). Os monitores foram organizados em um semicírculo, sugerindo uma linearidade para o espectador, de maneira tal que este se sentisse envolvido pela obra.



Figuras 25 e 26 - Sem título. Rafael França, videoinstalação, cinco monitores, 15 min cada, 1987.
Fonte: catálogo da exposição.

Mineiro, nascido em 1946, Rubem Campos Grilo estudou xilogravura, litografia e gravura em metal. Na década de 70, atuou como ilustrador de jornais como *Opinião*, *Movimento*, *Versus*, *Pasquim*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*. Participou das trienais de Carpi (1972) e de Berlim (1987), nas bienais de Montevidéu, São Paulo, Colômbia, Tchecoslováquia e Taiwan. Realizou 34 trabalhos para expor na mostra comemorativa das Missões, mini gravuras em média de 2 a 5 cm de altura, sendo estas subdivididos em 4 séries: *Missão* (I, II, III), *Terra* (I, II, III), *Construção* (I, II, III, IV, V, VI), e *Queda* (I, II, III, IV).



Figura 27 – *Missões*. Rubem Grilo, Xilogravura, 23 x 30 cm, 1987. Fonte: catálogo da exposição.

Sendo a única das 34 obras com maiores dimensões, *Missões* é uma xilogravura com muitos elementos. Através de retas, curvas, sombras, é possível identificar um movimento na gravura de Grilo. Quase ao centro, a representação de um padre, com vestimenta característica dos jesuítas, em seu rosto uma expressão de espanto, medo. Com suas mãos parece tentar proteger uma criatura selvagem, de bico alongado, encolhida no canto inferior esquerdo do quadro. Há um certo caos estabelecido no desenho. Do lado direito, elementos arquitetônicos, pedras, esculturas, tudo empilhado no mesmo plano. Sobre o conjunto de obras de Grilo, Frederico Morais aborda seu viés narrativo, desde a descoberta do continente, a construção e a queda do “império jesuítico, trazendo a figura do jesuíta como o “herói civilizador” (MORAIS, 1987).

Esse caráter narrativo é mais visível nas xilogravuras de Rubem Grilo, nas quais descreve a descoberta do continente, a beleza da terra e a vida de seus habitantes, a construção e a queda do “império jesuítico”. Os indígenas eram vistos como criaturas selvagens, que deveriam ser exploradas e usadas como mão-de-obra escrava pela coroa espanhola, mas os padres jesuítas acreditavam no seu potencial como novos católicos, seres humanos com dons para arte, para música, capazes de se adaptarem às doutrinas da igreja católica, sem necessidade de exploração hostil e violenta.

O último artista participante da exposição de 87 foi Cildo Meireles. Carioca, Cildo realizou seus estudos em arte na década de 60, no Distrito Federal. Participou do II Salão Nacional de Arte Moderna da Bahia em 1967 e fundou, junto com Frederico Morais e outros artistas, a Unidade Experimental do Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro. Entre os anos 70 e 80 integrou diversas bienais, em Paris, São Paulo, Sydney. É um dos artistas brasileiros de maior reconhecimento internacional, tendo já realizado retrospectivas em museus como The New Museum of Contemporary Art, de Nova York (1999) e na Tate Modern, em Londres (2008). Dentre seus trabalhos mais expressivos estão *Tiradentes: Totem-monumento ao Preso Político* (1970), *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) e *Quem Matou Herzog* (1970). Ainda nos anos 70, trabalha criando cenários e figurinos para peças teatrais e para o

cinema. Já no início dos anos 2000, participou das bienais de Istambul (2003), Liverpool (2004), Medellín (2007), tendo também participado nas edições da Documenta em Kassel em 1992 e 2002. Em 2008 recebeu o Prêmio Velázquez de las Artes Plásticas, pelo Ministério de Cultura da Espanha, e no ano seguinte, teve um longa-metragem sobre seu trabalho, dirigido pelo documentarista Gustavo Moura.



Figura 28 – *Missão, Missões. (Como construir catedrais)* Cildo Meireles Instalação, ossos, hóstias e moedas, 236 x 51 x 51cm, 1987. Fonte: Daros Latinamerican Collection²²

²² Disponível em <<https://www.daros-latinamerica.net/artwork/miss%C3%A3omiss%C3%B5es-como-construir-catedrais>> Acesso em 15 nov. de 2019

De toda a produção artística desenvolvida para a exposição de 87, *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* é a obra mais impactante. Nela, Cildo apresenta três elementos-símbolo muito concretos: moeda, hóstia e osso. Como o título sugere, pode-se entender que basta esses três componentes para se erguer uma igreja. A moeda, riqueza presente no solo, através da hóstia, o pão consagrado, a vítima, pode trazer a ascensão aos céus. Mas absolvição se dá pela vida ou pelo sacrifício? Os ossos são a salvação da vida? Ou a constatação da morte? O índio, com sua mão-de-obra, sua servidão, será ilibado através da catequização e ganhará os céus após a morte ou é a sua vida em troca do enaltecimento da igreja? Frederico Moraes, no catálogo da exposição, também levanta questionamentos “quem foi sacrificado neste altar erguido por Cildo? O gado das reduções ou o índio, vítima, primeiro, do bandeirante, que escravizou seu corpo, e, depois, do jesuíta, que lhe roubou a alma, colonizando-a? (MORAIS, 1987, p. 8)

Há um peso crítico muito forte e perturbador, quantos índios precisaram ser sacrificados no altar evangelizador para a consolidação do poder econômico da igreja católica? Quanto osso, suor, sangue indígenas são necessários para se construir catedrais? Liane Maria Nagel comenta, em sua tese, que os elementos escolhidos pelo artista, hóstia, filó, moedas, ossos, não tem uma conexão direta com o legado guarani-jesuíta, mas que reunidos constroem essa crítica à ação católica para com os indígenas (NAGEL, 2004). Em 1997, dez anos após a exposição comemorativa do tricentenário das Missões, essa obra foi remontada na 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, causando o mesmo impacto de sua estreia. Francisco Marshall, historiador, pesquisador e professor da UFRGS, realizou uma análise da obra, comentando o ambiente sensível estabelecido pela sacralidade de seus elementos, a construção e relação com as ordens e forças que regem o mundo e a história (MARSHALL apud NAGEL, 2004).

No momento dessa pesquisa, Cildo Meireles está realizando uma exposição no Sesc Pompéia, em São Paulo, intitulada *Entrevendo*, com curadoria de Julia Rebouças e Diego Matos, até fevereiro de 2020. Nessa mostra estão desde obras mais antigas, da década de 60, até as obras mais recentes.

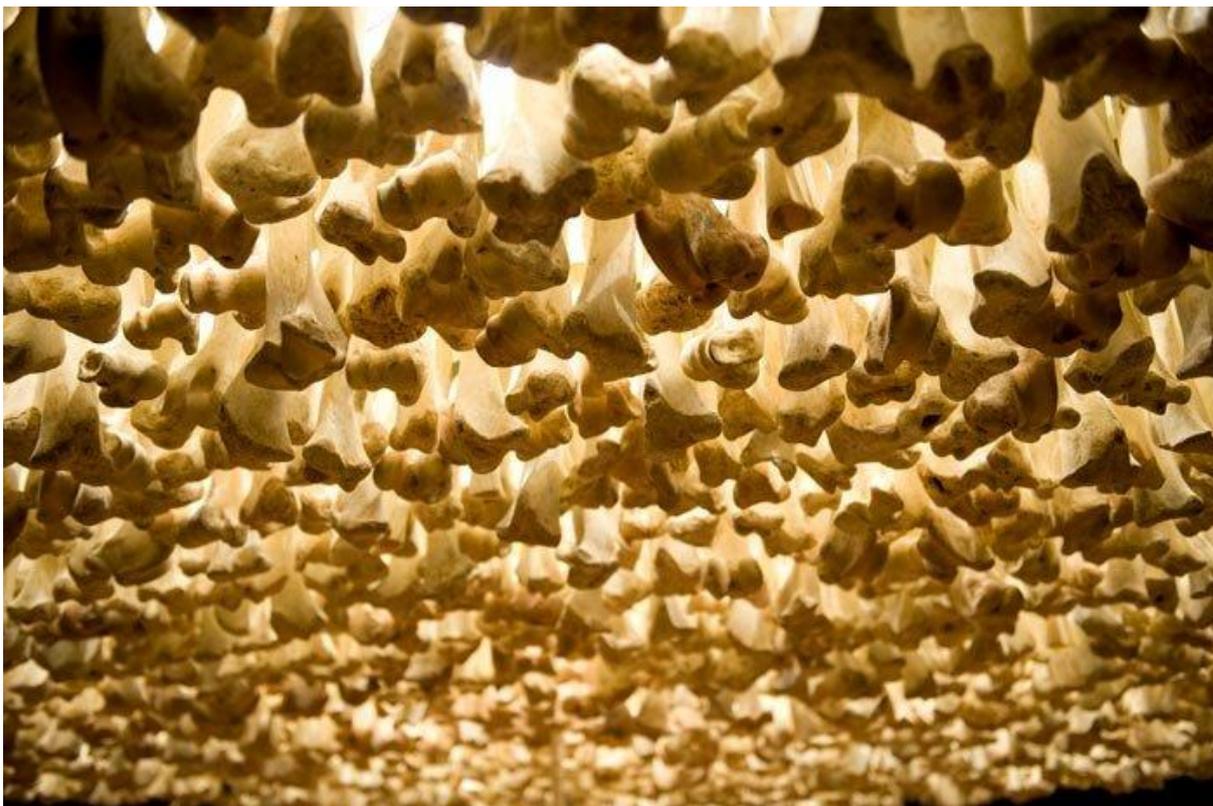


Figura 29 – Detalhe ossos. Fonte: Tate Museum²³

Embora para a exposição tenha sido feita uma nova versão da instalação *Missão, Missões*, o que a obra representa e a mensagem que ela passa continuam tão atuais como nunca. A exploração indígena e o genocídio conhecidos desde o século XVII durante o período colonial não foi superada pela contemporaneidade. Infelizmente as atrocidades cometidas contra os povos indígenas, a dizimação de sua cultura e a guerra pela tomada de seus territórios por exploradores são ainda recorrentes, sendo constantemente atacados por invasores. Vive-se em um país onde o governo declarou guerra aos povos nativos, tomando medidas atroz, explicitamente, por interesses sórdidos em pleno século XXI, em completa ignorância aos direitos institucionais desses povos. Infelizmente a denúncia de Cildo e os questionamentos que sua obra promoveu sobre de que forma e a qual custo uma catedral era construída no século XVII, não se tornaram obsoletos, apenas mudaram os opressores. Ainda se vê sangue indígena derramado pela ganância e pelo poder.

²³ Disponível em <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/cildo-meireles/cildo-meireles-explore-exhibition/cildo-meireles-0>> Acesso em 20 dez. de 2019.

Missão, Missões de 1987 trata sobre como construir catedrais, enquanto na montagem de *Missão, Missões* de 2019 se pode atribuir outro significado: trata sobre como construir um país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi somente através da vivência e da imersão no tempo e espaço missioneiro, que os artistas, a partir de uma produção empírica, foram capazes de traduzir o seu olhar das missões em seus trabalhos. Através de referenciais diretos e da fluidez de seu imaginário, o seu processo criativo foi despertado, resultando em obras que se tornam testemunhos das Missões. Um contato intenso com o local, documentos, peças, vestígios, o toque na pedra, a visão da paisagem, promoveram aos artistas subsídios para uma assimilação clara de o que as reduções missioneiras significaram, seu impacto e seu legado. A exposição foi feita não só das obras criadas pelos artistas, mas de seus rascunhos, anotações, croquis. Cada um mostrou sua visão, sem abrir mão de suas linguagens, suas técnicas e de seu discurso como artista, para contribuir ao evento que foi a comemoração dos 300 anos das Missões Jesuítico-guaranis, com a justificativa de “introduzir e ampliar a assimilação pela comunidade, daquele momento da história, bem como a valorização dos remanescentes materiais missioneiros” (NAGEL, 2004, p. 135).

Sendo uma mostra itinerante, proposta pelo governo do Estado, Ministério da cultura e o SPHAN, *A Visão do Artista* foi uma exposição de grande alcance, tocando milhares de espectadores, fazendo parte de um processo, ocorrido durante a década de 80, no qual a história e a cultura estavam sendo vistas como uma oportunidade de geração e movimento de capitais, promovendo valores estéticos e econômicos (NAGEL, 2004). Foi um acontecimento muito significativo, que reuniu um número importante de artistas da década de 80, convidados por um dos maiores curadores do país, para realizar esse resgate do período missioneiro na arte contemporânea, em meio à uma busca por uma identidade. O resultado nos trouxe trabalhos fortes, instigantes, que anunciam as Missões, exprimem o desconforto de estar em frente a uma história sobre a exploração e a morte de povos indígenas. Cada obra é um relato particular e o que as Missões significaram para os artistas que, unidos pela arte, guiados pela história, contribuíram, doaram seu tempo, sua energia, apresentando sua visão crítica e sensível, para a recuperação do passado missioneiro e a reflexão

sobre a utopia jesuítico-guarani, em um momento no qual a produção artística com a temática das Missões foi mais significativo do que em décadas anteriores.

[...] isso pode ser explicado, em parte, pelo fato de que, em 1983, a UNESCO declarou São Miguel das Missões como Patrimônio Histórico da Humanidade, o que fez com que, naquela década, a atuação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual IPHAN - no sentido de dar visibilidade a todo um trabalho de conservação do Patrimônio das Missões - passasse a incentivar projetos que envolvessem não só a divulgação das Missões por meio de notícias e reportagens fotográficas, mas também de projetos de Educação Patrimonial e do incentivo às artes. (NAGEL, 2004, p. 130).

Além do relato pessoal do curador, material que tive imenso prazer em desenvolver, essa pesquisa teve como fontes teses e dissertações de alunos de programas de pós-graduação da universidade, que permeiam diretamente o tema da curadoria e da produção artística a partir das Missões. Esses trabalhos foram muito importantes para eu nortear minha pesquisa, organizar os pensamentos e entender o que eu poderia fazer, dentro das limitações de um trabalho de conclusão de curso. Alguns questionamentos não foram de todo respondidos, sob que circunstâncias a exposição passou por Curitiba e porque não foi indicado no catálogo? Por que as obras produzidas não foram doadas para o acervo da universidade, uma vez que essa era a intenção, de acordo com depoimento do curador? Qual força maior impediu que essas obras, tão importantes não só para a história da arte no Brasil, mas principalmente para as artes no Rio Grande do Sul, não ficassem sob os cuidados de uma das melhores universidades do país? Não foi possível obter respostas para essas questões ainda nesse trabalho, porém, se levada pela curiosidade, tais questionamentos seriam suficientes para impulsionar uma continuidade para essa pesquisa?

A ideia desse trabalho foi justamente analisar uma exposição emblemática, que tratou de um tema tão significativo, juntamente com o seu projeto curatorial e a proposta do curador, diante de um assunto histórico. Considerando meu interesse em futuramente atuar no campo da curadoria, essa pesquisa contribuiu fortemente para adquirir conhecimento sobre o tema e os possíveis direcionamentos que um profissional curador pode tomar em seu trabalho. Foi muito gratificante poder realizar

uma pesquisa que envolveu a temática das Missões, não só para a história da arte de uma forma geral, mas por ser um assunto que despertou uma sensibilidade em mim, a partir de uma atividade feita dentro do curso de história da arte. Após ter vivenciado a experiência de visitar os sítios arqueológicos, não só os existentes no Rio Grande do Sul, mas também os sítios localizados na Argentina e no Paraguai, as Missões continuaram me acompanhando em sala de aula, em palestras que assisti, inclusive em um seminário realizado pelo próprio Frederico Moraes, no Santander Cultural, e ainda realizando uma exposição com fotografias sobre as Missões, sinto que termino a graduação trazendo essa trajetória para o meu trabalho.

REFERÊNCIAS

ALVES, Cauê. **A curadoria como historicidade viva**. In: Sobre o ofício do curador. Alexandre Dias Ramos (org.) Porto Alegre: Zouk, 2010.

BOETTCHER, Cláudia. **Cartografando memórias, vivências e sensibilidades**. Dissertação (mestrado em planejamento urbano e regional). Porto Alegre: UFRGS, 2018. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/185248>> Acesso em 15 nov. 2019

BRITES, Blanca. **Um olhar sobre os anos oitenta**. In: Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica/ Paulo Gomes (org.) Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007. p. 136-155

CANONGIA, Ligia. **Anos 80: embates de uma geração**. Rio de Janeiro: F. Alves, 2010.

COSTA, Marcus de Lontra. **Geração 80: ousadia e afirmação**. 2015. Disponível em <<https://www.bolsadearte.com/oparalelo/geracao-80-em-curitiba>> Acesso em 24 nov. 2019

DALCOL, Francisco Eduardo Coser. **A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica: a constituição de um campo de prática e pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)**. 2018. Tese (doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre: PPGAV/UFRGS. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/189110>> Acesso em 18 nov. 2019

MORAIS, Frederico et al. **A Visão do Artista: Arte sobre arte: a visão contemporânea das Missões**. Rio de Janeiro: Projeto Cultural Iochpe, 1987.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

_____. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI, 2010.

OGUIBE, Olu. **O fardo da curadoria**. In: Concinnitas, v.5, n. 6, jul. 2004.

NAGEL, Liane Maria. **As Missões Guarani-Jesuíticas no Imaginário e nas Representações Visuais**. (tese doutorado), 2004. Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ UFRGS. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/111807>> Acesso em 10 abril 2019.

_____. **Festas, arte, memória e história: um estudo das comemorações e da exposição de artes relacionada aos 300 anos das reduções missionárias de São Miguel Arcanjo, São Luiz Gonzaga e São Nicolau, remanescentes arquitetônicos dos Trinta Povos guarani-jesuíticos**. In: XXVIII Simpósio Nacional de história. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. Florianópolis, 2015. Disponível em

<www.snh2015.anpuh.org> Acesso em 10 abril 2019.

REINALDIM, Ivair. **Tópicos sobre curadoria.** Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/p26/p26-3-dossie-2-ivair-reinaldim.pdf>. 2015. Acesso em: 20 nov. 2019

RUPP, Bettina. **Da organização de exposições à curadoria:** considerações sobre a formação da atividade no país. In: As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil/ Maria Amélia Bulhões (org.). Porto Alegre: Zouk, 2014.

_____. **Curadorias na arte contemporânea:** considerações sobre precursores, conceitos críticos e campo da arte. 2010. Dissertação (mestrado em Artes visuais). PPGAV - UFRGS, Porto Alegre. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/24761>> Acesso em 17 nov. de 2019.

APÊNDICE

Entrevista com o curador da exposição Frederico Morais (sem autorização)
17 de setembro de 2019, por telefone

1. Quem propôs a exposição? Qual a gênese da ideia da exposição?

A exposição nasceu mais ou menos no âmbito de uma comemoração dos 300 anos das Missões religiosas no sul do país. Acho que também se estendia a Argentina, Paraguai, etc. Era uma proposta do Governo, do Ministério da Cultura. Agora, localmente foi a [Evelyn Ioschpe]. Ela então decidiu participar dessa comemoração das Missões, organizando um evento, na verdade uma exposição, e ela me chamou para fazer a curadoria dessa exposição.

2. Considerando o contexto histórico e socioeconômico do país, como a exposição foi recebida?

Bom, a leitura a gente faz sempre de um modo pessoal. Talvez fosse o caso de caracterizar um pouco o que foi a minha proposta, porque a ideia era enfim fazer um evento. Era a primeira vez que colocavam pra mim a ideia de fazer uma exposição, que tivesse como fundamento um momento histórico, um momento importante, significativo da história da arte brasileira sul americana. Então requeria outras coisas, eu organizei muitas exposições, inclusive a Bienal do Mercosul, mas era a primeira vez que eu tinha a história como tema para um artista. O texto que escrevo para o catálogo foi relativamente bastante modesto, considerando que a exposição teve um caráter maior, mais grandioso do que o catálogo sugere. Eu começo dizendo que pensar ou repensar a história não é tarefa exclusiva dos historiadores, sociólogos, antropólogos e tal. Eu pensava que também poderia ser uma tarefa do artista, dentro das características específicas, dentro do seu campo de ação: pintura, escultura, performances, cinema... No cinema a história está mais presente. Então foi pra mim

um desafio, e eu imaginei então convidar um certo número de artistas e relacionar cada um desses artistas a um meio específico de expressão, então tem desenhistas, gravadores, escultores, autores de instalações... Então eu fui relacionando essas coisas, gostaria que esse momento da história a ser pensado, ser trabalhado por artistas, caracterizasse as diferentes formas de abordagem, através de diferentes meios de expressão. E Nesse sentido é que eu procurei relacionar as duas coisas, procurar um artista que eu achava que tinha qualidade, que tinha possibilidade de fazer uma leitura desse momento histórico em relação ao seu meio de expressão específico, pelo menos aquele que tinha um peso maior no seu conjunto, porque os artistas são desenhistas, escultores, pintores ao mesmo tempo. Agora, isso foi a primeira coisa, a segunda coisa é que eu achava que seria impossível para que esses artistas que eu convidei, fizessem um trabalho sem poder ver esse tema da história no seu espaço específico, na região das missões, que ficavam mais ou menos a mais de 400 quilômetros da capital Porto Alegre. A ideia é que eles passassem ali mais ou menos uma semana, tivessem contato com arqueólogos, historiadores. Mas principalmente que discutissem entre eles, as suas sensações, suas observações. E tudo, apesar de ser uma proposta do governo federal, de um momento histórico importante, que ainda não tinha sido analisado na amplitude que foi pensado, eles tiveram uma ajuda muito precária, muito pouca coisa, cada um recebeu uma ajuda de custo de menos de mil reais e se hospedaram precariamente também. Mas todos eles consideraram uma experiência muito interessante, passar ali uma semana, conversar, cada um fazer suas anotações, eventualmente seus croquis. Então essa foi uma segunda novidade, e a terceira é a ideia que a exposição realmente circulasse, não ficasse restrita ao espaço, que no fundo é o tema da exposição, que são as Missões, mas que circulasse também pelo país, o que também ocorreu. E eu acho que essa possibilidade que foi aberta a esse primeiro grupo de artistas, eles consideraram que foi uma experiência não só agradável, mas muito enriquecedora. E eu acho que o resultado final foi uma exposição bastante interessante, até, não só em termos de, enfim, dessa percepção histórica de artistas, mas também pelo impacto mesmo de algumas obras.

3. Como a exposição se situou com relação às outras mostras que estavam ocorrendo?

Ah não, eu não vi nenhuma das outras mostras. Eu só cuidei da minha mostra, e o tempo disponível era pra organizar e concretizar a exposição para qual eu fui chamado. Então as outras mostras eu não vi. Nem sei se houve outras mostras na área dos artistas envolvidos, provavelmente houve alguma outra exposição mais histórica, em outros locais, mas eu não vi. Eu não tive contato com outras pessoas que participaram desse projeto maior que era os 300 anos, eu cuidei da minha exposição e agi como crítico de arte lidando com artistas.

4. Com que patrocínio, de onde vieram os recursos financeiros? Eles vieram anteriormente ou foi necessário captar patrocinadores?

Não, não, eu não lido nessa área. Nenhuma curadoria que eu fiz eu fui captador de recursos nem nada, sou chamado pra um ponto específico do evento, que é a curadoria. Certamente, quando se trata de uma exposição, é uma área fundamental. Agora, era claro, era alguma coisa entre 700 reais, alguma coisa assim, isso não dava pra nada. Pensar por exemplo a obra do Cildo, qualquer obra do Cildo tem um custo de milhares. Mas enfim, eu acho que ou por uma questão de interesse que surja assim previamente pelo tema, ou por uma questão de uma relação boa que eu tenho com esses artistas que eu convidei, ou por até um momento de certa disponibilidade foi um encontro extremamente agradável e rico, reunir esses artistas. Não só eles, entre eles, mas a minha relação com eles também, porque eu acompanhei todo o momento, estive lá com eles durante essa semana. Agora, eles receberam... Esse encontro lá foi o primeiro momento, então depois eles retornaram cada um ao seu estado, sua cidade, e ali então... Lá eles fizeram croquis, desenhos, fotografias. Depois então é que eles fizeram a obra, e essas obras também não tiveram nenhum apoio maior.

5. Como foi determinada a escolha dos artistas? Surgiram nomes de imediato, algum surgiu depois?

Olha, a escolha foi minha, particular, ninguém interferiu na minha escolha. E eu escolhi artistas que eu respeito, pela qualidade do trabalho, e artistas que eu achava. e continuo achando, que eram capazes de fazer um reflexão sobre o tema maior, que é o tema das missões, mas sem abrir mão da sua característica como artista, quer dizer... Deve ficar claro que todos os trabalhos eram uma reflexão, que tem como base de reflexão a própria história, mas que são obras de arte, mas é... Essas coisas... É muito difícil delimitar precisamente o que é história, o que não é história, o que é arte, o que é sociologia e tal. E por outro lado eu relacionei também não só esses artistas, mas também pela sua qualidade, pela sua trajetória, pelo histórico, que estavam... Artistas já com a idade avançada e outros extremamente jovens... Mas artistas que eu achava que tinham, pelo curso do seu trabalho anterior, que tinham capacidade de produzir alguma coisa convincente e de que alguma maneira, agregassem alguma perspectiva, eventualmente nova na apreciação do tema. E sempre insistindo que não era um discurso, não era um texto, sempre pensando como artista. mas aí também tem outras ideias que ultrapassam essa coisa particular que foi a exposição. Eu sempre acho que o artista, ele mais ou menos, o que seria o sonho das nações, a reflexão poética do artista, a reflexão... Esse sonho que é, que constitui a obra de alguns artistas, deveria ser motivo de análise também por aqueles que dirigem o país, presidem o país, falo não só do presidente nem do governador, nem do prefeito, mas de todo aquele conjunto de pessoas que constituem o governo. Então assim, como eu acho que a história pode ser um tema pra um artista, as obras de arte podem também ser matéria de reflexão, para aqueles que dirigem a nação, porque de certa maneira o sonho do artista fica como uma sugestão de algo a ser concretizado por aqueles que dirigem o governo, o país. E você não pode imaginar a ideia de um país ou de uma nação que não tenha a arte, o trabalho dos artistas como um dos pilares do próprio edifício da nação. Então é nesse sentido que eu tentei juntar todas essas coisas, que já correspondiam a uma certa ideia minha do papel da arte, porque uma das primeiras coisas que você lembra ou que sugere a você a ideia de um país, são as obras de arte, é a arquitetura, é a escultura, é o cinema, é o teatro, entende. E essa exposição foi uma chance de juntar várias questões que já eram parte das minhas reflexões, então por isso eu aceitei o convite.

6. Houve alguma secretaria, uma coorganização?

Evidentemente que o patrocínio foi da loschpe. Todo o aspecto de dinheiro, essas coisas, isso eu não me envolvi, se eu pudesse, o máximo que eu poderia fazer é exigir um pouco mais no auxílio financeiro dos artistas, mas toda a parte material foi por conta da loschpe. Evelyn Berg, ela que foi a intermediária, ela que me fez o convite.

7. Como o senhor descreveria o projeto curatorial? A proposta da exposição em termos política, filosóficos?

A exposição enfim ela já nasceu com um tema, quer dizer, que era um tema das Missões, e eu nunca tinha enfrentado um tema, eu já fiz algumas dezenas de curadorias, e algumas já bastante analisadas, mas era a primeira vez que enfrentava um tema especificamente histórico, que ao mesmo tempo inclui a ideia da religião e também do papel, digamos, desempenhado pela instituição religiosa, e o que elas tinham de bom, e não por acaso eu inclui, entre os participantes da exposição, um argentino, que é o Jacques Bedel, escultor, e inclui o Lívio Abramo, que apesar de brasileiro, já residia no Paraguai há muitos anos, e o Paraguai também teve parte dos trabalhos das Missões, alcançou o Paraguai. E por outro lado estava ligado também o interesse meu, que sempre foi constante que é a arte latino-americana, tema de alguns livros que escrevi, exposições que organizei, de júris que eu participei e tal. Então essa exposição me atraiu bastante porque ela juntava várias coisas que estavam na minha cabeça, ou digamos que no meu histórico como crítico e curador.

8. Ordenamento das cidades pelas quais a exposição ia passar? Quem estabeleceu?

A ideia inicial era fazer só a exposição lá, mas eu acho que pelo interesse pelo tema e talvez pelo conjunto de artistas, todos eles, apesar de jovens, já com uma boa trajetória, atraiu interesse de outros estados, então ela na verdade começou em

Brasília, foi lá no museu, no teatro em que tem uma parte de baixo que é uma área de exposições. No Rio foi na escola do Parque Lage, depois ela foi a São Paulo também, foi no Masp, depois foi a Curitiba e termina em Porto Alegre. E terminou lá, não só porque lá que começa a história toda, mas também porque incluiu um seminário sobre as Missões, envolvendo não só especialistas brasileiros e locais do Rio Grande do Sul, mas também de alguns estrangeiros, políticos, historiadores. Então fechou-se completo a coisa e tal.

9. Passados 32 anos da exposição, o que o senhor poderia ressaltar dos artistas, das obras ou de algum processo criativo? Alguma obra de maior destaque?

Eu acompanho mais ou menos né, alguns mais outros menos, todos esses artistas que participaram da exposição, mas a minha melhor relação ou mais intensa, já longa, é com o Cildo Meireles. E eu acho que a participação do Cildo nessa exposição foi decisiva, insisto muito, para um alargamento da própria obra do Cildo, que hoje eu considero o artista brasileiro mais importante, não só numa escala brasileira, mas numa escala internacional. A presença do Cildo hoje no exterior é muito grande, o prestígio dele, a fortuna crítica dele, e eu acho que foi a primeira instalação de peso, não sei se foi a primeira mesmo, ou a primeira mais significativa, que a essa altura já foi há bastante tempo, que foi exatamente aquela, aquele ambiente que ele criou com as moedas, com as hóstias, que ele faz uma série. Porque o Cildo é muito sutil nas suas análises filosóficas, ou políticas, sociológicas e tal, ele não produz textos, ele faz uma série de relações, hóstias, e dinheiro, quer dizer, foi uma obra extremamente impactante e que significou também a primeira participação externa do Cildo, porque essa obra depois circulou, esteve na França, na Suíça, na Itália, foi um trabalho que iniciou a dimensão internacional do Cildo Meireles. Eu posso estar sendo um pouco vaidoso disso, mas o fato é isso, que foi uma obra não só impactante, impactante e bonita, porque nas Missões vieram coisas boas e coisas ruins, mas é uma obra que impressiona pela dimensão, pela escala, pelos materiais usados. É uma obra fascinante visualmente, eu vi essa exposição em Londres, em Paris... E isso então, deu uma arrancada na obra do Cildo, que é um artista que eu estimo muito,

escrevi bastante sobre ele, somos amigos. Então pra mim foi a obra mais significativa e foi extremamente significativa essa obra para o próprio artista, que aí ele deu uma arrancada... E de certa maneira ele passou a se definir mesmo, sobre tudo como artista de instalações, quer dizer, ele não é um pintor, ele desenha muito, tá entendendo, talvez ele tenha feito uma única grande exposição de desenho, que aliás eu também organizei, tem centenas de desenhos, né... Então eu acho que ela foi impactante principalmente para o Cildo, mas para outros também. Um outro ponto é que é isso, que cada artista que eu escolhi representava o meio de expressão, eu queria abordar o tema das missões através de cada meio de expressão, daí tinha desenho, gravura, tinha pintura, tinha escultura, instalações, tinham vídeos, holografia, coisa raríssima ainda na arte brasileira. Então cada artista representava uma mídia, não houve repetição. Não houve dois pintores, três pintores... Essa exposição, ela permitiu colocar uma série de problemas, um conjunto de problemas, que resultaram numa coisa que eu acho que foi significativa.

10. Se pudesse fazer uma nova versão da exposição, haveria uma outra abordagem, alguma alteração?

Olha, não, eu acho que a exposição, ela me pareceu bastante abrangente. ela reuniu um conjunto expressivo de artistas. Eu não acho que tenha uma outra efeméride digamos assim, da qual eu possa participar ainda, porque eu já sou uma pessoa idosa, mas nada impede que outros artistas, outros curadores participem de uma exposição, porque os assuntos. Para o artista nenhum assunto tá esgotado. Então sempre fica uma brecha que permite uma entrada num determinado tema, que pode até modificar as interpretações. Essa exposição das Missões não foi nem só elogios nem críticas contundentes, ela teve um ponto de equilíbrio, que estava ligado intimamente à personalidade de cada artista e a cada meio empregado pelo artista. Agora eu acho que não é um tema que se esgotou, pode voltar. Naquele momento era uma data bastante redonda, 300 anos, dá força. Inclusive pra captar recursos, do qual eu não participei, eu me limitei a participar da organização da exposição.

11. O sr. considera ter ocorrido alguma falha, algum equívoco?

No meu projeto curatorial não. Eu acho que todos os artistas ficaram contentes, não só o modo como a exposição foi organizada, desde o primeiro momento de reuni-los, sem nenhuma metodologia. Mas reuni-los na área onde tem inclusive a igreja com o símbolo ali das Missões. Portanto a ideia do convívio entre eles foi uma coisa que todos ficaram satisfeitos. E até o problema é, havia uma ideia de que todas essas obras, apesar do apoio financeiro quase ridículo dados aos artistas, elas seriam doadas para o museu da universidade, o que não ocorreu, mas isso aí é um outro assunto. As obras acabaram se dispersando. Na verdade, nem sei onde todas elas estão. O trabalho do Cildo que foi o mais impactante, que ele já remontou, a original está em algum lugar. Mas ele depois montou essa exposição na Europa, e vai remontar agora inclusive em São Paulo, que ele está fazendo uma grande retrospectiva, essa obra vai estar lá presente.

12. Como era naquele momento o tema das missões no imaginário artístico?

Observa o seguinte, as missões, certamente, a presença da igreja na América Latina por exemplo, está ligada a uma determinada iconografia religiosa. Teve algumas teses inclusive que dizem que a América Latina foi conquistada pelas imagens religiosas, aquilo era um processo de doutrinação religiosa e, claro, sempre tem suas implicações políticas, espécie de colonização pelas imagens religiosas. É claro que também, essas imagens cuja a base, cujo princípio estético vem da Europa. Em muitos casos essa iconografia foi também modificada, porque surgiram os artesãos aqui da América Latina, do Brasil, etc. Nem sempre passaram por escolas ou por um ensino acadêmico, aliás nem sei se existia, mas eles agregavam. As imagens às vezes tinham alguma coisa de indígena, negritude, essas coisas e tal. Essa imaginária das Missões, em grande parte é uma imaginária europeia, que veio pra cá. Agora, é claro que surgem os artistas locais, que são mais artesãos do que propriamente artistas com erudição e que frequentemente transformavam... O latino americanizado, ou “abrasileiravam”, esses temas dos santos, e as cores, própria

textura, etc. e tal... De qualquer maneira não era um tema da exposição, nem foi preocupação minha de relacionar os artistas que eu convidei para fazer a abordagem com alguma reflexão... relacionar com obras com o tema das Missões ou realizadas pelas Missões. Essa exposição era uma leitura só de hoje. Quer dizer, não houve nenhum confronto, nem era e nem sou especialista nessa área missionária. A minha ideia era comemorar, naquela oportunidade dos 300 anos o evento, porque eu acho que a história de um país, de um continente, enfim, também é um motivo para o artista trabalhar, independente dele estar ligado a nenhuma instituição, nem uma irmandade, nem uma igreja, nem uma religião Mas eu acho que à sua maneira, o artista também pensa a nossa realidade. Pensar a realidade não é só do político, do sociólogo, do professor, do cientista. O artista, com a sua contribuição, mesmo que ele não diga olha, isso aqui é um trabalho histórico, ele tá criando um conjunto de imagens que, num certo momento, ganha um sentido. E a interpretação (?) desse sentido precisa ser feita por aqueles que estão governando o país, porque eu acho que os artistas estão sempre presentes em quase todas as situações que ocorrem, políticas inclusive, boas ou negativas, onde eles estão sempre com o seu trabalho, oferecendo alguma imagem que pode ser captada, ampliada, modificada, que pode ser transformada numa forma de pensar também o país. Porque o artista não é apenas um... A ideia não é só embelezar o mundo com coisinhas, com pinturas. O artista é parte essencial da vida de qualquer país, qualquer nação, qualquer continente. Japão você pensa nas esculturas, você pensa naquela gráfica específica do japonês. Cada país tem a sua forma preferencial que é mais forte do que outras formas, num país a pintura é mais importante, no outro o desenho é mais importante, na outra é escultura. Ou isso vai mudando ao longo das décadas, dos centenários. Então eu acho que talvez essa tenha sido assim uma exposição, tem um certo pioneirismo. Talvez seja mesmo pioneira, no sentido disso, da história. Não como historiador, mas que ele, a partir de uma imagem que lhe é dada, que ele buscou como tema, como base pra sua reflexão, ele cria alguma coisa que não existia, e isso ganha depois um sentido. Depois essa obra que ele fez entre, começa a circular, começa a fazer parte da sociedade, ela ganha um sentido que depois vai ser também estudada por sociólogos, por antropólogos. Então, quer dizer, o artista não é apenas aquele que faz, que cria um rápido e pequeno momento de beleza, tá entendendo. O artista é peça essencial, só

que no caso específico dessa exposição é que o artista foi chamado a refletir sobre um momento histórico já conhecido, definido, e tal, mas que talvez não tenha sido esgotado, e que a percepção, a capacidade que o artista tem de entrar num determinado tempo, numa determinada situação fora do sistema puramente acadêmico é uma contribuição que talvez depois possa interessar o próprio antropólogo, próprio sociólogo. Então, quer dizer, o papel da arte é fundamental, a consolidação de uma imagem de um país, de uma cultura. Ele (o artista) não é menos importante do que o político, do que o sociólogo, o matemático, cientista. Só que cada um desses aí contribui à sua maneira, mas todos esses dialogam, ou pessoalmente ou através da obra e dos trabalhos realizados. Então eu acho que essa foi uma das primeiras exposições assim, grandiosas. Porque ela foi bastante convincente, quer dizer, tinha bastante conteúdo em que o artista é chamado a fazer essa reflexão. E eu acho que essa reflexão deveria ser também pensada e repensada pelos que estão aí...os que estavam aí porque agora. [risos]

ANEXO A - Programação da exposição no Parque Lage

AMEAV - ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DA ESCOLA
DE ARTES VISUAIS - PARQUE LAGE



ESCOLA DE ARTES VISUAIS

Missões: 300 Anos - A Visão do Artista : De 07.01 a 07.02.1988

Programação paralela : entrada franca

08.01 - 20 hs: Debate com os artistas expositores e o curador da mostra Frederico
Morais

09.01 - 16 hs: Projeção do filme " República Guarani ", de Sílvio Back. Apresenta
ção de Ricardo Cota

15.01 - 20 hs: Seminário: Barroco:Missões. Dora Alcântara(barroco brasileiro) e
Ciro Correia Lima (barroco das Missões)

16.01 - 16 hs: Entrevista Rubem Grilo

17.01 - 16 hs: Projeção de filmes sobre arte: " A linguagem de Francesco Barromini ";
33'; Rembrandt, o pintor do homem, 20'; " George la Tour annonce déjà
le cinéma ", 15'

22.01 - 20 hs: Seminário: " Escultura Atual no Brasil " Paulo Venancio e Tunga

23.01 - 16 hs: Entrevista Cildo Meireles. Projeção do filme de Wilson Coutinho sobre
o artista

24.01 - 16 hs: Projeção de filmes sobre arte: " Van Eyck, père de la peinture flamande";
" Brueghel e Hieronymus Bosh ".

29.01 - 20 hs: Seminário: Crítica de Arte e Imprensa: Marcus Lontna; e Maurício Bentes

30.01 - 16 hs: Entrevista Daniel Senise

31.01 - 16 hs: Projeção de filme sobre arte: " Lés Précurseurs: Van Gogh, Gauguin,
Cézanne "; " Pont-Aven et les Nabis " 26'; Vicent Van Gogh ", 20' e
Arnold Boecklin " , 11'

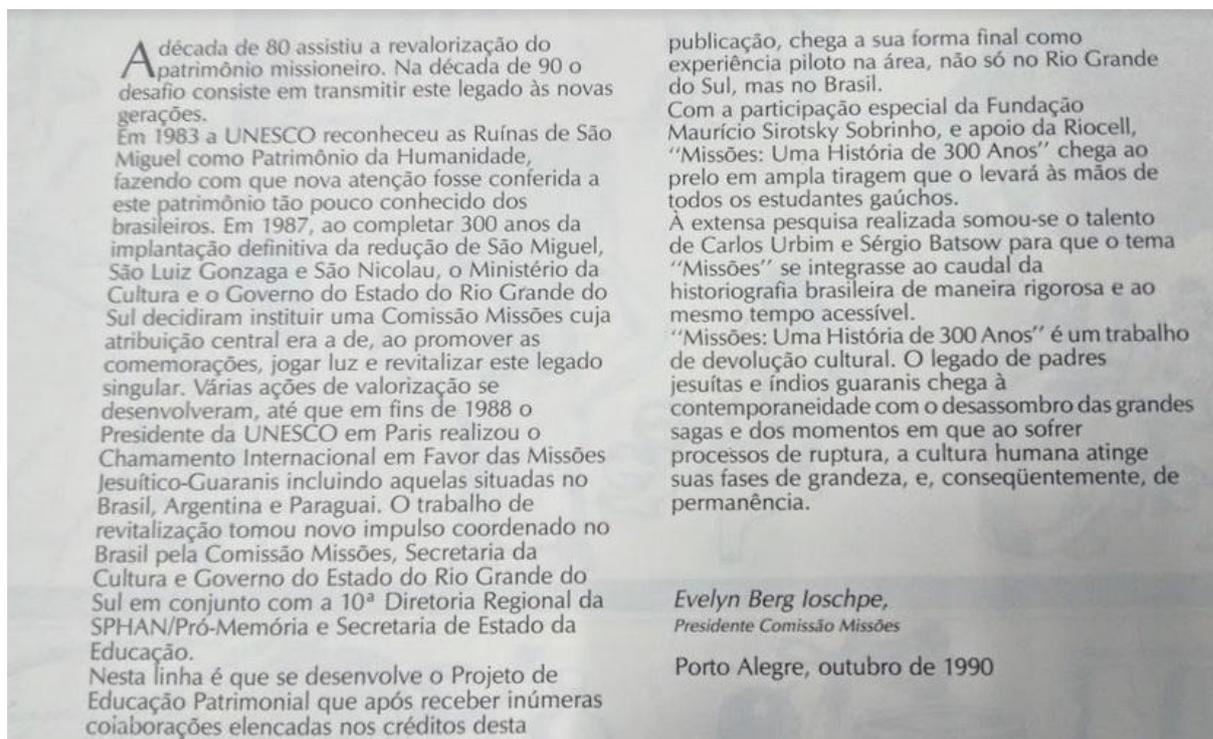
05.02 - 20 hs: " Seminário: Arte sobre Arte: Marcio Doctorse Carlos Zilio.

06.02 - 16 hs: Entrevista Luiz Áquila

07.02 - 16 hs: Projeção de filmes sobre arte " Impressionnisme et Neo Impressionnisme";
26', Avec Claude Monet ",19' , Le Fauvisme" , 17' e " Bonnard " 21' .

Programa da exposição na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1988
Disponível em <<http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/5390#page/1/mode/1up>>
Acesso em 10 out. 2019

ANEXO B – Texto Evelyn Berg Ioschpe



Texto de abertura do caderno *Missões: uma história de 300 anos*, publicado em 1990.

ANEXO C - Listagem das obras participantes da exposição

Obras em exposição	
Abramo, Lívio	<ol style="list-style-type: none">1. <i>Paraguai – Sínteses II</i>, xilogravura, 9,6 × 18,4 cm, 19572. <i>Paraguai – Lo Natural y lo Metafísico</i>, xilogravura, 43,6 × 39,8 cm, 19623. <i>Paraguai – Las Plazas</i>, xilogravura, 23,9 × 28,2 cm, 19654. <i>Paraguai – Sinfonia</i>, xilogravura, 11 × 17,2 cm, 19655. <i>Paraguai – Cidade, Rio, Tempo</i>, xilogravura, 21 × 29,2 cm, 19666. <i>Las Lluvias – Paraguay</i>, xilogravura, 28 × 31,7 cm, 19667. <i>Paraguai – Visión</i>, xilogravura, 21,3 × 28,8 cm, 19668. <i>Itaiguá – Paraguai</i>, xilogravura, 12,5 × 20,7 cm, 19609. <i>Paraguai – Chaco</i>, xilogravura, 35,8 × 26,6 cm, 1975
Baumstein, Moysés	<ol style="list-style-type: none">10. <i>Missões, do Ponto de Vista Guarani</i>, em tríptico holográfico (1 - <i>Pré</i>, 2 - <i>Durante</i>, 3 - <i>Pós</i>), hologramas de transmissão do tipo "arco-íris", 60 × 50 cm (cada), produzidos no laboratório do autor, São Paulo, SP, 1987
Barcellos, Vera Chaves	<ol style="list-style-type: none">11. <i>Em Busca da Cabeça, em Busca do Coração</i>, instalação: painel com 14 fotografias manipuladas, 100 × 50 cm (cada), caixa de madeira de 28 × 27 × 85 cm, contendo carvão mineral e 14 fotografias de 24 × 30 cm, coladas sobre madeira de 35 × 40 cm, 1987
Bedel, Jacques	<ol style="list-style-type: none">12. <i>El Poder y la Gloria</i>, livro-escultura, carbono eletrolítico, 11 × 55 × 81 cm (fechado), 40 × 85 × 81 cm (aberto), 198713. <i>El Poder y la Gloria</i>, livro-escultura, carbono eletrolítico, 11 × 55 × 81 cm (fechado), 40 × 85 × 81 cm (aberto), 198714. <i>El Poder y la Gloria</i>, livro-escultura, carbono eletrolítico, 11 × 50 × 85 cm (fechado), 60 × 50 × 30 cm (aberto), 1987
Bentes, Maurício	<ol style="list-style-type: none">15. <i>Sem Título</i>, conjunto de quatro esculturas, ferro, ferro galvanizado e lâmpada fluorescente, 120 × 240 cm (cada), 1987
Felizardo, Luiz Carlos	<ol style="list-style-type: none">16. <i>Como Cenário de um Crime</i>, série de 8 fotografias, 20 × 25 cm (cada), 1987
França, Rafael	<ol style="list-style-type: none">17. <i>Sem Título</i>, vídeo-instalação com cinco monitores. Dois videoteipes em cores, sonoros, de 15 minutos cada, 1987
Grilo, Rubem Campos	<ol style="list-style-type: none">18. <i>Missão I</i>, xilogravura, 4 × 3 cm, 198719. <i>Missão II</i>, xilogravura, 4 × 4 cm, 198720. <i>Missão III</i>, xilogravura, 2 × 3,5 cm, 198721. <i>Terra I</i>, xilogravura, 2,5 × 2 cm, 198722. <i>Terra II</i>, xilogravura, 2,5 × 2,5 cm, 198723. <i>Terra III</i>, xilogravura, 3 × 2,5 cm, 198724. <i>Construção I</i>, xilogravura, 5 × 4,5 cm, 198725. <i>Construção II</i>, xilogravura, 3 × 3 cm, 198726. <i>Construção III</i>, xilogravura, 5 × 3 cm, 198727. <i>Construção IV</i>, xilogravura, 3 × 3 cm, 198728. <i>Construção V</i>, xilogravura, 3 × 3 cm, 198729. <i>Construção VI</i>, xilogravura, 5 × 5 cm, 198730. <i>Queda I</i>, xilogravura, 3,5 × 5 cm, 198731. <i>Queda II</i>, xilogravura, 2,5 × 5 cm, 198732. <i>Queda III</i>, xilogravura, 5 × 4 cm, 198733. <i>Queda IV</i>, xilogravura, 3 × 3 cm, 198734. <i>Missões</i>, xilogravura, 23 × 30 cm, 1987

Detalhe do catálogo, 1987.

- | | |
|------------------------------|---|
| Grinspum, Ester | 35. <i>O Lugar da Ilusão</i> , série de 8 desenhos, lápis e aquarela sobre papel arches, 56 x 76 cm (cada), 1987 |
| Meireles, Cildo | 36. <i>Missão, Missões</i> , instalação: quatro módulos de 200 x 200 cm ocupando área total de 36 m ² , 2 000 ossos, 700 hóstias, 600 000 moedas e filó, 1987 |
| Senise, Daniel | 37. <i>O Incêndio</i> , óleo sobre tela, 156 x 180 cm, 1987
38. <i>MM</i> , óleo sobre tela, 225 x 190 cm, 1987
39. <i>Sem Título</i> , óleo sobre tela, 190 x 197 cm, 1987 |
| Documentação
arqueológica | <ol style="list-style-type: none"> 1. Vasilha com decoração plástica, cerâmica guarani, 4 fragmentos 2. Vasilha lisa, cerâmica guarani, 28 fragmentos 3. Vasilha torneada, cerâmica missioneira, fragmento 4. Castiçal, cerâmica missioneira 5. Incensório, cerâmica missioneira, 2 fragmentos 6/7. Molde original de anjo barroco, cerâmica missioneira, e cópia em argila feita em laboratório 8. Cachimbo, cerâmica guarani 9. Vasilha escovada, cerâmica guarani-missioneira, fragmento 10. Vasilha decorada, cerâmica guarani-missioneira, 5 fragmentos 11. Vasilha pintada, cerâmica guarani-missioneira, 3 fragmentos 12. Vasilha pintada, cerâmica guarani-missioneira, fragmento 13. Lápide de Joana Yraçayu, arenito esculpido, mulher guarani enterrada na Igreja de São Nicolau em 1817 14/15. Pedras de boleadeiras (Nanducura) 16/17. Percutores de seixos, basalto "rolado" 18. Espelho de fechadura, ferro, fragmento 19. Fechadura, ferro 20. Tranca, ferro 21/23. Cravos, ferro 24/25. Lâminas de machado, ferro 26. Medalha (Espírito Santo), metal amarelo 27/34. Ladrilhos, cerâmica missioneira, 8 unidades 35. Tesoura (espertadeira), ferro 36. 15 pedras de lavra, numeradas, Igreja de São Miguel, RS <p>As peças de número 1 a 34 são originárias da Redução de São Nicolau e a de número 35, originária da Redução de São Miguel. Encontram-se todas sob a custódia do Laboratório de Arqueologia da 10.^a Delegacia Regional da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Pró-Memória, Porto Alegre, RS</p> |
| Imaginária | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Nossa Senhora da Conceição</i>, madeira policromada, 125 x 57 x 29 cm, sem data, autor desconhecido. Acervo do Museu das Missões, São Miguel, RS 2. 40 <i>slides</i> em projeção contínua, documentando o acervo de esculturas missioneiras do Museu das Missões, São Miguel, RS, fotografadas por Luiz Carlos Felizardo. |

Detalhe do catálogo, 1987.