

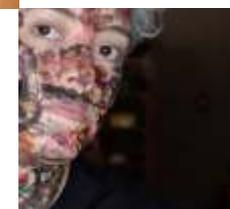
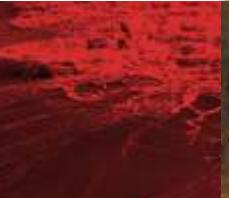
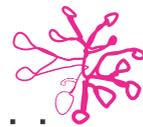
apoio:



realização:

especialização em

práticas curatoriais



# CADERNO DE TEXTOS O QUE RESTA APÓS

Ana Maria Albani de Carvalho  
Bruna Fetter  
Camila Schenkel  
Eduardo Veras  
Sandro Ka  
org.





**CADERNO DE TEXTOS**  
O QUE RESTA APÓS

## FICHA TÉCNICA - CADERNO DE TEXTOS

### Organização

Ana Maria Albani de Carvalho  
Bruna Wulff Fetter  
Camila Monteiro Schenkel  
Eduardo Ferreira Veras  
Sandro Ka

### Textos

Ana Maria Albani de Carvalho  
Bruna Wulff Fetter  
Eduardo Ferreira Veras

### Revisão

Bruna Wulff Fetter  
Camila Monteiro Schenkel  
Eduardo Ferreira Veras

### Textos críticos

Anaurelino Barros Neto  
Carolina Knies  
Cerise Gomes  
Júlia Brown  
Mariângela Machado  
Rosângela Cardoso  
Paula Bohrer  
Fernanda Medeiros  
Carina Dias  
Verônica Vaz  
Gabriel Cevallos  
Letícia Lau  
Mariah Teixeira  
Marina Chiapinotto  
Fernanda Almeida

### Apoio e Assessoria técnica

Andressa Cristina Gerlach Borba

### Design e editoração

Sandro Ka



# CADERNO DE TEXTOS O QUE RESTA APÓS

Ana Maria Albani de Carvalho  
Bruna Fetter  
Camila Schenkel  
Eduardo Veras  
Sandro Ka  
org.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C122

Caderno de textos : o que resta após / Ana Maria Albani de  
Carvalho (Org.) ... [et al.]. – Porto Alegre: Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, 2021.

95 p.  
(Série Práticas curatoriais, v.2)  
ISBN 978-65-5973-074-2 (E-book .pdf)

1. Curadoria de arte I. Carvalho, Ana Maria Albani de II. Fetter,  
Bruna III. Veras, Eduardo Ferreira IV. Cardoso, Sandro Ouriques

CDU 7.075

Bibliotecária responsável  
Catherine da Silva Cunha  
CRB 10/1961

PORTO ALEGRE  
2021

UFRGS

# ÍNDICE

**APRESENTAÇÃO** 07  
ANA ALBANI E BRUNA FETTER

**LIÇÕES DE CASA** 09  
EDUARDO VERAS

**NÚCLEO COTIDIANO** 12

*RETIRANTES*, sem data 14  
*SEM TÍTULO*, 2019  
ANA GELSEMINA GALAFASSI

*SOMBRINHAS*, 2019 20  
*ANÔNIMOS*, 2018  
ANAURELINO BARROS NETO

*ARRAIAL DA GLÓRIA*, 1966 26  
*TIRADENTES*, 2018  
CAROLINA KNIES

*PÃO DOS POBRES*, 2015 32  
*COLÉGIO SÃO JOSÉ*, SEM DATA  
CERISE GOMES

*O BRILHO DA PEDRA*, 2015 38  
JÚLIA BROWN

*VENDEDOR DE ALGODÃO*, 2016 42  
MARIÂNGELA MACHADO

*POMBAS*, 1965 48  
ROSANGELA CARDOSO

**NÚCLEO RETRATOS** 52

*BUSTO DE JOVEM*, 1889 54  
PAULA BOHRER

*INGE GERDAU*, 1955 58  
FERNANDA MEDEIROS

*NU*, sem data 62  
CARINA DIAS

*FILTER DEVICE*, 2019 68  
VERÔNICA VAZ

**NÚCLEO DECOLONIAL** 72

*GABRILÕES*, 2013 74  
GABRIEL CEVALLOS

*MAAFA*, 2013 78  
LETÍCIA LAU

*INTERCEPTAÇÃO I*, 2015 82  
MARIAH TEIXEIRA

*OS CACIQUES*, 1965 86  
*ATENÇÃO: ÁREA INDÍGENA*, 2019  
MARINA CHIAPINOTTO

*ZAPRETAS*, 2020 90  
FERNANDA ALMEIDA

# APRESENTAÇÃO

ANA ALBANI  
BRUNA FETTER

Coordenação da  
Especialização em  
Práticas Curatoriais  
IA/UFRGS

O curso de pós-graduação lato sensu em Práticas Curatoriais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul foi criado almejando fomentar a discussão e a reflexão sobre diferentes fazeres curatoriais na contemporaneidade - suas possibilidades e potencialidades.

Pensando nessa vocação, seu currículo foi desenvolvido de modo a responder a diferentes habilidades e conhecimentos que entendemos fundamentais para a atuação profissional de curadores hoje. Neste sentido, a exposição 'O que resta após' é o resultado de um trabalho coletivo realizado pela primeira turma da especialização a partir da coordenação de diferentes disciplinas do curso, como Laboratório de projeto curatorial, Laboratório de expografia e montagem de exposições, Gestão e produção cultural, Laboratório de textos crítico-curatoriais e Publicações e catálogos: criação, produção e difusão.

Na ocasião da mostra já havia sido lançado seu catálogo, com textos curatoriais produzidos pelo grupo, que pode ser acessado online em [www.ufrgs.br/praticascuratoriais](http://www.ufrgs.br/praticascuratoriais).

Agora, este Caderno de Textos apresenta aquilo que foi produzido pelas e pelos discentes a partir e como resposta às provocações realizadas nos encontros da disciplina Laboratório de textos crítico-curatoriais, ministrada pelo professor Eduardo Veras. Mais do que exercícios para o olhar, registros de percepções de distintas produções artísticas vinculadas a um contexto expositivo criado e cultivado pelos próprios alunos e alunas.

Fica aqui o convite a percorrer essas páginas pelos olhos de quem selecionou as obras, deixando transparecer intenções, relações, aproximações e reflexões individuais que embasaram as decisões dessa prática curatorial coletiva.

Boa leitura!  
Profas. Dras. Ana Albani e Bruna Fetter  
Coordenação da especialização em Práticas Curatoriais



# LIÇÕES DE CASA

EDUARDO VERAS

Professor do Instituto de Artes da UFRGS,  
responsável pela disciplina  
Laboratório de Textos Crítico-Curatoriais

08

Em um poema tão breve como adorável, Rudyard Kipling recupera o que terá experimentado o primeiro ser humano diante do primeiro pôr-do-sol. Imagina o escritor britânico que “nosso pai Adão” recostou-se em uma árvore e, com a ajuda de um graveto, riscou uma linha no chão. O autor desse tosco e inaugural desenho comprazia-se consigo mesmo, percebendo que de alguma forma tinha reproduzido a emoção original, quando o diabo lhe espiou sobre o ombro e cochichou por trás da folhagem: “É bonito, mas será Arte?”.

A anedota retorna aqui com o mesmo propósito que já aparecia na citação feita por Alberto Manguel: não se trata de apontar o quanto há de inconveniência ou mau humor no exercício da crítica de arte, mas, antes, de sublinhar sua longevidade e persistência (2001, p. 30). Parece que, desde sempre, a criação artística calha de ser acompanhada por algum comentário. Ao impulso de invenção, segue-se de modo incontornável o desejo de dizer.

Nos dias que correm, os discursos críticos vêm se afastando cada vez mais da crítica de matiz mais ontológico, como a do demônio de Kipling (é ou não é arte?), mas também daquela de ambição judicativa (é ou não é bom?), formulada por Denis Diderot no séc. XVIII e consolidada no pós-guerra, com Clement Greenberg e seus numerosos seguidores.

Os esforços da crítica contemporânea aparentemente concentram-se mais em tentativas de *entendimento* – seja das obras em exame, seja de quem as examina, a partir daquilo que as peças nos provocam, como dúvida ou perturbação. Talvez mais ainda: a prática do comentário reflexivo, de forma consciente ou não, não mais ambiciona reduzir o objeto artístico a julgamentos de gosto ou decifrações de sentido. Com sorte, como sugere Hubert Damisch, essas tentativas hão de nos ajudar a “pensar noutros problemas” (Leal, 2003, p. 9). Qualquer ideia de circunscrição da arte será episódica e provisória.

09

Os textos que se apresentam no presente caderno, ainda que modestamente, perseguem essa trilha. Foram produzidos em contexto de sala de aula na disciplina Laboratório de Textos Crítico-Curatoriais, na Especialização em Práticas Curatoriais, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A pretensão, aqui, não era *formar* críticos de arte, ou encontrar fórmulas seguras de enfrentamento às obras artísticas. Buscou-se, antes de tudo, a consciência da possibilidade de prazer, tanto na leitura quanto na escrita. Que o texto não fosse um entrave, nem para quem lê nem para quem escreve, mas, antes, uma razão a mais de contentamento e experiência diante da arte e de seus objetos.

10 Depois de uma série de tarefas, em que se buscou narrar uma experiência estética inaugural, responder a um questionário absurdo, recuperar o sentido original de palavras como *saudade*, identificar autores exemplares e tentar imitá-los, a turma voltou a atenção à exposição *O que resta após*, curadoria coletiva do próprio grupo de discentes. A mostra, realizada em 2019, na Pinacoteca Ruben Berta, em Porto Alegre, a partir do acervo da casa (mais peças da Pinacoteca Aldo Locatelli e do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul) buscava o diálogo – e o atrito – com obras contemporâneas.

Além de produzir os textos para o catálogo que se seguiu, integrantes dessa primeira turma de Práticas Curatoriais dedicaram-se a comentários pontuais sobre certas obras, além de exercícios de aproximação e analogia entre duas ou três delas; houve ainda quem se arriscasse na crônica. São exercícios de aula, mas, quem sabe, logram reproduzir as emoções, as percepções e as reflexões que alguém experimentou diante da arte – antes que um demônio, no meio da folhagem, viesse soprar sua sentença sobre esses textos: “É bonito, mas será crítica?”.

### Referências

- CARVALHO, Ana Maria Albani de (et al.). **O que resta após**. Porto Alegre: UFRGS, 2020. Disponível em <https://www.ufrgs.br/praticascuratoriais/wp-content/uploads/2020/08/Catalogo-O-que-Resta-Apos.pdf>
- LEAL, Joana Cunha. “Entrevista com Hubert Damisch”. In: **Revista do IHA**, n. 3. Lisboa: Edições Colibri / Universidade Nova de Lisboa, 2007, p. 7-18.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

# NÚCLEO COTIDIANO

COLEÇÃO  
PRÁTICAS CURATORIAIS

CADERNO DE TEXTOS  
O QUE RESTA APÓS



# RETIRANTES, SEM DATA SEM TÍTULO, 2019

ANA GELSEMINA GALAFASSI

A temática do deslocamento parece confundir-se tanto na biografia do artista Orlando Teruz e em sua obra *Retirantes* quanto na fotografia sem título de André Feltes. O mesmo ocorre com a própria história do acervo da Pinacoteca Ruben Berta, objeto do projeto curatorial *O que resta após*. A pintura e a fotografia acenam para a ideia de movimento e evocam a trajetória que essa coleção percorreu, desde os anos 1960, quando Assis Chateaubriand idealizou a criação de acervos regionais pelo Brasil, contemplando a capital gaúcha com as obras que, nesta exposição, buscamos rerepresentar ao público. Entre 1967 e 1969, o acervo foi transferido para a Rádio Farroupilha e a TV Piratini. Em doação à prefeitura de Porto Alegre, em 1971, as obras passaram para o Paço Municipal, onde permaneceram por dez anos, sendo transferidas após para o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), passando, finalmente, em 2008, para a Pinacoteca Ruben Berta, num antigo casarão, na Rua Duque de Caxias, próximo ao Palácio Piratini e à Catedral Metropolitana, no centro histórico de Porto Alegre. Neste sentido, as obras também migraram.

A contemporaneidade do presente acervo pode ser referenciada na pintura *Retirantes*, obra produzida em data desconhecida pelo artista carioca de origem árabe Orlando Teruz (1902-1984) que trabalhou temas populares e situa sua produção entre o acadêmico e a arte moderna. *Retirantes* aborda o homem e seu deslocamento em busca de uma vida melhor. Imagem tão presente na história social brasileira. Os retirantes são as pessoas ou grupos de pessoas que abandonam sua terra por causa da seca e da miséria. Ainda hoje, as migrações acontecem e atuam em nível global. Qual é o sentimento e perspectiva de quem tem de partir de “seu lugar” para um outro, muitas vezes sem outra escolha, enfrentando diferenças de idiomas, de cultura, de contextos geográficos? É um recomeçar num novo lugar.

16

A obra *Retirantes* traz a narrativa de uma paisagem terrosa, e uma fila de retirantes, acompanhados por seus meios de transportes, os cavalos. O artista representa a profundidade da cena colocando as figuras mais próximas em dimensões maiores, reduzindo as seguintes, ao longo de uma estrada, até não poderem mais ser distinguidas. Após, um céu avermelhado, indicando o calor e, acima, um céu azul que completa o quadro. Ao pé do morro, na baixada e contornada pelo zigue-zaguear do caminho seguido pelos retirantes, uma singela casa. Os traços não tornam nítidas as imagens mas misturam-se nos tons da terra.

O diálogo desta obra com a fotografia sem título do artista gaúcho convidado André Feltes, da série *Dias assim*, também sugere chegadas e partidas. A imagem, em preto e branco, em que aparece uma mulher sozinha numa estação de metrô, indica o deslocamento diário à que milhares de pessoas realizam para irem ao trabalho utilizando as estações de metrô, seja em Porto Alegre ou em outras partes do mundo. A única pessoa na estação, uma mulher ao centro da imagem,

olha para onde chega a luz, ao fundo da fotografia, e aguarda. A luz cria sombras e constrói uma narrativa. Seria o momento de uma importante partida, como fazem os migrantes? Para onde ir? Um relógio marca as horas. Assim como na pintura, as sombras não permitem a visibilidade de tudo o que seria esse lugar. A atividade de repórter fotográfico e editor de fotografia de jornais no Rio Grande do Sul, que consta na biografia de Feltes, revela mais do que a “captura de um instante”. Agora, é o olhar do artista que propõe outros sentidos para a imagem.

A sala da Pinacoteca destinada ao núcleo Cotidiano fica de frente para a rua. Numa das paredes, um conjunto de janelas e porta-janelas do antigo casarão da Duque, possibilita perceber o movimento do andar das pessoas na calçada. Entre os espaços dessa parede, estão as obras aqui citadas. Considerando o aspecto físico da expografia, no deslocamento entre a pintura moderna e a fotografia contemporânea, temos uma conexão com o exterior, com a rua, através de uma das janelas. Outros deslocamentos.

17



ORLANDO TERUZ (Rio de Janeiro, 1902 - 1984)  
*Retirantes*, sem data. Óleo sobre tela, 88,7 x 116 c. Acervo PINACOTECA RUBEN BERTA.



ANDRÉ FELTES (Santa Cruz do Sul, 1966)  
*Sem título*, 2019. Fotografia, 37,4 x 37,4 cm\*. Col. do artista. \*dimensões com moldura



*SOMBRINHAS, 2019*  
*ANÔNIMOS, 2018*

ANAURELINO BARROS NETO

"Todo dia ela faz tudo sempre igual,  
me sacode às seis horas da manhã"  
(Chico Buarque, Cotidiano)

Acordamos.

O corpo exausto ainda não se recuperou da jornada anterior. E lá vamos nós, novamente correndo contra o tempo. O mesmo trem de sempre, a mesma conexão. O odor de naftalina das roupas no inverno, ou de suor no verão. Conhecemos os motoristas e os cobradores, as mesmas quadras de sempre com arquiteturas ecléticas, do art déco à pós-modernidade. Ou todos os estilos agrupados num só prédio.

21

Temos que chegar ao destino urgentemente, trabalhar, trabalhar, produzir e cumprir as metas do chefe. Cada vez mais e mais; o país não pode parar. Corra, corra! O ônibus está quase chegando à parada.

Mas que destino é este?

Meu corpo se arrasta pelas calçadas irregulares e esburacadas, a mochila pesa nas costas como se fosse Atlas segurando as dores da Terra. Os vendedores ambulantes entoam mantras quase ininteligíveis. Gritos de sobrevivência. Os papeleiros catam caixas de papelão e latas de refrigerantes, e chego a pensar que minha vida não é tão ruim assim. Poderia ser muito pior. Talvez sobrevivo a tudo isso por uma conjunção de fé inabalável com um cansaço desesperador. Tudo há de melhorar.

Sempre tive o hábito de olhar um por um dos semblantes na parada de ônibus. Tentar desvendar que histórias mirabolantes estariam por detrás destes rostos sérios. E vejo quase sempre os mesmos. O velho mal vestido, abatido e sem dentes. A moça tristonha com os fones de ouvido, ignorando a realidade a sua volta, mas digitando freneticamente no WhatsApp. Como pode uma jovem linda ser tão triste assim, o corpo sem uma dor e com toda uma vida ainda pela frente? O que sobra para meu corpo quase inerte...

“Olá, como vai?  
Eu vou indo e, você, tudo bem?  
Tudo bem, eu vou indo correndo,  
pegar meu lugar no futuro, e você?”  
(Paulinho da Viola, *Sinal fechado*)

Onde estas pessoas estão indo? O que estão construindo para si mesmas, para o coletivo, para a nação em sua trajetória cotidiana e anônima? Olhares se cruzam, se entregam a diferentes sentimentos: desprezo, aversão, paixões platônicas ou quem sabe ódios inexplicáveis por quem nem se conhece. Esses rituais acabam criando atmosferas inusitadas dependendo da luz do dia, da estação do ano e da chuva que cai e piora tudo, como na foto *Sombrinhas*, de Vera Carloto. Sim, as chuvas deixam a metrópole desordenada, e o ônibus não segue seu destino.

Mas que destino é este?

Acordamos novamente.

Mas desta vez para a vida libertária e futura. Para refletir sobre o que fiz e fizeram dos meus sonhos estes anos todos. Repensar sobre tudo e todos a minha volta.

Não. Os heróis de verdade não são os grandes personagens históricos, os reis e presidentes. Somos nós, os anônimos comuns, do dia a dia, os que se espremem nos metrô apinhados que nem sardinha, corações pulsantes das metrópoles cáoticas, retratados na foto *Anônimos*, de Julio Cocolichio.

Marionetes de um sistema falido, precisamos urgentemente de novas maneiras de pensar. Soltar amarras do passado recente, criar novos códigos de comportamento, realizar uma espécie de catarse social, reinventando esse cotidiano opressor. Criaremos novas táticas de resistência a esse modelo pré-estabelecido e previsível, oposição sistemática aos discursos oficiais. E a educação fará seu papel de resgatar o indivíduo como único, e a arte nos libertará para sempre.

“Pra semana, o sinal  
Eu procuro você, vai abrir, vai abrir  
Prometo, não esqueço  
Por favor não esqueça, não esqueça  
Não esqueço, adeus  
(Paulinho da Viola, *Sinal fechado*)



JULIO COCOLICHIO (Porto Alegre, 1962).  
Da série *Anônimos*, 2018. Fotografia, 35,5 x 35 cm. Col. do artista.



VERA CARLOTTO (Porto Alegre, 1962)  
*Quintana - Sombrinhas*, 2019. Fotografia, 49 x 33 cm. Col. da artista.



*ARRAIAL DA GLÓRIA, 1966*  
*TIRADENTES, 2018*

CAROLINA KNIES

Um diálogo entre obras do acervo e convidados contemporâneos, cuja temática envolvia cenas do cotidiano comum, foi o conceito fundamental que permeou as escolhas do núcleo Cotidiano da exposição *O que resta após*. Sendo assim, uma decisão foi tomada: a obra do Savaris iria dialogar com Carlos Bastos. Foi acertado no primeiro encontro, quando o grupo ainda pensava na organização da exposição, a expografia começava a ser discutida e mesmo o partido de algumas obras do acervo ainda estava em debate. A decisão de expor a obra de Savaris em composição com a tela de Bastos jamais foi alterada. Nem mesmo foi cogitado outra opção em ambos ficassem separados. Foi uma decisão mais do que acertada.

27

A obra de Carlos Bastos (1925–2004) data de 1966 e compõe o acervo da Pinacoteca Rubem Berta. O óleo sobre tela retrata uma paisagem intitulada *Arraial da Glória*.

Já Leonardo Savaris (1982), gaúcho de Caxias do Sul, foi escolhido para fazer parte do grupo de fotógrafos convidados, pois seu *portfolio* é rico em personagens e em situações que retratam a rotina ordinária. Muitas das suas fotografias poderiam dialogar com as obras do acervo que também retratam uma vida banal, porém uma delas prendeu a atenção do grupo: uma pessoa, de costas, em primeiro plano observa uma paisagem ao fundo. Um grande guarda-chuva vermelho protege o homem da garoa presente na cena, e torna-se o ponto de destaque da fotografia ocupando um quarto da imagem. As demais camadas da foto se sobrepõem naturalmente.

Em março de 2018, Savaris captou a imagem em Tiradentes (MG). O resultado alcançado pela fotografia é a contemporaneidade da obra de Carlos Bastos, porém com recursos tecnológicos atuais. O personagem da fotografia observa uma paisagem muito similar à retratada a óleo por Bastos. Ambas as obras retratam pessoas em primeiro plano, e uma paisagem ao fundo. O clima chuvoso se repete nas duas ideias com os céus carregados de nuvens. A própria descrição em áudio de *Arraial da Glória* poderia descrever a fotografia apenas com pequenas adaptações:

Paisagem onírica, de um lugarejo na encosta de um morro. Em primeiro plano, uma pessoa observa o lugar do alto de um barranco. O morro em tons de verde e povoado por casarios brancos ocupa grande parte da tela. A rua em tons escuros encobre o pé do morro entremeando-se as edificações. Sobrados brancos de dois e três pavimentos com telhados sujos distribuem-se na cidade. Ao fundo, o céu cinzento que está encoberto por uma enorme nuvem carregada.<sup>1</sup>

Na noite de abertura da exposição *O que resta após*, Savaris revelou que Carlos Bastos é um artista assumidamente respeitado por ele, e não apenas admirado. O pintor foi objeto de estudo em trabalho que o fotógrafo desenvolveu durante sua trajetória acadêmica.

A conversa entre a paisagem de Savaris e a pintura de Bastos, que, a princípio, parecia uma decisão meramente técnica, expográfica, culminou em um encontro que já havia se consolidado há muito mais tempo.

<sup>1</sup>Transcrição feita pela autora cf. áudio disponível em [www.pinacotecaspoa.com/copia-colecao-galeria-ruben-berta](http://www.pinacotecaspoa.com/copia-colecao-galeria-ruben-berta)



CARLOS BASTOS (Salvador, 1925 - 2004)  
*Arraial da Glória*, 1966. Óleo sobre tela, 58,5 x 91,2 cm. Acervo PINACOTECA RUBEN BERTA.



LEONARDO SAVARIS (Caxias do Sul, 1982)  
*Tiradentes*, 2018. Fotografia, 33 x 50 cm. Col. do artista.



*PÃO DOS POBRES, 2015*  
*COLÉGIO SÃO JOSÉ, SEM DATA*

CERISE GOMES

Memórias presentes são elogios ao passado. Quando na parede, emolduradas, nesse espaço destinado ao que conhecemos por arte, com respeitabilidade e imponência já sacralizadas, passam a simbolizar uma memória coletiva, cultural, um elogio ao que buscam retratar, representar, significar ou ressignificar. Além disso, memória é, também, resistência.

Tratamos de duas obras da Pinacoteca Ruben Berta que dialogam na exposição *O que resta após?*: uma pintura a óleo, do artista Lucídio Leão, que retrata o Colégio São José, e uma fotografia da artista Inezita Cunha, que enquadra o Colégio Pão dos Pobres, na cidade de Porto Alegre.

Há um duplo diálogo presente no contexto dessa exposição. O primeiro diz respeito à interlocução melindrosa entre pintura e fotografia: não há, ainda hoje, um consenso para estarem assim lado a lado, na parede, ambas assumindo condição de arte.

Para a pintura, não há o incômodo da dúvida, há, quando muito, variações em relação à fruição, à recepção da obra. No entanto, não há questionamento sobre a categoria de ela ser ou não ser arte. Em relação à fotografia, sua trajetória é constituída de tantas discussões teórico-acadêmicas quanto podemos imaginar. Ademais, ainda que os estudos atuais exaustivamente referendam a presença da fotografia na esfera da arte, o senso comum seguidamente titubeia. No que se refere à fotografia na parede, ainda que muito bem emoldurada, para muitos ela ainda é uma fotografia na parede, não é arte. Esse espaço do texto não nos permite elucidar os meandros dessa longa discussão, datada dos primórdios da fotografia, e aqui retomada apenas como um disparador para reflexão.

33

O segundo diálogo refere-se ao contexto da curadoria realizada para a exposição *O que resta após?* Retomo a memória, fio condutor inicial do texto, para reafirmar que memória, além de elogio, é resistência. As obras de arte aqui em diálogo apresentam uma temática comum, cada uma a seu modo. Ambas retratam escolas, o Colégio São José e o Colégio Pão dos Pobres, e dialogam esteticamente, aproximam-se nas cores lindamente retratadas, com suas especificidades técnicas e intenções. No entanto, o que há de tão urgente nessa presença? Ambas nos lembram dessa tarefa árdua, necessária e que, hoje, no Brasil do século XXI, sob a barbárie do descaso, resiste: a tarefa de educar. Além da família, as escolas, os colégios educam, transformam, constituem a criança que ali ingressa, em cidadão, moldam subjetividades, enfim, não há sociedade sem escolas, sem professores, sem educação.

34

Não podemos alcançar as tantas lutas travadas nesses espaços esteticamente retratados pelos artistas Lucidio e Inezita, mas a pintura e a fotografia estão ali, no lugar certo, no lugar da arte, atuando como a memória que elogia e que resiste. A possibilidade de acolher novos artistas e relembrar o trabalho do acervo, proposta pela curadoria dessa exposição, é uma manifestação cultural que prioriza o coletivo e suas demandas, ressignificando o espaço elitista da obra de arte consagrada. Observamos nessa exposição que, além da fruição, do gozo estético, da manifestação pictórica, da leveza de estar em um espaço que acolhe manifestações artísticas, a proposta da curadoria, é oferecer um silêncio para reflexão das demandas sócio-políticas atuais, das premências, do que tem muita pressa de ser pensado, da educação. Arte também provoca o pensar, a crítica, desestrutura o *status quo*, por essa razão é tão temida e assusta.

São José e Pão dos Pobres aparecem, assim, como memórias tão próximas, com nomes tão significativos, de lugares próximos ou distantes, não importa. As obras de Lucidio e Inezita não escapam às divagações políticas, estão na parede e sustentam um apelo especial, juntamente com todo o suporte da arte: nos convidam a abandonar a segura passividade diante da arte do outro e a reflexão sobre as urgências da educação nesse mundo contemporâneo.

35



LUCÍDIO LEÃO (sem dados biográficos)  
*Colégio São José*, sem data. Óleo sobre tela, 24 x 34,5 cm. Acervo PINACOTECA RUBEN BERTA.



INEZITA CUNHA (Vacaria, 1963)  
*Pão dos Pobres*, 2015. Fotografia, 43,1 x 62,8 cm. Col. da artista.



## O BRILHO DA PEDRA, 2015

JÚLIA BROWN

O cotidiano revela cenas, nos fazendo observar um filme da vida real. Tais cenas podem ser dos mais variados tipos, dos mais variados personagens e nos mais variados cenários. O que vemos nesse filme da vida real pode ser uma parcela ínfima das possibilidades humanas. O vídeo *O brilho da pedra*, de Felipe Pereira Barros, mostra uma curta cena em uma cidade, que revela a relação de um grupo com aquele espaço urbano.

Inicialmente, uma câmera posicionada na calçada acompanha os transeuntes na rua. São pessoas diversas, que se deslocam rumo às suas obrigações diárias. Ou ainda, apenas caminham por caminhar. A câmera não foca em seus rostos ou em um trajeto em específico; ela apenas filma aquela massa de pedestres vivendo suas vidas, sem mostrar seu desenrolar. Mostra somente uma pequena janela dos acontecimentos cotidianos. É como reviver uma experiência que todos nós passamos diariamente: observar a miríade de corpos se movendo, cada corpo em seu próprio caminho, e nós mesmos no nosso.

Veza ou outra, a câmera filma o lixo acumulado nas esquinas. Não como uma forma de causar nojo ou espanto pela falta de coleta, mas simplesmente por ser um detalhe já mesclado na paisagem de cidades urbanas. Não há um objetivo higienista ali. Os prédios e estabelecimentos da região também têm seu espaço no vídeo, contextualizando o espaço geográfico. Apesar disso, não há uma análise arquitetônica daquelas construções; elas estão ali para cumprir seus objetivos: o de moradia e o de trabalho.

39

Então a câmera, após passear pelas calçadas, pelas casas e prédios e pelas pessoas, foca em um grupo de dançarinos de rua. Eles dançam *break*, uma dança de rua cujo surgimento remonta à década de 1970 é relacionada a grupos vistos como marginalizados pela sociedade, como os imigrantes porto-riquenhos vivendo no Bronx, uma então região pobre de Nova York. Desta maneira, o *break* também se apresenta como uma arte de resistência para aqueles que nem sempre tiveram sua cultura e suas manifestações artísticas vistas como legítimas.

Conclui-se então que o vídeo *O brilho da pedra*, além de mostrar uma cena cotidiana (que pode já ter sido observada por muitos de nós), também mostra a relação de um grupo, sua manifestação artística e o ambiente citadino. A importância da ocupação de espaços urbanos por grupos (que muitas vezes vivem à margem da sociedade) e sua arte e cultura são destacadas pela obra. A arte filmando a arte, e assim, nós podemos assistir (ou reassistir) a um momento do cotidiano se repetir.

FELIPE PEREIRA BARROS (Maceió, 1982)

*O brilho da pedra*, 2015. Vídeo, 6'18. Criação coletiva Projeto Quixote: Usina de Imagens e Oficina de Break  
B. Boys: B. Boy Tcheba, Arthur Pizano, B. Boy Piu, Felipe de Melo, Julia SDS e Jonas B. Boy Sorriso





# VENDEDOR DE ALGODÃO, 2016

MARIÂNGELA MACHADO

As metrópoles têm tons de cinza. E muitas vezes assumem um espectro brutal nas ruas manchadas pelo vermelho da violência. Diante disso, nós, anônimos habitantes desses centros urbanos, buscamos trégua em espaços de lazer e descanso. Nesses deslocamentos, às vezes somos brindados com momentos repletos de cores. Imagens que nos tiram do torpor, trazendo à tona a magia da existência. Cenas emolduradas por dias de sol, que iluminam lugares de convívio ou de um passeio solitário.

São essas cores que Fernanda Chemale (Osório, RS, 1965) encontrou junto ao vendedor de algodão-doce, em uma praça de Buenos Aires, em 2016, num dia frio ensolarado. O olhar sensível da artista visual e fotógrafa tirou o ambulante do anonimato. Ao registrar esse ofício artesanal, na sequência de fotos da câmera profissional, foi arrebatada pelo sorriso do praticista, que depois posou agradecido para o celular da artista no final da lida. Postada no *instagram*, essa imagem foi eleita para integrar esta exposição ao lado de obras do acervo da Pinacoteca Ruben Berta. “Sempre gosto quando uma imagem é escolhida”, confessou Chemale.

Ao sorrir para a foto, o vendedor cintilou outras telas da mostra *O que resta após*, do eixo Cotidiano, no olhar cúmplice e receptivo de um espectador emancipado. Vendedor de algodão criou relações com a paisagem colorida e estilizada apresentada em *Man in the park* (1965) e reverberou também na leveza e alegria registradas em *Quermesse* (1966), obras do conjunto da instituição museológica, executadas nos anos 1960, respectivamente, pelo britânico Michel Buhler (1940–2009) e pelo pernambucano Manuel Araújo, Manezinho (1910–1993).

43

O díptico fotográfico criado por Chemale converge com a paisagem vibrante de *Man in the park*. A tela evoca um outro dia luminoso, harmonizado em cores fortes e traços estilizados. Michael Buhler retrata um homem de terno (sem gravata), em primeiro plano, sentado sob uma grande árvore no parque, cujas copas e sombras são representadas por círculos – conversando com as formas do algodão-doce dos retratos de Chemale. As flores vermelhas, também arredondadas, emolduram a base do quadro; cor repetida nas listras da cadeira espreguiçadeira do parque, sinalizando tratar-se de um local de pausa na agitada vida urbana.

A vida cotidiana é recorrente na trajetória artística da gaúcha Fernanda Chemale, no registro de vestígios do homem, apropriações de objetos, espaços e ações casuais. Na construção dessas imagens, ela busca eliminar as fronteiras entre realidade e ficção. Mas, ao se deparar com o fazedor de algodão-doce, deixou a cena transcorrer. Atenta à delicadeza desse *desacontecimento*, encorajou o personagem da vida real a sair do anonimato para ser reconhecido em seu ofício. A fotografia digital – ancorada na popularidade das redes sociais – agrada à artista pelo resultado imediato, ativando uma emoção instantânea, como a partilhada com o vendedor ambulante.

No parque de Buhler, a despreocupada figura humana não tem rosto definido, o que amplifica o conceito de anonimato nas grandes cidades, sobretudo no século 20, antes da revolução tecnológica digital, surgida a partir do final dos anos 1990. O pintor britânico é autor de outras telas sofisticadas, originais e consistentes. Traz um estilo marcante oriundo da fusão de suas referências da *pop art* e do abstracionismo, em voga nos anos 1960, resultando em paisagens cada vez mais simplificadas.

Na lógica expositiva, os fenômenos dos grandes centros urbanos encontram contraponto na cidade pequena idealizada. Em *Quermesse*, do autodidata Manezinho, as crianças e adultos – brancos e negros – não têm rosto definido. Ainda usam roupas coloridas e estilizadas na feira da cidade pequena. As pessoas reunidas estão abertas ao encontro. Com poucas árvores em quadro, a cena tem o domínio do amarelo-escuro do chão e do azul do céu. O casario avivado, ao fundo, é emoldurado por bandeirinhas coloridas. No primeiro plano, se destacam três barracas de artesanato, todas com o mesmo tamanho e cores, atendidas por uma figura de mulher, também no tom amarelo-escuro. O mesmo desenho é repetido ao fundo, em escala menor. E, no centro da tela, o vendedor ambulante de balões indica que é dia de festa. O artista pernambucano é célebre pelas telas sobre o universo popular, em composições claras e definidas.

As três obras colocadas em perspectiva nesta exposição estabelecem vínculos temáticos sobre o cotidiano nos centros urbanos e evocam outras questões, como o anonimato nas cidades. Apresentam traços da vida ordinária nos parques e praças, em passeios ou derivas. Assim, duas telas dos anos 1960 dialogam com fotografias do século 21, como a imagem de Chemale selecionada numa rede social, fruto dos tempos acelerados e de conectividade exacerbada. Esses pressupostos colocam em xeque a ideia de anonimato – ainda valorizada por muitos –, diante do monitoramento das nossas vidas na era digital. As cenas comuns exploram possibilidades curatoriais e assumem novos significados.



FERNANDA CHEMALE (Osório, 1965)  
*Vendedor de Algodão*, 2016. Fotografia, 41,6 x 42 cm\*. Col. da artista.  
 \*dimensões com moldura

MANEZINHO (Pernambuco, 1910 - São Paulo, 1993)  
*Quermesse*, 1966. Óleo sobre tela, 74,5 x 99,5 cm.  
 Acervo PINACOTECA RUBEN BERTA.



MICHAEL BUHLER (Londres, 1940 - 2009)  
*Man in the Park*, 1965. Óleo sobre tela, 101,8 x 126,8 cm  
 Acervo PINACOTECA RUBEN BERTA



# POMBAS, 1965

ROSANGELA CARDOSO

Gastone Novelli (Viena, 1925 – Milão, 1968), pintor italiano criador da obra *Pombas* (1965), iniciou sua carreira artística em 1948, quando fez sua primeira viagem ao Brasil. Antes de ser artista, Novelli foi estudante de Ciências Sociais e participou da resistência italiana como ativista político. Viveu no Brasil entre 1948 e 1954, desenvolvendo uma pesquisa de vertente expressionista e, após, seguiu para a abstração geométrica. Participou da I e da II Bienal de São Paulo, retornando para a Europa em 1955, vindo a falecer na Itália em dezembro de 1968.

No contexto da exposição *O que resta após*, a obra *Pombas* (1965) foi selecionada no acervo da Pinacoteca Ruben Berta a partir da proposta do núcleo curatorial Cotidiano, que buscou um olhar sobre os acontecimentos comuns na vida das cidades, sobre as pessoas anônimas e sobre as coisas "desimportantes" que figuram na ordem do dia a dia para ressignificá-las. Segundo o diretor da pinacoteca, Flávio Krawczyk, já fazia algum tempo que essa obra não saía do acervo para ser exposta, o que me levou a considerar sua "desimportância" frente a outras abordagens curatoriais e, assim, inseri-la no contexto crítico do cotidiano.

Olhando para a pintura de Novelli, vemos levantados os braços pequenos de uma criança negra, como se estivesse tentando agarrar a pomba que voa a sua frente. Ao lado dela, outra criança maior, testemunhando a cena. Entre elas, a pomba branca em pleno voo.

Desta forma Novelli constrói sua narrativa entre o lúdico e o pictórico. Com uma paleta mínima de cores a representação da cena é modelada com as tonalidades na cor azul, onde a cor branca e ocre são matizadas entre si. Representada em

largas pinceladas pela cor branca carregada de matéria, a pomba tem suas fronteiras borradas por pequenas áreas espatuladas, onde a cor ora é figura, ora é fundo. O artista traz para a superfície, num gesto seco, uma pincelada estreita na cor azul, delimitando o corpo da asa e, em outros dois gestos suaves, na mesma cor, as pernas da ave, enquanto a plumagem branca do rabo imerge sob os borrões, desvanecendo na superfície. Linhas sulcadas por uma ponta seca criam grafismos, provocando um movimento ao redor dos personagens, a pomba no centro e as crianças a sua frente, demonstrando um caráter escultórico da pintura.

É um momento instantâneo, aparentemente comum e dotado de magia, na vida dos personagens que Novelli representou com muita sensibilidade. Ao mesmo tempo em que a cena é contemplativa, pode evocar também a ludicidade de certos acontecimentos do cotidiano que passariam despercebidos, caso o artista não atribuísse um novo sentido à imagem. Tentar pegar um pombo no ar, mesmo que num voo rasante pode parecer uma brincadeira, mas pode ser também um desafio, um feito para poucos. A cena representada na obra *Pombas* faz referência a uma imagem de viés expressionista, em que as cores intensas, com pinceladas bem marcadas, deixam evidente o efeito do traçado sobre a tela e remetem a emoções e subjetividades dos personagens envolvidos no cenário.

Para além da simbologia atribuída à pomba branca como um ser de paz, a questão posta no recorte do núcleo do Cotidiano é que, na atualidade, essas aves são vistas como pragas urbanas nas cidades, seja nos parques ou praças e até mesmo em frente à Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Os pombos dividem a paisagem urbana e as calçadas com a cidade, seus moradores e outras aves.



GASTONE NOVELLI (Viena, 1925 - Milão, 1968)  
*Pombas*, 1965. Óleo sobre tela, 55,4 x 70,6 cm. Acervo PINACOTECA RUBEN BERTA

# NÚCLEO RETRATOS

COLEÇÃO  
PRÁTICAS CURATORIAIS

CADERNO DE TEXTOS  
O QUE RESTA APÓS



## BUSTO DE JOVEM, 1889

PAULA BOHRER

07

O título da exposição provoca explicitamente a reflexão, *O que resta após*. Parece evidente o direcionamento ao questionamento: após o quê?

Logo ao acessar a primeira sala expositiva, deparamo-nos com retratos, ou *selfies*, como sugere o texto curatorial. Somos conduzidos ao diálogo entre a tradicional e estabelecida prática acadêmica, que atravessa o tempo registrando figuras emblemáticas de relevância no status social, para relacionar essas pinturas a imagens arraigadas no inconsciente coletivo: fotos, feitas por celular, de milhares de rostos com os quais nos deparamos todos os dias em redes sociais.

Ocorre inicialmente que Pedro Américo, pintor, romancista e poeta que nasceu na Paraíba e faleceu em Florença, com uma formação acadêmica robusta e sofisticada, não poderia conceber tamanha analogia. Um erudito que contribuiu com volumosa produção escrita sobre estética, história da arte e filosofia, dando especial atenção à educação como a base de todo o progresso e reservando um papel superior para a arte na evolução da humanidade.

Talvez exatamente esse confronto entre o físico e material – o quadro fixado à parede na Pinacoteca Ruben Berta, *Busto de jovem*, e a sugestão de sua interpretação enquanto *selfie* – seja o suficiente para repensarmos padrões sociais e comportamento coletivo.

A próxima pergunta que poderíamos considerar seria: quem é esse jovem? Em seu olhar perdido e indiferente, identificamos o tédio de uma faixa etária cada dia mais precoce, que consome tudo que lhe é dado, em tecnologia e avanços digitais, de forma pouco afetiva. Pensamos sobre o quanto avançamos como seres humanos e o valor indiscutível de um mundo virtual com seu alcance antes

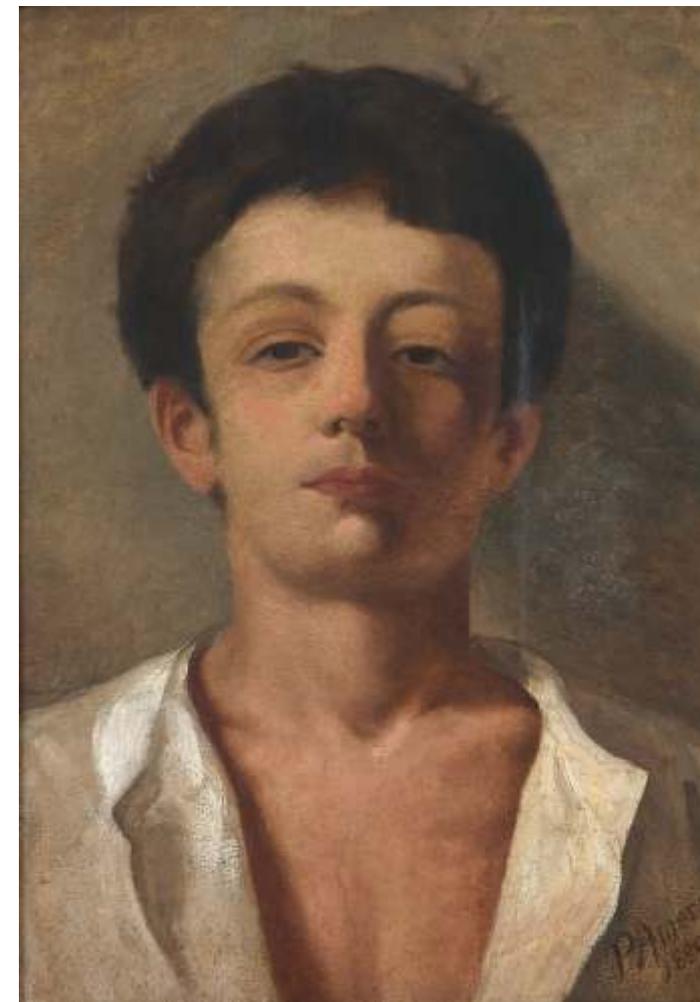
55

inimaginável. O quanto essa realidade nos aproxima ou nos distancia? Criamos camadas e personas irreais e status que imaginamos representar o desejo coletivo. A *selfie* em si poderia ser o ápice dessa necessidade de aceitação e afirmação de sucesso? O jovem de hoje se assemelha em que ao do passado?

Poderíamos elaborar infinitas perguntas sobre esse espelhamento. O caminho é contínuo e inevitável. Pode-se concluir, porém, que somos humanos e possuímos características similares às dos nossos precursores, temos demandas existenciais que perdurarão.

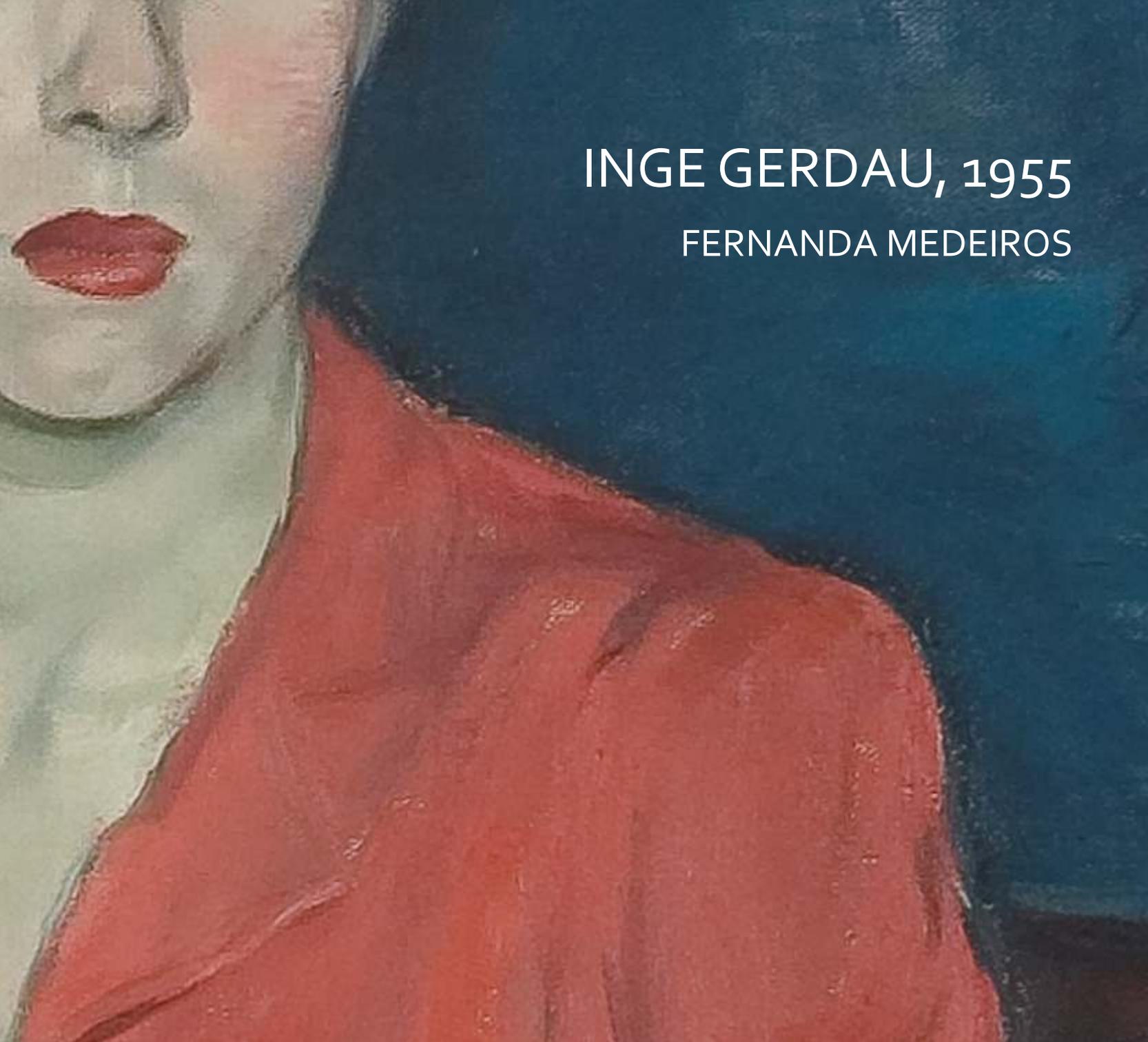
Um *jovem* se caracteriza pela própria evolução, descobrimento de si, autoafirmação, quebra de paradigmas, rupturas com o sistema e confrontos familiares, nada que se apresente em termos tecnológicos parece abalar essas premissas. O meio para a autoexpressão e validação enquanto seres únicos ou o registro de uma época podem ser alterados, mas questões fundamentais e filosóficas sobre nosso próprio entendimento enquanto indivíduos perdurarão.

56



57

PEDRO AMÉRICO (Areia de Paraíba, 1843 - Florença, 1905)  
*Busto de jovem*, 1889. Óleo sobre cartão, 45,5 x 33 cm. Acervo PINACOTECA RUBEN BERTA



# INGE GERDAU, 1955

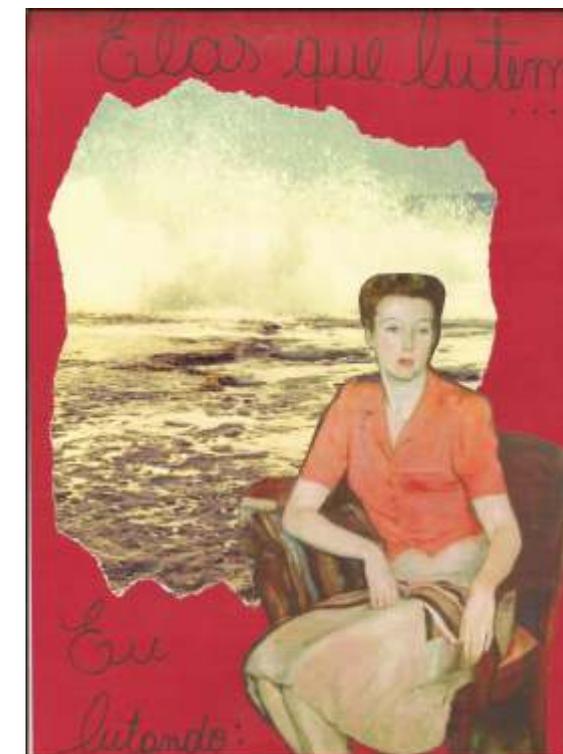
FERNANDA MEDEIROS

Um dos mais importantes nomes da história da arte no Rio Grande do Sul, João Fahrion (1898 – 1970) foi desenhista, gravador, pintor e professor do antigo Instituto de Belas Artes, atual Instituto de Artes da UFRGS. Reconhecido por seu trabalho como ilustrador junto à antiga Livraria do Globo, Fahrion foi também o mais requisitado retratista de Porto Alegre entre as décadas de 1930 e 1960, tendo ajudado a construir a imagem da elite local, principalmente das mulheres. Pintou, por exemplo, os retratos de Gilda Marinho e Maria José Cardoso.

Na mostra *O que resta após* a obra *Inge Gerda* (1955) de Fahrion foi exposta dentro do núcleo intitulado Retratos. Na pintura, o artista representa a personagem com um olhar voltado para um ângulo que escapa ao do observador. A figura da mulher, vestida de vermelho e branco, recorta-se contra o fundo azul marinho, mas a noção de profundidade da composição é acentuada pelo tecido de listras coloridas que serve de toalha. Uma estatueta religiosa e um pequeno livro estão colocados sobre a mesa.

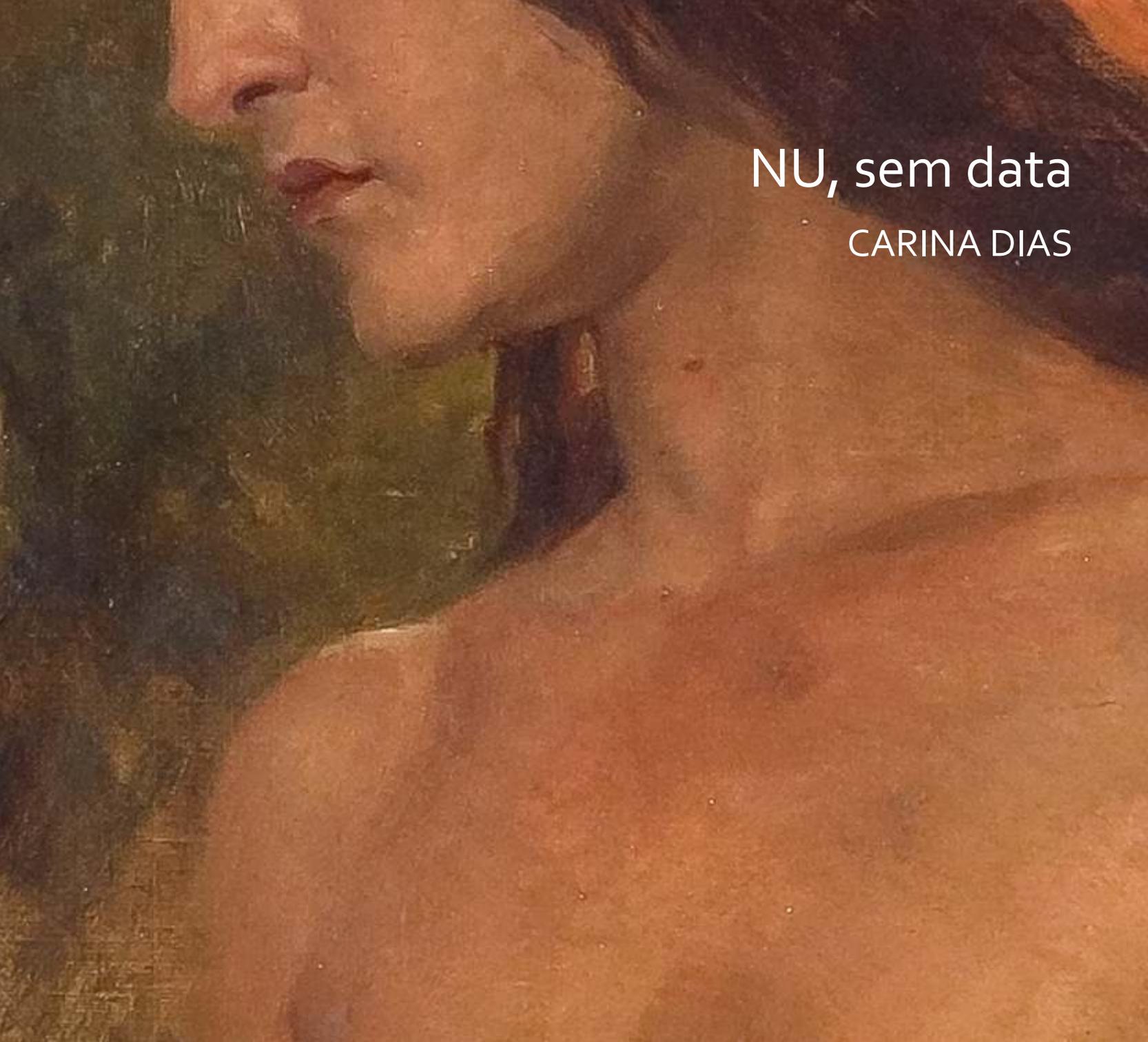
59

Muitas leituras são possíveis ao analisarmos um retrato: o que está pessoa estava pensando? Era feliz? Se sentia bem consigo mesma? Frustrada? No retrato de Inge Gerdau, como comentando anteriormente, o olhar da retratada não cruza com o do observador e ela parece cansada, entediada e triste. Recorri aos memes desenvolvidos pelos estudantes do Colégio Vicentino Santa Cecília para verificar quais foram as impressões que eles tiveram ao analisar a mesma obra.<sup>1</sup> Destaco aqui a montagem que utiliza a pintura para a releitura do meme “Elas que lutem”, que surgiu na internet em 2019 e que nasceu da legenda de uma postagem da apresentadora de TV Geisy Arruda no Instagram. A estudante utiliza a imagem da pintura para criar uma colagem que passa a ideia de uma mulher cansada e sem vontade. Portanto, ao analisar os memes desenvolvidos partindo da obra de Fahrion, observo que os alunos partiram da mesma característica que mais me chamou atenção: o olhar melancólico da retratada. O olhar frustrado e triste de uma mulher cansada.



<sup>1</sup>Um grupo de alunos do Colégio Vicentino Santa Cecília foi convidado a realizar memes a partir de obras do acervo da Pinacoteca Ruben Berta. Posteriormente, suas produções foram exibidas como parte da mostra O que resta após.

JOÃO FAHRION (Porto Alegre, 1898 - 1970)  
*Retrato de Inge Gerdau, 1943. Têmpera sobre tela, 97,2 x 74 cm. Acervo PINACOTECA ALDO LOCATELLI*



# NU, sem data

CARINA DIAS

*Nu* é um óleo de autoria de Batista da Costa (1865-1926), artista que atuou no Brasil, na virada do século XIX para o XX, se consagrando especialmente por suas pinturas de paisagens. Além disso, fez importantes retratos, como os de João Gomes do Rego e Dom Pedro II. Costa exerceu a atividade de professor e coordenador da Escola Nacional de Belas Artes, e, apesar de não aceitar o modernismo – que julgava anárquico –, foi importante na formação de pintores próximos das linguagens de vanguarda, como Candido Portinari.

Essa pintura acadêmica, com data de produção desconhecida, é apresentada no núcleo Retratos da exposição *O que resta após*, podendo ser vista logo que se entra no espaço. Embora sua presença seja, ao mesmo tempo, forte e delicada, não se faz muito evidente ao primeiro olhar do visitante – possivelmente por trazer, sobretudo, tons e cores pastéis, ou talvez porque o rosto da mulher retratada esteja inclinado para baixo e lateral ao público, ou seja, pouco convidativo. Apesar desse primeiro desinteresse, algo nessa jovem mulher é muito instigante: se o visitante se permitir olhar mais atentamente, há muito que se desvendar nessa cena.

Da moça, de pele branca e cabelos castanhos, nos é revelado apenas um dos olhos, o qual discretamente mostra uma luz opaca e melancólica. Portanto, o olhar tampouco se faz cativante. A pose rígida é suavemente banhada por uma luz amarelada, a qual incide nos cabelos e em parte da barriga, o que confere um certo mistério para a sua situação. O que a luz está permitindo ser revelado e o que ela está escondendo? Desse modo, se percebe também que uma das mãos encobre um dos seios. E se nos comprometermos um tanto mais com essa figura, podemos notar que seu olhar é fixo e incrédulo. Da bela imagem e da suposta pintura singela, emerge uma situação de constrangimento dessa mulher nua. Fica claro que ela está submetida a uma observação indesejada: será a do próprio pintor, ou a de um voyeur alheio?

64

Em uma perspectiva revisionista, o *Nu* certamente seria questionado, considerando que o autor da obra é um homem, expondo uma mulher nua, a sua intimidade. Figura essa, que tem feições de desgosto, possivelmente indicando as submissões as quais as mulheres eram – e ainda são – obrigadas a passar.

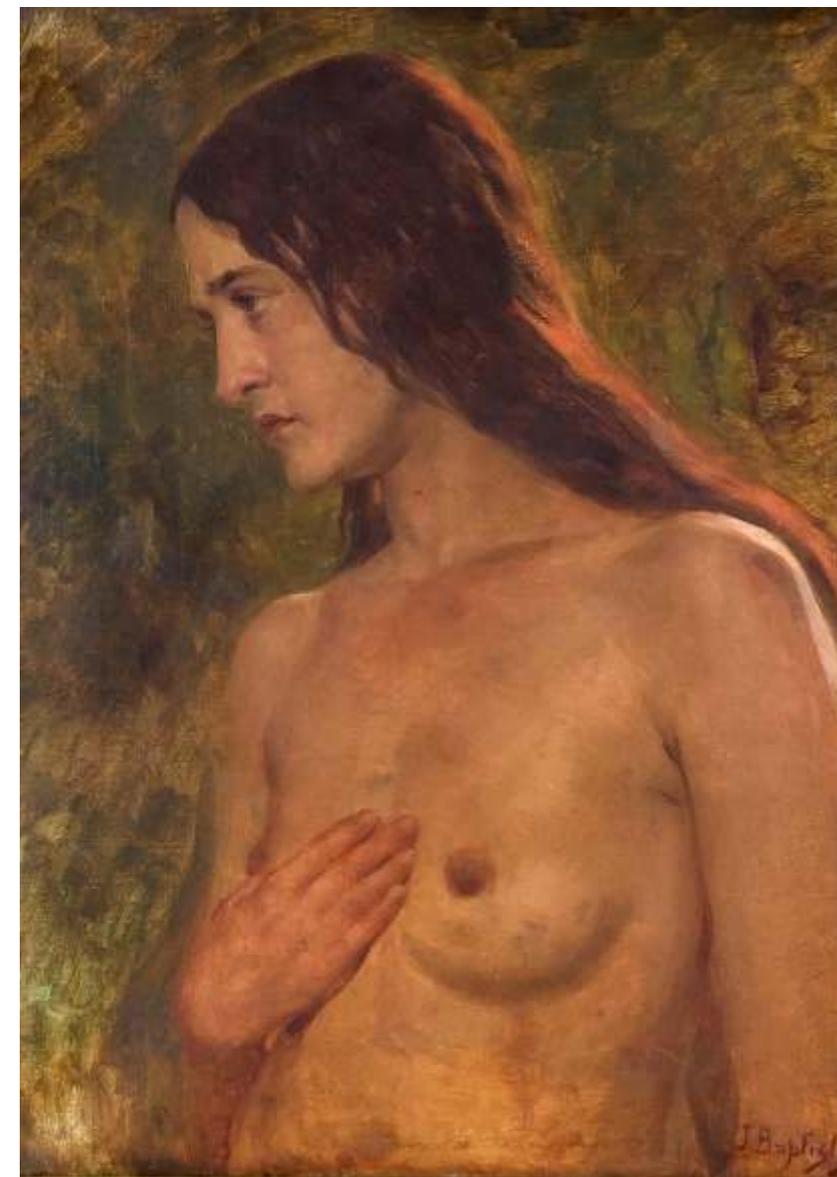
Ao contextualizarmos esse retrato, objetivo dessa curadoria, pode-se relacioná-lo com as *selfies*. O fenômeno das redes sociais eclodiu mundialmente na última década, atravessando a vida íntima e cotidiana das pessoas de forma transformadora: autorretratos feitos nos smartphones, com a exclusiva finalidade de serem compartilhados. Cada vez mais os usuários dos territórios virtuais investem para obter *selfies* perfeitas, o que conseqüentemente irá trazer-lhes as curtidas fortemente almejadas. São inúmeras as ofertas do mercado para a aquisição de iluminação, maquiagem e filtros virtuais, bem como de conselhos e truques para a posição correta do rosto e da câmera; convocando todos a entrarem e usufruírem desse cenário. Seria possível afirmar que existe um

tensionamento do que Guy Debord chamou de *sociedade do espetáculo*<sup>1</sup>, na qual a relação das pessoas é mediada por imagens. Observa-se a dominação e a expansão das redes, tal qual a exaltação da própria imagem, do espetáculo de si, do corpo para mostrar. Evidentemente, como na vida real, nas redes também há invisibilidade, violência, crime, racismo, machismo e preconceito. Nesse sentido, a pintura de Costa, que pode parecer inocente, no mundo atual traz essas e outras reflexões, sobre íntimo e privado, a liberdade dos corpos, os direitos de autoria, anonimatos e outras. Não ficam dúvidas da beleza estética da obra, mas, atualmente, não passa impune aos olhos a figura de uma mulher nua, que esconde um dos seios e mira severamente algo ou alguém.

65

<sup>1</sup>O livro de Debord, publicado originalmente em 1967, pode ser descrito como uma crítica feroz à sociedade contemporânea, isto é, à sociedade do consumo, à cultura da imagem e à invasão da economia em todas as esferas da vida. Cf. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

BATISTA DA COSTA (Itaguaí, 1865 - Rio de Janeiro, 1926)  
*Nu*, sem data. Óleo sobre tela, 58,2 x 43,2 cm. Acervo PINACOTECA RUBEN BERTA



A close-up photograph of a person's face, heavily tattooed with colorful, intricate designs. A digital filter is applied to the face, creating a layered, multi-dimensional effect. The filter includes various elements like floral patterns, abstract shapes, and what appears to be a smaller face or portrait within the main face. The person's eyes are visible through the filter, looking directly at the camera. The background is dark and out of focus.

## FILTER DEVICE, 2019

VERÔNICA VAZ

Como artista que desenvolveu o trabalho *Filter device* especialmente para a exposição *O que resta após*, utilizei-me de diversos componentes gráficos, como cores, texturas, o digital e o real. Tomei como ponto referencial a temática do retrato, a fim de manter coerente uma leitura hodierna do tema e contestar sua posição tradicional.

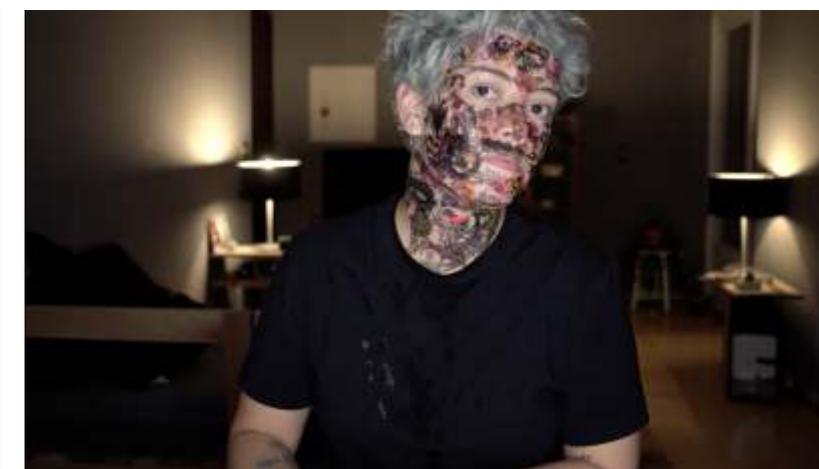
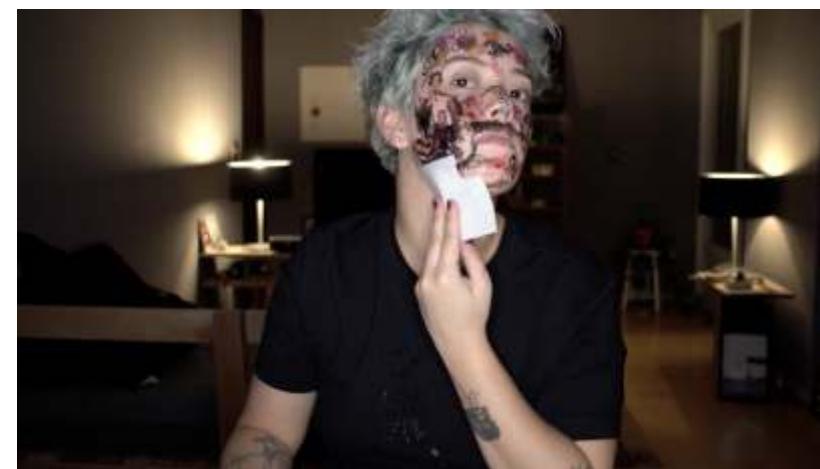
*Filter device*, ou *Dispositivo de filtro* em português, busca referências em uma representação bem comum no meio das redes sociais digitais: as *selfies* com efeito de filtro virtual, autorretratos realizados com dispositivos eletrônicos a fim de serem instantaneamente compartilhados.

É um vídeo de 4'10" de duração, em *hyperlapse*, que concentra duas horas de ação. Os primeiros aspectos que se pode notar na tradução das referências estão no fato da tela de televisão, que reproduz o vídeo, não estar no formato tradicional vertical, mas sim na horizontal; e pelo fato do retrato, sempre estático, ser pensado como vídeo. Minha figura está centralizada na tela, como se estivesse se maquiando em frente a um espelho, mas utilizo a pele do meu rosto para fazer colagens e sobreposições com tatuagens temporárias. As tatuagens são coloridas, de diversas formas, mas com múltiplas aplicações vão se desconfigurando, assim como as feições do meu rosto. É um vídeo mudo, no qual não falo, mas há uma trilha de fundo, com uma melodia animada, que ajuda a atrair a atenção do espectador. Genérica e de direitos autorais abertos, ela corresponde a um tipo de som muito usado em tutoriais de *digital influencers* nas redes sociais.

69

A ideia de colar tatuagens temporárias no rosto, e não adesivos ou maquiagem, por exemplo, vem dos anos 90, época em que balas e chicletes vinham com essas estampas que duravam um dia. De modo que penso ser também anacrônico, uma vez que tal atuação tinha caído em desuso, mas poderia ser ressignificada no pensamento de filtro digital, questionando a própria noção de dispositivo, da manifestação de emoção por meio digital e virtual. Esse rosto pode ser reconhecido? Ele quer ser lido? Qual será o futuro desse rosto?

70

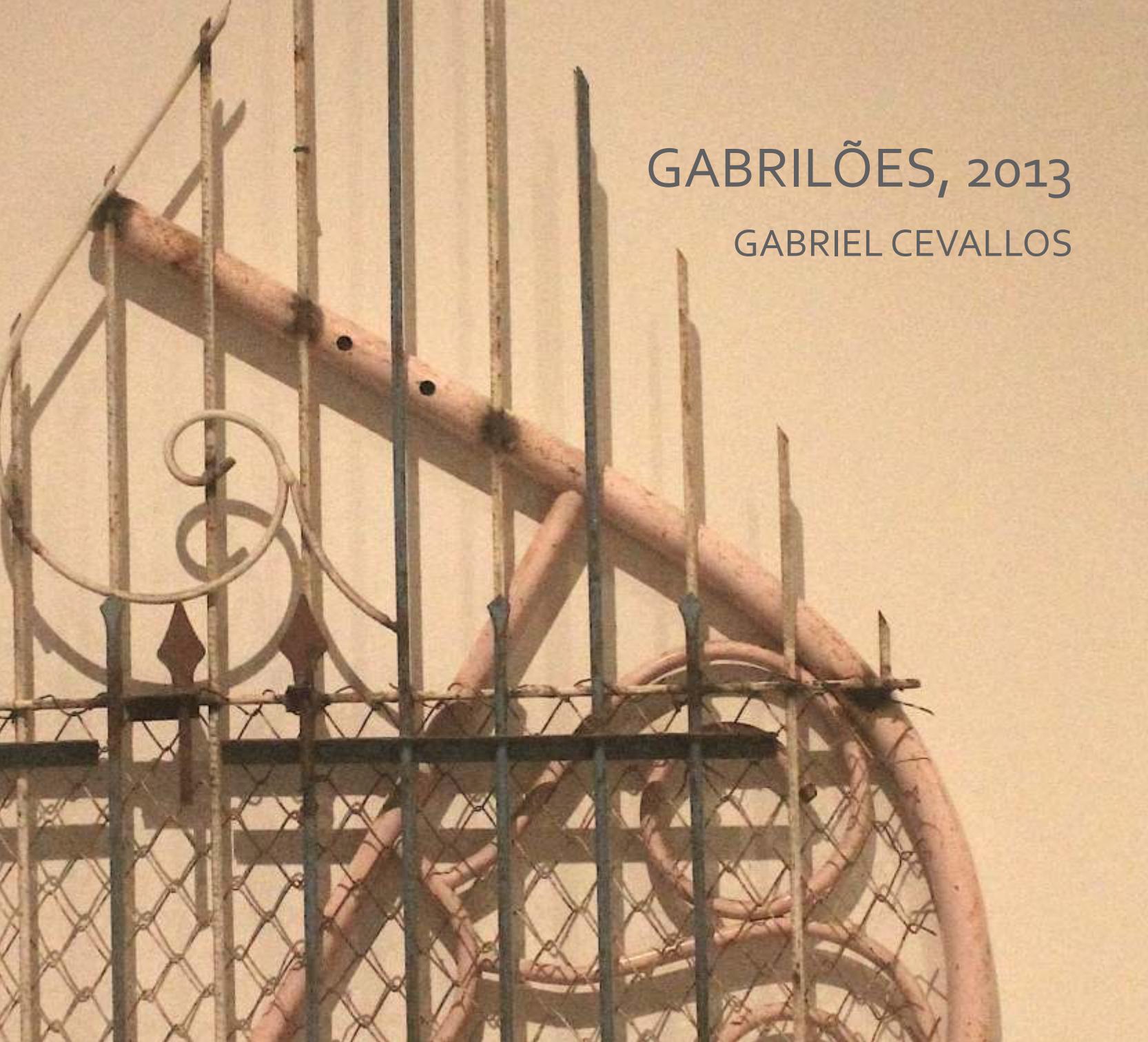


VERÔNICA VAZ (Pelotas, 1991)  
*Filter device*, 2019. Videoperformance, 4'33". Col. da artista

# NÚCLEO DECOLONIAL

COLEÇÃO  
PRÁTICAS CURATORIAIS

CADERNO DE TEXTOS  
O QUE RESTA APÓS



## GABRILÕES, 2013

GABRIEL CEVALLOS

Em meio a dezenas de telas e fotografias expostas na Pinacoteca Ruben Berta, uma das obras destoa por sua materialidade e forma ambígua. *Grabilões*, de Leandro Machado, é uma robusta colagem de ferros, exposta como um quadro, mas que também pode ser percebida como uma instalação. A ambiguidade de sua forma dá lugar a uma convicção quando se reconhece o formato de gota como uma assinatura recorrente nos trabalhos do artista. Uma gota, um coração, uma clave de sol, um amuleto, a curiosidade pela definição é apenas exercício imaginativo sem necessidade de precisão, pois no final ela é tudo isso, e também mais.

75

Composta por três diferentes tipos de grades, a obra, com texturas metálicas, evoca diferentes camadas de significados, que ao mesmo tempo em que se contradizem uma à outra, se harmonizam uma com a outra. Uma batalha flutuante de signos, unidos por sua natureza industrial, apartados por seus significados, e em constante disputa pelo foco a cada novo olhar. O rococó rosa de uma provável cabeceira de cama é a base sinuosa e quente que estrutura a obra, e que serve como um desvio para a ternura dentro dos oscilantes sentidos possíveis. A camada que se projeta reta e fria no segundo plano, com barras de pontas de lança, serve de lembrete à insegurança das ruas, espaço onde o artista geralmente coleta materiais para seus trabalhos. Entre o conforto rosa e o perigo pontiagudo, uma rede metálica entrelaça as camadas e embaralha tudo outra vez: o olhar com os losangos geométricos e o significado com a rede que filtra e captura a nossa atenção.

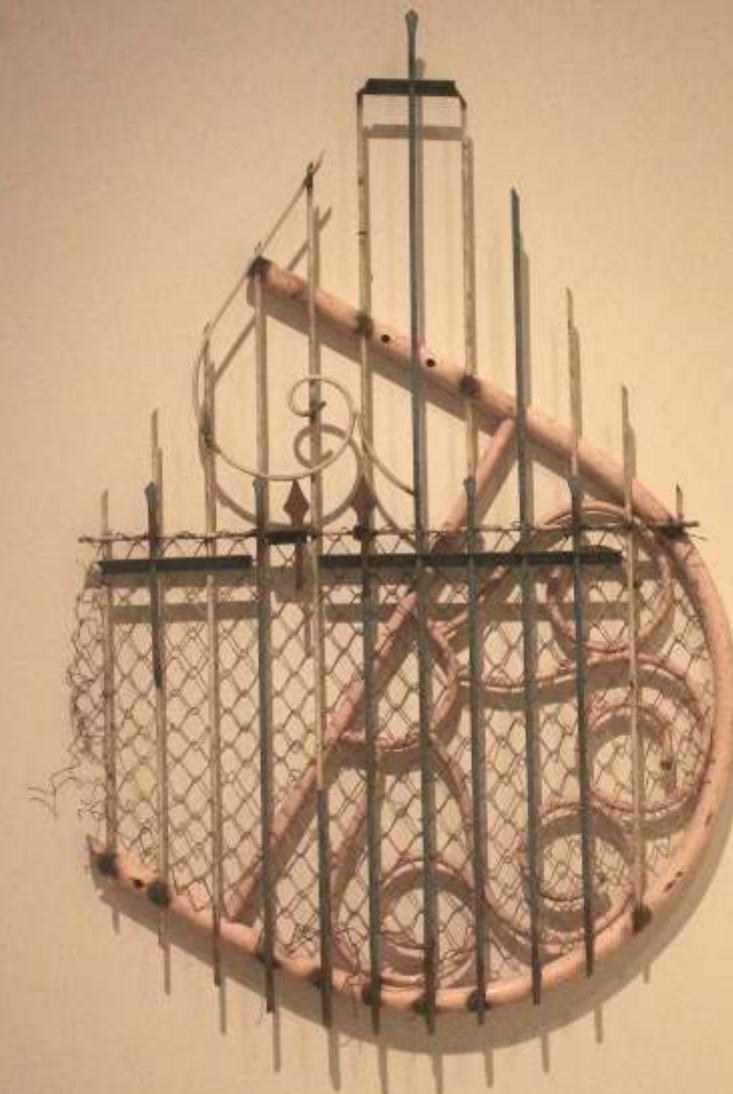
No contexto da exposição, Machado se insere dentro do núcleo que confronta o acervo da Pinacoteca, com sua majoritária presença de artistas homens de ascendência europeia, que reafirmam o mito da igualdade racial. A poética do artista é permeada por questões que discutem a racialização dos afrodescendentes, mas não se restringe a esse único tema: "Me dou o direito de fazer, falar e pensar sobre tudo o que bem desejar e sentir necessidade. A exemplo dos artistas não negros que não se preocupam, nem são cobrados a pensarem um único tema".<sup>1</sup> *Grabilhões* é um exemplo de sua liberdade temática. Com a obra, Machado traz para o centro do debate a ânsia de acumulação e o descarte de mercadorias que caracteriza a vida consumista.

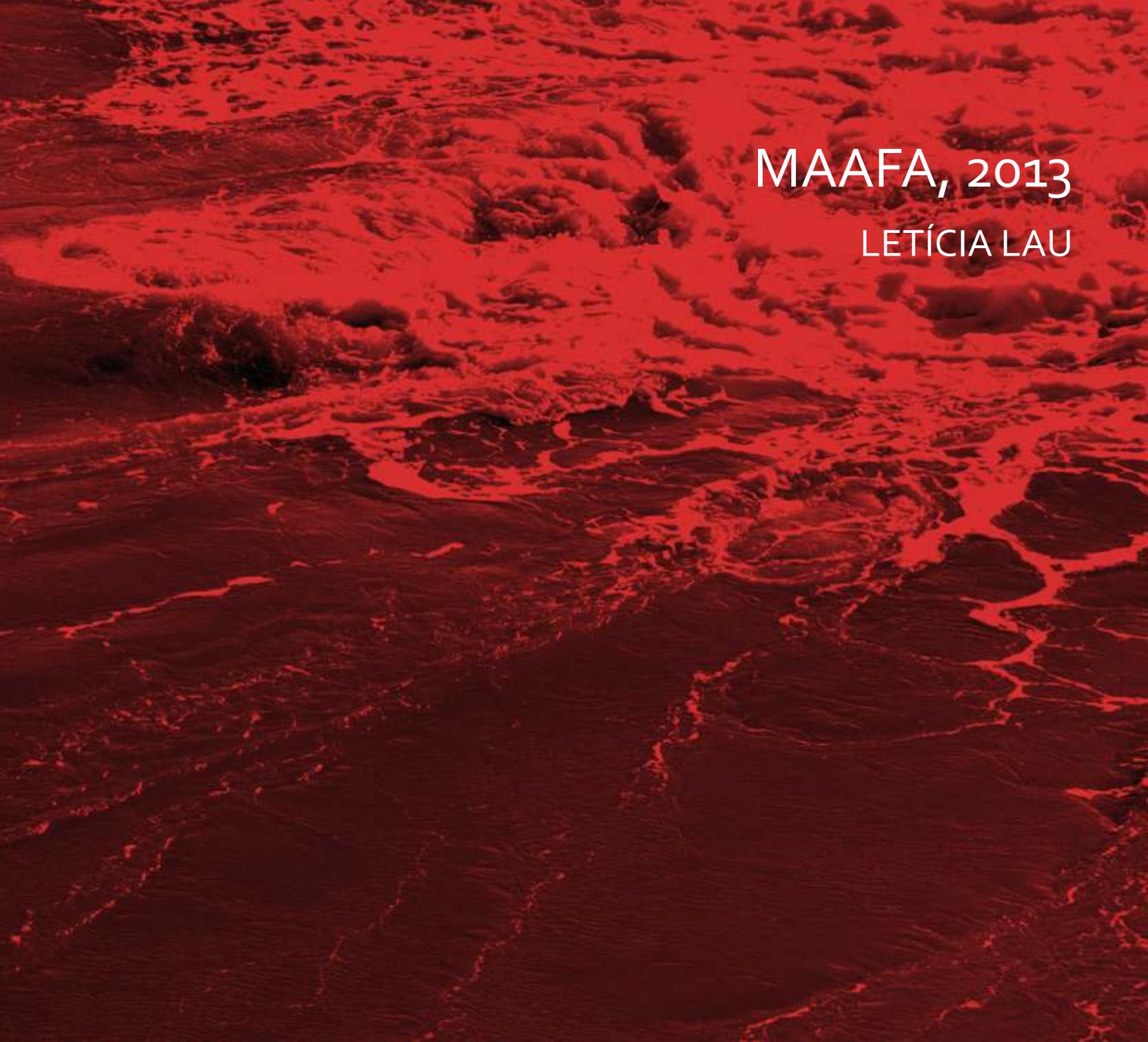
Ao aproveitar o lixo da sociedade, o artista reinventa a sua função e significado, mas também o insere novamente na roda do consumo, desta vez como obra de arte. Essa contradição encurralada foi sentenciada como capítulo de abertura do livro *Capitalist realism: is there no alternative?*, do escritor e crítico musical inglês Mark Fisher, e atribuída a Fredric Jameson e Slavoj Žižek: "É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo"<sup>2</sup>. O sentimento de impotência que nos arrebatamos com a frase não paralisa o artista, que sai às ruas para produzir, entre os paradoxos do capitalismo, uma alternativa própria para o fim do mundo.

<sup>1</sup>HERKENHOFF, Paulo. *RSXXI: Rio Grande do Sul experimental*. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2018, p. 61.

<sup>2</sup>FISHER, Mark. *Capitalist realism: Is there no alternative?* Londres: Zero Books, 2009, p.1.

LEANDRO MACHADO (Porto Alegre, 1970)  
*Grabilhões*, 2013. Portões e grades recortados e soldados,  
139 x 95 x 4 cm. Col. do artista





## MAAFA, 2013

LETÍCIA LAU

O olhar percorre a sala de exposição na Pinacoteca Ruben Berta, vislumbra um conjunto de obras e é capturado por uma fotografia submersa na cor vermelha. Uma imagem impossível de ignorar. O mesmo vermelho intenso ecoa no vestido da *Mulata*, de Di Cavalcanti, rebate nos adornos e no cocar dos *Caciques*, pintados por Carybé, passando disfarçadamente, através do tom rosado, na *Congada de Chico Rei*, de Estêvão, e no desenho de Magliani, para ainda retornar ao vermelho de Vitória Macedo, que convida a permanecer e tentar decifrar sua imagem velada.

Ao nos aproximarmos da imagem, percebe-se uma onda que chega à praia e se retrai pelo repuxo do mar. A imagem capturada congela o movimento do ir e vir das ondas, para o tempo e o fluxo natural da praia. Seria um respiro ou um desespero? O vermelho torna a imagem mais tensa.

*Maafa*, título da obra criada por Macedo, é um termo *suaíli*, a língua usada em grande parte dos países do leste da África. Significa “desastre” e é utilizado para dar nome à dor histórica da diáspora africana. Essa obra pertence a um conjunto de cinco imagens que evoca os atos de suicídio praticados durante o período do tráfico negreiro. Segundo a artista:

O oceano é representado como uma passagem a um território desconhecido, a uma vida de sofrimento, desconectada de suas raízes. Muitos cativos, ao depararem-se com um futuro de trabalho forçado e punições, lançavam-se ao mar na tentativa vã de retornar à sua terra natal.<sup>1</sup>

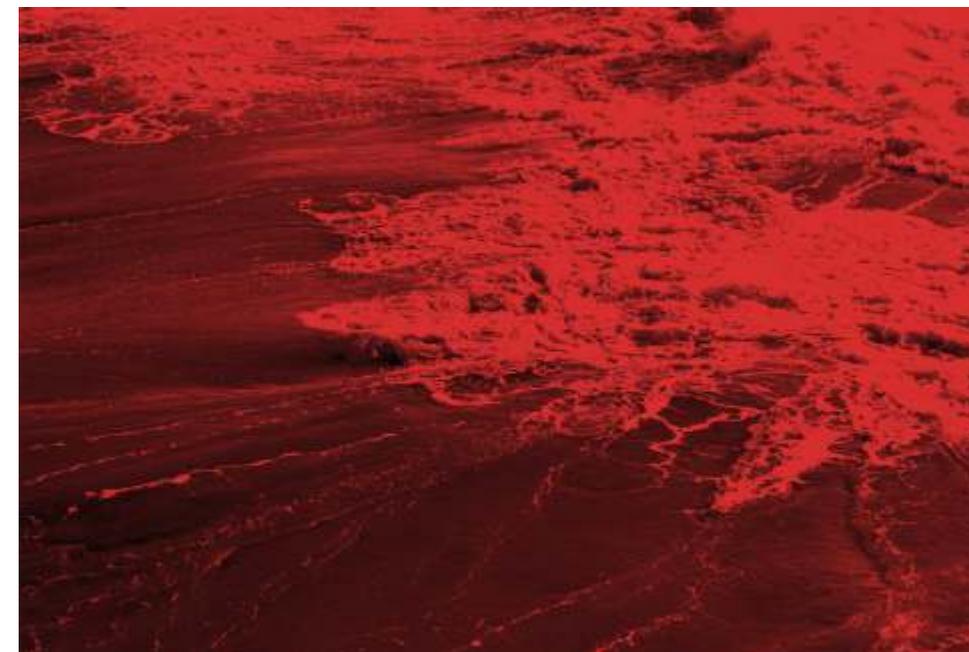
79

No vai e vem das ondas, a memória de uma tragédia reaparece, como uma mensagem na garrafa que é lançada ao mar e chega à beira da praia, trazida de outro continente pelo trânsito das correntes marinhas, ou como destroço de um acidente que insurge na beira-mar.

O vermelho de Macedo é a dor, o sofrimento, um indício de vida e morte. Diferente de qualquer outro vermelho presente na sala. Vale lembrar aqui que, em algumas crenças africanas, o mar é a representação do “mundo invertido”, que abriga a existência daqueles que morreram mas que continuam vivos em memória, uma forma de libertar-se do mundo físico, diversa da crença ocidental, em que a morte leva ao céu ou ao inferno. A artista considera importante trazer para sua obra visões diferentes da cultura ocidental, é sua forma de se colocar no mundo a partir de suas raízes.

Essa obra vai ao cerne da questão do núcleo curatorial *Decolonial*, que insere obras de jovens artistas atuantes no circuito de arte de Porto Alegre para criar um diálogo e assinalar algumas ausências e assimetrias no acervo da Pinacoteca a partir dos corpos criadores. Macedo tem presente no seu processo de criação o objetivo de tratar questões referentes à mulher negra na sociedade e à construção da identidade de jovens afro-brasileiros. Cabe a ela e aos demais artistas menos representados nos acervos das instituições públicas e na história da arte ocupar seus lugares de fala e amplificar as vozes de uma história que ainda não foi contada.

<sup>1</sup>Depoimento da artista à autora, em 2019.



VITÓRIA MACEDO (Porto Alegre, 1994)  
*Maafa*, 2019. Fotografia, 40 x 60 cm. Col. Curso de Foto



## INTERCEPTAÇÃO I, 2015

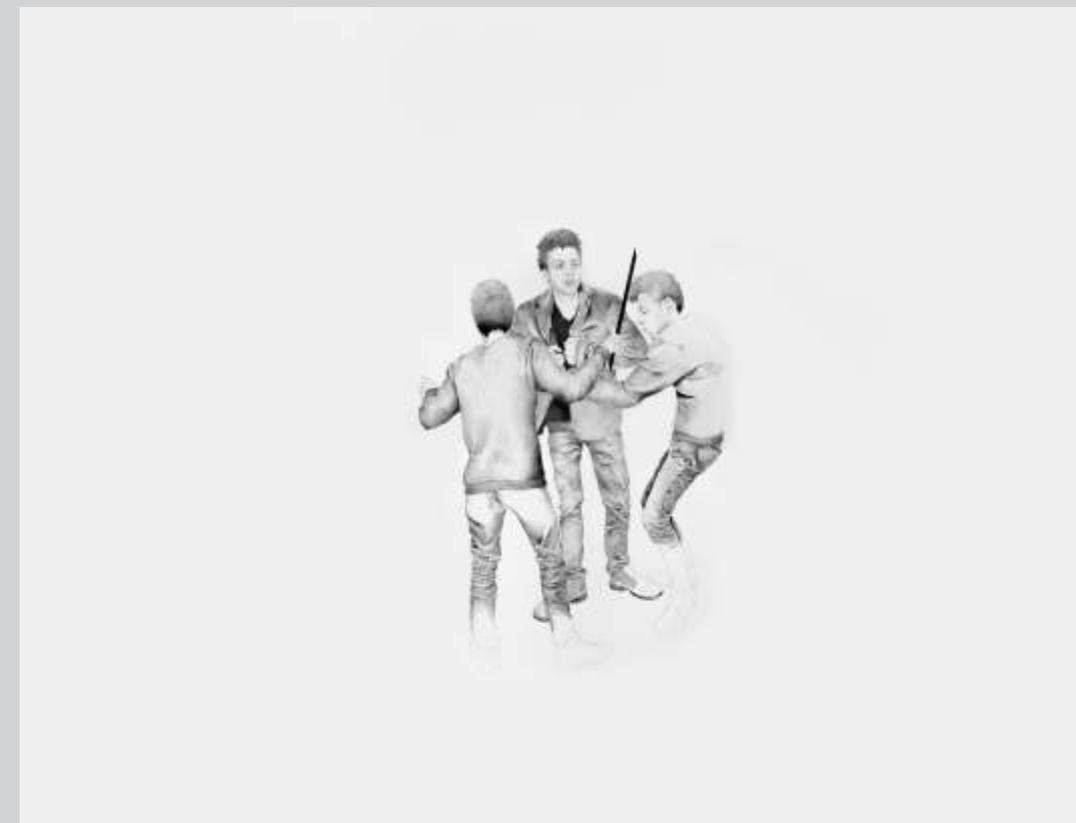
MARIAH TEIXEIRA

Gustavo Assarian é um jovem artista residente em Porto Alegre que desenvolve sua poética através do desenho, sendo seu principal interesse pesquisas e deslocamentos possíveis para o tema do retrato e da autobiografia. Em *Interceptação I* (2015), obra presente na exposição *O que resta após*, do núcleo de abordagem Decolonial, Assarian apresenta um trabalho em desenho que permite um leque amplo de interpretações. O artista recria acontecimentos vividos no seu dia a dia, e como se em sua produção pudesse reescrevê-los, manipulando a sua própria história. Essa artificialidade presente nos retratos é deslocada para o tema escolhido como fonte de interesse do artista, a autobiografia.

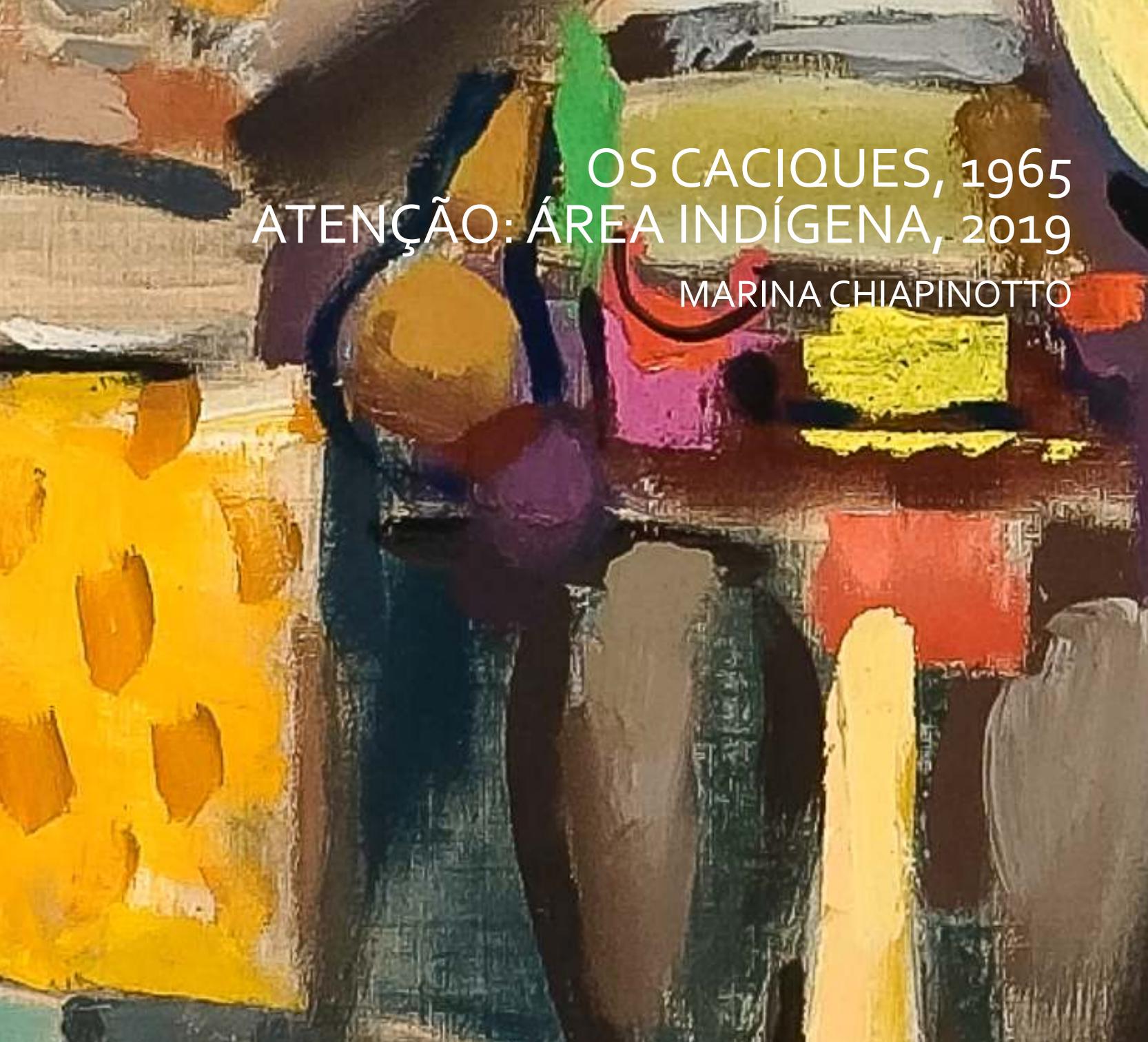
*Interceptação I* (2015) apresenta três figuras no centro do papel, que simulam uma cena de assalto. Na obra, Assarian é o agente ativo e passivo da situação. O preciosismo da linha contrasta com a estrutura de frieza e solidão revelada pela escolha do fundo branco, também elemento ativo, que circunda as figuras, acuando-as no meio da tela e obrigando o espectador a se aproximar para uma leitura mais rica dos detalhes. A ideia da obra inacabada, como um esboço, remete ao desenho como linguagem subjugada à pintura, no entanto, a escolha de Assarian por desenvolver sua poética assim, está no fato do gesto ser também um ato autobiográfico.

No contexto da exposição, seu trabalho também ganha novo sentido. Inserido no núcleo Decolonial, demarca o lugar de Assarian como artista jovem, negro e LGBT. Sua diáspora pessoal, posta ao lado da fotografia de Vitória Macedo, *Maafa* (2018), possibilita compreender também o abismo sociocultural que aparta os negros das pessoas não-negras, desde sua forçada vinda para o Brasil, criando um elo de ligação entre sua vida pessoal e ancestralidade, a luta por autoafirmação e ressignificação da negritude. Abrindo esse leque de interpretação da obra, podemos passar a lê-la dessa perspectiva, da ideia de auto-aceitação e afirmação da identidade negra.

Esse eixo da exposição nos obriga a redirecionar o olhar para o acervo. Mesmo se tratando de obras representativas da historiografia artística brasileira, faz-se cada vez mais necessário subverter essa narrativa hegemônica. Artistas como Gustavo Assarian, Vitória Macedo, Renata Sampaio, Xadalu, Leandro Machado e Fernanda Brum ocupam o espaço expositivo questionando a invisibilidade a qual negros, mulheres, indígenas e LGBTs foram submetidos na constituição de acervos como os da Pinacoteca Ruben Berta e Aldo Locatelli, potencializando o debate e afirmando um lugar dentro do sistema da arte.



GUSTAVO ASSARIAN (Porto Alegre, 1993)  
*Interceptação*, 2015. Desenho sobre papel, 56 x 76 cm. Col. do artista



OS CACIQUES, 1965  
ATENÇÃO: ÁREA INDÍGENA, 2019  
MARINA CHIAPINOTTO

O posicionamento de *Atenção: Área indígena* acima da pintura *Os caciques* na expografia do Núcleo Decolonial da exposição *O que resta após* constrói sentidos para além da disposição das duas obras na parede da Pinacoteca Ruben Berta. Um dos primeiros aspectos a pontuar para que o diálogo entre ambas se estabeleça é a trajetória e a identidade dos autores das obras. Carybé é um artista que nasceu num bairro da periferia de Buenos Aires (Argentina), e sua vida profissional teve início na pintura de cartazes de rua. Posteriormente, veio residir no Brasil, onde teve oportunidade de estudar na tradicional Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Ou seja, sua trajetória passou pela academia, o que também corroborou para que ele adentrasse no sistema das artes brasileiro e futuramente se tornasse um cânone. Em contraponto, Xadalu viveu na comunidade da Vila do Funil em Porto Alegre (Brasil), foi catador de lixo e sua formação se deu na urbe: das pichações que fazia na adolescência descobriu a *sticker art* – de onde nasceu seu tradicional indiozinho Xadalu –, as serigrafias, as colagens, as fotografias e as pinturas. Do museu a céu aberto que é a cidade que fala democraticamente para todos, aos poucos foi sendo reconhecido e adentrando ao sistema das artes via instituições formais como museus e galerias.

Enquanto *Os caciques* de Carybé é uma pintura moderna com um olhar do estrangeiro antropólogo (embora latino-americano) que se fascina pela cultura brasileira e, portanto, vai representar o exótico da identidade nacional; Xadalu usa a serigrafia como mídia e linguagem da pop art contemporânea na sua *Atenção: Área Indígena* e, principalmente, é um representante da causa indígena. Ou seja, seu olhar não traz afastamento, mas sim envolvimento: em suas deambulações nas ruas, deparou com os índios pedindo dinheiro e a identificação foi imediata – tanto pela sua ascendência indígena quanto por acreditar que, como eles, vivia à margem da sociedade. *Atenção: Área Indígena* nas paredes da selva de concreto que é a cidade faz pensar que o homem branco invadiu a terra indígena e marginalizou o índio; nas paredes do museu faz o espectador pensar no deslocamento da arte, bem como na diferença de representação e de representatividade neste campo. Se a proposta era convocar artistas contemporâneos para contrapor as obras do acervo, Xadalu está sobre Carybé para causar estas (dentre outras tantas possíveis) reflexões e estes tensionamentos, tanto acerca das obras, quanto dos seus autores e mensagens nelas contidas.

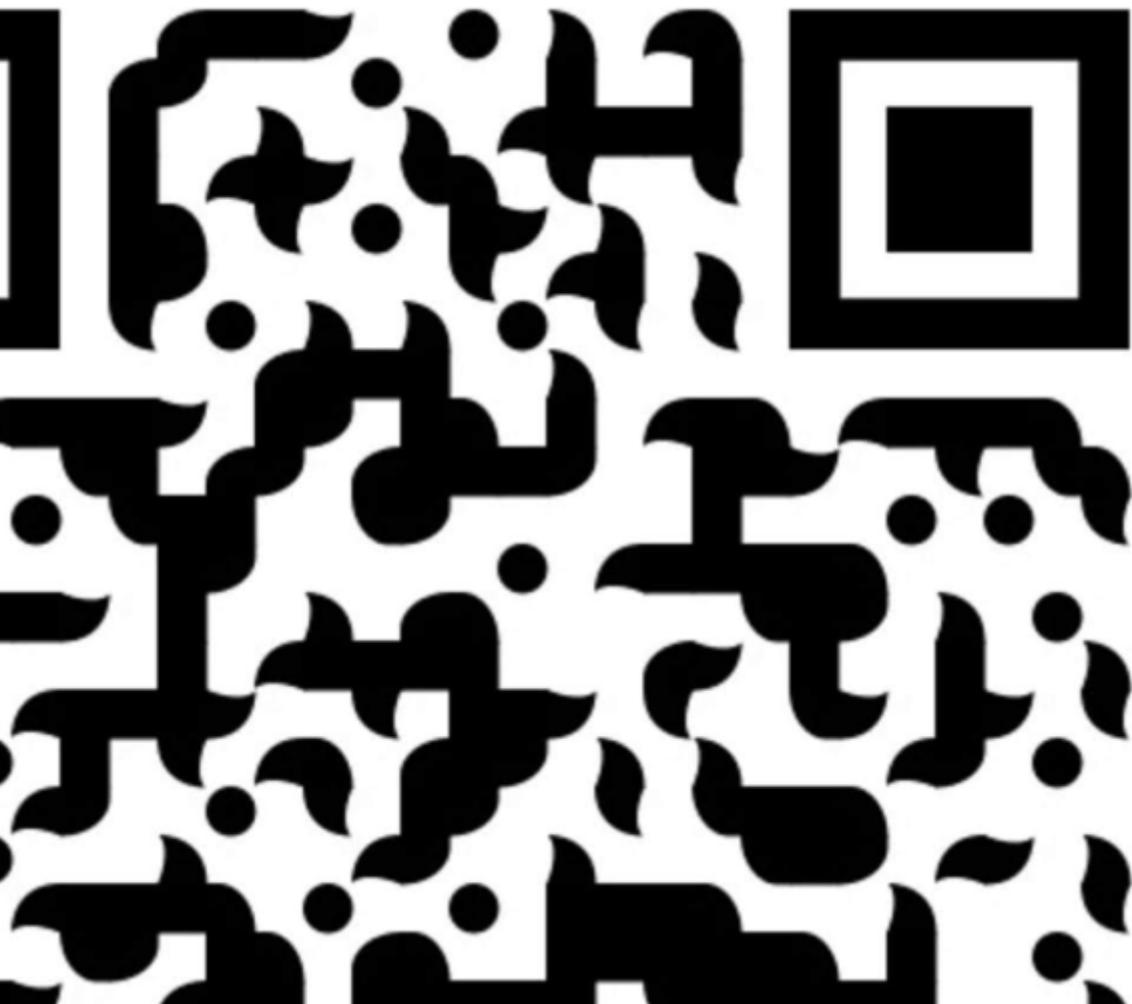


CARYBÉ (Lanús, 1911 – Salvador, 1997)  
*Os caciques*, 1965. Óleo sobre tela, 73 x 100 cm. Acervo Pinacoteca Ruben Berta

XADALU (Alegrete, 1985)  
*Atenção: Área indígena*, 2019. Serigrafia sobre papel, 32 x 29,8 cm. Coleção Roger Lerina

# ZAPRETAS, 2020

FERNANDA ALMEIDA



91

A obra que analiso neste texto é de autoria da carioca Renata Sampaio, artista, educadora e curadora independente, que atualmente reside na capital gaúcha. Sampaio foi escolhida para integrar a exposição *O que resta após* com a obra sonora *ZaPretas* (2018). A obra é composta por áudios do aplicativo Whatsapp nos quais podemos escutar conversas de cinco mulheres negras relatando suas dispersões pessoais por diferentes regiões do Brasil. Os depoimentos podem ser acessados por QR-Code e, por esse mesmo, são de livre acesso.

As histórias narradas nos fazem refletir sobre a sociedade racista na qual vivemos e em como essas experiências particulares reverberam na população de pele negra em geral. Assim, mulheres falam sobre suas vivências, sobre as diásporas que viveram e ainda vivem, sobre como tais processos diaspóricos afetam suas vidas e como são suas relações familiares à distância.

Esses relatos são imbricados por diferentes níveis de violência e dialogam com outras obras selecionadas para o núcleo Decolonial da exposição *O que resta após*. Este núcleo buscou apresentar obras que destacassem artistas racializados ou com temas que evidenciam as minorias latino-americanas, utilizando o acervo da Pinacoteca.

A seleção desta obra pelo grupo de alunos foi interessante, mas fica aqui uma problematização: este mesmo grupo, que é composto apenas por pessoas brancas de uma classe social favorecida, tem autoridade para falar a partir deste lugar? Não que somente indivíduos pertencentes a estes grupos possam trazer à tona essas reflexões, mas é importante ter esse cuidado e critério quando se pensa em uma curadoria com assuntos tão delicados como esses.

92

Adiciono: é compreensível o desejo genuíno em destacar esse tipo de produção artística, mas seria bom refletir para que não se caia em uma visão fetichista e reducionista dos trabalhos desses artistas, seguindo uma tendência de exposições que abordam a temática na contemporaneidade.



93

RENATA SAMPAIO (Rio de Janeiro, 1988)  
*Zapretas*, 2018. Qr-Code sobre papel adesivo. Col. do artista

**UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO GRANDE DO SUL**

**Reitor**

Carlos André Bulhões Mendes

**Pró-Reitor de Pós-Graduação**

Júlio Otávio Jardim Barcellos

**Diretor do Instituto de Artes**

Raimundo José Barros Cruz

**Vice-diretora do Instituto de  
Artes**

Daniela Pinheiro Machado Kern

**Diretora da FEENG**

Angela de Moura Ferreira  
Danilevcz

**Chefe de Departamento de  
Artes Visuais - IA**

Alexandre Ricardo dos Santos

**Chefe de Departamento de  
Ciências da Informação –  
FABICO**

Rita do Carmo Ferreira Laipelt

**ESPECIALIZAÇÃO EM  
PRÁTICAS CURATORIAIS**

**Coordenadora**

Ana Maria Albani de Carvalho

**Vice-coordenadora**

Bruna Wulff Fetter

**Docentes**

Ana Maria Albani de Carvalho

Bruna Wulff Fetter

Camila Monteiro Schenkel

Eduardo Ferreira Veras

Fernanda Albuquerque

Francisco Eduardo Coser Dalcol

Nara Cristina Santos

Sandro Ouriques Cardoso

**Apoio e Assessoria técnica**

Andressa Cristina Gerlach Borba

Paula Beatriz da Silva Serpa

**PINACOTECA RUBEN BERTA  
CAP/SMC/PREFEITURA DE  
PORTO ALEGRE**

**Coordenadora de Artes Plásticas**

Adriana Boff

**Diretor do Acervo Artístico**

Flávio Krawczyk

**Equipe**

Ana Charão

Luciana Markus

Pedro Rubens Vargas

**Estagiários / Mediadores**

Daniele Alana da Silva Niewinski

Heloisa Gobbato Marshall

Lucas Oliveira de Bairros

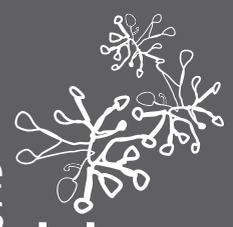
Luiza Reginatto

Vitória Kotz Morlin

**Design Visual**

Cássio Ayres Bodnar

série  
práticas  
curatoriais



A Ficha técnica apresenta a mesma composição de nomes e cargos das equipes da Especialização, FEEng e Coordenação de Artes Plásticas vigente em 2019, data de realização do projeto **O que resta após**.