

A arte e sua sombra: o que é contemporâneo na nova exposição do Acervo do MAC-USP

José Bento Machado Ferreira

USP

Certa vez, nosso querido amigo Luís Nascimento almoçou comigo no Museu de Arte Contemporânea da USP, que ficava dentro do *campus* antes de ser transferido para o complexo criado por Oscar Niemeyer. Passamos muito tempo diante do *Quadro para jovens* (Max Ernst, 1940), observando as paisagens oníricas dispostas como um retábulo medieval: uma espiral esverdeada através da porta entreaberta para a escuridão, penhascos róseos e ensolarados, depois azulados sob uma lua envolta por auréolas, um céu dourado com um sol vermelho sob uma nuvem cinzenta e, por fim, espirais que se fecham. Admirado com a pintura, ele proferia interjeições de espanto. Então, vimos a “série trágica”, *Minha mãe morrendo* (Flávio de Carvalho, 1947). Achou-a séria demais. Não o tocavam temas graves como o amor e a morte. Preferia o comum, “como tomar um café”, dizia ele. Sempre discutíamos por causa disso. Que saudade! Se Luís visitasse a nova exposição do Acervo do MAC, certamente adoraria *O espectro de cor da minha vida em 1989* (Ana Amorim, 1989) depois de rever Max Ernst, uma coleção de sacos plásticos que contêm, cada um deles, “um objeto qualquer” que se apresentara à artista ao fim do dia (conforme texto curatorial): uma embalagem amassada, uma fotografia em preto-e-branco, um desenho, uma pilha, o recibo da compra de um cartão-postal, uma figura do cinema. Situado no extremo oposto de onde se encontra a “série trágica”, o trabalho de Ana Amorim atua como um contrapeso, contrários que se complementam. Os encontros e achados reiteram procedimentos surrealistas, aproximando o trabalho da pintura que encantou nosso amigo.

Jovens estudantes se impressionam com a “série trágica” (fig. 1). Cativa-os o testemunho sobre o morrer, sobretudo depois da pandemia, quando milhares morreram por dia, muitas vezes sedados e isolados. Medidas protetivas restringiam os funerais e o então presidente da República zombava da dor e do luto. Nas discussões

em sala de aula, porém, os alunos questionam se o artista teria se apropriado indevidamente desse momento. Na seção sobre o “retrato” se insinua uma “apropriação”, duas das ideias-força formuladas pela equipe de curadores formada pela professora e diretora do MAC-USP, Ana Magalhães, para montar a nova exposição do Acervo, *Tempos fraturados*, onde os impactantes desenhos ressurgem. A atual exposição foi inaugurada no dia 18 de março de 2023 e deve permanecer até 19 de março de 2028.

No dia 19 de abril de 1947, Flávio de Carvalho foi chamado para a casa de sua mãe, Ophélia (cf. Stigger, 2009, p. 4). O artista e arquiteto deixou sua casa em Valinhos, projetada por ele com formas brutalistas de concreto armado, para acompanhar a agonia da mãe em São Paulo. Diante dela, produziu uma série de croquis a caneta, depois transformados em nove desenhos a carvão sobre papel. Apresentados no MASP, os desenhos a princípio suscitaram “reação negativa” e posteriormente foram aclamados (idem, p. 5). Qualquer que fosse o estado de inconsciência de Ophélia ao ser desenhada pelo único filho, ela estava ao lado dele, não partiu sozinha.

Conforme o sociólogo José de Souza Martins, “abolimos os rituais, mutilamos a linguagem simbólica da nossa relação com o que vem depois da vida” (Martins, 2015, p. 137). O isolamento do morrer e a ausência de obrigações sociais claras sobre o luto coletivo tornam a morte uma experiência mais complexa do que havia sido tradicionalmente, quando as próprias obras de arte pontuavam rituais em forma de estelas, urnas e máscaras. A arte cemiterial dos centros urbanos pertence ao contexto de secularização que afastou os mortos com a instalação de cemitérios a partir da segunda metade do século XIX. Essas estátuas tumulares são modernas porque não obedecem às prescrições retóricas que se impõem, por exemplo, sobre as imagens religiosas tradicionais. Seus modelos muitas vezes foram ditados por artistas nascidos na Europa, de inspiração simbolista. É possível ver trabalhos de Victor Brecheret no Cemitério da Consolação e sua *Musa impassível* (1923), atualmente na Pinacoteca do Estado, foi criada para o túmulo da poeta Francisca Júlia no Araçá. Os desenhos caracterizados por Flávio de Carvalho como “retratação dentro da morte” (conforme inscrição do artista na obra) desmentem essa pretensa capacidade de traduzir o luto e testemunham a angústia diante da morte e do morrer. Além disso, eles mesmos resultam da recusa ao isolamento do morrer e ao afastamento da morte, uma vez que neles é sensível a proximidade física da mãe modelo com o filho desenhista na hora final. A “série trágica” é um exemplo extremo da “delicada negociação entre o artista e seu modelo” da qual resulta o retrato, conforme texto curatorial da professora Helouise Costa (MAC-USP).

A negra (Tarsila do Amaral, 1923) também ressurgiu, mas não porque estivesse armazenada na reserva técnica do Museu. A pintura controversa estava arquivada a olhos vistos, próxima a obras produzidas mais ou menos na mesma época, com algumas das diversas formas de representação do corpo humano exploradas pelo grupo modernista a partir de referenciais visuais europeus, como o simbolismo, o cubismo, o futurismo e o expressionismo (fig. 2). De acordo com a linguagem do filósofo Walter Benjamin, a expografia anterior do Acervo do MAC seria “historicista”, ao promover a “identificação afetiva” com um momento histórico e esquecer todo o “curso ulterior da história” (Löwy, 2005, p. 77). A seção “resistência” da atual expografia confronta a pintura do corpo da mulher preta, realizada por uma artista branca e formada na Europa, com trabalhos dos artistas afro-brasileiros Rosana Paulino, Sidney Amaral e Rubem Valentim.

Para o pesquisador Marco Pedro Rosa, ao ser apresentada entre retratos na exposição *Tarsila popular* (2019), do MASP, tornava-se menos evidente a relação da pintura *A negra* com um discurso colonial. O anonimato, as feições e volumes do corpo fariam dela uma “esfinge”, uma imagem enigmática, que “perturba o museu, o mercado de arte modernista e todas as suas boas intenções” (Rosa). Na seção “resistência” do Acervo do MAC, *A negra* não é mito nem enigma, mas compõe com as outras obras uma “constelação” no sentido de Benjamin, isto é, a imagem formada pela atualidade de diversos tempos, uma conjunção de momentos históricos que desponta no “tempo-de-agora” (cf. Löwy, 2005, p. 140). Ao lado da pintura de Tarsila do Amaral, os curadores dispuseram duas litografias de Rosana Paulino intituladas *Assentamentos n.º 3* e *n.º 2* (2012, figs. 3 e 4), nesta ordem, uma vez que o corpo da mulher preta, que aparece lateralizado para a esquerda em *N.º 3*, volta-se diretamente contra *A negra*, que, por sua vez, sendo uma figura frontal, depara-se com *Emblemas* (Rubem Valentim, 1989), uma série de seis serigrafias que combinam “símbolos dos orixás” e “pontos riscados de umbanda” (cf. Herkenhoff, 1996), valendo-se de linguagem construtiva e contrastes de cor. O segmento se completa com dois dos autorretratos que o artista e professor da rede pública Sidney Amaral passou a produzir em determinado momento de sua obra, *Meu coração brasileiro* e *Canto para Ogum*, ambos de 2012, assim como *Fome e vontade de comer* (2017), uma caixa de madeira que contém uma colher, objeto concebido por ele pouco antes de sua morte precoce, aos 44 anos.

Esta sequência potencializa, não limita o sentido das obras, pois não opera por afinidades, mas pelas diferenças. Em sintonia com o programa modernista, Tarsila do Amaral pintou o corpo da mulher preta como uma espécie de deusa-mãe-terra (o nu feminino paleolítico conhecido como “Vênus de Willendorf” havia sido descoberto em 1908), buscando formas modernas para o que se supunha uma matéria

mítica arcaica. Em meio à paisagem tropical estilizada com faixas horizontais avermelhadas, brancas e azuis, e duas faixas diagonais verdes (a “folha de bananeira”), o corpo é compacto, como em certos retratos de Léger, mas perna, seio e boca se estendem pelo espaço, como as “distorções extremas” no “Picasso do pós-guerra” (Schama, p. 397). Superfícies coloridas pacificamente se ordenam para acolher o corpo, que nelas flutua como uma planta aquática. A intenção antropofágica, de se valer da linguagem moderna para forjar uma identidade, compactua com o discurso apaziguador das tensões raciais, que usa os corpos negros para propagar uma falsa imagem de integração à ordem dominada pela branquitude. Uma sombra colonialista desta pintura se evidencia pela elisão da condição de retrato, conforme a informação de Regina Teixeira de Barros, que corrobora a observação de Rosa:

Ainda que Tarsila tenha declarado diversas vezes sua fonte de inspiração para as pinturas da fase antropofágica – à qual *A Negra* sem dúvida se afilia, embora anteceda em cinco anos –, essa obra provavelmente teve origem em uma fotografia tirada pela própria artista de uma ex-escrava que continuava trabalhando para a família. As duas negras, a da pintura e a da fotografia, estão sentadas com a mão direita apoiada no colo, o lábio grosso, os olhos doces e miúdos, o cabelo colado à cabeça; a escadaria da foto é traduzida como tiras horizontais de cor no fundo da tela; e a diagonal à esquerda da funcionária é transferida para o lado direito da pintura, por meio da estilização de uma folha de bananeira.

Barros, p. 19.

Nem retrato nem paisagem antropofágica, a “esfinge” negra é uma pintura que não se assume como retrato. Inspira-se em “reminiscências” de infância sobre “escravas que moravam lá na nossa fazenda” conforme a artista relatou a Leo Gilson Ribeiro (revista *Veja* n.º 181, 23/02/1972), referindo-se genericamente no plural, sem citar nomes. Mas emula uma fotografia “tirada pela própria artista”, mantida por ela em seu álbum de viagens. Retrato e apropriação incidem sobre esta pintura no “agrupamento” dedicado à ideia de resistência.

Primeira mulher negra a realizar uma exposição individual na Pinacoteca do Estado (*A costura da memória*, 2018-2019), Rosana Paulino pratica, na série *Assentamentos*, uma apropriação crítica das fotografias produzidas no Brasil por Auguste Stahl nos anos de 1850 por encomenda do cientista Louis Agassiz (cf. Bevilacqua, p. 155). As intervenções sobre tais documentos evidenciam a representação do subalterno como um ser genérico da qual Tarsila do Amaral não escapou. A mulher fotografada por Stahl teve seu corpo transformado em objeto de estudo e, assim como a “funcionária” ex-escravizada da pintura modernista, seu nome apagado. Rosana

Paulino, por sua vez, resgata a imagem do corpo da mulher preta de sua condição precária, do “arquivo” enquanto “sistema que rege o aparecimento dos enunciados” (cf. Foucault, p. 147), ao desenhar, sobre e a partir da figura do corpo, ramificações que se abrem para o alto e para baixo, um ventre em gestação e, com tinta delicadamente diluída, uma espécie de aura ao redor dela. No candomblé, “ventre gerador da arte afro-brasileira” conforme Abdias Nascimento (*apud* Seligmann-Silva, 2022, p. 22), “assentar” significa “fixar, firmar, fazer o ritual para o estabelecimento da força dinâmica do orixá ou para o estabelecimento de novo terreiro” e “assentado” está quem foi “submetido a determinados rituais para receber o axé do orixá” (Cacciatore, 1977, p. 53-54). Não saberemos o nome da modelo de Stahl, mas o trabalho de Rosana Paulino reumaniza sua imagem e, por extensão, seu corpo, exatamente como, depois da “quebra dos laços do clã” durante a escravização, “houve o encontro de Orixás que na África mantinham-se de certa forma separados” (Zacharias, 1998, p. 18-19). O deslocamento da fotografia científica, então, produz uma imagem de resistência.

Conforme o texto curatorial da professora e diretora Ana Magalhães, “artistas brancos, tal como Tarsila, se apropriaram de corpos racializados e das culturas africanas para conceber um novo modo de fazer arte”. Rosana Paulino, porém, vira esse jogo ao se tornar, com seus trabalhos, “quem dá as cartas na cena de apresentação dos corpos negros” (Seligmann-Silva, 2022, p. 23). Sidney Amaral faz o mesmo ao explorar o autorretrato, dotando de subjetividade a imagem de um corpo frequentemente coisificado.

Diante desses trabalhos, os *Emblemas* de Rubem Valentim promovem um encontro explosivo entre o princípio construtivo moderno e a simbologia religiosa afro-brasileira. Um depoimento para o catálogo da 23ª Bienal de Arte de São Paulo (1996) relata como ocorrera, em 1955, sua “descoberta da arte negra”, depois de ter cogitado o abandono da carreira artística:

Oxê de Xangô, o machado duplo, no mesmo eixo central, recriado por mim e, posteriormente, transformado em forma fundamental da minha pintura, Xaxará de Omulu, Ibiri de Nana, Abebê de Oxum, ferros de Ossain e de Ogum, Pachorô de Oxalá, os pegis, com sua organização compositiva, quase geométrica, contas e colares coloridos dos orixás. Na pintura, buscava uma linguagem, um estilo para expressar uma realidade poética, extraordinariamente rica, que me cercava, para torná-la universal, contemporânea. Pacientemente, fazia o transpasse de todo esse mundo para o plano estético.

(Herkenhoff, 1996)

É notável na fala do artista que seu trabalho esteja impregnado pela força de todos os orixás, presidida pela “forma fundamental” do machado de Xangô, “fundador mítico da cidade de Oyó” e “distribuidor da justiça” (Cacciatore, 1977, p. 249). O olhar pode ser absorvido pela miríade caleidoscópica apresentada pelas serigrafias de Rubem Valentim quando se busca, neles, tais signos votivos; porém, ao ver neles as formas abstratas, seus arranjos parecem estáveis e serenos no “plano estético”. Entre os *Emblemas* e os demais trabalhos, a equipe de Ana Magalhães fixou um banco inusitadamente curvo, para que os espectadores possam observar o conjunto dessas obras e ao mesmo tempo se observar uns aos outros, como se o espaço expográfico provocasse uma discussão sobre a “fratura” da qual o contemporâneo faz “o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (Agamben, 2009, p. 71).

O título *Tempos fraturados* faz referência ao último livro do historiador Eric Hobsbawm, voltado para as relações entre arte e guerra-fria. Apesar da disposição não cronológica das obras, a exposição apresenta com clareza as diversas etapas formativas da coleção do Museu. A partir do Acervo, busca-se “descrever nosso próprio arquivo” (Foucault, p. 148). As etiquetas pretas, um singelo dispositivo expográfico, permitem que o espectador reconheça, nas obras doadas por Nelson A. Rockefeller em 1946 para o Museu de Arte Moderna de São Paulo, um embrião desse arquivo-acervo. De acordo com a pesquisadora Carolina Rossetti de Toledo, “o fio condutor desta coleção não é estético, mas geográfico”, uma vez que “todas as obras doadas são de artistas que em 1946 estavam morando e ativamente trabalhando nos Estados Unidos” (Toledo, p. 159). O texto curatorial do professor Felipe Chaimovich (MAC-USP) complementa que “todas elas destacam valores opostos aos da arte nazifascista: os horrores da guerra, a liberdade do sonho e os direitos civis das minorias”. Entre artistas célebres como Masson, Ernst e Léger, a doação de Rockefeller conta com obras pouco conhecidas que a atual exposição destaca, como *A aula* (1946, fig. 5), de Jacob Lawrence, artista afro-americano que participou do “novo movimento negro” em Nova York, o *Harlem Renaissance*. Elegantemente trajado, o professor estende um comprido ponteiro vermelho à frente de uma lousa repleta de formas arquitetônicas e termos técnicos. As volutas e letras cursivas da lousa contrastam com as formas rígidas e planas do corpo, com a cabeça em perfil, o tronco frontal e as pernas afastadas lateralmente. Seu gesto altivo e enérgico parece ao mesmo tempo encantar e intimidar os alunos, também vestidos com certa elegância, com adereços, estampas, paletós. Uma cadeira vermelha e alaranjada contribui para a atmosfera vibrante do quadro e indica a posição de autoridade que o professor acabara de abandonar provisoriamente para realizar seu gesto. Todas as pessoas na cena são negras.

A politização dos artistas não disfarça os interesses que Rockefeller representava como agente da política de “boa vizinhança” dos Estados Unidos com ditaduras na América Latina. Fundado em 1963, um ano antes do golpe militar no Brasil, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo recebeu o Acervo do MAM, que havia sido diluído por desinteresse dos conselheiros. A coleção fora ampliada por doações de Yolanda Penteadó e Francisco Matarazzo Sobrinho, além das obras agraciadas pelo prêmio de aquisição da Bienal de Arte de São Paulo. A escultura *Unidade tripartida* (Max Bill, 1948-1949) venceu a primeira edição da Bienal. Sua síntese entre o princípio construtivo e certa corporeidade dos múltiplos planos que nela serpenteiam foi uma referência importante para os artistas neoconcretos, como Lygia Clark, cujo *Plano em superfícies moduladas* (1956) pode ser visto através da escultura seminal (fig. 6).

Até 1978, o MAC foi dirigido pelo crítico e historiador da arte Walter Zanini, que “transformou o Museu em uma plataforma de reflexão e resistência, num panorama político e social de exceção”, conforme texto curatorial da professora Priscila Arantes (PUC-SP). A seção “violência”, com obras de Antonio Dias (1964), Antonio Henrique Amaral (1967), Samson Flexor (1968), Sérgio Ferro (1969-1970), João Câmara Filho (1971) e Cildo Meireles (1982), entre outros, demonstra como os artistas sofreram, resistiram, expressaram e denunciaram a repressão política da ditadura brasileira, hipocritamente apoiada pelo próprio Rockefeller, apesar dos valores afirmados pelas obras por ele doadas, segundo Chaimovich. Vale para a ditadura brasileira o que Hobsbawm afirmou sobre os regimes fascistas da primeira metade do século XX na Europa:

O que o poder destruiu ou asfixiou na era dos ditadores é mais evidente do que aquilo que realizou. Esses regimes eram mais eficientes para impedir que artistas indesejáveis criassem obras indesejáveis do que para encontrar boa arte capaz de exprimir suas aspirações. (Hobsbawm, 2013, p. 344)

Há, então, profunda sintonia entre os horrores das ditaduras latino-americanas reverberados na seção “violência” e os testemunhos da seção “êxodo”. Conforme o texto curatorial de Helouise Costa, “deslocamentos foram registrados por muitos artistas de vanguarda que fizeram de seus trabalhos lugar de denúncia dos problemas sociais de sua época”. Entre trabalhos de Lasar Segall (1953), Käthe Kollwitz (1922-1923) e Karl-Schmidt-Rottluff (1916), *A santa da luz interior* (Paul Klee, 1921) já não está acompanhada pela infame página do catálogo da exposição nazista de “arte degenerada”, que degrada uma das impressões juntamente com o trabalho de um paciente psiquiátrico, embora o texto de parede contextualize-a de modo adequado.

Pinturas de Joan Miró (1926) e Marc Chagall (1938-1939), além de esculturas de Maria Martins (1947) e Farnese de Andrade (1984), evidenciam que a exploração do inconsciente no rastro da psicanálise foi um dos traços mais marcantes da história da arte no século XX. Mas, talvez considerando aquela página infame da qual a forte imagem de Klee não se liberta completamente, no texto curatorial da seção “inconsciente (não livre)”, Ana Magalhães aponta que, não obstante o sofrimento psíquico enfrentado por esses artistas, as “condições de seus trabalhos eram radicalmente diferentes das de Aurora, Ubirajara e Rubens de Paiva – retratados pelas lentes de Alice Brill”. A professora se refere à incursão da crítica e fotógrafa alemã, ela mesma uma testemunha do “êxodo”, no ateliê da Escola Livre de Artes Plásticas, dirigido pelo anatomopatologista Osório César, marido de Tarsila do Amaral e precursor de Nise da Silveira na terapia ocupacional com práticas artísticas. As cenas desoladoras fotografadas por Brill através do Hospital Psiquiátrico do Juquery, no “pátio de homens”, no “pátio das mulheres” e na “prisão de mulheres”, contrastam com a relativa dignidade dos ateliês, nos quais os pacientes internados aparecem pintando, posando com seus trabalhos e recebendo orientações do professor Mário Yahn e da artista Maria Leontina. Nas duas situações, manifesta-se a capacidade da câmera de captar o “inconsciente óptico” (Benjamin, 2012, p. 30), isto é, detalhes, perspectivas, gestos, movimentos e expressões imperceptíveis a olho nu, que se tornam essenciais para a imagem.

Em 1950, Aurora Cursino dos Santos aparece retratada com suas potentes pinturas. Cinco anos depois, ela seria submetida a uma lobotomia. Um dos retratos de Alice Brill mostra Aurora de olhos fechados (fig. 7). Naquele ano, a ex-prostituta e empregada doméstica expunha suas pinturas pela primeira vez. Sentada em postura honorífica, a artista apoia o braço direito sobre a poltrona de vime. Sua cabeça pende levemente para a esquerda, como se ela se esforçasse para ouvir algo muito sutil. A mão esquerda segura uma pintura aparentemente inacabada, um retrato de mulher inegavelmente parecido com ela. O rosto pintado tem um aspecto jovial, mas os olhos abertos observam com firmeza e seriedade, de modo que na pintura se vê com clareza algo que, fora dela, escapa aos olhos, mal se ouve, mas cuja presença a câmera talvez possa aferir. Obras de Aurora Cursino dos Santos e Ubirajara Ferreira Braga podem ser vistas no Museu de Arte Osório César, reaberto em novembro de 2020, depois de 16 anos, em Franco da Rocha.

Ainda que involuntariamente, toda obra de arte comporta “inevitáveis referências ao mundo” e o artista se arrisca a ser um “controverso porta-voz desse mundo visto à distância”, afirma o professor Rodrigo Queiroz (FAU-USP) no texto curatorial da seção “apropriação”. O filme *Aspectos do Alto Xingu* (Manoel Rodrigues Fer-

reira, 1948-1949) e a série de fotografias da *Expedição Rio Negro* (Raymond Frajmund, 1958) mostram cenas da vida de povos indígenas. Confrontadas a esses registros, as esculturas de Victor Brecheret, *Mãe índia* (1948), *Índio e a suassuapara* (1951) e *Luta de índios Kalapalo* (1951), peças de bronze e terracota, parecem considerar os gestos e posturas indígenas como meros pretextos para sua monumentalidade. Sem os traços pessoais dos outros, as esculturas contemplam exclusivamente expressividades do próprio autor, o oposto do registro etnográfico. Os trabalhos de Cildo Meireles (1975) e Anna Bella Geiger (1977) não reconciliam esses polos, mas apontam para a “fratura” entre eles (conforme Queiroz).

Cada seção da nova exposição do Acervo do MAC-USP é uma espécie de fratura na “espinha dorsal” da época de sua formação. Diante de cada obra de arte, como no poema *A Era* (Óssip Mandelstam, 1923), estamos “olhando nos olhos” da “fera” que é a nossa “era” (Campos, 2001, p. 210). O que é preciso para se olhar nos olhos da fera de uma época e encarar seu riso desconcertante? Olhar nos olhos da fera pressupõe que ela nos olhe de volta. É preciso, então, receber esse olhar. Olhar para as obras como feridas abertas.

O historicismo disfarça o arquivo sob a aparência de objetividade espelhada na linguagem classificadora das ciências naturais. Para torná-lo visível, é preciso criar uma “constelação” a partir da explosão do “tempo homogêneo e vazio” (cf. Löwy, 2015 p. 140-142). Entrar em outro tempo, não o dos “descendentes libertos”, mas o dos “antepassados escravizados” (cf. Seligmann-Silva, 2022, p. 94). As ideias-força formuladas pela equipe de curadores de *Tempos fraturados* não são classificações, não encerram o sentido das obras, mas se atravessam vertiginosamente: há resistência onde há violência, há êxodo na guerra-fria e apropriação no retrato. O inconsciente permeia. A constelação que elas compõem pode ser chamada de “trauma”, tanto no sentido de “ferida” quanto de “choque emotivo”. Por vezes, não é claro em qual seção se situa certa sequência. Os suportes dispostos em viés permitem entrever outras seções, como na expografia concebida por Lina Bo Bardi para o acervo do MASP, inaugurada em 1968, removida em 1996, reconstituída em 2015 e recentemente radicalizada, sob a direção de Adriano Pedrosa. As ideias-força criadas por Ana Magalhães e sua equipe desenquadraram as obras, removem-nas de molduras classificatórias, desestabilizam narrativas, desconcertam o espectador, restauram a sensibilidade anestesiada pela avaliação visual instantânea que a sociedade de consumo aliada aos novos meios impõe. Com isso, criam um ambiente propício para sentir a dor que o historicismo anestesia, de acordo com o raciocínio de Susan Buck-Morss (*in* Benjamin, 2012, p. 174): uma “politização da arte” contra a “estetização da política”. Encarregar-se da responsabilidade de evitar que o espectador apenas

passa pelas obras sem sentir a descarga emocional que reverberam já era uma preocupação de Lina Bo Bardi, mas a intensificação da anestésica na era dos algoritmos exige outras estratégias.

Bibliografia

- Agamben, G. (2009) *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Barros, R. T. de. (2011) *Tarsila e o Brasil dos modernistas*. Nova Lima: Casa Fiat.
- Benjamin, W.; Buck-Morss, S.; Hansen, M.; Schöttker, D. (2012) *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Bevilacqua, J. R. da S. (2018) “O vazio na obra de Rosana Paulino”. In: *Rosana Paulino: costuras da memória*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.
- Cacciatori, O. G. (1977) *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Campos, A.; Campos, H.; Schnaidermann, B. (2001) *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva.
- Foucault, M. (2008) *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Herkenhoff, P. (1996) “A Pedra de Raio de Rubem Valentim”. In: *23ª Bienal Internacional São Paulo – Salas especiais*. Fundação Bienal de São Paulo.
- Hobsbawm, E. (2013) *Tempos fraturados*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Löwy, M. (2005) *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo.
- Martins, J. de S. (2015) *Linchamentos: a justiça popular no Brasil*. São Paulo: Contexto.
- Rosa, M. P. (2019) “A Negra”, de Tarsila do Amaral, a esfinge que perturba boas intenções do MASP. Folha de São Paulo, 30/07.
- Seligmann-Silva, M. (2022) *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Schama, S. (2010) *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Stigger, V. (2009) “Retratos dentro da morte: a Série Trágica de Flávio de Carvalho”. *Revista Crítica Cultural*, v. 4 n. 2.
- Toledo, C. R. de. (2015) “A doação Nelson Rockefeller de 1946 no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 23, Campinas: Unicamp.
- Zacharias, J. J. de M. (1998) *Ori Axé, a dimensão arquetípica dos orixás*. São Paulo: Vetor.

Imagens



Imagem 1 – *Minha mãe morrendo*, série trágica nº 7 e nº 8 (Flávio de Carvalho, 1947). Foto nossa, 11/05/2023.

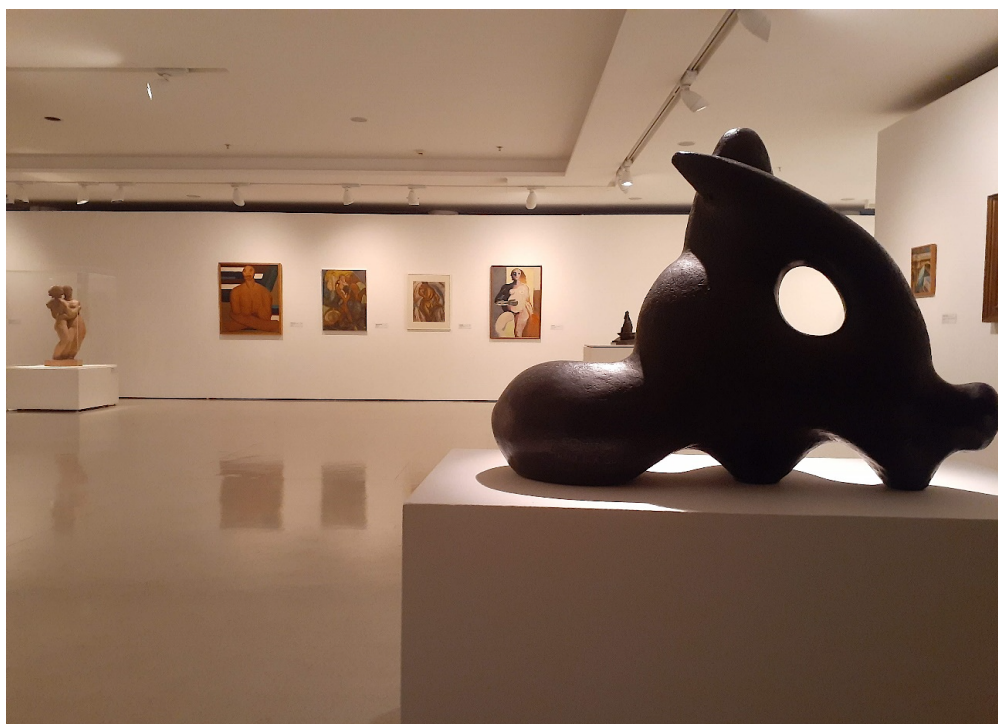


Imagem 2 – Parte da antiga exposição do Acervo do MAC-USP: da esquerda para a direita, *Três graças* (Brecheret, 1930), *A negra* (Tarsila do Amaral, 1923), *O beijo* (Di Cavalcanti, 1923), *Torso / Ritmo* (Anita Malfatti, 1915-1916), *Figura* (Ismael Nery, 1927-1928), *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* (Boccioni, 1912), *Composição com parte de uma ponte* (Antônio Gomide, 1923) e, em primeiro plano, *Índio e a suassuapara* (Brecheret, 1951). Foto nossa, 28/01/2022.

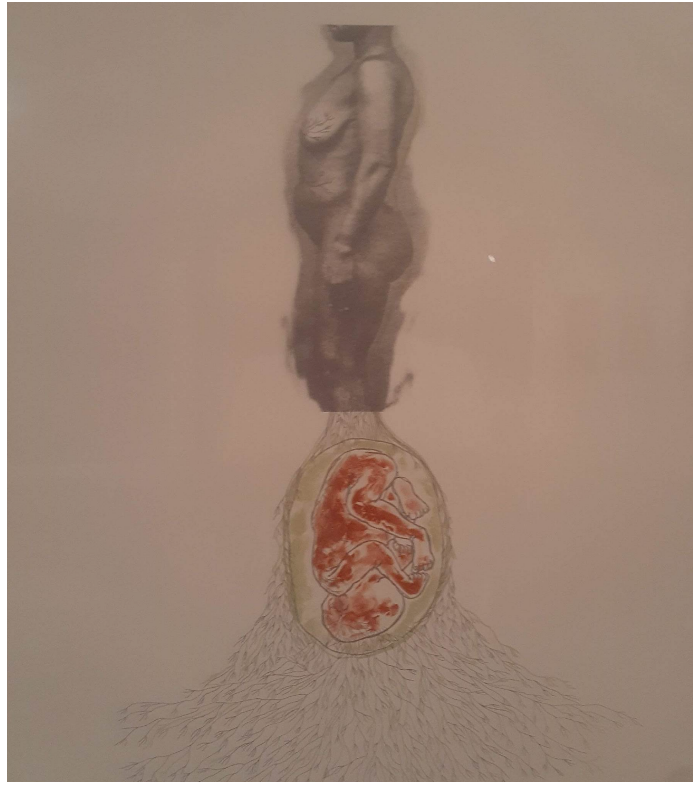


Imagem 3 – *Assentamento nº 3* (Rosana Paulino, 2012), detalhe. Foto nossa, 24/03/2023.

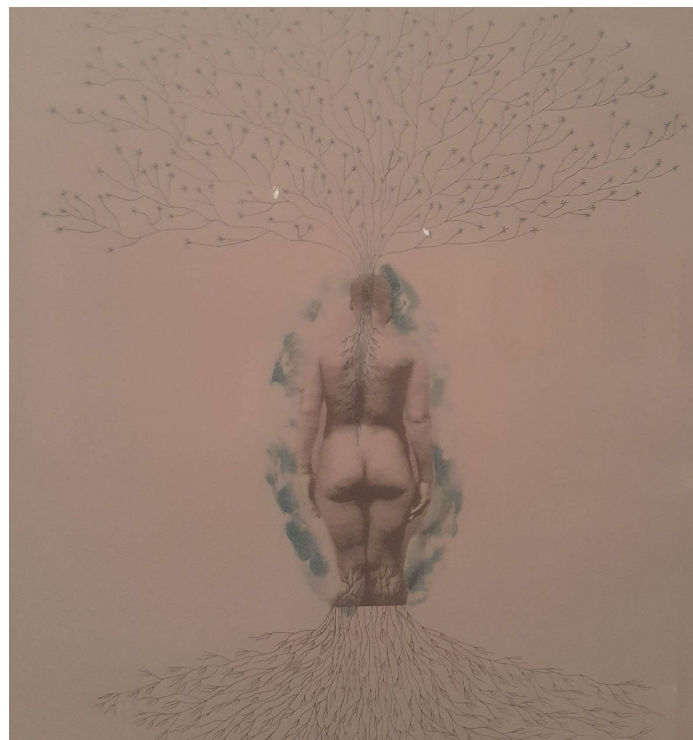


Imagem 4 – *Assentamento nº 2* (Rosana Paulino, 2012), detalhe. Foto nossa, 24/03/2023.

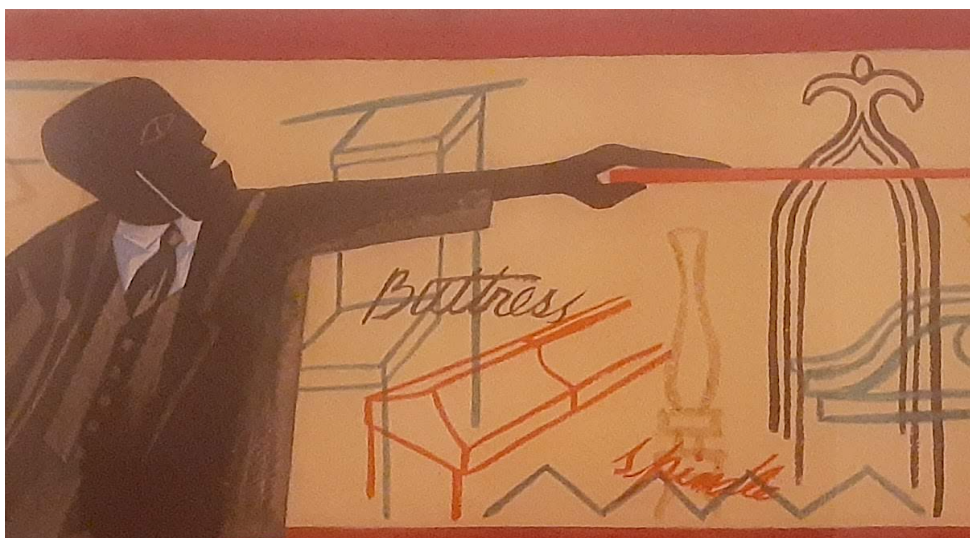


Imagem 5 – *A aula* (Jacob Lawrence, 1946), detalhe com as inscrições *buttress*, “contraforte” e *spindle*, “fuso”. Foto nossa, 11/05/2023.



Imagem 6 – *Plano em superfícies moduladas nº 2* (Lygia Clark, 1956), visto através de *Unidade tripartida* (Max Bill, 1948-1949). Foto nossa, 11/05/2023.



Imagem 7 – *Aurora*, retrato de Aurora Cursino dos Santos (Alice Brill, 1950). Foto nossa, 11/05/2023.