





CASA FIAT DE CULTURA | NOVA LIMA MG

EXPOSIÇÃO

3 de maio a 3 de julho de 2011

OLHAR

A FIGURA HUMANA DA RENASCENÇA AO CONTEMPORÂNEO

E SER

VISTO

NA CASA FIAT DE CULTURA

CONCEITO Teixeira Coelho

CURADORIA Teixeira Coelho

Denis Bruza Molino

Eunice Sophia







Ao enfrentar seu batismo de fogo, há cinco anos, foi às portas do MASP que a Casa Fiat de Cultura foi bater, iniciando suas atividades com a exposição “Arte Italiana da Coleção do MASP na Casa Fiat de Cultura”. À acolhida entusiasmada do público a essa mostra tão bem curada se deve grande parte da tradição consolidada, para centenas de milhares de pessoas, de acorrer à nossa Casa sempre que uma nova exibição se instala. Na celebração de nosso quinto aniversário, nada mais justo, então, do que festejar essa parceria com a apresentação desse extraordinário recorte do museu paulistano, “Olhar e ser visto”.



Homenagem à parte, esta exposição traz consigo o fascínio que a imagem humana retratada exerce sobre as pessoas. A mitologia, a literatura, as ciências da mente, todas estão cheias de expressões sobre o misterioso poder do olhar do artista. Oscar Wilde fez seu personagem, o pintor Basil, assim se justificar pela recusa inicial de expor ao público o retrato de Gray: “Não porei o coração sob esse microscópio. Há muito de mim nesse retrato, Henry... Há demais!”.

Olhar e ser visto, para a psicanálise, no conceito da chamada “função escópica”, são uma só coisa. Não escapou à psicanalista e crítica de arte Giovanna Bartucci o fato de que, para o pai da psicanálise, nessa dualidade, o olho não é mais fonte de visão, mas fonte da libido: “Não à toa, Freud entende que o binômio ‘olhar e ser-olhado’ é um binômio que não se separa”.

Há muito sobre o que divagar, na contemplação dessas obras aqui acolhidas, e não faltarão ao público olhares novos sobre os olhares aqui exibidos.

Só nos resta agradecer ao MASP pela honrosa parceria; e a Minas Gerais pelo olhar carinhoso e cúmplice que tem dedicado ao nosso trabalho.

José Eduardo de Lima Pereira  
Diretor Presidente da CFC



O retrato pertence a um dos mais antigos e ao mesmo tempo renovados gêneros da arte. Provém de um período histórico anterior mesmo à própria ideia de arte tal como hoje entendida, um conceito que remonta apenas ao início da primeira modernidade ocidental, localizada, com alguma flexibilidade, ao redor do final do século XIV. É a esse gênero ancestral que pertence aquela que é, muito provavelmente (e não importam os motivos), a mais famosa pintura existente: *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, capaz de, sozinha, levar multidões ao Museu do Louvre – mais de oito milhões de pessoas no ano passado, para ser mais exato.

O retrato procura responder a uma pergunta fundamental: quem sou eu, qual é afinal minha imagem, como me pareço? Essa é a pergunta básica que faz, a um artista, aquele que lhe encomenda um retrato, e essa foi e continua a ser a pergunta que muitos artistas fizeram e fazem a si mesmos. Nem mesmo a arte contemporânea foi capaz de abolir esse gênero. Pelo contrário. O ser humano continua a ser o primeiro objeto de reflexão e o primeiro espetáculo para si próprio. Nem mesmo o aparecimento da fotografia, e do cinema, foi capaz de abalar o lugar ocupado pelo retrato na pintura, que fascina com a variedade de modos pelos quais foi capaz de responder a essas perguntas.

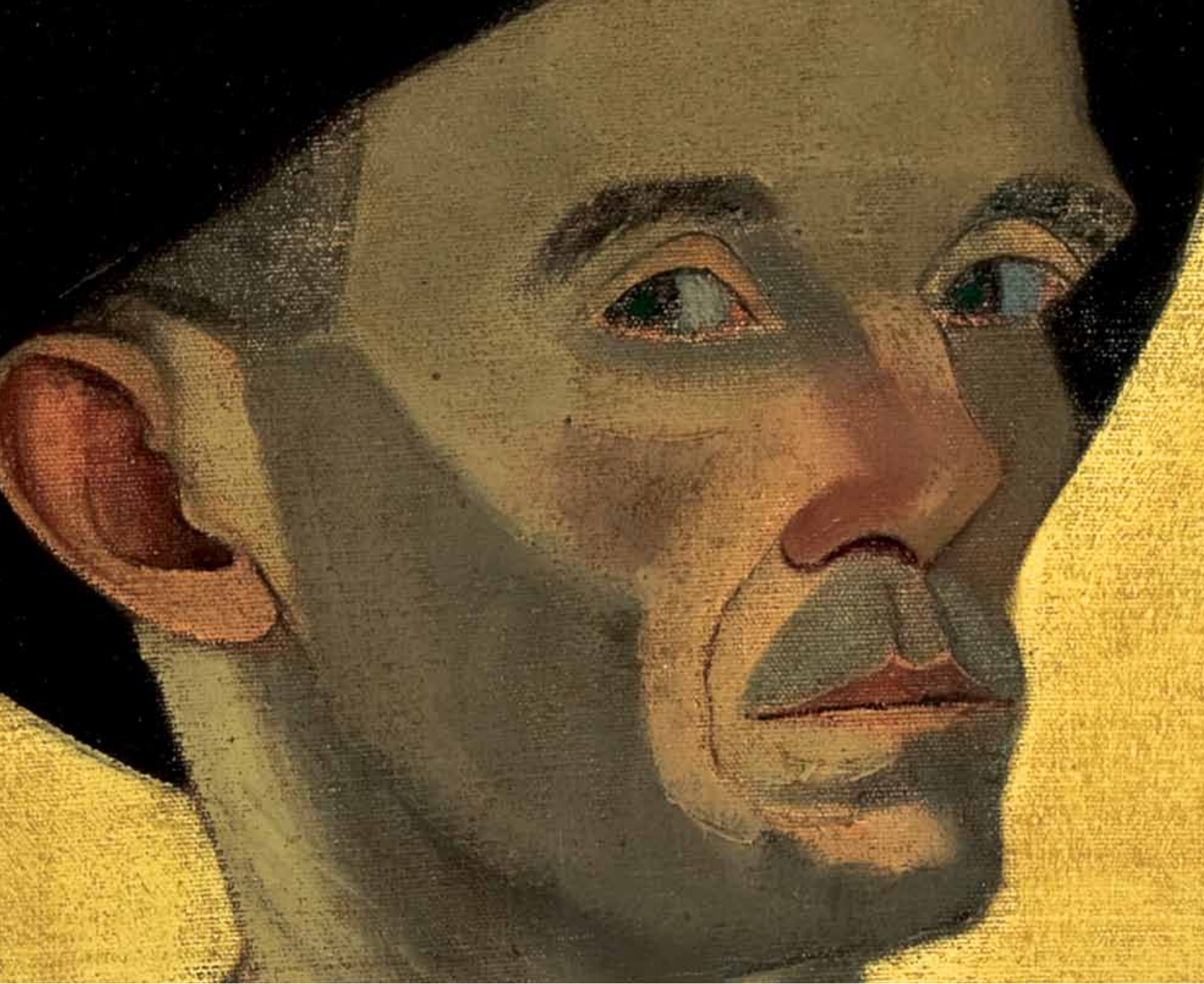
Esta exposição mostra vários desses modos, desde aqueles que apresentam seus retratados como pessoas ativas e afirmativas àqueles, mais atuais, em que nos acostumamos a ver as pessoas “tais como realmente são”, quer dizer, na incerteza de sua significação particular.

A parceria estabelecida entre o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e a FIAT há cinco anos, quando foi inaugurada a Casa Fiat de Cultura com uma exposição do acervo de pintura italiana deste museu, torna hoje possível que a experiência fundamental do retrato, assim como configurada nesta coleção, seja compartilhada com novos públicos. Não é uma tarefa fácil, nem um projeto evidente: obras cada vez mais frágeis, que requerem cuidados excepcionais para serem movidas, tornam cada vez mais rara essa oportunidade de ampliação de audiência, permitida pelo apoio e interesse da FIAT mediante os incentivos criados pelo Ministério da Cultura. No momento em que a imagem pode circular tão livre e rapidamente quanto possível, pela Internet e outros veículos de transmissão, ter acesso à *obra mesma*, no *original*, é uma experiência cujo significado precisa ser ressaltado. É com um prazer especial que o MASP retorna agora à Casa Fiat de Cultura para participar da comemoração de seu aniversário em outra iniciativa essencial de colocação da arte ao alcance de um maior número de pessoas.



Teixeira Coelho  
Curador-coordenador MASP







## SUMÁRIO

<b>10</b>	OLHAR E SER VISTO
<b>14</b>	O RETRATO DA POMPA
<b>22</b>	O RECURSO À CENA
<b>32</b>	EU MESMO
	32 O RETRATO E O MOVIMENTO
	34 O RETRATO E SEU DUPLO
<b>44</b>	RETRATOS MODERNOS
<b>58</b>	RETRATO DE IDEIAS
<b>70</b>	DESCONSTRUÇÃO
	84 O QUE CONTAVAM OS RETRATOS E O QUE CONTAM HOJE
<b>88</b>	RELAÇÃO DE DOADORES DAS OBRAS
<b>91</b>	ÍNDICE POR ARTISTA
<b>91</b>	ÍNDICE POR OBRA

# OLHAR E SER VISTO

A FIGURA HUMANA DA RENASCENÇA AO CONTEMPORÂNEO

NA CASA FIAT DE CULTURA

Teixeira Coelho





O retrato é um dos gêneros mais poderosos das artes visuais, com presença e influência constantes na história da arte, dos tempos mais remotos à contemporaneidade mais ousada. Há 27.000 anos já se faziam retratos, como ficou evidente com a descoberta, em 2006, de um rosto humano desenhado nas paredes da gruta de Villonleur, França – um desenho que, com suas arestas cubistas, encantaria o Picasso de *Les Femmes d'Alger*. E se há uma coisa que marcou a obra de um dos emblemas do século XX, o pop artista Andy Warhol, foram justamente seus retratos, de Jacqueline Kennedy a Mao passando pelos dele mesmo. De igual modo, mesmo na produção dos artistas conceituais, como a brasileira Regina Silveira, o retrato ocupa seu lugar, como o faz nas obras dos novíssimos artistas chineses hipercontemporâneos.

*Fiz de sua pessoa um espelho  
de minha pessoa.*

Suleyman Tchélébi

Em 1669, no prefácio escrito por Félibien para uma coletânea das conferências feitas na Academia Francesa dois anos antes, aparece uma categorização dos gêneros da arte que colocava a pintura histórica em primeiro lugar de importância, seguida pela retratística em segundo, pela pintura de gênero em terceiro, com suas cenas da vida cotidiana, e depois pela paisagem e pela natureza-morta. Designar naquele momento a pintura histórica como a mais importante era uma decisão que se podia entender sob o ângulo do politicamente correto. Afinal, a pintura histórica representava aquelas pessoas que eram “melhores do que nós” e que assim deveriam servir de exemplo social para a elevação do ser humano em sua vida privada e em sua existência coletiva. Aquele tipo de pintura era a arte que merecia ser exposta em palácios e edifícios ou espaços públicos os mais variados, como as igrejas. E mostrava a vida dos santos, dos heróis da mitologia, reais ou imaginários, bem como a realeza e os feitos históricos que se deveria venerar, como as conquistas militares e as ações em prol da pátria e da nação.

Foram sempre os retratos, porém, que exerceram um fascínio inegável sobre a imaginação humana – antes de mais nada, por uma condição peculiar: eles nos olham tanto quanto os olhamos. Os olhos dos retratados nos seguem pela sala, onde quer que nos coloquemos eles nos veem para nos examinar, nos proteger ou nos acusar. Os retratos, dentre as obras de artes visuais, são aquilo de que, na arte, mais se pode dizer que possuem uma consciência e, portanto, uma alma, uma entidade dotada de reflexão e sentimentos. Não por nada alguns povos ditos primitivos se opõem que se lhes tirem fotografias: na fronteira entre o animado e o inanimado, os retratos têm uma vida própria e essa vida nos toca e, mesmo, nos incomoda profundamente – tanto que viramos contra a parede a foto daqueles cuja presença não podemos mais suportar ou a cuja mirada queremos nos furtar por sabermos que a ação que estamos prestes a executar não lhes agradaria e seria, da parte deles, motivo de censura contra nós. Assim é a alma humana, mesmo neste

início de século XXI. Não são apenas as figuras santas às quais atribuímos equivalentes poderes mágicos: são também nossos deuses domésticos, os rostos de nossos filhos ou de nossos pais que levamos na carteira como autênticos amuletos a nos proteger de todos os perigos que conhecemos e daquilo que ignoramos – a nos proteger, acima de tudo, da morte.

O retrato nos controla tanto quanto nos permite controlar os outros, como nos dizem as práticas da feitiçaria em seus diversos modos. A razão parece pouco poder diante dessa crença ancestral, reforçada pelas técnicas da imagem em movimento, mas que permanece íntegra e poderosa mesmo na imagem imóvel da pintura, da escultura e da fotografia. Ainda quando não exista dimensão mágica alguma embutida na experiência de expor-se a um retrato, a condição que aproxima o observador e o ícone de uma outra pessoa (mais ainda se ela for uma personagem real, da história) tem a capacidade de marcar memórias. Uma de minhas experiências de MASP mais antigas e mais fortes, inesquecível, foi meu encontro com a cabeça branca de Voltaire e seu sorriso sarcástico, na antiga sede do museu à Rua 7 de Abril. Foi um encontro com a história, um encontro com a arte, um encontro com um espírito: não me atemorizou, apenas me marcou fundamentalmente. Casos como esse confirmam a ideia de que o retrato é uma prática psicológica que exerceu sua influência sobre o observador tanto quanto sobre o retratado e, sem dúvida, o artista. No conjunto, um exercício de psicologia prática de toda uma sociedade, quando se tem a possibilidade de observar um grande grupo de retratos. Uma psicologia prática, social e individual, assim como um exercício de compreensão das variações estilísticas da arte.

O retrato é também a ocasião para pôr em cena uma questão central da arte em todos os tempos, a da representação versus expressão. Na história da arte, o retrato é talvez o gênero no qual mais fortemente se coloca a questão da verossimilhança. De que serve um retrato se ele não se parece com o representado? A arte moderna deu a essa pergunta uma resposta que seria impensável em momentos anteriores, como a Renascença e o Barroco, embora ela estivesse sem dúvida presente, de modo latente ou instituinte, senão instituído, na cabeça do artista e, de modo expresso, na do retratado ou daquele que encomendava um retrato de um terceiro que lhe fosse próximo (ou mesmo distante). E a resposta do artista moderno foi: quando um retrato não se parece com o retratado, ele serve para fornecer o retrato do retratante, pelo menos seu retrato intelectual, conceitual, estético – e também seu retrato espiritual. Baudelaire deu expressão à ambição realista que era ao mesmo tempo o paradoxo realista: representar as coisas como elas são mesmo se eu, o artista, não existisse, não estivesse *ali* com minhas preferências estéticas e meus conceitos e preconceitos. A pretensão objetivista do realismo, firmada na convicção de que as coisas existem independentemente de quem as observa, foi incisiva e inspiradoramente negada pela arte moderna a partir da segunda metade do século XIX com sua proposição de que a única coisa que interessava, em arte, era jogar sobre as coisas uma luz que saía do interior do artista e se projetava sobre os outros espíritos, neles projetando ao mesmo tempo essa visão particular do mundo. Esse é um outro modo de dizer que, a partir de um certo momento, o que interessava não era

tanto o objeto ou pretexto exterior da ação artística, em si mesmo, mas o modo de representá-lo. Que isso era possível fazer, provou-o Picasso, por exemplo, quando pintou seus rostos que pareciam talhados em madeira ou pedra e de que é um forte exemplo *O Atleta* ou *Busto de homem*, incluído nesta exposição.

O alcance das proposições modernas para a arte é enorme e de fundas repercussões por não serem apenas estéticas as questões que entram em jogo. Dos retratos clássicos, por assim dizer, aqueles que comparecem logo no início desta mostra, se poderia dizer, como fez Georg Simmel, que eles imobilizam a marcha da vida física e psíquica “na qual se cumpre a realidade do homem e que, numa visão única, estável, atemporal – que o real não exhibe e que jamais poderá exibir – concentram esse real submetido à passagem do tempo”<sup>1</sup>. Os retratos modernos, porém, violam esse princípio do congelamento da vida psíquica e corporal dos retratados e deles não dão uma visão nem única nem estável. Talvez a atemporalidade seja a única dimensão que o retrato moderno ainda respeite, porque o tempo e a experiência do tempo são dele igualmente suprimidos. E paradoxos adicionais intervêm: a representação é sem dúvida estável, porque o rosto daquele *Atleta*, que de fato nem atleta era, permanecerá na tela tal como foi pintado em 1909. Nem por isso, porém, essa representação é estável – porque ela não termina de alterar-se aos olhos de quem a observa, que jamais conseguirá precisar com clareza quais são afinal os traços dessa vida corporal e psíquica que se encontram ali representados. As consequências extravasam o domínio da estética porque é na verdade uma outra concepção da vida e do mundo que se instaura – vida e mundo agora flutuantes, sem amarras precisas e distantes da imobilidade e da perenidade que moveram a arte e o desejo de retratar nos períodos anteriores. Nada mais é igual a si mesmo: nem a figura e o poder dos governantes, nem a força dos mitos, dos heróis e dos exemplos, nem eu mesmo, como observador, que me coloco diante deles.

Essa é a trajetória capturada nesta exposição, ela mesma um retrato, não fixo nem único, da história da arte do retrato – assim como se revela na coleção do MASP mas também, em boa parte, assim como se desenvolveu ao longo dos tempos. Esta exposição se desdobra em seis grupos: O retrato da pompa (retratos “de aparato”), O recurso à cena, Eu mesmo, Retratos modernos, Retrato de ideias, Desconstrução. Em cada um há exemplos marcantes do que a ação artística propôs de melhor, de mais atraente ou de mais intrigante. E a articulação entre os grupos produz um instante de reflexão não apenas sobre os caminhos da arte nesses quase cinco séculos cobertos pela mostra como sobre os avatares da identidade ao longo do mesmo período, alcançando este momento de agora, hoje, no exato instante em que o observador se depara com as imagens do Outro que lhe devolvem uma imagem de si mesmo. Um instante de reflexão e, sem dúvida, e isto talvez seja o mais importante, de intenso prazer estético.

1 Simmel, Georg. *Les grandes villes et la vie de l'esprit*. Paris: L'Herne, 2007, p. 49.



# O RETRATO DA POMPA

Os primeiros retratos ditos autônomos (que não mais são parte da arquitetura) surgem no século XIII e ganham impulso com a invenção da portátil tela de pano como suporte (o mais antigo exemplo de pintura sobre tela é uma Madona de 1410). Os retratos deste grupo são ditos “de aparato”. A imagem construída pelo artista deve ser impressionante, o retratado é mostrado como alguém especial, subtraído quase aos acidentes do efêmero. Daí serem de certo modo atemporais: não fosse pelas roupas que ajudam a configurar e situar os que as envergam, os retratados quase estariam fora de um lugar e uma época determinados. São exemplares nesse sentido os retratos assinados por Goya, Van Dyck ou Hals: os retratados estão sobre fundo neutro (ou genérico, como na tela de Gainsborough) e se deixam ver em poses hieráticas, afirmativas, quer apareçam de corpo inteiro ou de meio corpo. São retratos de pessoas e também símbolos de alguma outra coisa, sobretudo do poder. Os primeiros retratos foram os da realeza, do alto clero e da aristocracia, donde serem naturalmente “de aparato” (no Renascimento surgem os retratos das pessoas *mais comuns* ou, em todo caso, dos burgueses). Como toda pintura de gênero, o que primeiro se retrata aqui é o próprio código a que a obra pertence – no caso, a própria pompa, a ideia de pompa; o retratado é meio para pintar-se a pompa em si mesma. O retratado existe porque a pompa existe. (T. C.)



**PIERRE GOBERT** | RETRATO DE NOIVA COM FLORES (Charlotte Aglaé d'Orleans, chamada Mademoiselle de Valois?) | 1720 | Óleo sobre tela | 146,5 x 115 cm







**ANTOINE VESTIER** | RETRATO DE DAMA COM LIVRO JUNTO A UMA FONTE | 1785 | Óleo sobre tela | 121 x 99 cm





**THOMAS GAINSBOROUGH** | RETRATO DA SENHORA JOHN BOLTON | c. 1770 | Óleo sobre tela | 77 x 64 cm

**HENRY RAEBURN** | GENERAL SIR WILLIAM MAXWELL | 1810-1815 | Óleo sobre tela | 126 x 100,5 cm



# O RECURSO À CENA

Os retratos deste grupo apresentam seus modelos *junto* a alguém mais ou a alguma outra coisa, *fazendo* alguma coisa, *representando* alguma coisa: compõem, com as outras pessoas ou coisas representadas, uma cena que lhes empresta ou sugere uma *qualidade* específica. De algum modo, todo retrato compõe uma cena, em particular os retratos de aparato; aqui, porém, a cena é mais explícita e ampla e a narrativa que propõe é mais extensa senão mais complexa. Várias das obras desse grupo relacionam-se àquelas exibidas entre os retratos da pompa enquanto outras, em número não menor, remetem-se ao grupo dos retratos modernos, de que poderiam fazer parte com igual propriedade.

Em certos casos, como nas obras de Nattier, a cena representada chega a compor uma alegoria, mas ela sempre será quase um teatro. É de 1310 a recomendação de Pietro d'Abano de que o retrato deveria expressar a aparência e a psicologia, ou a alma, do retratado – algo mais viável nos retratos desse grupo e do próximo do que naqueles “de aparato”. Daí não se deve concluir, porém, que a *semelhança* sempre tenha sido tudo, no retrato: antes da modernidade proposta pelo século XIX, conforme o princípio da *dissimulatio* (dissimulação) o realismo deveria submeter-se aos interesses contextuais da representação, razão pela qual sobretudo nos retratos de pompa ou aparato os eventuais defeitos físicos dos modelos eram diminuídos ou ocultados. Na contemporaneidade, o corpo humano em seu realismo mais cru, em suas falhas e sua decadência, será mostrado sem disfarces. (T. C.)



**JEAN-MARC NATTIER** | MADAME LOUISE-ELISABETH, DUQUESA DE PARMA (Madame L'enfante) - A TERRA | 1750 | Oléo sobre tela | 97,2 x 136 cm





**JEAN-MARC NATTIER** | MADAME ANNE HENRIETTE DE FRANCE - O FOGO | 1751 | Óleo sobre tela | 97,5 x 136,5 cm



**JEAN-MARC NATTIER** | MADAME MARIE-LOUISE-THÉRÈSE-VICTOIRE DE FRANCE - A ÁGUA | 1751 | Óleo sobre tela | 93,7 x 136,5 cm

**JEAN-MARC NATTIER** | MADAME MARIE-ADÉLAÏDE DE FRANCE - O AR | 1751 | Óleo sobre tela | 97,5 x 136 cm

Encomenda real, esta tela faz parte de um conjunto dedicado aos quatro elementos, sendo as demais três pinturas da série, na coleção MASP, também representações de princesas da Casa de Bourbon. Celebrado pela crítica e pela corte, tal conjunto figurava nas paredes do Castelo de Versalhes até a iminência da Revolução Francesa, quando é deslocado para a Inglaterra. A alegoria se impõe na retratística de Nattier porque ele persegue a um tempo o gênero histórico (o mais elevado na hierarquia da Academia) e o gosto da nobreza, principalmente a feminina, por representações mitológicas à maneira de Hebe, Vesta etc. Aliás, M. Marie-Adélaïde, em tela precedente (1745) do mesmo pintor, aparece como Diana, servindo como referência para a tela do MASP. Com efeito, a retratada aparece como a deusa Juno, conduzindo um carro plasmado de nuvens escuras. Com a imaterialidade do ar, encenam-se os efeitos atmosféricos, visíveis nos panos agitados que se elevam diagonalmente, na cauda eriçada do pavão (avatar de Juno), na iridescência das nuvens do fundo, no corpo feminino torcido à maneira de Michelangelo. A prevalência alegórica converte a fisionomia em máscara de modo a ilustrar a retratística feminina rococó: cabelo puxado para trás, pele de porcelana, rosto oviforme e empoado, bochecha rosada, expressão adocicada. Com esta estilística Nattier conquista, por um lado, fortuna na corte de Luís XV, mas, por outro, a censura de Diderot, entre outros, que o considera artificial. (D. B. M.)





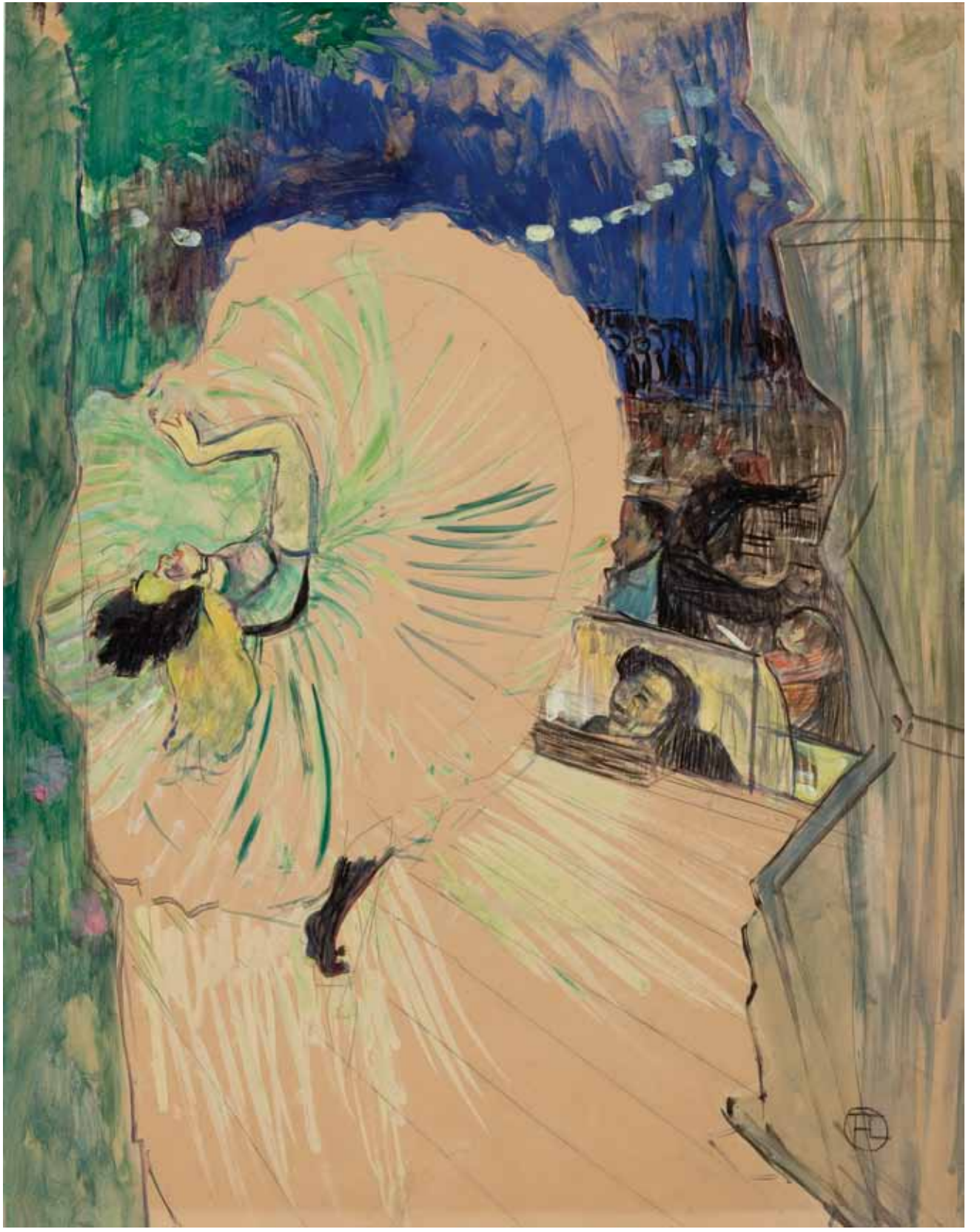
**FRANÇOIS-HUBERT DROUAIS** | O DUQUE DE BERRY E O CONDE DE PROVENÇA QUANDO CRIANÇAS | 1757 | Óleo sobre tela | 97 x 129 cm



**HENRI MARIE RAYMOND DE TOULOUSE-LAUTREC** | A BAILARINA LOÏE FULLER VISTA DOS BASTIDORES - A RODA  
1893 | Óleo e têmpera sobre cartão | 63 x 47,5 cm

Um excepcional exemplo de retrato em cena – e um excepcional retrato, ponto. A retratada é aqui representada naquilo e por aquilo que faz profissionalmente. A composição não busca capturar o que seu objeto tem de essencial e eterno mas o que exhibe de modo inteiramente transitório e imanente. É a dançarina *naquele* instante em que o artista a fixou. Tem-se aqui o exato oposto a um retrato de pompa e, mesmo, a muito retrato moderno. A influência da fotografia, e sua estética do instantâneo, explica não apenas o conteúdo desse retrato como sua composição. Não se vê bem o rosto da retratada, identificada mais pelo título da obra que por outra coisa. E seu rosto, de todo modo, é nitidamente menos relevante que a roda de tecido que se abre na área maior da tela e para a plateia, não para o observador da obra. Esta é uma marcante inversão do eixo de representação de um retrato, a lembrar aquela a que recorreu Velázquez em *As Meninas*. Essa inversão porém, que é forte em termos de conteúdo da tela, serve magnificamente para destacar aquilo que de fato importa ao artista: a forma da composição, servida pela roda de tecido. Em outras palavras, serve para destacar a estética, a pintura em si. O observador da tela não vê aquilo que a representada mais e melhor tem a oferecer no contexto representado – mas vê mais e melhor o que o artista tem de melhor a oferecer: a teoria da arte por ele privilegiada. A cena, nesta obra, é enorme e o retrato é de mais de uma personagem. Episodicamente, a tela ilustra uma noite no mítico cabaré parisiense Folies Bergère que um jornalista da época descreveu como a “apoteose da vida moderna”, numa rara e adequada análise de uma experiência vivida pela pessoa mesma que sobre ela reflete e que os tempos seguintes apenas confirmariam. É um retrato moderno por aquela inversão de eixo, pelo *ambiente* que *apreende*, pela apresentação que faz da retratada e pela aparente incompletude, inacabamento da peça (pinceladas que parecem ao acaso e não se sobrepõem, espaços do suporte que ficam sem tinta), marca partilhada com tantos outros artistas do período, Cézanne e Monet entre eles. (T. C.)





# EU MESMO

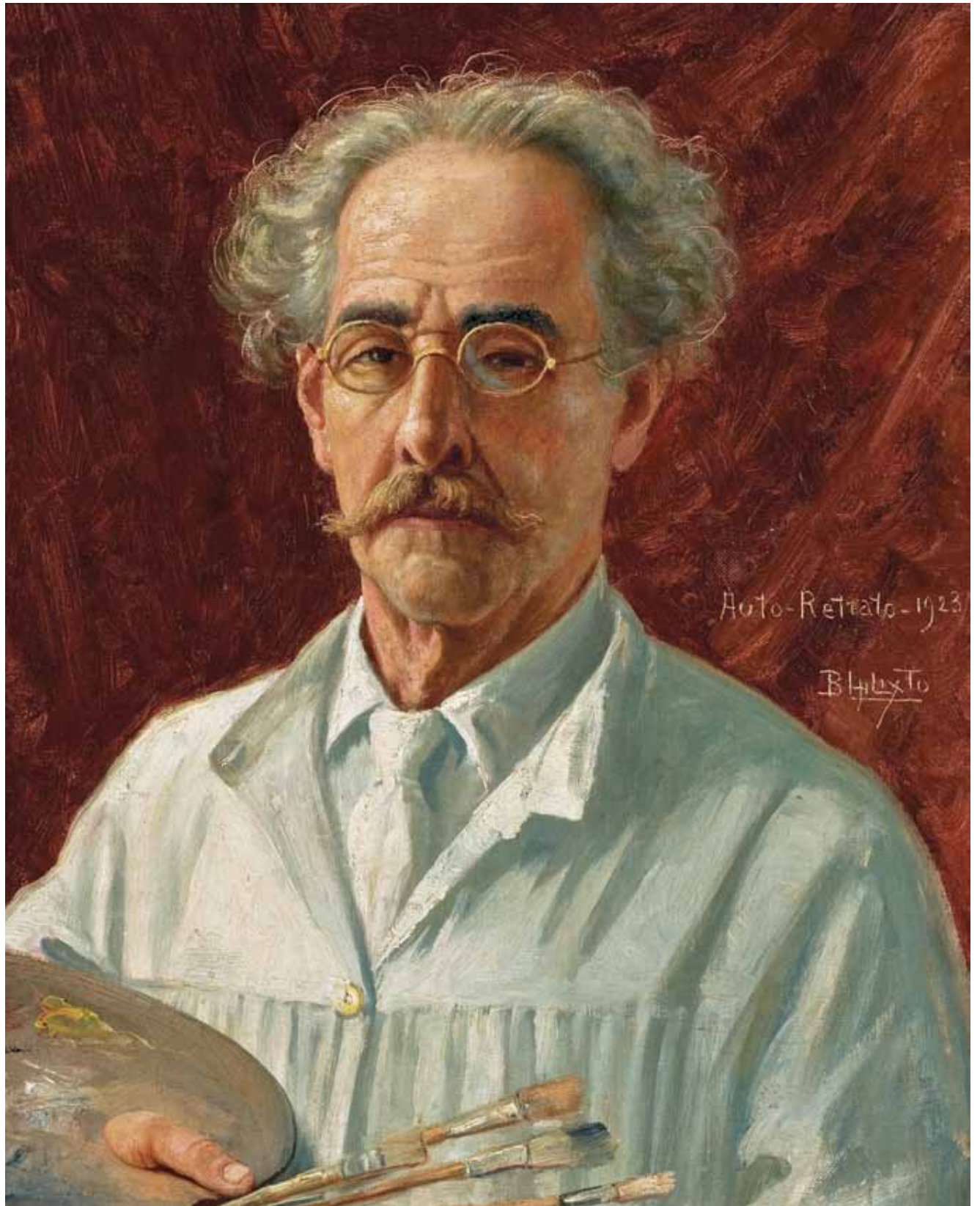
Atração narcisista pela própria imagem; tentativa de sair de si mesmo para enfim ver-se melhor, ver-se *de outro modo*; a simples comodidade de ser o modelo mais disponível; no início de sua história, esforço do artista para que o vissem como aqueles que ele próprio retratava, isto é, como um membro das classes altas, das profissões liberais (intelectuais) e não das manuais, que dependiam do esforço físico: tudo isso se encontra na origem e na história do autorretrato. Rembrandt, com a retratação insistente de si mesmo, não raro impiedosa, foi um equivalente dos poetas que repetidamente mergulham em si para vislumbrar pelo menos um pouco da natureza humana. Já Pancetti buscava ver não tanto e não só aquilo que de pessoal existia em si mesmo como também o que de mais coletivo nele ecoava. E Max Beckmann atribui a seu próprio retrato uma dimensão que ultrapassa a alegoria para tocar na metafísica. Em todos os casos, o espelho de que se serve o artista, por mais polido que seja, revela-se opaco ou tem um grau de refração que o torna inútil – porque reflete tanto o retratado quanto quem o mira.

A refração, como se sabe, modifica a velocidade da luz, matéria da pintura, e dá do objeto uma imagem ligeiramente fora de eixo, distorcendo-o no ambiente ao mesmo tempo em que o mostra muito tal qual é: na tela de Darcy Penteado, a refração parece ter atingido o auge.

## O RETRATO E O MOVIMENTO

A representação estática do movimento – quando não físico, exterior, o movimento mental, espiritual, interior. Esse é um dos maiores sucessos da grande arte, pintura ou escultura. O futurismo fez do tema da velocidade, portanto do movimento, sua pedra de toque. No entanto, a representação do movimento sempre foi uma presença ao longo da história da arte. Por vezes, o olho humano e a interpretação do observador completam o pequeno movimento sugerido na tela, como numa paisagem de Franz Post. Em outros momentos, é o próprio artista que





consegue passar a sensação desse movimento que, no entanto, seu meio não lhe permitira representar. Se numa paisagem a questão do movimento é de uma grande complexidade, no retrato deveria sê-lo ainda mais – mesmo porque na maioria dos retratos o modelo estava parado quando foi captado pelo pincel do artista e como tal é representado. O estático parece ser próprio e indispensável ao retrato. Na língua inglesa, esse traço é ainda mais aparente, uma vez que uma sessão de pose é dita *sitting*: o modelo está sentado, portanto imóvel. No entanto, em muitos retratos, nos retratos que são obras-primas, há um perceptível movimento, o movimento da alma do retratado, o movimento de sua mente, de sua imaginação, de sua reflexão, de seus sentimentos. É o que se observa desde o primeiro momento diante dos autorretratos de Rembrandt. Diante dessas telas, o observador acompanha o que se passava na cabeça do modelo e do pintor, o próprio modelo e – este é o grande paradoxo da arte – acompanha *o que ainda se passa*. Esse é um traço central na experiência de olhar arte: a atualização, pelo observador, do fenômeno captado pelo artista e *fixado* na tela, como se diz (mas apenas aparentemente fixado na tela); a conversão do movimento, e por vezes de uma agitação intensa, em algo de estático – que no entanto nunca é definitivamente estático. A *movimentação* do estático, poder-se-ia dizer. Melhor, a movimentação e o estático no mesmo plano, ocupando o mesmo lugar no espaço. O movimento *por causa* do estático, o movimento gerado pelo estático. “Em tudo aquilo a que chamamos de belo, é a aparência que produz o efeito de paradoxo”, escreveu Walter Benjamin. E é o paradoxo que está no centro da arte. No retrato, esse paradoxo tem um nome: o movimento.

## O RETRATO E SEU DUPLO

Mandar fazer um retrato de si mesmo não é sempre demonstração de narcisismo. O retrato pode servir como um duplo da pessoa que, refletindo e devolvendo-lhe sua própria imagem e seu próprio espírito com o distanciamento que o espelho comum não pode oferecer, fornece-lhe o rumo e o ânimo necessários para agir como pretende. (T. C.)





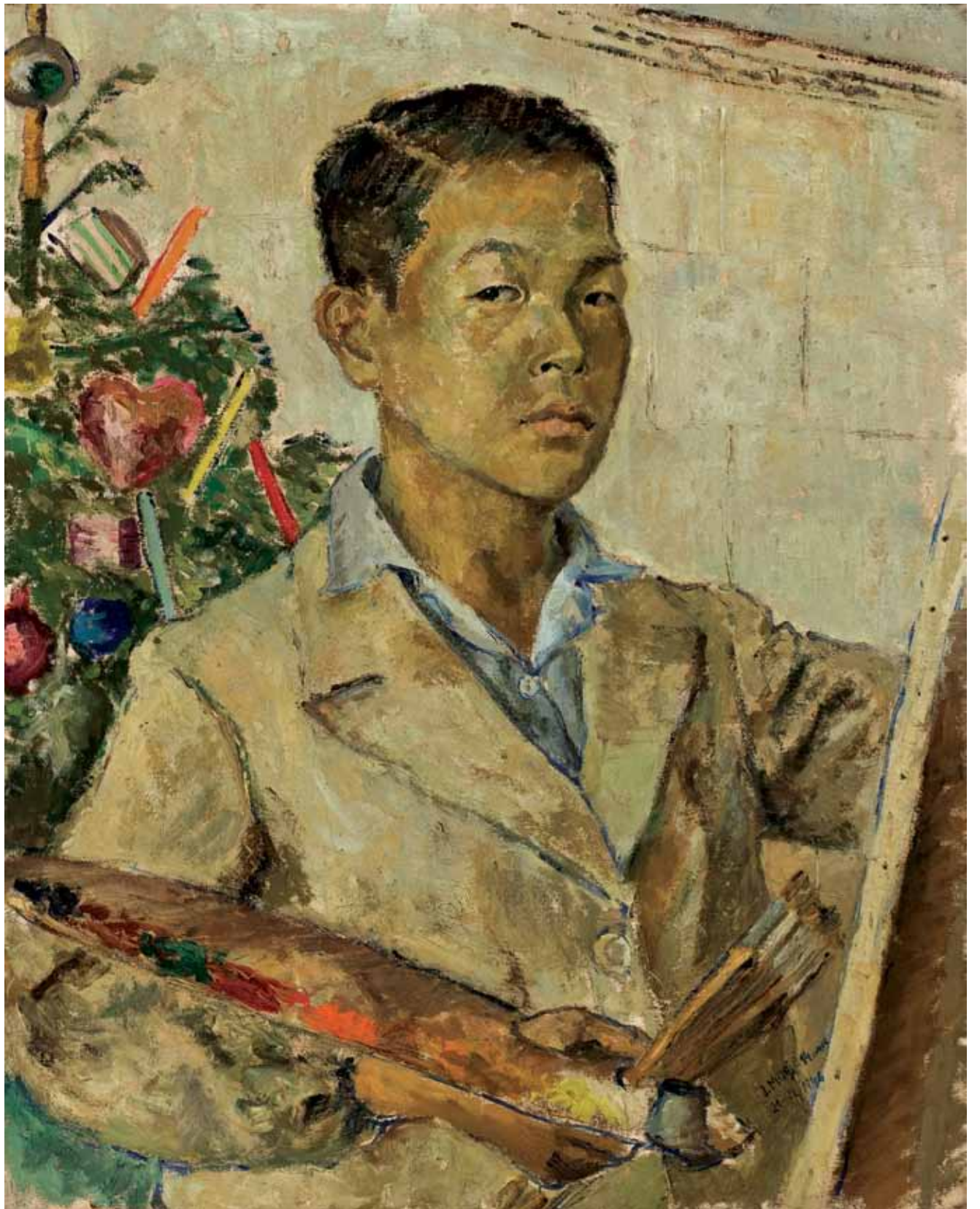


**GIUSEPPE GIANINNI PANCETTI** | AUTORRETRATO COM MARRETA | 1941 | Óleo sobre tela | 63 x 60 cm

Pancetti foi autor de extraordinárias marinhas e de não menos soberbos autorretratos. Como vários outros artistas modernos, também Pancetti voltou no tempo para reatar tradições não propriamente *perdidas* mas guardadas nas paredes dos museus. (Como diz Cazuzza na canção *O tempo não para*, “eu vejo o futuro repetir o passado, eu vejo um museu de grandes novidades”: o ponto central nesse verso não é tanto o futuro que repete o passado, observação de resto correta, como a ideia de que o museu é o lugar onde estão as novidades, não as velharias como manda pensar o hábito cultural.) Este retrato está pintado ao modo consagrado, por exemplo, por Antonello da Messina (1430-1479), do *Quattrocento* italiano, um pintor inovador e de grande influência cujas pinturas mostram frequentemente seus modelos representados com o mesmo enquadramento visual (apenas o busto ou meio-corpo) e tendo o rosto visível em três quartos sobre um fundo indefinido e monocromático. Nesta tela, Pancetti faz uma referência ao *fondo oro*, o fundo dourado da pintura medieval utilizado preferencialmente na pintura religiosa. Se é fato que a insistência de muitos artistas em realizar autorretratos significa uma indagação sobre a própria identidade, não é menos certo que, neste caso, Pancetti projeta na tela referências mais coletivas ligadas a seu passado modesto e a suas diferentes ocupações manuais (foi marceneiro, operário têxtil, faxineiro de hotel, trabalhador numa fábrica de bicicletas e sobretudo marinheiro, além de pintor de parede). Essa formação ou deformação mais ampla é a responsável por sua pintura, esta em particular, assumir um caráter eclético, não sendo nem realista (os detalhes do corpo são pouco definidos e mostram-se antes esquemáticos) nem expressionista (apesar de o rosto ter um toque da estética dessa escola) nem propriamente primitivista ou *naïf*. Há nela, isto sim, uma forte expressão e muita dignidade. (T. C.)

**JORGE MORI** | AUTORRETRATO | 1946 | Óleo sobre tela | 80,5 x 64,5 cm





**MAX BECKMANN** | DER AUSRUFER [O Apresentador] (Autorretrato), da série Jahrmarkt [Feira anual] | 1921  
Ponta-seca sobre papel | 36,5 x 25,6 cm

Max Beckmann (1884-1950) foi um dos mais originais artistas do século XX. Não se encaixando em nenhum dos movimentos do período, ainda é pouco conhecido do público (uma grande exposição lhe foi dedicada pelo MoMA em 2003) e de difícil compreensão. Sua arte, de ressonâncias expressionistas e fauvistas, é quase sempre emblemática e se definiu em sua especificidade em seguida à participação do artista como médico na I Guerra Mundial. Representa, na maioria das vezes, a tragédia da existência humana, de modo mais direto ou, como nas telas dos seus últimos vinte anos de vida, metafórico. Recusando as tendências abstracionistas em vigor à época, ateu-se ao figurativismo. Mesmo assim, não escapou da censura nazista, que confiscou um elevado número de suas obras existentes nos museus da Alemanha e o incluiu na *Exposição de Arte Degenerada* realizada em 1937 na cidade de Munique, com a qual os nazistas queriam combater os modernistas e que se transformou numa das primeiras exposições *blockbuster* da história da arte, autêntico tiro pela culatra da ditadura hitlerista. Os autorretratos feitos por Beckmann estão no centro de sua produção e só encontram rivais, em termos de quantidade, como também de qualidade, na obra análoga de Rembrandt e Picasso. O fato de ter sido um leitor constante de filosofia e teosofia faz com que se diga que esteve empenhado numa busca de seu eu real. Mas o modo teatral desses autorretratos, no qual apresentava a si mesmo ora como um membro da alta sociedade, ora como um marinheiro ou outra coisa qualquer, faz pensar que o artista tinha consciência da natureza fugidia da identidade humana, ao contrário do que pregavam as ideologias habituais. Este autorretrato faz parte de um álbum com dez peças intitulado *Feira anual* impresso em 1921. Aqui o artista é visto como um apresentador de circo ou de feira de atrações que, servindo-se de um megafone, convidava o público para um espetáculo que iria começar – o espetáculo da arte e da vida encenado pelo próprio artista. (T. C.)



**DARCY PENTEADO** | AUTORRETRATO | 1964 | Colagem sobre pintura a óleo sobre tela | 102 x 101,5 cm

Esta tela de Darcy Penteado, que é um autorretrato, é ao mesmo tempo um exemplar do *retrato em desconstrução*, objeto de um grupo à parte mostrado mais adiante (e o fato de pertencer a dois grupos distintos prova como os esforços de categorização da arte moderna e contemporânea enfrentam sérias e por vezes insuperáveis dificuldades). Aqui, a imagem é substituída pela linguagem. Como é ressaltado em outro texto desta exposição, essa substituição foi considerada por muitos como um sinal de fraqueza e decadência da arte contemporânea. Não ajuda muito lembrar que na arte japonesa imagem e linguagem convivem em paz, com a imagem apresentando-se como linguagem e com a linguagem aceitando sua função de imagem, como no Shodo (ou arte caligráfica). Não adianta porque trata-se de duas culturas distintas e, pelo menos no caso da arte, uma não se propõe como modelo para a outra. De nada serve tampouco lembrar que com a arte moderna (Picasso, Braque, os dadaístas) a linguagem foi aos poucos invadindo o campo da imagem de um modo até então inédito; de nada serve porque naqueles artistas a linguagem era apenas acessório (um pouco menos acessório para os dadaístas). No caso dessa tela, como no de toda arte conceitual que recorre à linguagem e dela faz seu personagem central (como em Joseph Kosuth), toda a carga de significado recai sobre a palavra. O exercício não é tão fútil quanto pareceu a muitos críticos. Para Jorge Luis Borges, só a palavra escrita tem total realidade ontológica, só ela pode expressar o ser. Para o poeta, as coisas do mundo apenas existem enquanto remetem a coisas escritas. Isso é quase outro modo de dizer que só a palavra escrita pensa. Paulo Francis, que no entanto amava o cinema, costumava irritar a muitos (mas se a filosofia não irritar, para que serve?) dizendo que o cinema não pensa. Borges talvez concordasse, para argumentar se não por outro motivo, que também a arte não pensa. Nessa linha, a introdução da linguagem na arte foi um recurso, se não para fazer a arte pensar, sem dúvida para levá-la a pensar de outro modo. E, nesse instante, a imagem resultante não é apenas uma questão estética mas também, e sobretudo, uma questão moral. Toda arte sempre apresenta e sempre apresentou uma questão moral ou, pelo menos, uma questão ética, é verdade. Mas, em casos como o dessa tela, essa questão é ainda mais explícita. (T. C.)





darcy penteado (eu)  
1964

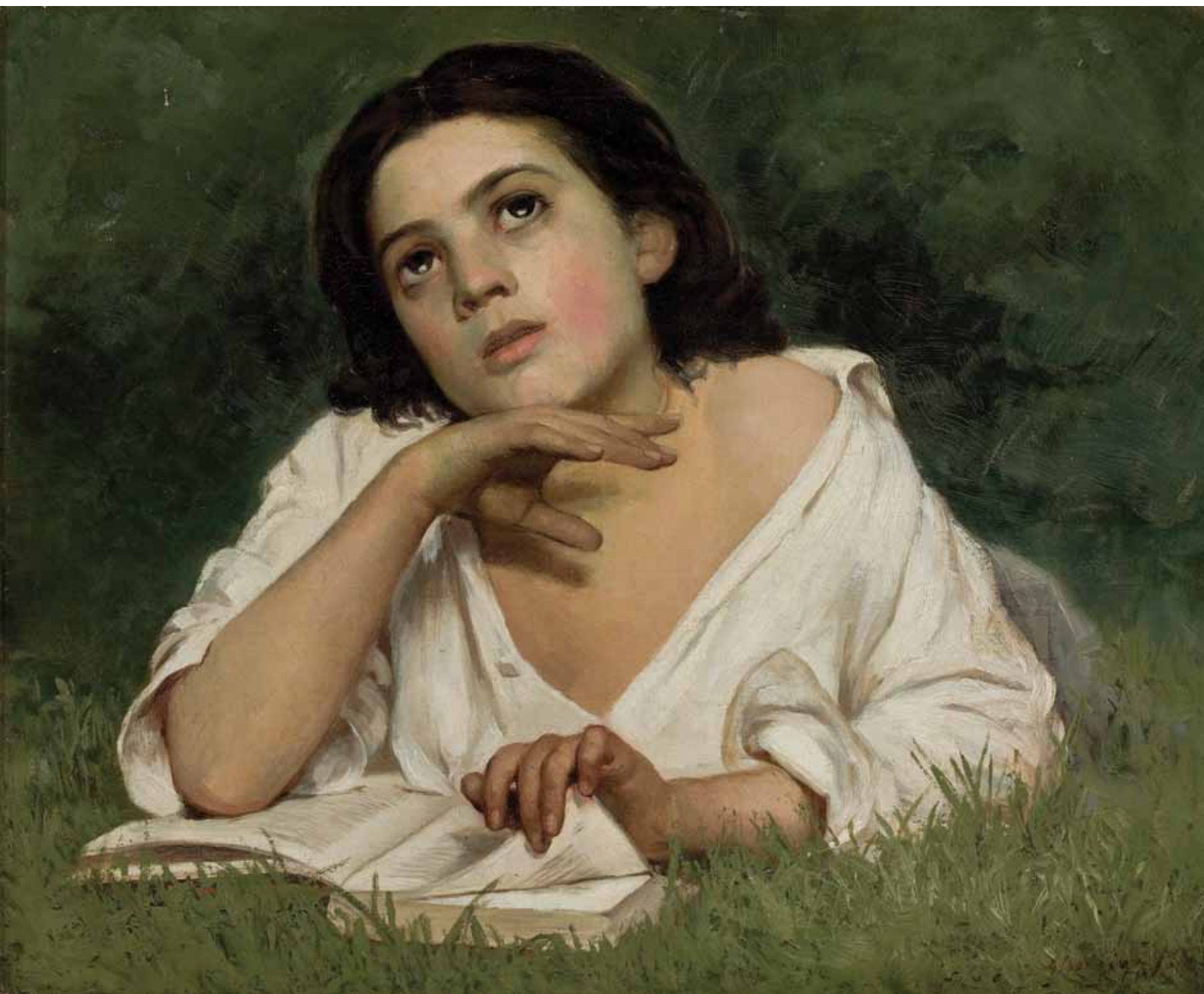
# RETRATOS MODERNOS

Aqui, à primeira vista, os retratos são das pessoas elas mesmas, mais do que de alguma coisa que esteja por trás delas, que representem e na qual se aparam. O que se representa são elas mesmas, e não o eventual poder que tenham ou objeto ou ser que as definam. Mas, por maior que seja a verossimilhança, em muitas destas telas, ou em todas, predomina uma sensação de estranheza: mesmo que se ofereçam nuamente ao olhar, por imóveis que estejam (e talvez por isso mesmo) tampouco aqui elas se revelam de todo, se expõem. Tanto quanto a pessoa, o que se vê é a *persona*, a máscara que os retratados usam para se deixarem ver (quando não para se serem). De certo modo, essa é uma qualidade da maioria dos retratos, senão de todos; no modo deste grupo, porém, esse tom é mais acentuado porque nenhum objeto de contexto ou símbolo sugerido vem em socorro do retratado – ou de quem o observa.

As pessoas não são, porém, a única coisa que se retrata aqui. Cézanne pinta tanto sua mulher quanto a arte pré-renascentista e a nova arte (cada retrato seu, como vários de Picasso, é também um retrato da história da arte).

Tanto quanto nos retratos de aparato, também nesses o fundo é quase sempre vago, neutro e indefinido. O sentido, no entanto, é diverso neste caso. Aqui, é como se o *sentido* da pessoa retratada fosse suficiente para encher o espaço definido pela tela, como se nada mais fosse preciso para apresentar e definir quem ela é.

A semelhança entre o modelo e o representado fez o sucesso do retrato e também, no início, foi motivo de crítica, pelo menos entre os intelectuais. Vasari, iniciador da História da Arte como disciplina no século XVI, considerava o retrato um gênero menor por ser uma reprodução direta da realidade (um *ritrarre*), e não a representação do real conforme um *conceito* orientador (o *imitare*), próprio da grande arte imaginativa. (Um escrito central de Leonardo da Vinci propôs que a arte é, sempre, uma *coisa mental*.) (T. C.)

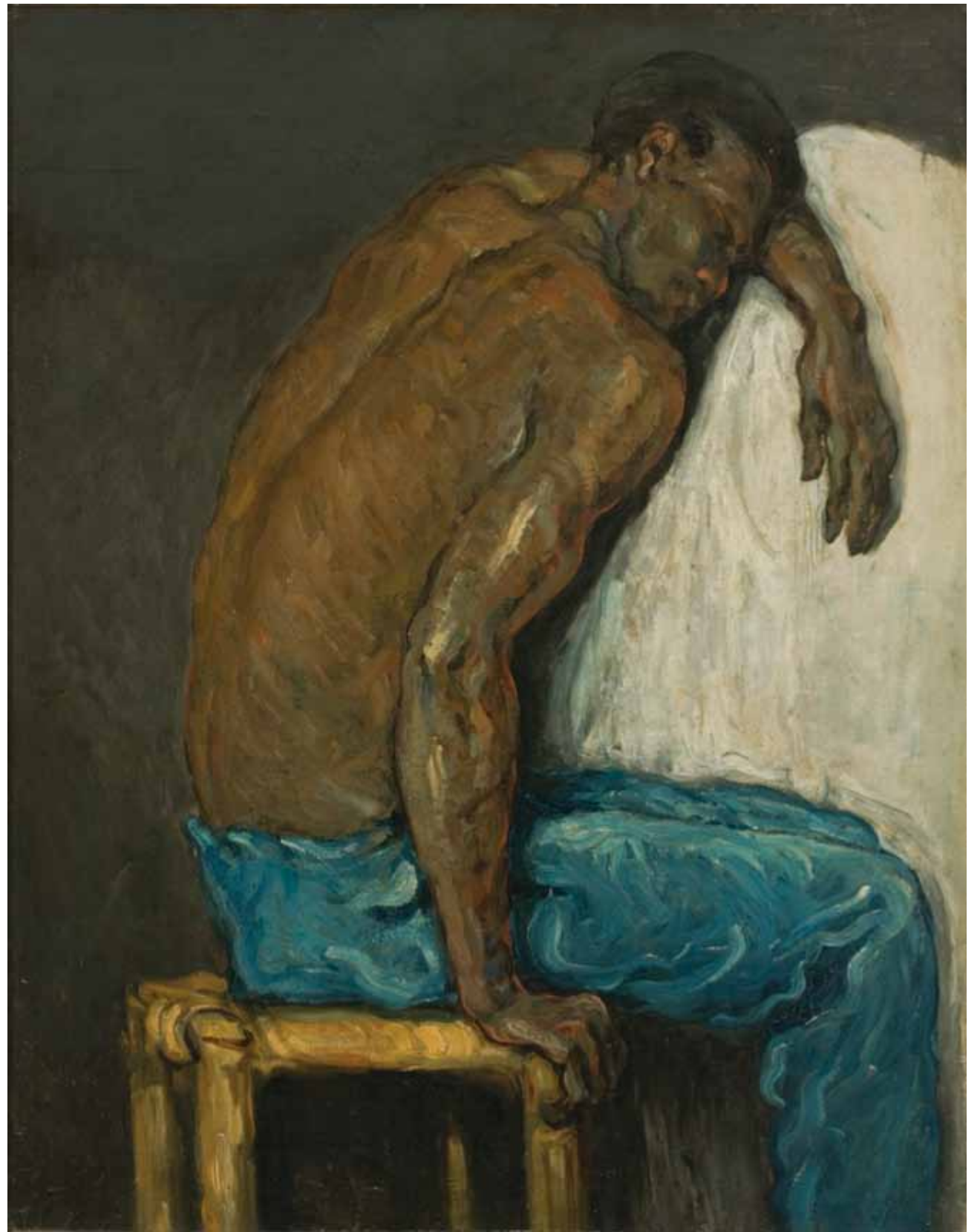


JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JÚNIOR | MOÇA COM LIVRO | 1891-1900 | Óleo sobre tela | 50,5 x 61,5 cm

**PAUL CÉZANNE** | O NEGRO CIPPIÃO | 1866-1868 | Óleo sobre tela | 108 x 86 cm

Um Cézanne tal como era antes de ser Cézanne. Este retrato de um modelo profissional, que posava para os alunos de uma academia, foi feito entre quatro e cinco anos antes que Cézanne se mudasse para a Provence, fugindo do grave conflito entre a França e a Alemanha de 1870. No sul da França, o artista pretendia avançar no desenvolvimento da estética impressionista que, em suas mãos e pincéis, iria transformar-se na primeira linha do cubismo. Antes disso, porém, sua pintura é bem outra. No negro Cipião ainda se poderia vislumbrar uma certa proposição de volumes que de algum modo prenunciariam o que estava por vir. E o torso do modelo, e sua roupa mais ainda, mostram-se animados por um movimento imprimido pelas cores que se poderia descrever como vangoghiano *avant la lettre*. A menção a um certo expressionismo nesta tela não é descabida: está visível sobretudo na mão esquerda da personagem e em seu torso. (T. C.)





**ANITA MALFATTI** | A ESTUDANTE | 1915-1916 | Óleo sobre tela | 77 x 61 cm

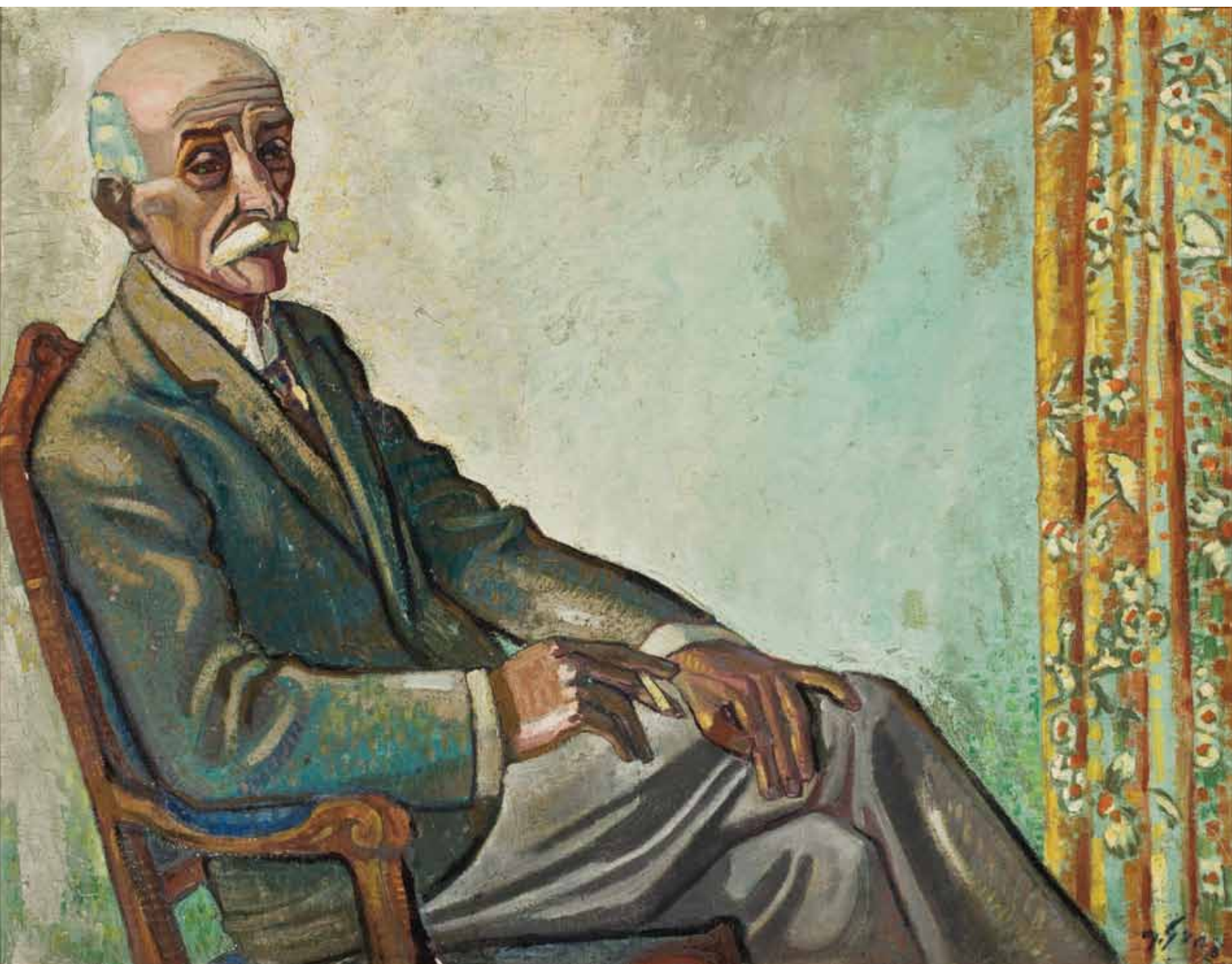
*A Estudante* é uma obra de particular relevância na produção de Anita Malfatti, a exemplo de *A Boba* (do MAC-USP), *A Estudante russa*, *O Homem amarelo* – 1ª versão, *A Mulher de cabelos verdes*, *O Japonês* ou *O Homem amarelo*, todas do mesmo curto período ou, é bem provável, do mesmo ano (1915). Nelas, Malfatti introduz o que havia retirado de seus estágios na Europa – de onde trouxe, não o cubismo de Picasso, mas o expressionismo e o pós-impressionismo – e nos EUA, do qual recolheu as propostas de uma estética que mesclava o expressionismo a um certo naturalismo. Menciona-se muito a passagem de Malfatti pela Europa mas tudo indica ter sido particularmente decisivo para sua produção o tempo passado nos EUA onde, entre outros, conheceu artistas como Homer Boss, com o qual se encontrou primeiro na Ilha de Monhegan e em seguida na Independent Art School de Nova York, da qual Boss se tornou diretor e cujas pinturas foram vistas no Armory Show de 1913. As afinidades artísticas entre os dois eram fortes, como o demonstram as semelhanças entre *A Estudante* e *Retrato com cadeira vermelha*, de Boss, onde se vê uma mulher na mesma posição da estudante, sentada numa cadeira da qual também se divisa o espaldar, cujas mãos estão igualmente cruzadas sobre as pernas e cujo braço direito é visto ligeiramente curvado e apoiado no braço da cadeira, numa posição muito próxima daquela assumida pelo braço direito da estudante que, no entanto, em nada se apoia. A tela de Boss, porém, é de 1920, revelando no mínimo uma influência recíproca, comum na vida de muitos artistas, como ocorreu com Picasso e Braque. Esse diálogo com Boss foi particularmente forte e se nota em outras telas de Malfatti que têm por tema a paisagem, casos de *A Onda*, *Rochedos em Monhegan Island*, *O Farol de Monhegan* e *Ventania*, todas do mesmo ano de 1915.

As marcas do expressionismo em *A Estudante* encontram-se mais na cor (sobretudo no rosto e no fundo, pintado com pinceladas irregulares e “mal acabadas” que lhe dão uma movimentação peculiar) do que no desenho da personagem, razoavelmente realista. Esse relativo realismo não foi suficiente, porém, para incluir esta tela na categoria das *pinturas suaves*, habitualmente bem recebidas, e para que a exposição de Malfatti em São Paulo, 1917, fosse bem recebida pelo público e pela crítica, que naquelas obras via a importação de “ideias vindas de fora” e uma tendência que não respeitava a “natureza artística da cultura brasileira”, num provincianismo que se repete ainda hoje, cem anos depois, em muitos setores da cultura ideologizada. (T. C.)



**JOHN GRAZ** | RETRATO DO DESEMBARGADOR GABRIEL GONÇALVES GOMIDE | 1917 | Óleo sobre tela | 85 x 109 cm

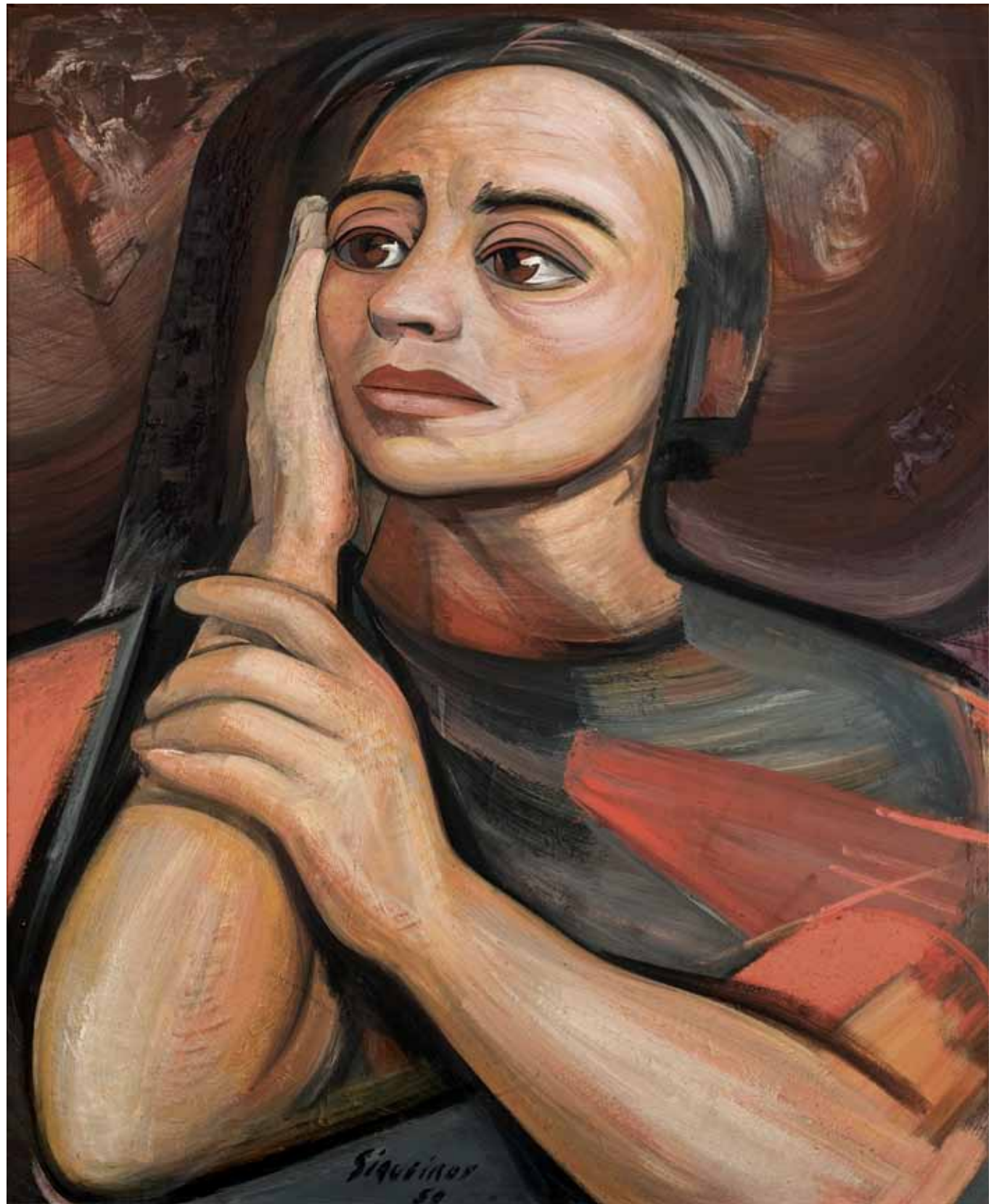




**DAVID ALFAROS SIQUEIROS** | PRESSÁGIO (Angélica Arenal de Siqueiros) | 1950  
Tinta vinílica sobre aglomerado | 101 x 84 cm

Cuauhtemoc (1495-1525) foi o último imperador azteca do México, derrotado pelos espanhóis de Hernan Cortez em 1521. O artista mexicano Siqueiros estava preparando um mural em homenagem a Cuauhtemoc, herói nacional, quando fez este estudo, hoje na coleção MASP. Siqueiros – integrante, com Orozco e Rivera, de um trio de muralistas que se transformaram, eles mesmos, em heróis nacionais do México – professava uma arte que, segundo ele, deveria ser pública, educativa e ideológica, como era relativamente comum à época em algumas partes do mundo. Embora o resultado desse tipo de arte tenha sido quase sempre esteticamente desapontador, em particular nos realismos socialista e nazista europeus, Siqueiros (como Orozco) conseguiu com frequência um destaque artístico do qual esse estudo dá testemunho. O estilo é o de um expressionismo largamente atento ao papel que os volumes dos objetos e pessoas representados podem ter na composição. Siqueiros teve como modelo para esse estudo sua própria irmã. Os olhos abertos e voltados para um ponto indefinido (no espaço como no tempo) e o título do estudo indicam que aquilo que a personagem vê ou adivinha não a entusiasma. Apesar de pretender-se inspiradora e motivadora (talvez no resultado final da qual seria um detalhe), esta obra, em si, passa um estado de ânimo de uma certa angústia e preocupação, se não impotência. (T. C.)

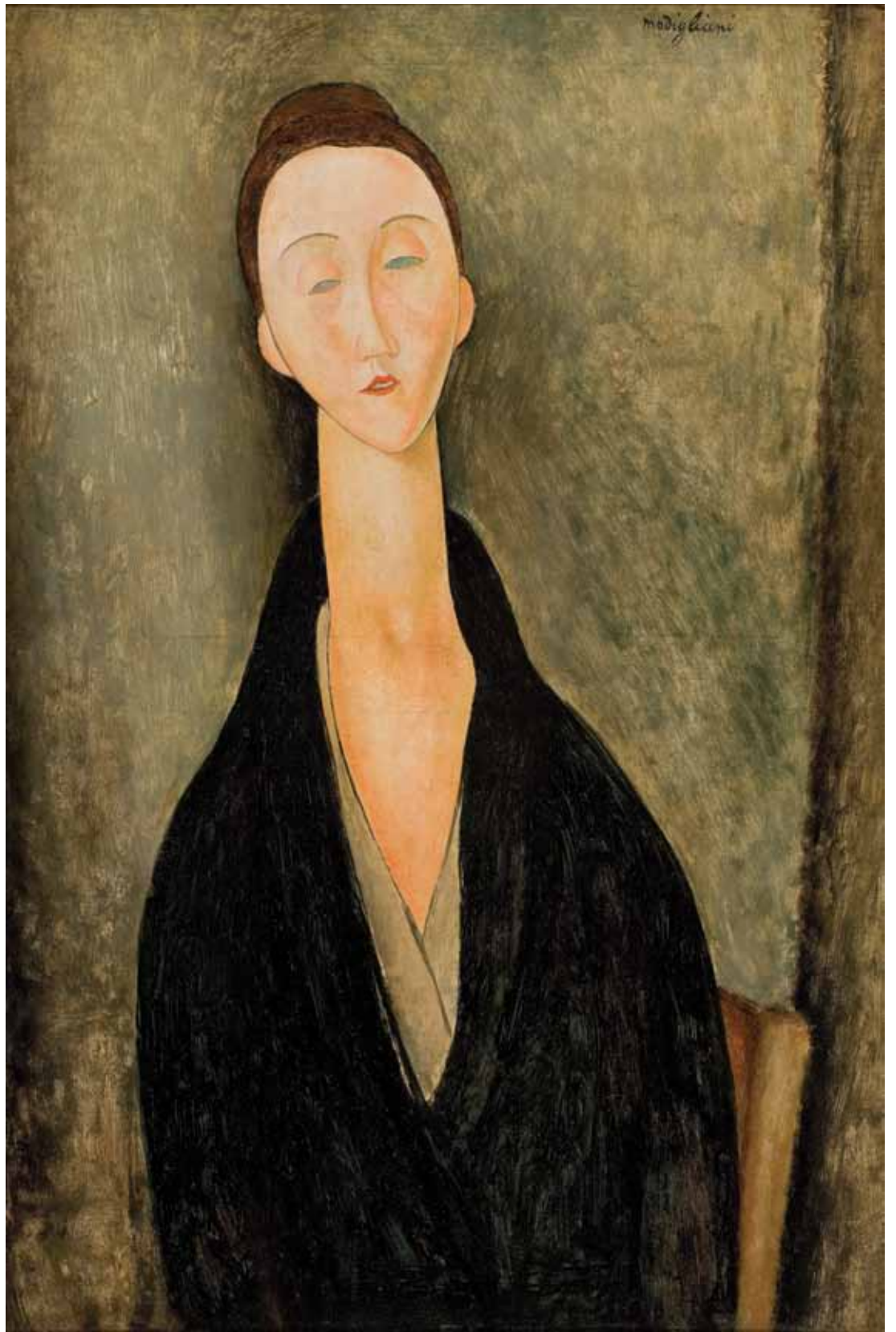


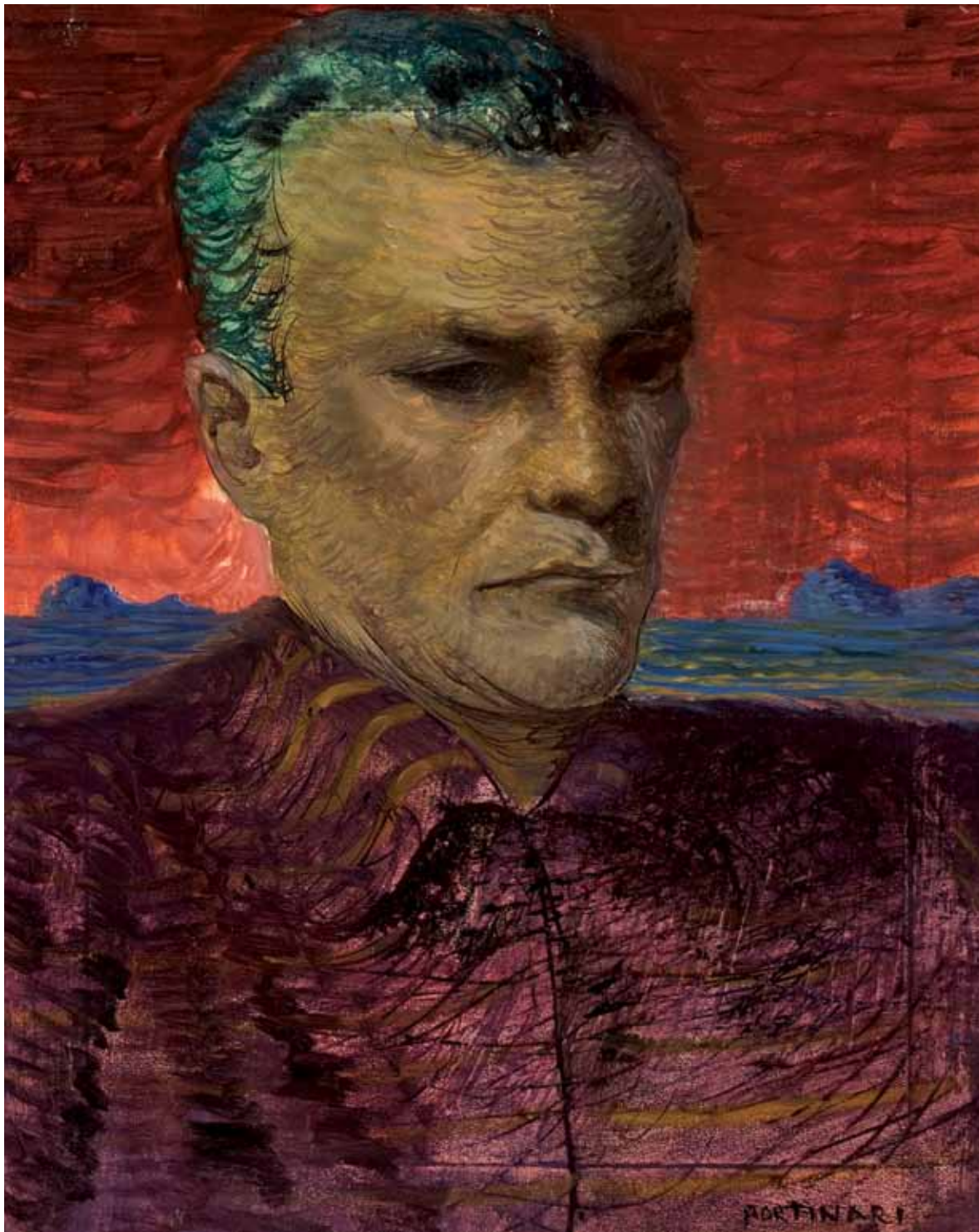


**AMEDEO MODIGLIANI** | LUNIA CZECHOWSKA | 1919 | Óleo sobre tela | 80,4 x 54,5 cm

Modigliani foi uma figura singular no ambiente artístico da época, em Paris. Em particular, por não aderir à *política do novo* acima de todas as coisas. Assim, recusou as propostas da estética futurista pelo ataque que promoviam ao passado. Nisso ele foi muito... moderno: se uma parte dos artistas do período buscava de fato a inovação e o rompimento com a tradição, de outro lado a recusa dos valores da modernidade (na arte e em outros aspectos) era igualmente marca forte de outros tantos intelectuais e artistas do momento. Nada mais moderno do que refutar a modernidade, vista como portadora e alimentadora de uma degradação difusa dos valores. Modigliani não esteve isolado nessa atitude, compartilhada entre outros por Max Beckmann. Nessa deriva entre dois polos extremos se fez a arte moderna no início do século XX. No caso de Modigliani, as influências foram tanto de um contemporâneo, Brancusi, com suas linhas elegantes e delgadas que dão até hoje a ideia do que se concebia então como moderno (inclusive no design), como de Cézanne e, de modo particular no que disse respeito à composição das figuras humanas, de Botticelli. O florentino caracterizou-se, entre outras coisas, pela elaboração de imagens de mulheres com pescoços alongados, traço que Modigliani exacerba. Mas se em Botticelli a figura feminina é sempre sensual, em Modigliani as mulheres (pelo menos nos retratos que delas faz com roupa), tanto quanto os homens, têm um ar sobretudo melancólico, com esses olhos opacos e vazios como nas estátuas gregas que sobreviveram ao tempo e chegaram até o presente com quase todas suas partes intactas menos esses mesmos olhos que, por serem à época pintados (a cor de fato cobria outras zonas do corpo), desapareceram, deixando espaços vazios como se fossem representações de pessoas cegas. A única exceção entre as pinturas feitas por Modigliani, no acervo do MASP, é o retrato de Renée, cujo olhar não é vazio e brilha intensamente sem que isso diminua muito o ar reservado, algo pesaroso, da modelo. Modigliani foi mais francamente sensual em seus retratos de nus, muito apreciados à época pelos colecionadores (e a razão para isso era menos artística que outra coisa) e que lhe deram alguma sustentação econômica. Sua única exposição solo em vida deu-se numa galeria situada diante de uma delegacia, em Paris, cujo responsável fechou a mostra, poucas horas depois de aberta, sob a acusação de obscenidade. (T. C.)

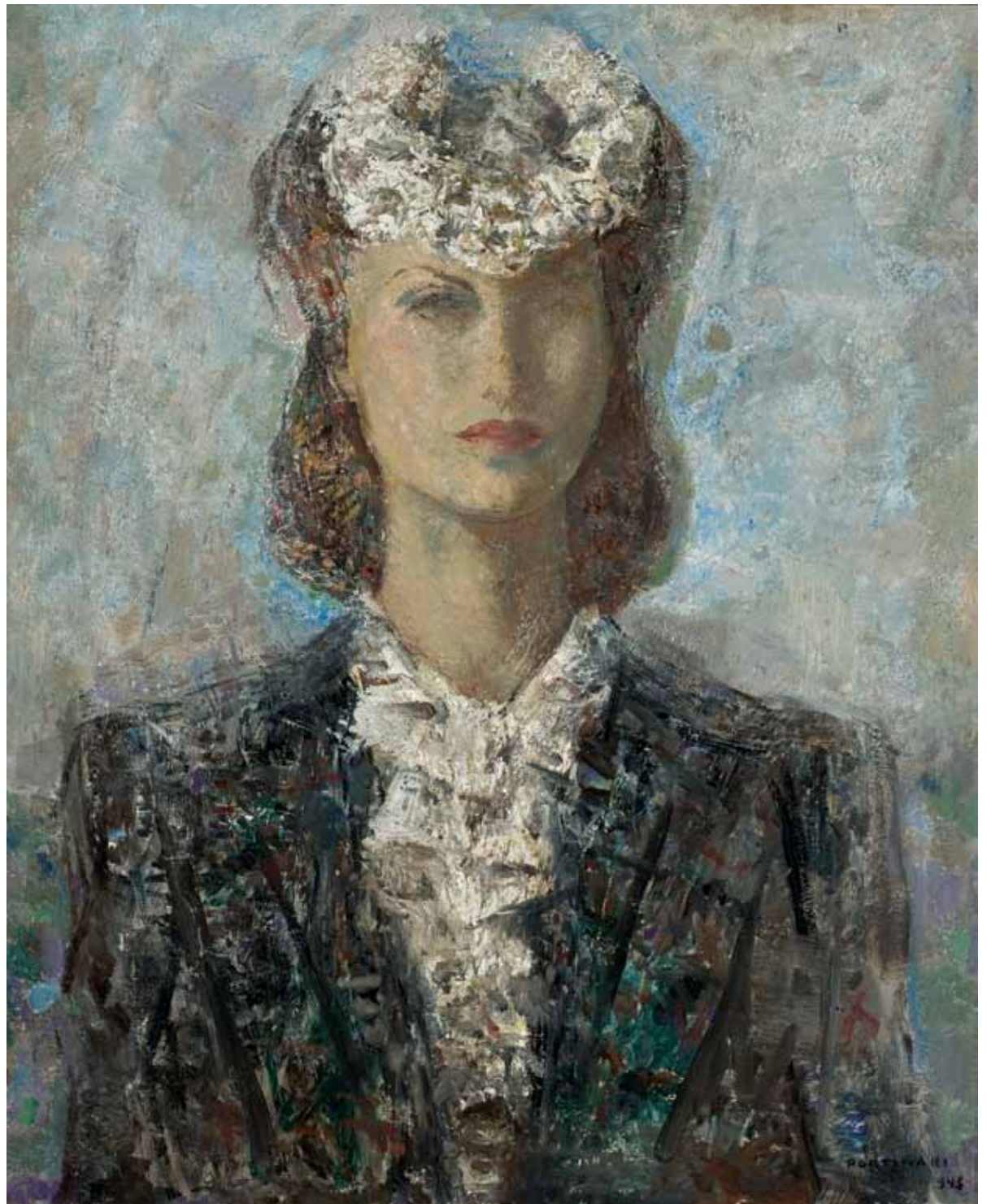






CANDIDO PORTINARI | O SENHOR QUEIROZ LIMA | c. 1945 | Óleo sobre tela | 46,5 x 38 cm





**CANDIDO PORTINARI** | A SENHORA AIMÉE | 1945 | Óleo sobre tela | 73,4 x 58,7 cm

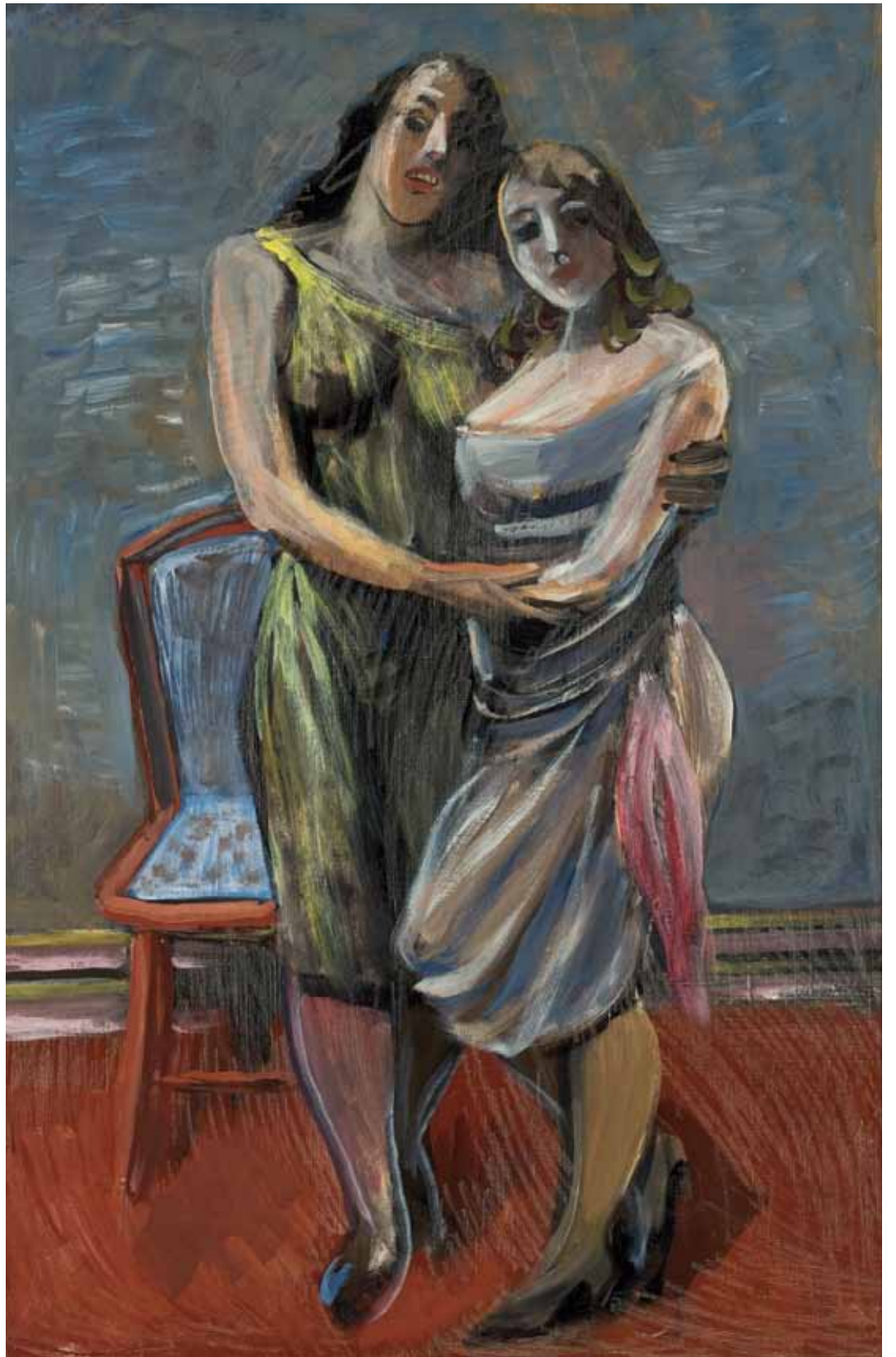
# RETRATO DE IDEIAS

O retrato “convencional” é uma representação extraída *diretamente* da vida (*ritrarre*). Seu oposto, o retrato que se serve do *imitare*, é um *acréscimo* à vida, gera algo que não existia antes e que, portanto, não é uma reapresentação, mas uma apresentação pela primeira vez, uma *presentificação*: só existe no presente da arte que o propõe.

A pessoa real que serviu para a representação pode ou não aparecer *tal qual* na obra – que, no entanto, não é seu *retrato*, uma vez que ela não é explicitamente identificada. O que a obra retrata, antes, são ideias (estéticas, sociais, psicológicas). Tais obras se servem das pessoas para pôr em cena as ideias (ideias do que seja uma família, um casal, uma profissão, uma atividade, uma situação, uma emoção).

Em arte, de fato, nunca é diferente. Também o autorretrato de Pancetti é *sobretudo* retrato das ideias estéticas do artista *antes* de ser retrato de pessoa. Mas nas obras do presente grupo, *O Retrato de ideias*, esse compromisso com as ideias e os ideais, *por cima* da pessoa representada, é ainda mais claro e destacado. (T. C.)

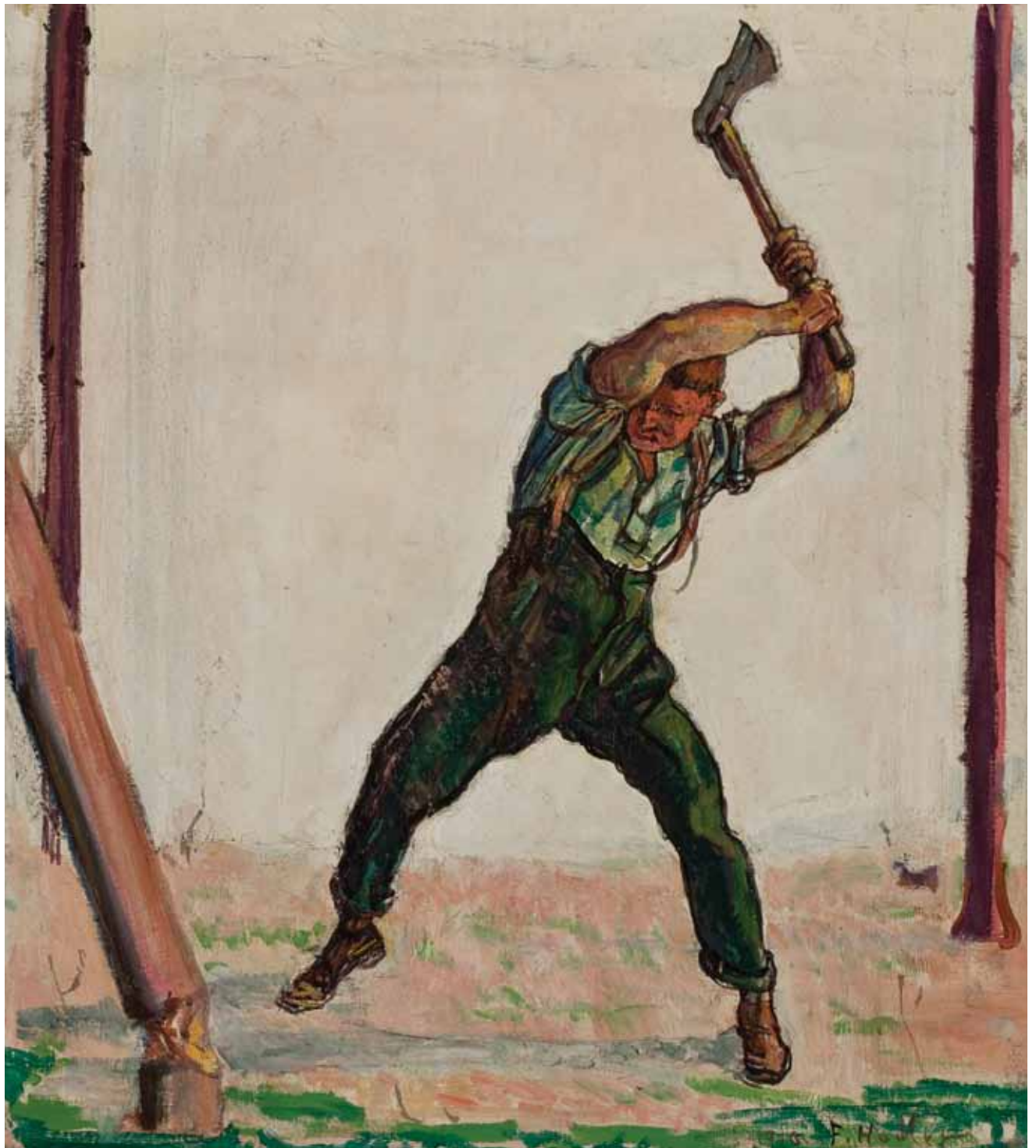






**DIEGO RIVERA** | O CARREGADOR (Las Ilusiones) | 1944 | Óleo sobre cartão | 76 x 59 cm





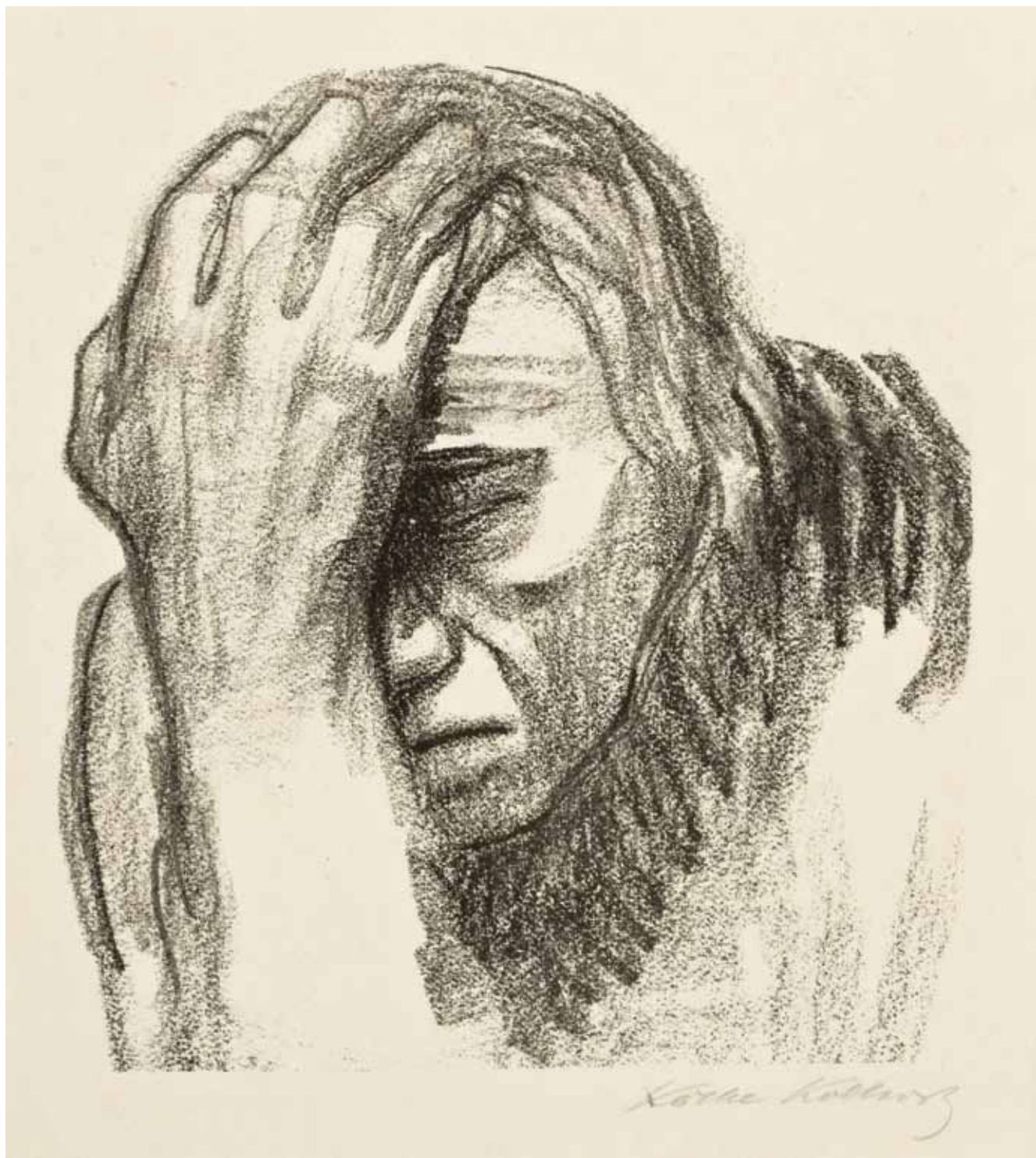
**FERDINAND HODLER** | O LENHADOR | 1910 | Óleo sobre tela | 51 x 45 cm

**EUGÈNE LAERMANS** | PAISAGEM COM CASAL DE CAMPONESES | s/d | Óleo sobre tela | 126 x 176,3 cm





**KÄTHE KOLLWITZ** | MULHER PENSANDO | 1901-2000 | Litogravura em papel | 26,2 x 23,2 cm







**KÄTHE KOLLWITZ** | CONSELHO, A REVOLTA DOS TECELÕES | 1901-2000 | Água-forte sobre papel | 29,7 x 17,3 cm





**HENRY MOORE** | MULHER SENTADA | 1932 | Aquarela sobre papel | 44,4 x 29,7 cm

**SVEND WIIG HANSEN** | FAMÍLIA | 1986 | Óleo sobre tela | 100 x 80,5 cm





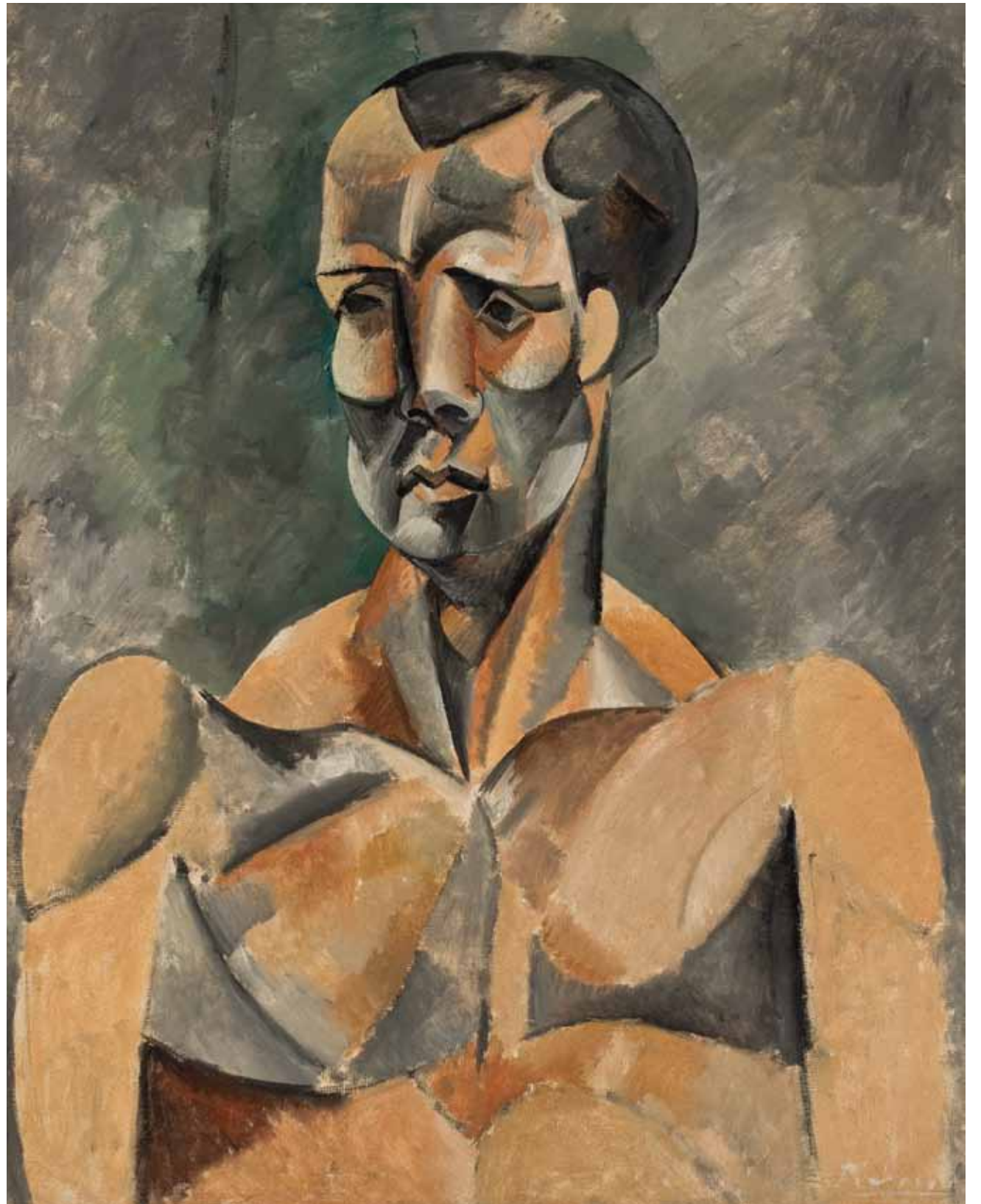
# DESCONSTRUÇÃO

Com a arte moderna do final do século XIX, a figura – e com ela a identidade – vai-se desfazendo e sendo substituído por outra coisa. Picasso apresenta uma evidência exemplar desse modo, decompondo a cabeça do personagem numa multiplicidade de fragmentos cuja soma é maior que o todo. Ao lado, Flávio de Carvalho e Chemiakin adotam procedimentos diferentes que convergem no entanto para o mesmo fim: o retratado desaparece em favor da retratação da própria arte, da estética do artista, para quem o retratado é apenas um pretexto e nem de longe o mais importante. A representação do que está fora da arte chegou a seu fim. (T. C.)

**PABLO RUIZ PICASSO** | BUSTO DE HOMEM (O Atleta) | 1909 | Óleo sobre tela | 92 x 73,3 cm

Este *Busto de homem* é uma obra de primeira grandeza realizada no início do período cubista de Picasso e dele bem típica. Em 1907, o artista havia pintado *Les Femmes d'Alger (O Jogo)*, obra que inicia esta fase e é deixada relativamente inconclusa. Essa tela, hoje no MoMA, funde elementos observados por Picasso em Cézanne e Matisse, além de El Greco e do que ele pode extrair das máscaras africanas, numa composição de formas abruptas e estilos distintos. Nesse mesmo ano de 1907, Picasso passou um tempo entregue à tarefa de esculpir imagens trabalhadas em madeira ao “modo africano”, gerando figuras maciças e volumosas. Em *Busto de homem* (anteriormente denominado *O Atleta*, título sugerido pela imagem do corpo esculpido da personagem) é possível ver os resultados dessa passagem pela escultura, aos quais se mesclam agora as qualidades da pintura. Formas volumosas, duras e marcadas, que se projetam umas sobre as outras, são definidas por poucas cores: a tela não é de todo monocromática, como no período azul, mas as cores são poucas (ainda menos numerosas que em *Les Femmes d'Alger*) e estão longe da profusão que será marca de sua obra posterior. O resultado é austero e impressionante, numa espécie de revisão crítica do expressionismo. Nesse retrato, o homem mira decididamente para longe, na direção de um ponto indeterminado e distante de qualquer contato possível com o observador; e sua face acumula tons negros e sombrios numa quantidade maior que a observável no resto do corpo ou no fundo da tela. Há nessa obra uma dimensão trágica, senão épica; seu tom pétreo, com essa cor ocre, tem muito a ver com o lugar antiquíssimo da Espanha onde a tela foi pintada, a dura (e cubista, nas suas construções medievais) Horta de Ebro, hoje Horta de San Juan, na Tarragona (Catalunha). (T. C.)





**FLÁVIO DE REZENDE CARVALHO** | RETRATO DE ASSIS CHATEAUBRIAND | 1971 | Nanquim sobre papel | 70 x 50 cm

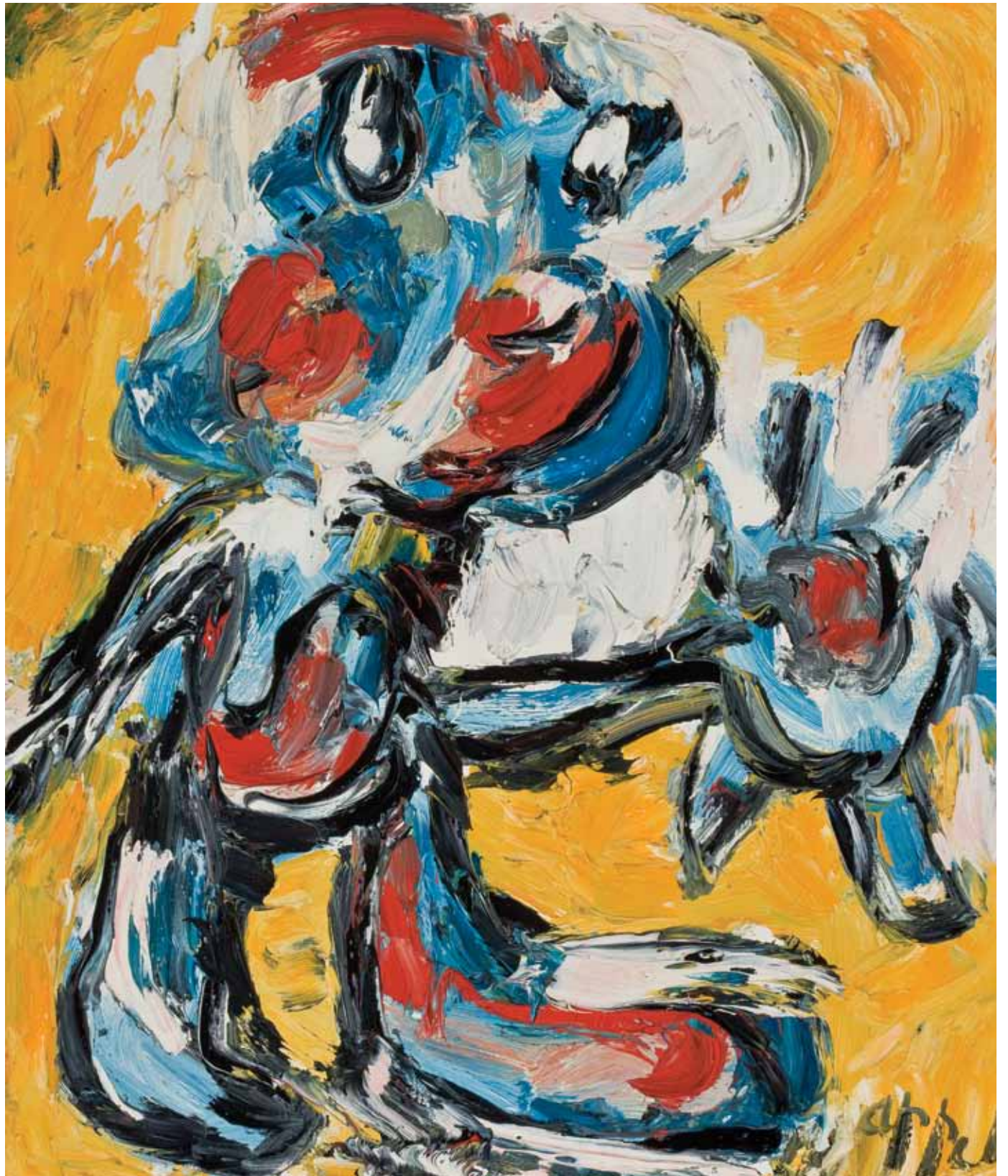


FLAVIO DE  
R. CARVALHO  
1971

RETRATO DE  
ASSIS CHATEAUBRIAND

**KAREL APPEL** | COMPOSIÇÃO - GARÇOM | 1955 | Óleo sobre tela | 55,5 x 46,5 cm





**FLÁVIO DE REZENDE CARVALHO** | RETRATO DA PINTORA TARSILA | 1971 | Tinta acrílica sobre papel | 70,5 x 50 cm

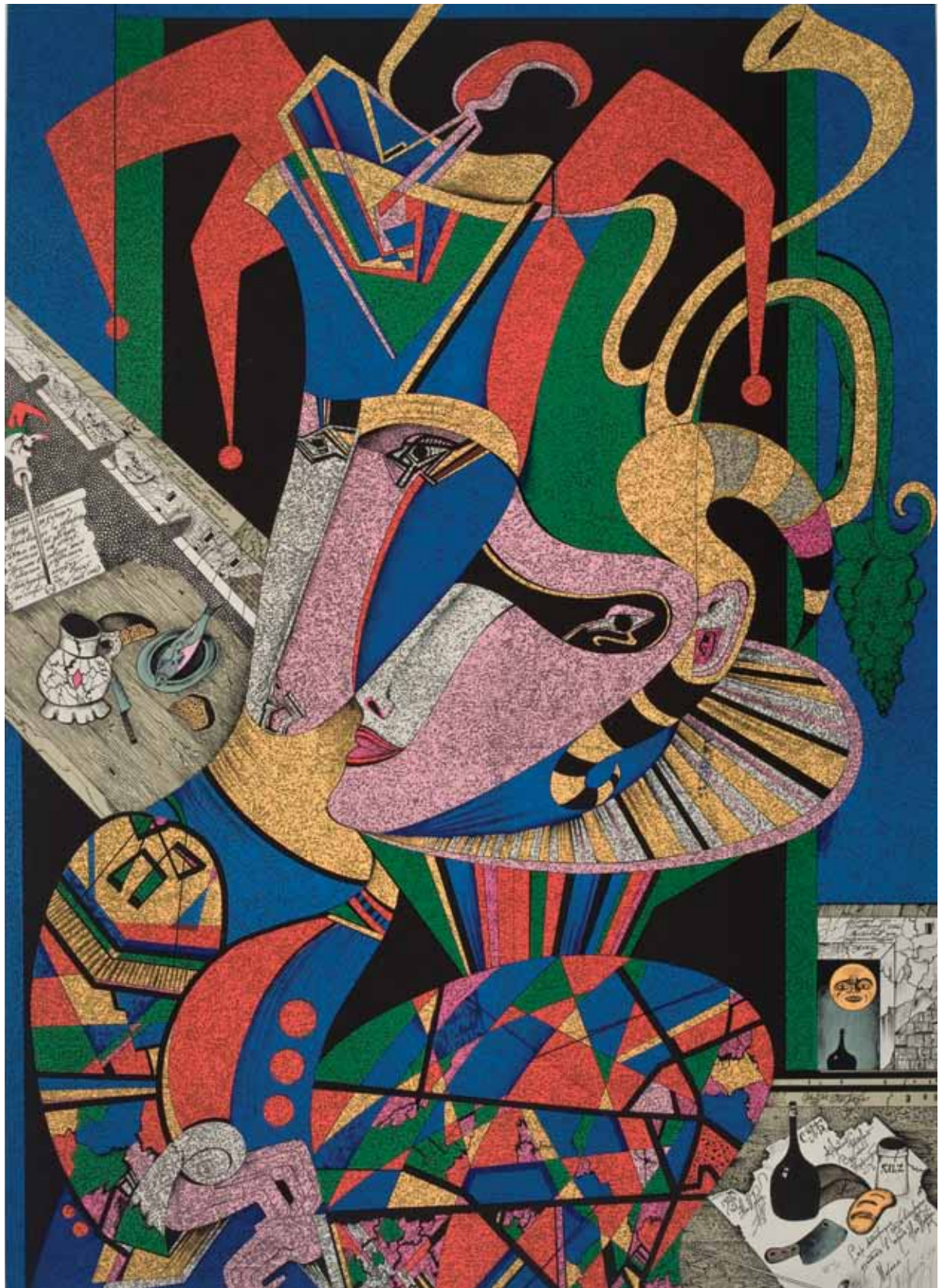
O artista multimídia Flávio de Carvalho encarnou, mais do que muitos outros, o espírito do modernismo brasileiro, mesmo tendo chegado algo atrasado para participar da Semana de Arte Moderna. Pouco depois da realização da Semana, em 1922, o artista voltava a São Paulo após uma longa estada na França e na Inglaterra, onde estudou arte e engenharia. Esse atraso foi por ele largamente recuperado, não apenas em termos de produção artística como de uma agitação marcada por longa série de escândalos, entres eles a caminhada por dentro de uma procissão mas em sentido contrário ao da massa, em 1931; um espetáculo de teatro e dança encenado por atores na maioria negros, em 1933; uma exposição fechada pela polícia em 1934 por obscenidade; e uma caminhada pelo centro de São Paulo em 1956 em que apareceu vestindo um traje desenhado por ele mesmo e intitulado, bem ao espírito da época, *New Look*, composto, para indignação de muitos, de saia, blusa de mangas largas e curtas que lhe valeu, por parte do público, epítetos facilmente imagináveis. O tom expressionista predomina em sua obra, sobretudo nos retratos, que constituem o ponto alto de sua produção. Este retrato de Tarsila, em estética tardia num momento em que o cenário era ocupado amplamente pelo abstracionismo, informal e geométrico, mantém os pontos principais da estética modernista, com toques surrealistas. (T. C.)





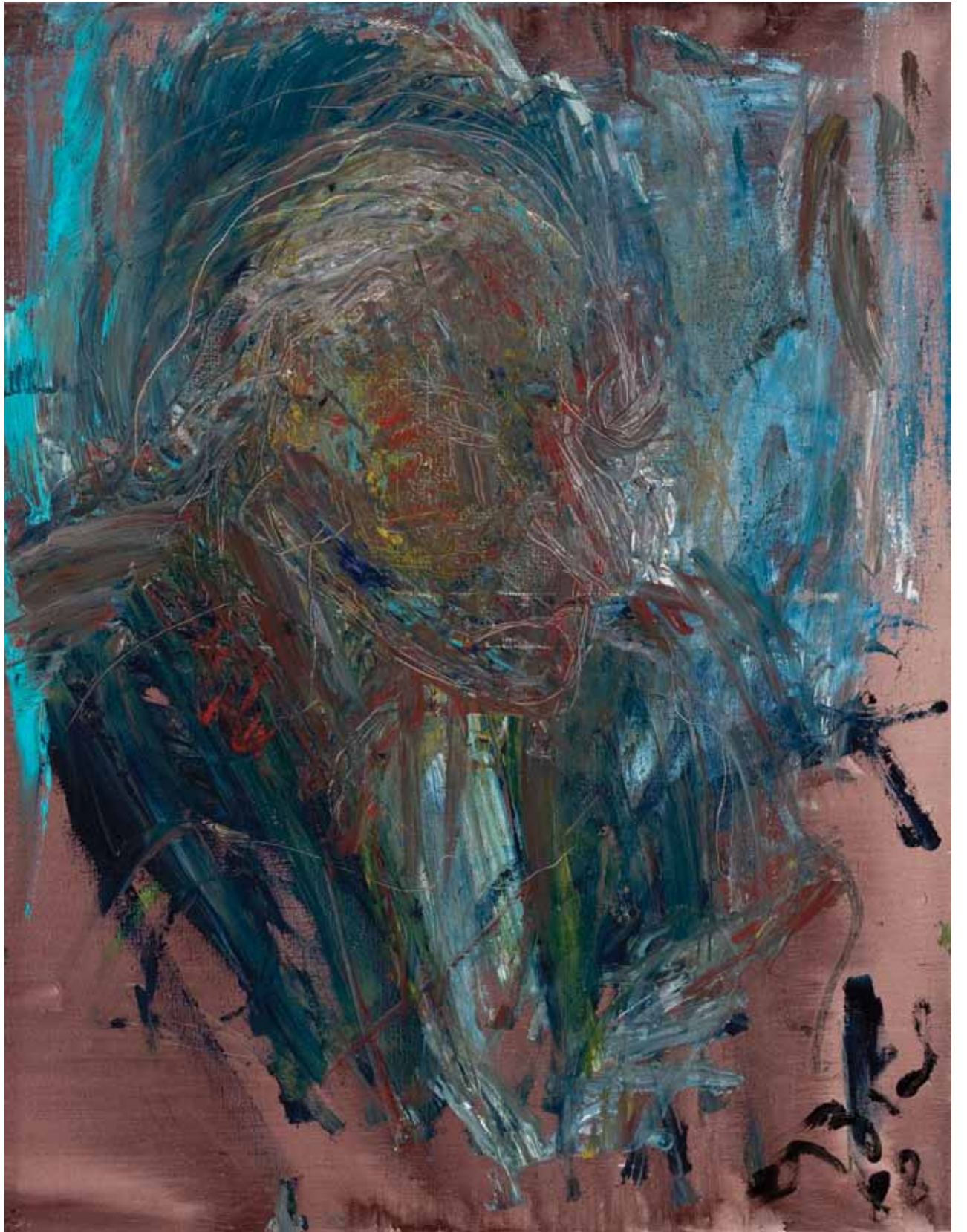
**MIHAIL CHEMIAKIN** | RETRATO DUPLO DE NIJINSKY | 1986 | Litogravura colorida sobre papel | 91,3 x 66 cm





**ANTONIO HÉLIO CABRAL** | RETRATO DE MARIO SCHENBERG | 1988 | Óleo sobre tela | 90 x 70,2 cm





**ARTHUR OMAR** | A MENINA DOS OLHOS, Série Antropologia da face gloriosa | 1973-1997 | Fotografia | 96,7 x 97,1 cm





## O QUE CONTAVAM OS RETRATOS E O QUE CONTAM HOJE

Por que mudou tanto o modo de retratar as pessoas na arte? E o que nos contam por trás da efígie de alguém que existiu ou ainda vive? As primeiras telas desta exposição mostram seus retratados de corpo inteiro, altivos e imponentes, e as últimas quase nada oferecem de seus modelos a não ser fragmentos (quando não um borrão) onde é difícil distinguir algum traço daquilo que se considera *o humano*. Lévi-Strauss viu nesse percurso, como naquele em que a figura é substituída pela palavra (pela linguagem, como na tela de Darcy Penteado), variante do anterior, um sinal da operação de destruição da arte levada a cabo pelos próprios artistas no interior de um processo maior de corrosão da cultura. Há, porém, outro modo de interpretar essa mudança na representação feita pela arte, um outro modo que, se não é de todo diferente do anterior, introduz na análise alguns elementos qualitativos importantes e, acaso, mais complexos. Esse outro modo deriva de um estudo comparativo das artes – no caso, as artes visuais e a literatura – e parte de uma observação de Jorge Luis Borges feita numa série de conferências pronunciadas na Universidade de Harvard em 1967<sup>2</sup>. Discorrendo sobre as formas de narração de uma história, Borges notou que se na epopeia o que importa é o herói, esse homem que é um modelo para todos os homens, no romance e na modernidade (um pleonasma, porque o romance surge na modernidade) a característica principal e predominante é que, nele, a personagem do herói, quando existe, se decompõe e se desfaz – e nesta exposição isso aparece traduzido literalmente para os signos visuais da pintura.

Nessa mesma conferência, Borges faz em seguida algumas perguntas decisivas para a cultura contemporânea: qual é a ideia do homem moderno contemporâneo sobre a vitória e a derrota, ou o fracasso? Que pensamos sobre a felicidade? Acreditamos que a vitória é impossível, que o fracasso é certo e a infelicidade, inevitável. E que se o sucesso acontecer, ele é criminoso ou, em todo caso, pecaminoso. Motivo de vergonha, não de ostentação. Quando uma obra de cultura – porque nem sempre a obra de cultura é obra de arte – oferece àquele que dela usufrui um desenlace positivo ou otimista, logo se diz que seu criador foi animado pelo desejo de agradar ao público e que usou, para fazê-lo, uma receita comercial. É o que ocorre no cinema de *happy ending*, final feliz – e é preciso dizê-lo em inglês porque, se não foi uma invenção da indústria cinematográfica norte-americana, ali é que se tornou uma prática

2 *L'art de poésie*. Paris: Gallimard, 2002.

recorrente e quase incontornável. Essa é mesmo a marca própria da chamada cultura de massa, que continua a existir como tal, embora hoje se procure negar a divisão entre cultura alta e cultura baixa – essa cultura de massa que, para vender-se, precisa afagar e agradar a seu consumidor e que para tanto lhe oferece uma visão rosa da vida e do mundo, algo a que a outra cultura, seja qual for o nome que se lhe dê, não se sente obrigada. Esse é o ponto: durante séculos, mesmo reconhecendo e estimando a dignidade muitas vezes presente na derrota, diz Borges, a humanidade acreditou sinceramente na felicidade e na vitória – e disso são exemplos, até meados do século XIX, os repetidos retratos de pessoas (geralmente homens) que se destacaram, venceram e foram por isso felizes ou, pelo menos, nisso encontraram a serenidade. É o que se vê nos grandes retratos assinados por Tiziano e Velázquez. Goya também mostra homens vitoriosos e portanto felizes, como Don Juan Llorente, apesar de em outros casos ter praticado contra seus modelos uma crítica visual quase impiedosa. Nos períodos moderno e contemporâneo, porém, parece que nos tornamos incapazes de acreditar na felicidade e no sucesso (como nos repetem várias ideologias), o que traz por consequência retratos de pessoas, senão claramente tristes, conformadas, resignadas, batidas pela vida e pelo mundo. Ou perplexas.

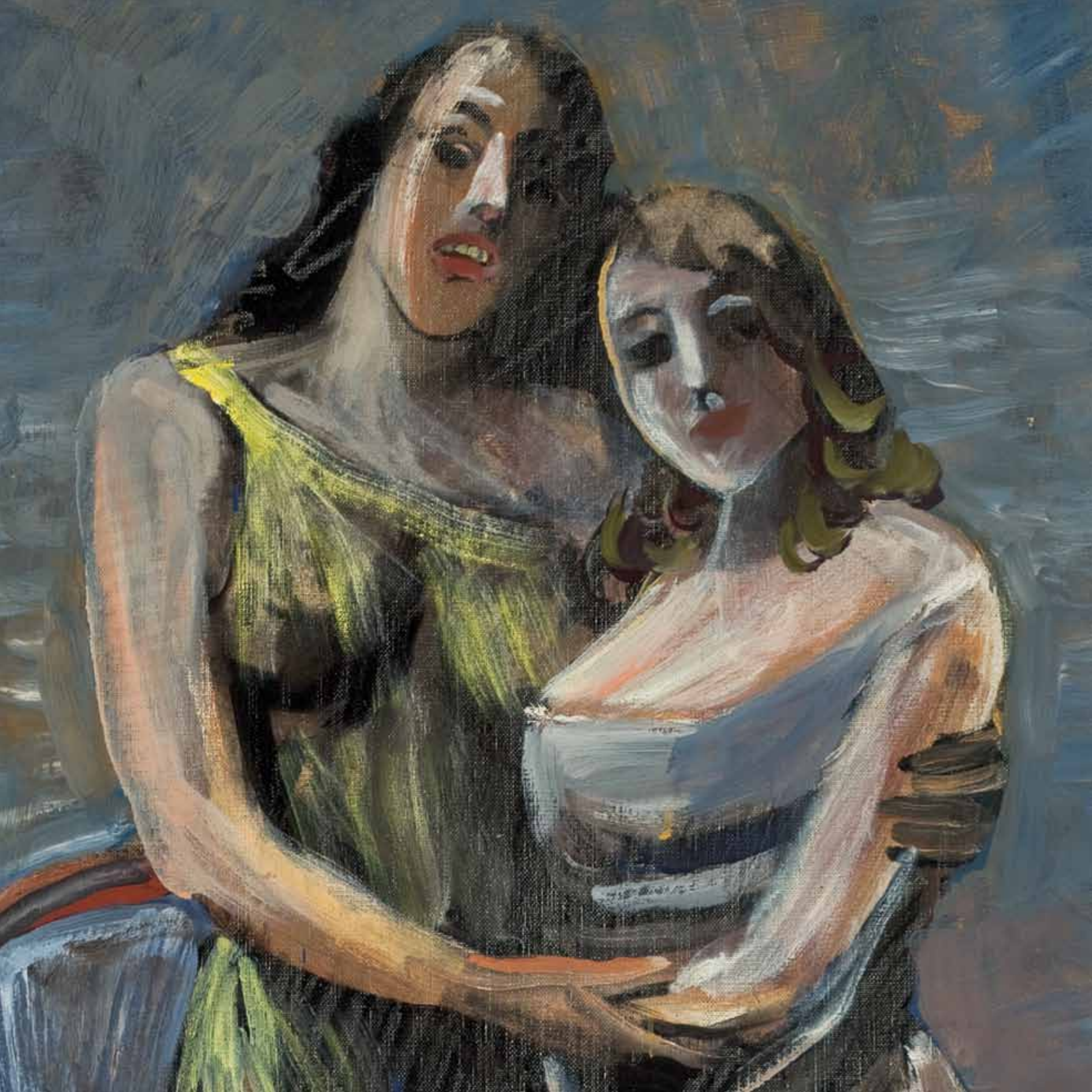
A perplexidade é sem dúvida o traço estrutural central do “herói” do romance contemporâneo e aparece também nas artes visuais, mostrando como, no sistema da cultura, os diferentes subsistemas (o da literatura, da pintura, do cinema) estão em íntima comunicação. Afinal, trata-se de um sistema fechado, quando não autorreferente (e cada vez mais autorreferente, em particular no caso das artes visuais, diria Lévi-Strauss).

Um drama, uma angústia, uma inquietude se percebem nos rostos vistos nessas telas modernas e contemporâneas (a exceção é Rembrandt, que já em seus dias retratava o desconsolo em si mesmo). Vai longe o instante em que o retratado podia mostrar-se sereno na tela, como ocorre com *Mona Lisa*. Naquele momento, era mesmo obrigação do artista mostrar seus retratados em estado de equilíbrio físico e espiritual. *Kalokagatia* era o nome desse princípio no qual o *belo* e o *bom* (o bem) eram unidos. Princípio que ligava o ético ao estético e que era o mais importante e o mais elevado deles para a filosofia grega clássica. Nas palavras da poetisa Safo, “aquele que meus olhos veem como belo é uma boa pessoa mas alguém que é uma boa pessoa é, ao mesmo tempo, uma bela pessoa”. Hoje, esse princípio, combatido e corroído por diversos modos do positivismo de direita e de esquerda, tornou-se não apenas incompreensível

como, paradoxalmente, criticável (o que não é compreendido torna-se automaticamente criticável). O artista não mais considera ser sua obrigação mostrar pessoas em estado de serenidade. Não por ter assim decidido mas porque a cultura lhe diz que é assim. O contrário é mesmo a regra. As personagens de Francis Bacon estão francamente desesperadas e as de Lucien Freud, em decadência física (portanto, em desconstrução espiritual). Olhá-las é uma provação, beirando o insuportável. É difícil aceitar a advertência e a premonição que esses artistas nos fazem. A fotografia banal ficou com a tarefa de mostrar as pessoas felizes em seus momentos otimistas: no dia do casamento, no nascimento do filho, no retrato de família. O fotógrafo impõe: sorria! Ou, nessa que é uma eloquente aproximação entre a comida e o estado de felicidade, diga *cheese*. Mas a fotografia “a sério”, como se sabe, aquela que recebe prêmios e é aceita nas bienais, é a que mostra a infelicidade, o desequilíbrio, a destruição, a miséria – a *antikalogatia*. É o clichê com sinal trocado, poder-se-ia dizer pensando no polo oposto, aquele da arte grega clássica e do Renascimento. Mas não há como deixar de pensar que esse é o novo clichê, a nova ideia feita, o novo hábito cultural considerado não raro como o novo imperativo moral e social.

Assim, dos retratos de Tiziano, Velázquez e Goya aos de Siqueiros, John Graz, Wesley Duke Lee e Antonio Cabral é toda uma história da arte que se desenrola aos olhos do observador e, também, toda uma história da cultura. Os artistas assim procederam porque, no fundo, assim deles passou a exigir o público. Borges lembrava, em sua conferência na universidade americana, que Kafka queria a destruição de seus livros após sua morte porque todos eles eram livros que narravam a história da derrota, do insucesso ou, pelo menos, da perplexidade, quando o que ele mais queria era escrever um livro otimista, um livro no qual as pessoas se afirmam e não são subjugadas, manipuladas e aniquiladas. Mas ele não podia fazer isso. Não que não conseguisse escrever um livro assim: é que o público perceberia que ele não estaria contando a verdade das coisas. Aqui, Borges exagera: claro que há público para tudo, como o demonstram os retratos da felicidade pintados por Renoir. E claro que ainda há espaço para a felicidade. A arte moderna e contemporânea, porém, que não mais pinta necessariamente para alguém que lhe encomenda uma tela sob medida, entendeu que a arte do sucesso era uma arte restrita e singular, derivada de pedidos ingênuos ou de cartilhas ideológicas que dela precisam para justificar-se no poder e nele permanecer. E a nova arte agiu conforme sua análise, que é a mesma da cultura, procedendo, a seu modo, à desconstrução dos mitos do herói, da felicidade e da soberba, não de um ou alguns homens em particular mas de toda a humanidade. É nesse ponto que Lévi-Strauss se equivoca: a arte moderna e contemporânea (apresentada assim, algo equivocadamente, como se fosse uma mesma e única entidade) não procede à destruição da arte: realista e figurativa que é, mesmo quando abstrata, apenas retrata o novo processo cultural. (T. C.)





## RELAÇÃO DE DOADORES DAS OBRAS

### 1. O Retrato da pompa

#### P.15

Paris Bordone (Treviso, Itália 1500 – Veneza, Itália 1571)

*Retrato de Alvise Contarini (?)*, 1525-1550

Óleo sobre tela - 95 x 71,5 cm

Doação: Ricardo Jafet, Gladston Jafet, Nagib Jafet, Guilherme Guinle, José Stefnio, Guilherme da Silveira e Silvério Ceglia

#### P.16

Pierre Gobert (Paris, França 1662 – 1744)

*Retrato de noiva com flores (Charlotte Aglaé d'Orleans, chamada Mademoiselle de Valois?)*, 1720

Óleo sobre tela - 146,5 x 115 cm

Doação: Duquesa de La Rouchefoucauld

#### P.18

Antoine Vestier (Avallon, Borgonha – Paris, França 1824)

*Retrato de dama com livro junto a uma fonte*, 1785

Óleo sobre tela - 121 x 99 cm

Doação: Assis Chateaubriand

#### P.19

Thomas Gainsborough (Suffolk, Inglaterra 1727

– Londres, Inglaterra 1788)

*Retrato da Senhora John Bolton*, c. 1770

Óleo sobre tela - 77 x 64 cm

Doação: Seabra Caspary Recidos S.A.

#### P.21

Henry Raeburn (Edimburgo, Escócia, 1756 – Edimburgo, Escócia 1823)

*General Sir William Maxwell*, 1810-1815

Óleo sobre tela - 126 x 100,5 cm

### 2. O Recurso à cena

#### P.23

Jean-Marc Nattier (Paris, França 1685 – 1766)

*Madame Louise-Elisabeth*, Duquesa de Parma

(Madame L'enfante) - A Terra, 1750

Óleo sobre tela - 97,2 x 136 cm

Doação: Congresso Nacional

#### P.24

Jean-Marc Nattier (Paris, França 1685 – 1766)

*Madame Anne Henriette de France* - O Fogo, 1751

Óleo sobre tela - 97,5 x 136,5 cm

Doação: Congresso Nacional

#### P.25

Jean-Marc Nattier (Paris, França 1685 – 1766)

*Madame Marie-Louise-Thérèse-Victoire de France*

- A Água, 1751

Óleo sobre tela - 93,7 x 136,5 cm

Doação: Congresso Nacional

#### P.27

Jean-Marc Nattier (Paris, França 1685 – 1766)

*Madame Marie-Adélaïde de France* - O Ar, 1751

Óleo sobre tela - 97,5 x 136 cm

Doação: Congresso Nacional

#### P.28

François-Hubert Drouais

(Paris, França 1727 – 1775)

*Duque de Berry e o Conde de Provença quando crianças*, 1757

Óleo sobre tela - 97 x 129 cm

#### P.31

Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec (Albi,

França 1864 – Château de Malromé, França 1901)

*Marina Loïe Fuller vista dos bastidores*

- A Roda, 1893

Óleo e têmpera sobre cartão - 63 x 47 cm

Doação: Geremia Lunardelli



### 3. Eu mesmo

#### P.33

Benedito Calixto de Jesus (Itanhaém, SP 1853  
– São Paulo, SP 1927)  
*Autorretrato*, 1923  
Óleo sobre tela - 50 x 40 cm  
Doação: Joaquim Bento Alves de Lima

#### P.35

Victor Brecheret (Farnese, Itália 1894 – São Paulo,  
Brasil 1955)  
*Autorretrato*, 1940  
Bronze patinado - 68 x 42 x 56 cm  
Doação: Sandra Brecheret Pellegrini

#### P.36

Giuseppe Grassano (Campinas, Brasil 1904  
– Rio de Janeiro, RJ 1958)  
*Autorretrato com marreta*, 1941  
Óleo sobre tela - 63 x 60 cm  
Doação: Paulo Franco e Sra.

#### P.38

Jorge Mori (São Paulo, Brasil 1932)  
*Autorretrato*, 1946  
Óleo sobre tela - 80,5 x 64,5 cm  
Doação: Autor

#### P.41

Max Beckmann (Leipzig, Alemanha 1884  
– Nova York, Estados Unidos 1950)  
*Der Ausrufer* [O Apresentador] (*Autorretrato*),  
da série *Jahrmarkt* [Feira anual], álbum contendo  
10 gravuras, 1921  
Ponta-seca sobre papel - 36,5 x 25,6 cm  
Doação: Ernesto Wolf

#### P.43

Darcy Penteado (São Roque, SP 1926 – São Paulo,  
SP 1987)  
*Autorretrato*, 1964  
Colagem sobre pintura a óleo sobre tela - 102 x  
101,5 cm  
Doação: Autor

### 4. Retratos modernos

#### P.45

José Ferraz de Almeida Júnior (Itu, SP 1850  
– Piracicaba, SP 1899)  
*Moça com livro*, 1801-1900  
Óleo sobre tela - 50,5 x 61,5 cm  
Doação: Guilherme Guinle

#### P.47

Paul Cézanne (Aix-en-Provence, França  
1839 – 1906)  
*O Negro Cipião*, 1866-1868  
Óleo sobre tela - 108 x 86 cm  
Doação: Henryk Spitzman-Jordan, Drault Ernanny de  
Mello e Silva, Pedro Luís Correa e Castro e Rui de  
Almeida, como Presidente do Centro dos  
Caficultores do Estado de São Paulo

#### P.49

Anita Malfatti (São Paulo, SP 1889 – 1964)  
*A Estudante*, 1915-1916  
Óleo sobre tela - 77 x 61 cm  
Doação: Autora

#### P.50

John Graz (Genebra, Suíça 1891  
– São Paulo, Brasil 1980)  
*Retrato do desembargador Gabriel Gonçalves  
Gomide*, 1917  
Óleo sobre tela - 85 x 109 cm  
Doação: Margarida Prado Gomide

#### P.53

David Alfaro Siqueiros (Chihuahua, México 1896  
– Cidade do México, México 1974)  
*Presságio (Angélica Arenal de Siqueiros)*, 1950  
Tinta vinílica sobre aglomerado - 101 x 84 cm  
Doação: Dom Emilio Ascarraga

#### P.55

Amedeo Modigliani (Livorno, Itália 1884  
– Paris, França 1920)  
*Lunia Czechowska*, 1919  
Óleo sobre tela - 80,4 x 54,5 cm  
Doação: Raul Crespi

#### P.56

Candido Portinari (Brodowski, SP 1903  
– Rio de Janeiro, RJ 1962)  
*O Senhor Queiroz Lima*, c. 1945  
Óleo sobre tela - 46,5 x 38 cm  
Doação: Samuel Ribeiro

#### P.57

Cândido Portinari (Brodowski, SP 1903  
– Rio de Janeiro, RJ 1962)  
*A Senhora Aimée*, 1945  
Óleo sobre tela - 73,4 x 58,7 cm  
Doação: Assis Chateaubriand

### 5. Retrato de ideias

#### P.59

Ernesto De Fiori (Roma, Itália 1884 – São Paulo,  
SP 1945)  
*Duas amigas*, c. 1943  
Óleo sobre tela - 100 x 65 cm  
Doação: Mário De Fiori

#### P.60

Diego Rivera (Guanajuato, México 1886  
– Cidade do México, México 1957)  
*O Carregador (Las Ilusiones)*, 1944  
Óleo sobre cartão - 76 x 59 cm  
Doação: Valentin Bouças

#### P.61

Ferdinand Hodler (Berna, Suíça 1853  
– Genebra, Suíça 1918)  
*O Lenhador*, 1910  
Óleo sobre tela - 51 x 45 cm

**P.63**

Eugène Laermans (Molenbeeck-Saint-Jean, Bélgica  
1864 – Bruxelas, Bélgica 1940)  
*Paisagem com casal de camponeses, s/d*  
Óleo sobre tela - 126 x 176,3 cm  
Doação: Viúva de Kurt Arnhold

**P.65**

Käthe Kollwitz (Königsberg, Alemanha 1867  
– Moritzburg, Alemanha 1945)  
*Mulher pensando*, 1901-2000  
Litogravura sobre papel - 26,2 x 23,2 cm  
Doação: Ernesto Wolf

**P.66**

Käthe Kollwitz (Königsberg, Alemanha 1867  
– Moritzburg, Alemanha 1945)  
*Conselho, A Revolta dos tecelões*, 1901-2000  
Água-forte sobre papel - 29,7 x 17,3 cm  
Doação: Departamento das Relações Culturais da  
República Democrática Alemã

**P.67**

Henry Moore (Yorkshire, Inglaterra 1898  
– Hertfordshire, Inglaterra 1986)  
*Mulher sentada*, 1932  
Aquarela sobre papel - 44,4 x 29,7 cm  
Doação: Samuel Ribeiro; Schering S.A., Ind. Quím. e  
Farmacêutica; Conde Silvio Álvares Penteado;  
Rosalina Coelho Larragoiti; Antonio Larragoiti J.;  
Gladston Jafet; Henry Borden; Major Kenneth  
McCrimon; Guilherme Guinle; S/A Moinho Santista;  
Um anônimo; Ernesto Walter; Omar Radler de Aquino

**P.69**

Svend Wiig Hansen (Mogeltønder, Dinamarca  
1922/1923 – Copenhague, Dinamarca 1997)  
*Família*, 1986  
Óleo sobre tela - 100 x 80,5 cm  
Doação: Leila Wiig Hansen e Renata Olensen

**6. Desconstrução****P.71**

Pablo Ruiz Picasso (Málaga, Espanha 1881  
– Cannes, França 1973)  
*Busto de homem (O Atleta)*, 1909  
Óleo sobre tela - 92 x 73,3 cm

**P.73**

Flávio de Carvalho (Amparo da Barra Mansa, RJ 1899  
– Valinhos, SP 1973)  
*Retrato de Assis Chateaubriand*, 1971  
Nanquim sobre papel - 70 x 50 cm  
Doação: Napoleão de Carvalho

**P.75**

Karel Appel (Amsterdã, Holanda 1921)  
*Composição - Garçom*, 1955  
Óleo sobre tela - 55,5 x 46,5 cm

**P.77**

Flávio de Carvalho (Amparo da Barra Mansa, RJ 1899  
– Valinhos, SP 1973)  
*Retrato da pintora Tarsila*, 1971  
Tinta acrílica sobre papel - 70,5 x 50 cm  
Doação: Autor

**P.79**

Mihail Chemiakin (Moscou, Rússia 1943)  
*Retrato duplo de Nijinsky*, 1986  
Litogravura colorida sobre papel - 91,3 x 66 cm  
Doação: Autor

**P.81**

Antonio Hélio Cabral (Marília, SP 1948)  
*Retrato de Mario Schenberg*, 1988  
Óleo sobre tela - 90 x 70,2 cm  
Doação: Denis Perri

**P.83**

Arthur Omar (Poços de Caldas, MG 1948)  
*A Menina dos olhos*, da série *Antropologia da face  
gloriosa*, 1973-1997  
Fotografia - 96,7 x 97,1 cm  
Doação: Pirelli

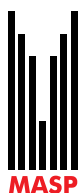


## ÍNDICE DE ARTISTAS

Almeida Júnior, José Ferraz de .....	45
Appel, Karel .....	75
Beckmann, Max .....	41
Bordon, Paris .....	15
Brecheret, Víctor .....	35
Cabral, Antonio Hélio .....	81
Calixto de Jesus, Benedito .....	33
Carvalho, Flávio de Rezende .....	73, 77
Cézanne, Paul .....	47
Chemiakin, Mihail .....	79
Drouais, François-Hubert .....	28
Fiori, Ernesto de .....	59
Gainsborough, Thomas .....	19
Gobert, Pierre .....	16
Graz, John .....	50
Hansen, Svend Wiig .....	69
Hodler, Ferdinand .....	61
Kollwitz, Käthe .....	65, 66
Laermans, Eugène .....	63
Malfatti, Anita .....	49
Modigliani, Amedeo .....	55
Moore, Henry .....	67
Mori, Jorge .....	38
Nattier, Jean-Marc .....	23, 24, 25, 27
Omar, Arthur .....	83
Pancetti, Giuseppe Gianinni .....	36
Penteado, Darcy .....	43
Picasso, Pablo Ruiz .....	71
Portinari, Candido .....	56, 57
Raeburn, Henry .....	21
Rivera, Diego .....	60
Siqueiros, David Alfaro .....	53
Toulouse-Lautrec, Henri Marie Raymond de .....	31
Vestier, Antoine .....	18

## ÍNDICE POR OBRAS

Autorretrato (Calixto de Jesus).....	33
Autorretrato (Brecheret) .....	35
Autorretrato (J. Mori).....	38
Autorretrato com marreta.....	36
Autorretrato (D. Penteado).....	43
Bailarina Loie Fuller vista dos bastidores, A - A Roda .....	31
Busto de homem (O Atleta) .....	71
Carregador, O (Las Ilusiones) .....	60
Composição – Garçon .....	75
Conselho, A Revolta dos tecelões.....	66
Der Ausrufer (o apresentador) (autorretrato) .....	41
Dois amigas .....	59
Duque de Berry e o Conde de Provença quando crianças, O .....	28
Estudante, A.....	49
Família .....	69
General Sir William Maxwell .....	21
Lenhador, O .....	61
Lunia Czechowska .....	55
Madame Anne Henriette de France - O Fogo .....	24
Madame Louise-Elisabeth, Duquesa de Parma (Madame L'enfante) - A Terra .....	23
Madame Marie-Adélaïde de France - O Ar .....	27
Madame Marie-Louise-Thérèse-Victoire de France - A Água .....	25
Menina dos olhos, A .....	83
Moça com livro .....	45
Mulher pensando .....	65
Mulher sentada .....	67
Negro Cipião, O .....	47
Paisagem com casal de camponeses .....	63
Presságio (Angélica Arenal de Siqueiros) .....	53
Retrato da pintora Tarsila .....	77
Retrato da Senhora John Bolton .....	19
Retrato de Alvise Contarini (?) .....	15
Retrato de Assis Chateaubriand .....	73
Retrato de dama com livro junto a uma fonte .....	18
Retrato de Mario Schenberg .....	81
Retrato de noiva com flores (Charlotte Aglaé d'Orleans, chamada Mademoiselle de Valois?) ...	16
Retrato do desembargador Gabriel Gonçalves Gomide .....	50
Retrato duplo de Nijinsky .....	79
Senhor Queiroz Lima, O .....	56
Senhora Aimée, A .....	57



#### **DIRETORIA**

##### **Diretor Presidente**

João da Cruz Vicente de Azevedo

##### **Diretora Vice-Presidente**

Beatriz Mendes Gonçalves Pimenta Camargo

##### **Diretor Secretário Geral**

Luiz Pereira Barretto

##### **Diretor Tesoureiro**

Pedro Antonio Galvão Cury

##### **Diretor da Biblioteca**

Rodolfo Oswaldo Konder

##### **Diretores sem Designação Especial**

Antonio Carlos Lima Noronha

Carlos Roberto de Abreu Sodré

José Roberto Pimentel de Mello

Luiz de Camargo Aranha Neto

Renato Tavares de Magalhães Gouvêa

#### **CONSELHO DELIBERATIVO**

##### **Presidente**

Adib Domingos Jatene

##### **Vice-presidente**

Aluizio Rebello de Araújo

##### **Secretário**

Paulo Donizete Martinez

#### **Membros**

Alexandre José Periscinoto

Antonio Beltran Martinez

Augusto César Patrício de Azambuja Filho

Danilo Santos de Miranda

Eros Roberto Grau

Gilda Figueiredo Ferraz de Andrade

Graziella Matarazzo Leonetti di Santo Janni

João Brasil Vita

João Dória Jr.

José Ermírio de Moraes Neto

José Gregori

José Roberto Neves Amorim

Jovelino Carvalho Mineiro Filho

Julio José Franco Neves

Luiz Marcos Suplicy Hafers

Manoel Francisco Pires da Costa

Maria Lúcia Alexandrino Segall

Newton Gagioti

Nizan Mansur de Carvalho Guanaes Gomes

Paulo José da Costa Júnior

Paulo Saad Jafet

Pedro Franco Piva

Plínio Antonio Lion Salles Souto

Sabine Lovatelli

Salomão Schwartzmann

Silvio Tini de Araújo

Therezinha Maluf Chamma

#### **CONSELHO FISCAL**

##### **Efetivos**

Ângela Zechinelli Alonso

Ayrton Francisco Ribeiro

Benedito Dario Ferraz

##### **Suplentes**

José Roberto de Mattos Curan

Julio Linuesa Perez

Luiz Arthur Pacheco de Castro

#### **ADMINISTRAÇÃO**

##### **Superintendente Geral**

Alberto Emmanuel Whitaker

##### **Superintendente Administrativo e Financeiro**

Fernando Pinho

##### **Secretária**

Paula Zoppello

##### **Administrador**

Celso Vieira

#### **EQUIPE TÉCNICA**

##### **Curadoria e Exposições**

##### **Curador Coordenador**

Teixeira Coelho

##### **Assistente**

Maria Leonarda Arruda Botelho Lascalla

##### **Supervisora de Produção de Exposições**

Marcela Tokiwa Obata dos Santos

##### **Coordenadorias**

##### **Coordenadora do Acervo e Desenvolvimento Cultural**

Eunice Moraes Sophia

##### **Assistentes**

Tariana Maici de Souza Stradiotto

Rita de Cássia dos Santos Pereira

##### **Coordenadora de Conservação e Restauro**

Karen Cristine Barbosa

##### **Assistente**

Erick Santos de Jesus

##### **Coordenadora de Intercâmbio**

Eugênia Gorini Esmeraldo

##### **Assistentes**

Marina Moura

Mariana Waldow

##### **Coordenadora de Biblioteca**

Ivani di Grazia Costa

##### **Assistente**

Bárbara Blanco Bernardes de Alencar

##### **Coordenador do Serviço Educativo**

Paulo Portella Filho

##### **Assistente**

Christina Marx

##### **Coordenadora da Escola do MASP**

Maria Helena Pires Martins

##### **Coordenadora de Espetáculos e Eventos**

Débora Lauand

##### **Assistente**

Maria Cristina Lacerda Pinto

##### **Gerente de Comunicação e Relacionamento**

Renata Toledo Geo



CASA FIAT DE CULTURA

**Conselho Deliberativo**

Cledorvino Belini  
Valentino Rizzoli  
Pablo Di Si  
Vilmar Fistarol  
Virgilio Cerutti  
Francesco Pastore

**Diretoria**

**Diretor Presidente**

José Eduardo de Lima Pereira

**Diretor Vice-Presidente**

Marco Antônio Lage

**Diretor Administrativo e Financeiro**

Gilson de Oliveira Carvalho

**Diretores**

Marco Piquini  
Márcio Lima

**Equipe Executiva**

**Gestora de Cultura**

Ana Vilela

**Supervisora Administrativo-Financeira**

Mariana Lima

**Estagiárias**

Luara Brina  
Renata Monteiro

**Empresas Mantenedoras**

Banco Fidis de Investimento  
CNH Latin America  
Comau do Brasil  
Fiat Automóveis  
Fiat do Brasil  
Fiat Finanças  
Fiat Services  
FIDES Corretagem de Seguros  
FPT Powertrain Technologies  
Iveco Latin America  
Magnet Marelli  
Teksid do Brasil

**Exposição****Realização**

Casa Fiat de Cultura  
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP

**Conceito**

Teixeira Coelho

**Curadoria**

Teixeira Coelho  
Denis Donizeti Bruza Molino  
Eunice Sophia

**Planejamento e Coordenação de Produção**

Base7 Projetos Culturais  
Arnaldo Spindel  
Maria Eugênia Saturni  
Ricardo Ribenboim

**Expografia**

B7 Arquitetura e Design  
Vlamiir Saturni  
Ana Paula Garcia

**Coordenação de Produção**

Daniela Vicedomini Coelho

**Produção**

Waleria Dias

**Produção Belo Horizonte**

Fátima Guerra  
Cláudia Vassalo  
Petrônio Botelho

**Revisão técnica de texto**

Eugênia Gorini Esmeraldo  
Lia Trzmielina

**Iluminação**

Antonio Mendel

**Montagem**

Equipe técnica do MASP  
E3 Montagem  
Rafael Soares  
Sergio Arruda

**Projeto educativo**

Akala  
Supervisão  
Serviço Educativo do MASP  
Coordenação Executiva  
Andréia De Bernardi  
Consultoria de conteúdos  
Miriam Lustosa

**Conservação das obras**

Equipe técnica do MASP  
Grupo Oficina de Restauro

**Comunicação visual**

Via Imprensa Design Gráfico  
Carlos Magno Bomfim  
Direção de arte  
Paulo Otavio  
Designers  
Clayton Policarpo  
Douglas Germano  
Emerson Brito

**Transporte**

A Alternativa

**Seguro**

JMS Administrações e Corretagem de Seguros  
Liberty Seguros

**Assessoria de Imprensa**

Árvore de Comunicação  
Polliane Elizário  
ECCO Escritório de Consultoria e Comunicação  
Silvânia Dal Bosco

**Catálogo****Coordenador editorial**

Teixeira Coelho

**Textos**

Teixeira Coelho  
Denis Donizeti Bruza Molino

**Edição**

Tatiana Sampaio Ferraz

**Revisão de texto**

Morissawa Edição

**Projeto gráfico**

Via Imprensa Design Gráfico  
Carlos Magno Bomfim

**Direção de arte**

Paulo Otavio  
Designers  
Clayton Policarpo  
Douglas Germano  
Emerson Brito  
Revisão técnica  
Ricardo Sampaio Mendes

**Imagens**

João Luiz Musa

**Impressão**

Ipsis Gráfica e Editora



## Agradecimentos

Agilson Costa  
Ana Brant  
Ana Luísa Veloso  
Arthur Mendes  
Carolina Arantes  
Cassiana Rejane de Souza  
Corpo de Bombeiros Militar de Minas Gerais  
Damião Rocha Moreira  
Deiglesson Cirilo da Silva  
Ederson Pontes  
Eduardo Vasconcelos  
Eliana Oliveira  
Fernanda Bolzan Oliveira  
Fernanda Pessoa  
Gilson dos Santos Rosa  
Gladyston Souza Marques  
Guilherme Silva Freitas  
José Aliano  
Juliana Andrade  
Luca Tognelli  
Luciana Costa  
Luiz Hossaka  
Marcela Tokiwa  
Marcelo Alencar  
Márcio França Baptista de Oliveira  
Márcio Jannuzzi  
Maria Lúcia Antônio  
Osias Galantine  
Pedro Henrique Rubião do Val Maciel  
Petterson Guerra  
Polícia Militar de Minas Gerais  
Prefeitura Municipal de Nova Lima  
Ricardo Mansur  
Rita de Cássia  
Rodrigo Nonato Alves  
Shirley Campos



Tariana Stradiotto  
Thiago Somavilla  
Valmir Elias  
Yuri Lauar

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Olhar e Ser visto na Casa Fiat de Cultura : a  
figura humana da renascença ao contemporâneo /  
conceito Teixeira Coelho ; curadoria Teixeira  
Coelho, Denis Buza Molino, Eunice Sophia . --  
São Paulo : Base Sete Projetos Culturais : Museu  
de Arte de São Paulo, 2011.

Bibliografia.  
ISBN 978-85-89496-08-7

1. Arte - Catálogos 2. Arte - Exposições  
3. Casa Fiat de Cultura 4. Pinturas - Retratos -  
Exposições I. Coelho, Teixeira. II. Molino, Denis  
Bruza. III. Sophia, Eunice.

11-03506

CDD-708.98151

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Olhar e ser Visto : Minas Gerais : Estado :  
Casa Fiat de Cultura : Catálogos de exposições  
708.98151

Formato 25 x 25 cm  
Papel miolo Papel Couché Matte 150 g/m2  
Fonte Frutiger LT Std e Electra LT Std  
Páginas 96 + Capa  
Tiragem 3.000 exemplares