

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
MARIA CAROLINA RODRIGUES BOAVENTURA

PARA SEREM LEMBRADOS:
lugares e caminhos do Retrato em Uberlândia

UBERLÂNDIA
2013

MARIA CAROLINA RODRIGUES BOAVENTURA

PARA SEREM LEMBRADOS:
lugares e caminhos do Retrato em Uberlândia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes - Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração **Artes Visuais**, de acordo a linha de pesquisa **Fundamentos e Reflexões em Artes**, no tema **Paisagem, Retrato e História: anacronismos e deslocamentos na arte moderna e contemporânea**.

Orientador: **Prof. Dr. Renato Palumbo Dória**.

Uberlândia
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

B662p2 Boaventura, Maria Carolina Rodrigues, 1985-
013 Para serem lembrados: lugares e caminhos do retrato em
Uberlândia/ Maria Carolina Rodrigues Boaventura. -- 2013.
109p.: il.

Orientador: Renato Palumbo Dória.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Memória– Uberlândia (MG) -Teses. 3.
Fotografia – Retratos – Teses. I. Dória, Renato Palumbo. II.
Universidade Federalde Uberlândia. ProgramadePós-
Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

Para serem lembrados: lugares e caminhos do Retrato em Uberlândia

Dissertação defendida em 01 de março de 2013.

Orientador: Prof. Dr.. Renato Palumbo Dória
Presidente da banca

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira – UnB
Membro externo

Profª. Drª. Luciene Lehmkuhl - UFU
Membro interno

Ao meu amado *Pai*,
Claudio Figueira (*in memoriam*),
àquele que encontrarei com certeza,
“talvez num tempo da delicadeza”.

AGRADECIMENTOS

Agradecer neste momento para mim não é só um protocolo a ser cumprido, é um sincero reconhecimento daqueles que foram suporte emocional e intelectual deste trabalho, que acompanharam cada passo dessa caminhada e, principalmente, que caminharam comigo.

A minha mãe agradeço a vida, o amor incondicional e a confiança resignada que depositou na minha escolha. Ao meu pai, o exemplo, o homem que foi e o homem que se tornou em meu coração.

Ao meu amor, Gabriel, agradeço TANTO... o apoio, o amor, a dedicação, as palavras bem ditas, o abraço apertado, a paciência inabalável, a cumplicidade silenciosa.

Àqueles que observaram de longe o meu caminho, minha irmã Anna Cláudia, Madrinha, Didi, meus sogros Eliana e Marcelo, minha FAMÍLIA, obrigada pela constante torcida e carinho.

As minhas meninas, Ani, Carla, Lê, Marcela, Lud, Lú, Andréia, Cássia, Mônica e Carol, que acompanharam as alegrias e dificuldades deste processo, louvo a existência de cada uma, as horas que me dedicam, enfim... neste momento, as palavras são poucas e os dizeres redundantes para agradecer tanta amizade. Às amigas, Camila, Janine e Michele que mesmo longe, estiveram sempre perto.

A Marianela Tourné por me ensinar que “la utopía sirve para caminar” e a Vilma por me incentivar, reconhecer e cuidar sempre.

Aos colegas de Mestrado, em especial, Ju, Dri e João Paulo, os momentos vividos, os ideais compartilhados, as frustrações aconselhadas, o desejo comungado, a amizade cultivada.

E sigo agradecendo àqueles sem os quais esta caminhada não seria possível, ao meu orientador, Renato Palumbo, agradeço a dedicação a esta pesquisa, a paciência em conduzi-la e a disposição em fazer parte de dois anos de muito crescimento.

Ao programa de Pós-graduação em Artes/Instituto de Artes/UFU na figura dos professores Luciene Lehmkuhl, Heliana Nardin, Marco Andrade, Luciana Arslan e Sônia Ribeiro, dedico todas as honras. E agradeço também aos professores desta

banca, Luciene e Emerson Dionisio, por ler esta dissertação e considerá-la em cada detalhe, assim como o fizeram na qualificação.

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa de estudos concedida para realização desta pesquisa.

Ao professor que não poderia deixar de citar, grande incentivador e mestre, hoje um caro amigo, o meu querido antropólogo Paulo Albieri, obrigada por me ensinar a digerir minhas dores e relativizar meus devaneios.

Aos que doaram suas histórias, suas memórias, seus retratos, seus afetos a esta pesquisa; Sr. Celso Queiroz, Assis Guimarães, Maryah Bernardes, Santelmo e Léa, minha gratidão e admiração.

Enfim, sei que não posso seguir citando todos que gostaria de agradecer, tentei sutilmente fazê-lo, mas na incapacidade de enumerar aqueles que me incentivaram e se contentaram com minha trajetória, a TODOS estes que compreenderam o meu esforço, eu serei eternamente grata.

E ÀQUELE em quem creio a cada instante agradeço imensamente.

“A arte e os instrumentos para entendê-la são feitos
na mesma fábrica”
(GEERTZ, 2008)

RESUMO

Com o desenvolvimento dos gêneros pictóricos, se desenvolveu também sua hierarquização, na qual a pintura histórica se sobressai, restando aos outros gêneros artísticos, como o Retrato, a posição de gêneros menores. A presente dissertação aborda as sobrevivências do Retrato na cidade de Uberlândia, interior de Minas Gerais, através de uma sutil cartografia dos caminhos percorridos por este gênero na região. Abordando-o histórica e socialmente, consideramos as singularidades do contexto em que estes retratos estão inseridos. Abordagem que se alinha, portanto, com o questionamento da própria História da Arte como disciplina acadêmica, buscando deslocar as fronteiras conceituais e metodológicas existentes no campo; e promovendo um “desenquadramento” dos rótulos, hierarquias e estereótipos pelos quais o Retrato se encontra constantemente delimitado. Buscamos assim, uma interpretação do fenômeno artístico que não priorize somente valores estéticos e/ou estilísticos, mas também a compreensão da arte como parte constituinte da dinâmica social, inscrita simultaneamente em diferentes tempos culturais.

Palavras-chave: Retrato. Gêneros pictóricos. Memória. Anacronismo. Deslocamento.

RESUMEN

Con el desarrollo de los géneros pictóricos, se desarrolló también su jerarquía, en la cual la pintura histórica se sobresale, restando a los otros géneros artísticos, como el Retrato, la posición de géneros menores. La presente disertación aborda las sobrevivencias del Retrato en la ciudad de Uberlandia, interior de Minas Gerais, a través de una sutil cartografía de los caminos recorridos por este género en la región. Abordándolo histórica y socialmente, consideramos las singularidades del contexto en que estos retratos están inseridos. Abordaje que se alinea, por lo tanto, con el cuestionamiento de la propia Historia del Arte como disciplina académica, buscando desplazar las fronteras conceptuales y metodológicas existentes en el área; y promoviendo un “desencuadramiento” de los rótulos, jerarquías y estereotipos por los cuales el Retrato se encuentra constantemente delimitado. Procuramos así, una interpretación del fenómeno artístico que no solo priorice solamente valores estéticos y/o estilísticos, sino la comprensión del arte como parte constituyente de la dinámica social, inscrita simultáneamente en diferentes tiempos culturales.

Palabras-clave: Retrato. Géneros pictóricos. Memoria. Anacronismo. Desplazamiento.

LISTA DE IMAGENS

Fig. 1 - Candido Portinari, *Retrato do Escultor Paulo Mazzucchelli*, 1923, óleo sobre tela. Sociedade Brasileira de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/IMGS/jpgobras/OAa_1196.JPG>. Acesso em: 01 ago. 2011..... **17**

Fig. 2 - Candido Portinari, *Retrato de Olegário Mariano*, 1928, óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. . Disponível em: <http://www.portinari.org.br/IMGS/jpgobras/OAa_1192.JPG>. Acesso em: 01 ago. 2011..... **18**

Fig. 3 - Candido Portinari, *Retrato de Olegário Mariano*, 1925, desenho a grafite/papel, 19,5 x 15,5cm. Coleção Particular, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.mariapreta.org/2011/07/retrato-de-olegario-mariano-por-candido.html>>. Acesso em: 20 dez. 2012..... **19**

Fig. 4 - Candido Portinari, 1926, *Retrato de Olegário Mariano (ex- Retrato de Ávila)*, desenho a carvão e giz sobre papel Kraft, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: MICELI, Sergio. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996..... **20**

Fig. 5 - Candido Portinari, *Retrato do Poeta Olegário Mariano*, 1926, óleo sobre tela. Coleção Particular, São Paulo. Disponível em: <<http://www.andreamachado.com.br/2011/07/no-atelie-de-portinari.html>>. Acesso em 4 maio 2012. **20**

Fig. 6 – Hans Holbein, *Os Embaixadores*, 1533, óleo e têmpera sobre painel de carvalho. National Gallery, Londres, Reino Unido. Disponível em: <<http://www.casperlibero.edu.br/noticias/index.php/2011/06/17/seminario-abre-com-a-apresentacao-de-uma-pesquisa-que-analisou-a-tela-eldquo;os-embaixadores-erdquo;-de-hans-holbein,n=5651.html>>. Acesso em: 13 abr. 2012..... **28**

Fig. 7 - Edgar Degas, *Edmond e Thérèse Morbilli*, 1867, óleo sobre tela. Museum of Fine Arts, Massachusetts, Estados Unidos. Disponível em: <<http://www.wikipaintings.org/en/edgar-degas/edmond-and-th%C3%A9r%C3%A8se-morbilli-1867>>. Acesso em 13 abr. 2012. **30**

Fig. 8 - Henri Matisse, *Mulher com chapéu*, 1905, óleo sobre tela. San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco, Estados Unidos. Disponível em: <<http://ladysoli.blogspot.com.br/2011/05/henri-matisse-e-o-fauvismo.html>>. Acesso 14 abr. 2012..... **31**

Fig. 9 - Caravaggio, *Santa Catarina de Alexandria*, 1598, óleo sobre tela. Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid, Espanha. Disponível em: <<http://arteparalilian.blogspot.com.br/2010/05/santa-catarina-de-alexandria-caravaggio.html>>. Acesso em: 14 abr. 2012..... **33**

Fig. 10- Armand Fernandez, *Primeiro Retrato-robô de Yves Klein*, 1960, pertences pessoais em uma caixa. Disponível em: BORGES, Débora Rodrigues. Reflexões sobre a construção de sentidos no retrato. In: MONTEIRO, R. H. e ROCHA, C. (Orgs.). **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2012. p. 301-311..... **35**

Fig. 11 – Narendra Yadav's, *Amoeba Declares Post-Life Existence*, 2012, madeira, vidro e fotografias emolduradas encontradas. Galeria Maskara, Mumbai, Índia. <<http://narendrayadav.com/brought-up-as-rabbit.html>>. Acesso em: 25 nov. 2012.... **36**

Fig. 12 - Clarissa Borges, *Alcione e Cleanto*, 2004, série *Com os Olhos do Outro*, fotografia digital manipulada. Disponível em: <<http://clarissaborges.blogspot.com.br/p/com-os-olhos-do-outro.html>>. Acesso em: 14 jan. 2013..... **37**

Fig. 13 - Clarissa Borges, *Walter e Julia Phillips*, 2005, série *Com os Olhos do Outro (Álbuns de Família)*, fotografia digitalizada manipulada. Disponível em: <<http://clarissaborges.blogspot.com.br/p/com-os-olhos-do-outro.html>>. Acesso em: 14 jan. 2013..... **37**

Fig. 14 - Detalhe do mural realizado por José Moraes para o Uberlândia Clube, em 1957. Disponível em: < http://mosaicodobrasil.tripod.com/id54.html >. Acesso em: 20 maio 2012.	41
Fig. 15 - [Retrato de Celso Souza Queiroz Junior], Almeida Vasconcelos, <i>sem título</i> , 1955, óleo sobre tela. Coleção Celso Queiroz.....	43
Fig. 16 - [Retrato de Celso Souza Queiroz Junior], José Moraes, <i>sem título</i> , déc.1960, óleo sobre tela. Coleção Celso Queiroz.....	44
Fig. 17 - Maryah Bernardes, <i>sem título</i> , s.d., óleo sobre tela. Atelier de Maryah Bernardes, Uberlândia.....	50
Fig. 18 - Jan van Eyck, <i>O casal Arnolfini</i> , 1434, óleo sobre tela. National Gallery, Londres, Reino Unido. Disponível em: http://topico-coli-2011.blogspot.com.br/2011/03/o-casal-arnolfini.html . Acesso em: 01 maio 2012.....	51
Fig. 19 - Detalhe de um sarcófago etrusco, 420 A.C. Disponível em: < http://www.pulgardeelefante.com/2011/05/principios-de-libros-que-no-quieres-que.html >. Acesso em: 15 maio 2012.....	51
Fig. 20 - Retrato funerário de casal. Roma republicana. Museus Vaticanos, Roma, Itália. Disponível em: < http://deedellaterra.blogspot.com.br/2012/03/historia-da-indumentaria-civilizacao_28.html >.Acesso em: 15 maio 2012	52
Fig. 21 - [Retrato do Tio Jacarandá], Maryah Bernardes, <i>sem título</i> , s.d., óleo sobre tela. Atelier de Maryah Bernardes, Uberlândia.....	53
Fig. 22 - Retrato fotográfico para restauração. Atelier de Maryah Bernardes, Uberlândia.....	54

Fig. 23 - [Retrato do Reitor Arquimedes Cilone Santelmo], Santelmo, <i>sem título</i> , 2007, retrato-tela. Estúdio Santelmo, Uberlândia.....	57
Fig. 24 - [Retrato da Dra. Cláudia], Santelmo, <i>sem título</i> , 2011, retrato-tela. Estúdio Santelmo. Uberlândia.....	59
Fig. 25 - [Gabriela], José Mores, <i>sem título</i> , 1974, óleo sobre tela. Coleção Celso Queiroz.....	61
Fig. 26 - [Hélio], José Moraes, <i>sem título</i> , 1988, óleo sobre tela. Coleção Celso Queiroz.....	61
Fig. 27 - [Mariana], José Moraes, <i>sem título</i> , 1988, óleo sobre tela. Coleção Celso Queiroz.....	62

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	15
CAPÍTULO I – Aspectos gerais do Retrato.....	24
Uma breve genealogia: de sua origem ao Modernismo.....	24
Para além do Retrato.....	32
CAPÍTULO II – Usos sociais do retrato em Uberlândia.....	39
Os problemas do Retrato.....	48
O ofício de um retratista.....	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
REFERÊNCIAS.....	64
ANEXOS.....	70
Anexo 1 – Levantamento iconográfico.....	71
Anexo 2 – Entrevistas realizadas.....	89
O colecionador Sr. Celso de Souza Queiroz Júnior.....	89
A artista Maryah Bernardes.....	95
O retratista Santelmo.....	99
O artista Assis Guimarães.....	107

APRESENTAÇÃO

Para Aberto Cipiniuk (2003a, p.14) na Idade Moderna o gênero do Retrato se desenvolveu juntamente com a ideologia comercial burguesa, contrapondo-se à tradição mística medieval (do retrato como sensação ou lembrança), pois segundo o autor o que se priorizou no período moderno foi mais que a mera imitação do modelo, e sim o alcance da autonomia do indivíduo, com a burguesia nascente valorando cada vez mais a personalidade individual. Retrato que talvez por isso jamais alcançasse a universalidade pretendida para outros gêneros, estando sempre condicionado a seu referente, e ao contexto histórico e semântico ao qual “o retratado” pertence e, visto freqüentemente como artefato funcional, utilitário, criado com um fim específico, não puramente artístico, razão pela qual foi continuamente definido como “pequeno gênero” ou “gênero menor”, e ainda hoje muitas vezes percebido deste modo. Na sociedade ocidental, o Retrato permanece como uma espécie de guardião de crenças de grande valor simbólico, e mesmo não sendo mais a verossimilhança sua preocupação central, o gênero continua atrelado a um certo critério de verdade e reconhecimento social, operando com uma espécie de poder talismânico, carregando consigo aspectos do indivíduo que representa (como na moeda com a efígie de um presidente ou rei), a recordar seus feitos a serem continuamente lembrados ou esquecidos. O conceito de Retrato transita, portanto, entre a esfera pública e a esfera privada, em um processo de ordenação simbólica que articula o particular e individual ao social, ao coletivo e nacional, podendo a própria história ser entendida também como um discurso de ordenação de virtudes e potencialidades individuais e coletivas, reais ou imaginárias, sendo assim o Retrato é uma modalidade de discurso social que atua como “fórmula simbólica que emoldura a individualidade” (CIPINIUK, op. cit., p. 17).

No Brasil, a retratística seria este meio de articulação entre o individual e o social, existindo por um lado como prática doméstica e familiar e, por outro, não sendo os retratados mais estes ou aqueles sujeitos individuais apenas, mas sim parte da construção ficcional e projeção de uma imagem de poder local e nacional, sendo constante a busca no país, desde o século XIX, de sua identidade visual, de seu “retrato”.

Foi especialmente a partir da chegada da família real portuguesa, em 1808, que o Retrato ganhou maior impulso no Brasil, atraindo continuamente para sua prática, ao longo dos séculos XIX e XX, inúmeros pintores nacionais e estrangeiros, os quais teriam na pintura de retratos uma importante fonte de renda. Prática que sentiria fortemente o impacto da progressiva popularização da fotografia: técnica mais barata e acessível, e de resultados aparentemente mais aperfeiçoados e objetivos com sua capacidade de reproduzir os planos e objetos com maior nitidez. Retratos que, fossem pinturas ou fotografias, constituiriam tanto as imagens dos indivíduos em seus ambientes domésticos e espaços restritos quanto se destinariam à divulgação pública e inscrição social, construindo toda uma galeria de arquétipos, heróis e tipos brasileiros, permitindo-nos assim pensar a retratística brasileira através destas múltiplas dimensões, isto é, o Retrato em sua domesticidade, mas também como instrumento de legitimação de personalidades ilustres, servindo para sistematizar e organizar o imaginário social sendo um efetivo elemento de medição entre passado e presente, e delimitando aspectos da hierarquia social¹.

Apesar desta popularização do retrato fotográfico, a pintura permaneceria, mesmo no século XX como paradigma de um certo caráter “artístico”, conferindo assim um prestígio adicional à imagem realizada, sendo reveladora, neste sentido, o âmbito da retratística brasileira do século XX a produção de retratos realizada por Candido Portinari (1903-1962). Filho de imigrantes italianos, nascido em Brodósqui (interior paulista) - “sua educação foi feita ao ar livre, ao contato direto do duro trabalho do colono em meio aos cafezais de terra roxa” (PEDROSA, 1981, p. 8) – em 1918, Portinari foi estudar no Rio de Janeiro onde freqüentou o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Nacional de Belas Artes, despontando mais tarde em seus Salões anuais. Sua primeira participação em Salão anual foi em 1922 (ano emblemático da história do modernismo no Brasil) com um retrato ignorado², já no ano seguinte, porém, Portinari obteria seus três primeiros prêmios (entre eles a medalha de bronze do Salão) com o *Retrato do escultor Paulo Mazzucchelli* (1923), em que este aparece em meio às peças em execução em seu atelier, com seu uniforme, empunhando uma ferramenta de trabalho e exacerbando uma postura firme emoldurada por algumas de suas obras – os traços de um corpo nu e um busto inacabado - o escultor mantém o olhar fixo, porém desviado do seu observador, aqui

¹ CIPINIUK, 2003a.

² PEDROSA, 1981.

Portinari retrata inquestionavelmente a figura de um artista seguro do seu ofício e de sua própria imagem (fig. 1).



Fig. 1 - Candido Portinari, *Retrato do escultor Paulo Mazzucchelli*, 1923, óleo sobre tela, 111 x 120 cm, Sociedade Brasileira de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Nos anos subseqüentes Portinari continua concorrendo com seus retratos, em agosto de 1924, apresenta ao júri 7 retratos e a tela *Baile na Roça*, os retratos foram aceitos, mas a tela foi recusada. Em 1925, o *Jornal Brasil* publica uma entrevista com Portinari intitulada “Palavras de um jovem retratista patricio”, o que nos revela que os retratos respaldaram em muito sua iniciação artística o acompanhando em sua trajetória. Portinari segue com suas participações em 1926 com dois retratos que não obtiveram sucesso, em 1927 participa com três retratos e desta vez, recebe a grande medalha de prata e em 1928, conquista o ambicionado Prêmio de Viagem à Europa com o retrato de corpo inteiro do poeta Olegário Mariano em seu fardão de imortal da Academia Brasileira de Letras. Obra bastante ambiciosa - de grandes dimensões (198 x 65,3 cm) comparando-se às obras anteriores de Portinari ou aos retratos do mesmo poeta realizados anteriormente pelo pintor - “tinha aspecto mais padronizado ao estilo da escola” (AZEVEDO, 2004, p. 18). Nesta obra se percebe o empenho do pintor em fixar visualmente a reputação artística do poeta, então com

39 anos e no auge do seu prestígio literário e institucional já que fora eleito dois anos antes para a Academia Brasileira de Letras e mais tarde condecorado com o título de “Príncipe dos Poetas Brasileiros” (fig. 2).



Fig. 2 - Candido Portinari, *Retrato de Olegário Mariano*, 1928, óleo sobre tela, 198 x 65,3 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Até então Portinari já havia pintado três outros retratos de Olegário Mariano (fig. 3, fig. 4 e fig. 5) com os quais é interessante comparar o retrato premiado, não só pela discrepância entre as dimensões das telas, mas também pelas vontades do retratado e do retratista, ou seja, o poeta, um homem público e representante de primeiro escalão do poder literário brasileiro devia ser retratado à altura da posição que ocupava, já Portinari, o retratista, com algumas participações nos Salões da Escola de Belas Artes e com dificuldades para solidificar sua reputação artística, era um jovem pintor empenhado em fazer do amigo poeta obra prima do seu talento. Cabendo dizer que, Olegário Mariano foi um dos primeiros a acreditar em seu talento como pintor, e de quem acabou se tornando amigo íntimo, observando-se desta maneira um exemplo muito freqüente entre artistas e retratados, em formas complexas de mecenato. O Retrato de Olegário Mariano serviu particularmente bem

a pelo menos ao objetivo do próprio pintor em se legitimar como artista reconhecido no meio cultural da época através do retrato de um personagem público já estabelecido, e também como plataforma para o retratado comemorar seus feitos literários e institucionais emoldurado em uma atmosfera de alta honra e poder social, em uma obra cujo sucesso seria atestado pelos críticos da época, como Flexa Ribeiro, que em artigo publicado no jornal *O Paiz*, em agosto de 1928, consideraria Portinari ter alcançado com ela a “libertação de certas convenções” e a “recuperação de sua liberdade interpretativa”, em uma “obra fina” (apud MICELI, 1996, p. 149). Podendo-se dizer assim que o retrato de Olegário Mariano premiado no Salão de 1928 condensa duas modalidades de legitimidade cultural prevaletentes na época: o retrato da função e da posição social enquanto gênero pictórico e o galardão literário acadêmico como coroamento da excelência social de um poeta. Um ano depois, Portinari diante da tamanha repercussão do prêmio conquistado, realizou sua primeira exposição individual a convite da *Associação dos Artistas Brasileiros* com 25 retratos.



Fig. 3 - Candido Portinari, *Retrato de Olegário Mariano*, 1925, desenho a grafite/papel, 19,5 x 15,5cm. Coleção Particular, Rio de Janeiro.

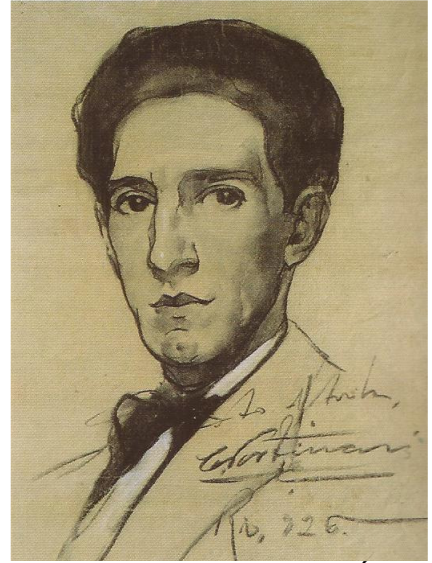


Fig. 4 - Candido Portinari, 1926, *Retrato de Olegário Mariano (ex- Retrato de Ávila)*, desenho a carvão e giz sobre papel Kraft, 42,2 x 41,5 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fig. 5 - Candido Portinari, *Retrato do Poeta Olegário Mariano*, 1926, óleo sobre tela. Coleção Particular, São Paulo.

Os 680 retratos catalogados de autoria de Portinari³ em sua trajetória artística registram as faces de um contingente representativo e extremamente diversificado

³ De acordo a Miceli (1996, p. 14) estes dados foram obtidos através do processo de catalogação realizado pela equipe do *Projeto Portinari*, disponível em:< <http://www.portinari.org.br/>>.

de diferentes segmentos da elite brasileira (poetas, pintores, arquitetos, jornalistas, políticos, empresários e famílias da alta sociedade, entre outros), o que enfatiza a ideia que este gênero artístico dever ser compreendido não somente pelo que ele representa pictoricamente, e sim como portador de elementos que nos permitem refletir sobre as relações sociais que permeiam o contexto de realização da obra, no caso de Portinari, um exame mais detalhado de seus retratos pode nos revelar aspectos das relações de classe na sociedade brasileira, como por exemplo, formas de mecenato que envolviam artistas e intelectuais com esferas públicas ou homens públicos que necessitavam de uma contribuição mais especializada, o que nos leva a questionar a autonomia do artista e sua arte, até onde ele pode exercê-la de fato, sem ceder às artimanhas de um “encomendismo oficial”⁴.



Foi a partir destas primeiras reflexões, portanto, que se começou a delinear a presente pesquisa que se esforçou por investigar os usos sociais do gênero artístico do Retrato na cidade de Uberlândia, interior do estado de Minas Gerais (Brasil) a partir de questões como: Quem os realiza? Quem os possui e os encomenda? Onde eles estão?

Desta forma o interesse não está apenas nos retratos em si, como puros objetos artísticos, mas sim numa reflexão sobre os espaços ocupados por esta tipologia de imagens, pelos lugares e caminhos percorridos por estes retratos, tratando ainda de pensar como um gênero tão tradicional sobrevive hoje como que em aparentemente contradição com os princípios e práticas da arte contemporânea.

E ao procurar possibilidades ante aos retratos, procuramos absorver os retratos do mundo⁵, os olhos vidrados dos retratados, as poses imponentes, a natureza indiferente. Questionamo-nos sobre o conceito engessado do retrato, já que o “Retrato de Fulano” nos soava como uma inscrição em uma lápide (“Aqui jaz Fulano”), confirmando, portanto que era necessário transcender, ultrapassar as próprias imagens e ver o que imana delas em seus contextos culturais específicos, questionando assim as razões e contornos do próprio gênero do Retrato.

Começamos deste modo um pequeno levantamento muito sensível, a partir dos dados que nos chegavam, que nos eram próximos, e mesmo familiares: primeiro

⁴ Cf. AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1987.

⁵ Ver em “Anexo 1” a constituição de um levantamento iconográfico de retratos para a pesquisa.

os retratos da Coleção Celso Queiroz, depois “ah, um homem no shopping da cidade está vendendo retratos pintados”, logo um retrato ilustre em um saguão de um reconhecido hotel, um pouco depois uma “mulher” que pinta retratos, um “artista” que também os faz, os retratos nos túmulos do Cemitério, do restaurante italiano, da sala de reuniões da Reitoria da Universidade, da Câmara Municipal, da Prefeitura, da cozinha de um amigo querido, retratos de família. Enfim, retratos que compõe uma grande orquestra de sonoridades dissonantes.

Nesse sentido, a pesquisa buscou entender os usos sociais do Retrato a partir de uma perspectiva local e regional, através de um “descentramento” não apenas geográfico, mas também na busca por compreender e romper com as hierarquias praticadas em torno do próprio gênero do Retrato, sendo necessário para isto pensar em como este o gênero artístico se estabelece no Brasil moderno, e em como foi historicamente legitimado e utilizado socialmente em diferentes ambientes, além de refletir sobre suas sobrevivências contemporâneas.

Desta forma, nos propomos a pensar como se dão as práticas do gênero artístico do Retrato em Uberlândia visando compreender suas múltiplas significações e usos sociais, levando em conta para isto obras, depoimentos e documentos acessíveis e próximos. Esta escolha se deve à tentativa de valorizar as singularidades do meio cultural onde a própria pesquisa se desenvolve, possibilitando assim resultados que dialoguem com as práticas e modalidades de pensamento deste mesmo meio cultural. Ênfase em uma perspectiva local e regional que nos permite discutir ainda as relações entre “centros e periferias” que se estabelecem dentro do sistema das artes, que como a história da arte também comporta uma “classificação hierarquizada do espaço” (CASTELNUOVO, 2006b. p. 198). Discussão que pode nos ajudar a pensar sobre as fronteiras estabelecidas para a história da arte no Brasil, percebendo os deslocamentos em jogo e indo além da cristalização dos conceitos determinada pela perspectiva dos grandes centros e capitais da arte, demonstrando a existência de outros valores artísticos e de outras temporalidades culturais, para além dos estilos, correntes e movimentos artísticos estabelecidos.

Para percorrer este caminho nos são caros alguns autores de diferentes atuações: para desconstruir as amarras do Retrato e contextualizá-lo historicamente, recorreremos a Galienne e Pierre Francastel, para deslocar conceitos, irromper rupturas na História da Arte recorreremos a Clifford Geertz, Enrico Castelnuovo,

George Didi-Huberman e Hans Belting. Aberto Cipiniuk, Sérgio Miceli e Gilberto Velho nos permitiram relacionar arte e sociedade, objetivo fundamental desta pesquisa, para a qual aportamos também outras vozes.

CAPÍTULO I

Aspectos gerais do Retrato

Uma breve genealogia: de sua origem ao modernismo

De modo geral define-se o Retrato como uma evocação de certos aspectos de um ser humano particular a partir do olhar do outro, ou como uma pintura ou efígie que representa uma pessoa ou coisa, relacionada à ideia de uma reprodução fiel (mímese) de indivíduos ou até de grupos de indivíduos, sendo considerado nas academias e escolas de artes como parte do aprendizado do domínio técnico da pintura⁶. De acordo com Pierre e Galiene Francastel (1978), entretanto, o retrato é mais do que a simples reprodução ou cópia do real, havendo muitos outros fatores permeando a construção deste gênero. Neste sentido o retrato se distancia da ideia de um modelo fiel para aproximar-se da ideia de um conjunto de signos dados pelo artista ou pelo fruidor, para eles o retrato é a reconstrução livre de elementos dados como reais, os quais reconhecemos, havendo então uma grande diferença entre o real e o reconhecimento do real.

Já no Período Neolítico teriam aparecido os primeiros indícios do que chamamos de Retrato, com a cobertura do crânio dos mortos com camadas de materiais que mantinham a reprodução de seus traços faciais com alto grau de veracidade, daí se originando, talvez, a prática das máscaras mortuárias presentes em algumas sociedades históricas em diversos momentos, como a dos egípcios, dos etruscos, dos aborígenes do México ou do Pacífico. Máscaras modeladas sobre a face do morto, fazendo parte do ritual de sepultamento e tendo como função proteger sua alma e mantê-lo presente (*representado*) no seu funeral. De acordo a Elmer Barbosa (2003) máscaras que teriam servido mais tarde como modelo para a criação dos retratos, já que a partir delas se podia tomar a forma de um rosto humano em particular, com todos os seus elementos, rugas e deformações, como expressão que identifica o indivíduo. Cada cultura realizaria assim retratos de

⁶ No final do século XVIII, era de extrema importância para o ensino do desenho artístico a atenção detalhada das partes do corpo humano, sendo frequente a publicação de conjuntos de estampas dedicadas ao ensino contendo imagens relativas às formas e proporções de cabeças, narizes, orelhas, lábios e olhos (além do restante do corpo humano), sendo a cópia destas imagens a primeira tarefa do artista principiante.

maneiras e com significações diferentes, como os faraós egípcios, por exemplo, se fazendo representar em seus templos através de estátuas sem características visuais particularizadas, salvo algumas exceções, mas sim como o que deveria ser a representação da essência da própria realeza divinizada.

No mundo grego, por sua vez, o cânone de beleza ideal implicava na omissão da fealdade e dos efeitos do envelhecimento, com a proibição da particularização das imperfeições afastando a visualidade grega daquela que se tornaria a concepção mais tradicional do retrato, como representação fidedigna do retratado. Concepção de fidedignidade amadurecida na Roma antiga, onde os retratos eram, sobretudo, instrumentos de distinção e diferenciação social, como atributo e privilégio próprio aos patrícios, tendo entre outros propósitos o de delinear limites entre governantes e governados, entre cidadãos romanos e escravos. Papel central que o retrato pareceria manter na sociedade ocidental, servindo para “[...] destacar indivíduos, distinguir alguns ou chamar a atenção para os dotes pessoais de outros.” (BARBOSA, 2003, p. 9). Para Cipiniuk (2003a), esse mecanismo de distinção social se assemelha, em seu funcionamento, ao mecanismo dos ex-votos, artefatos simbólicos que conservam de algum modo algo das personalidades individuais, preservando e alimentando a memória compartilhada do retratado, sobretudo (e ainda dentro da tradição romana), como meio de representação que acata o princípio da fidelidade naturalística, promovendo individualidades e ao mesmo tempo construindo sua imagem pública.

O que se percebe com destaque tanto na Antiguidade como já na Idade Média é o caráter sacralizante do Retrato, servindo como objetos de idolatria social, política e religiosa. Porém durante os séculos XIV e XV, surgiria um tipo de retrato aparentemente mais autônomo, em um momento em que o gênero se desprenderia um pouco de demandas sociais, políticas ou religiosas explícitas, se centrando mais plenamente na pessoa retratada, com o indivíduo e o retratista alcançando o direito de retratar e de fazer-se retratar sem alguma razão direta ou oficial, mas sim pelos encantos da própria representação⁷, com uma maior atenção concedida às vestimentas, adornos, penteados, móveis, cenários, fundos de paisagens e outros detalhes.

Sendo assim até o século XIV toda a pintura seria predominantemente narrativa ou icônica, representando uma história política ou religiosa, ou evocando

⁷ FRANCASTEL, Galienne; FRANCASTEL, Pierre, 1978.

um mundo de fábulas e mitologias. Mas principalmente no decorrer do século XVI se definiriam melhor os temas e “gêneros da pintura”, como o próprio retrato (principalmente através das imagens de doadores e encomendantes), a natureza-morta (relacionada na cultura barroca à evocação moralizante do caráter efêmero dos prazeres), a paisagem (com destaque para a escola veneziana) e, por fim, a própria pintura chamada “de gênero” (ligada a descrição da vida cotidiana, portando ou não uma dimensão moral). Distinção de temas que demandará a existência de pintores “especialistas”, dedicados a tipos particulares de pintura, tratando de forma singular um ou outro determinado gênero, sendo raro um artista que se dedicasse a todos simultaneamente. Rembrandt van Rijn (1606-1669), por exemplo, retratista por excelência, ainda que pintasse algumas cenas religiosas, nunca se dedicou às naturezas-mortas ou às paisagens (LANEYRIE-DAGEN, 2006). Cabendo ressaltar que estas especializações não se definem apenas em acordo com as tendências ou aptidões específicas de cada artista, mas também segundo determinados contextos históricos e locais: nas regiões reconquistadas pela Contra-Reforma a partir de 1545 (Flandres, Bavária, Áustria), por exemplo, predominou a pintura religiosa. Já nas regiões atingidas pela Reforma Protestante em 1517 (Alemanha, Suíça, França, Inglaterra), onde seria proibida a representação visual de temas sacros, prevaleceram os retratos, as cenas de gênero e as naturezas-mortas.

É assim que, nos séculos XV e XVI, se estabelece uma tipologia que classifica e hierarquiza os gêneros pictóricos. Hierarquia dos gêneros cujo privilégio seria daqueles capazes de pintar, através da chamada “pintura histórica”, ou “grande gênero”, a totalidade do universo, representando conjuntamente figuras humanas (sobretudo em movimento), paisagens, animais e outros objetos variados, agregando à imagem seu valor moral, religioso e simbólico. Contudo, também durante o Renascimento, os mesmos artistas que defenderiam uma pintura universal, aberta a todos os assuntos, abririam precedentes para a valorização da pintura de temas específicos. Em seus *Ensaio sobre a pintura* o filósofo e escritor francês Denis Diderot faria a defesa de uma revisão da hierarquia dos gêneros através da aproximação do chamado “grande estilo” (ou pintura “nobre”) das cenas de gênero, propondo o abandono do repertório habitual pelos temas da própria vida cotidiana. Diderot, embora reconhecesse a supremacia da pintura nobre (ou melhor, dizendo, da pintura de história) em relação aos outros gêneros pictóricos, propunha a associação das técnicas de execução dos dois tipos de pintura. Ou seja: acrescentar

à pintura de história detalhes próprios às pinturas de gênero e vice-versa, sendo seu objetivo uma pintura de síntese: composições históricas que levariam em conta a realidade, já que para ele a pintura de história possui “muitas coisas inventadas e poucas sinceras”; e as pinturas menores ambicionam mais grandeza, visto que os retratos, as naturezas-mortas e as paisagens, têm “poucas coisas inventadas e muitas sinceras” (DIDEROT, 2006, p. 84).

Para Diderot o pintor de cenas históricas é um criador de cenas poéticas, um imitador da natureza sensível e vivente, enquanto que o pintor de gênero é um simples copista da natureza bruta e morta, oposição que antagoniza pintores de história e pintores de gênero, pois estes confessam nitidamente o menosprezo que sentem um pelo outro. Assim, o que Diderot defende com extrema delicadeza não é a rivalidade, e nem a hierarquia entre tais pintores, mas sim um olhar mais afetuoso, e porque não dizer mais moderno para a pintura de gênero, na medida em que esta possui “[...] quase todas as dificuldades da pintura histórica”, exigindo não “[...] menos espírito, imaginação, poesia mesma, igual ciência do desenho, da perspectiva, da cor, das sombras, da luz”. Pintura de gênero que, chegando a uma “[...] imitação mais estrita da natureza, dos pormenores mais caprichados; e que, nos mostrando coisas mais conhecidas e mais familiares, tem mais juízes e melhores juízes” (DIDEROT, op. cit., p.88).

E foi assim com Leonardo da Vinci (1452 – 1519) através de suas marcantes incursões pela paisagem e pelo retrato, ainda que considerados gêneros menores. De acordo a Galienne e Pierre Francastel (1978), Da Vinci defendia que o Retrato devia buscar uma fácil compreensão do espírito, mas ao mesmo tempo acusava os retratistas de se dedicarem tão exclusivamente à restituição de um personagem que acabavam por negar com isso todos os outros elementos que subsidiassem a interpretação da história. Ao propor o Retrato como compreensão do espírito, Da Vinci compartilhava com os pintores flamengos a busca pela representação do “interior íntimo”, atributo que também seria enfatizado mais tarde pelos maneiristas. Hans Holbein (1497-1543), por exemplo, partiria de uma interessante espiritualização do modelo em direção a uma abstração e uma simbolização cada vez mais acentuada, como expresso pela anamorfose do crânio presente no seu retrato de dois jovens embaixadores, no qual os instrumentos científicos e musicais que os emolduram muito dizem sobre a dimensão social e cultural em que estes viviam (fig. 6).



Fig. 6 – Hans Holbein, *Os Embaixadores*, 1533, óleo e têmpera sobre painel de carvalho. National Gallery, Londres, Reino Unido.

Para Vecellio Ticiano (1485 – 1576), por sua vez, um dos grandes retratistas do século XVI, o interesse estava no destino dos homens, na preocupação em compreender que o aspecto moral e intelectual são reflexos da história particular do retratado, ou seja, determinados pelos seus gostos, paixões, posições, riquezas e crenças. É neste momento que se difunde o retrato feito a lápis e, mais tarde, nos séculos XVII e XVIII, prosperam principalmente na França os retratos reproduzidos através de gravuras, se destacando neste contexto artistas como Thomas de Len, Roberto Nateuil e Josep Vivien. Já no Barroco artistas como Diego Velázquez (1599 – 1660) revolucionaria os padrões do retrato oficial praticado nas cortes, através de novas e complexas relações espaciais, com a luminosidade e as proporções de forma sendo modificadas. Em Flandres, Rembrandt (1606 – 1669) realizaria auto-retratos com vestimentas exóticas, e diferentes adornos e penteados, como se figurassem personagens diferentes (um guerreiro, um senhor, um caçador, etc.), conhecendo o gênero do Retrato contínuo sucesso ao longo dos séculos XVII e XVIII, acompanhando as mudanças estilísticas dominantes. Retrato que possuiria um caráter diferente em cada país, como na Inglaterra; onde ocuparia lugar privilegiado, por vezes se misturando à pintura de gênero; na Itália, predominando aí como modelo os personagens históricos; ou na França, onde alcançaria certo tom

social pela necessidade de circunscrever o modelo dentro de uma categoria social específica, evidenciando sua função e papel na sociedade.

Seguindo a caminhada histórica do Retrato, os séculos XIX e XX seriam épocas de ruptura, como momentos em que se colocou em dúvida a própria noção de retrato e se problematiza seu desaparecimento como gênero artístico e também se questiona o papel e valor do indivíduo, sendo assim Galienne e Pierre Francastel (1978, p.190) observam que, nesta época, foi muito grande a necessidade de “personalização”, já que neste momento a burguesia nascente além da ambição material, quer contemplar a si mesma, deixando seu legado para a posteridade, o que se quer agora, é uma profícua construção de “tipos”, estereótipos que revelem uma nova condição humana. Outro fator, já citado, que afetou inteiramente à concepção do Retrato (e a pintura de modo geral) foi surgimento e propagação da técnica fotográfica ao longo do século XIX, a qual permitia um registro mecânico dos traços individuais (o que era concernente ao princípio tradicional do Retrato), ocorrendo neste contexto uma espécie de simultânea disputa e interação entre o retrato fotográfico e o retrato pictórico, sendo interessante perceber a diferente situação e uso destes dois dispositivos (fotografia e pintura), com intermitentes disputas de prestígio entre eles. Chegou-se a pensar que a manualidade do retrato pictórico estaria ultrapassada diante ao surgimento da fotografia, entretanto, a pintura a óleo manteve seu prestígio artístico.

No impressionismo, momento chave do modernismo europeu do século XIX, o retrato seguiria sendo praticado com afincado por artistas como Edgar Degas (1834 - 1917) e Auguste Renoir (1841 – 1919), porém agora não há mais tanto interesse na expressão da psicologia individual, com o indivíduo não sendo mais considerado como modelo, pois esse é absorvido pelo próprio gênero do retrato enquanto pintura. Degas deste modo pinta amigos e familiares não para individualizá-los, mas sim para captar uma espécie de fisionomia difusa, com seus gestos e modos de vida manifestando valores que estão desligados ou além destes indivíduos, como fez em *Edmond e Thérèse Móbile*, de 1867, na qual não nos fornece informação nenhuma sobre o caráter destes indivíduos. O que se percebe ali não é somente uma atenção aos traços individuais, mas, sobretudo a atenção para a relação que se estabelece entre retratado e retratista, através de um jogo complexo de olhares que indica a ocorrência de um processo e ambiência que em muito ultrapassa o recorte da tela. Retrato moderno, que se desconecta de sua função representacional tradicional, na

medida em que a expressão dos indivíduos se abre para outras reflexões, para outros temas⁸ (fig. 7).



Fig. 7- Edgar Degas, *Edmond e Thérèse Morbilli*, 1867, óleo sobre tela. Museum of Fine Arts, Massachusetts, Estados Unidos.

Assim nos anos de 1860/1870, grandes artistas abandonam a fatura rígida do Retrato (a pose, o modelo vivo, o nu acadêmico) para preocupar-se com o entorno em que o indivíduo está inserido. “O indivíduo aparece como um elemento dentre outros vários elementos, e a mobilidade desses elementos é o que define a busca por uma nova pintura”⁹ (BRAVO, 2003, p. 41). Nova pintura na qual artistas tão variados quanto, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Gustave Courbet (1819-1977), Édouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917), Van Gogh e Paul Cézanne (1839-1906), Claude Monet (1840-1926), Paul Gauguin (1848-1903), entre muitos outros, renovariam profundamente a prática e o gênero do Retrato, permitindo aos fauvistas do começo do século XX uma até então inimaginável liberdade, utilizada radicalmente pelo pintor francês Henri Matisse (1869 – 1954) em sua *Mulher com chapéu*, de 1905 (fig. 8), sobre a qual, ao lhe indagarem sobre as verdadeiras cores do vestido e chapéu usado pela modelo o artista respondeu: “Pretos, claro.” (MATISSE, 2007, p. 94).

⁸ BRAVO, 2003.

⁹ Tradução da autora.

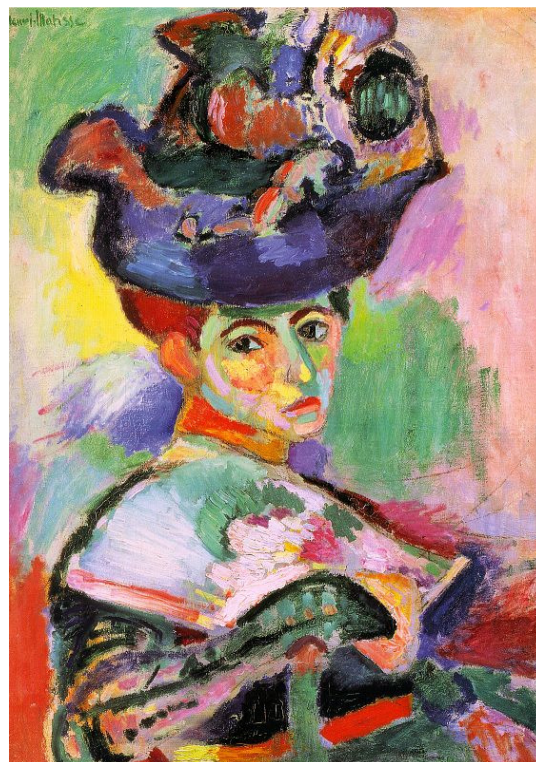


Fig. 8- Henri Matisse, *Mulher com chapéu*, 1905, óleo sobre tela. San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco, Estados Unidos.

É neste momento então, que Galienne e Pierre Francastel (1978, p. 228) propõem o possível desaparecimento do retrato pictórico, já que para eles “os retratos não são mais que uma atividade episódica, não constituem um estilo”¹⁰. De acordo aos autores para Pablo Picasso (1881-1973), por exemplo, a figura humana não é mais que um “suporte para a especulação plástica”¹¹. A Picasso lhe cativa tudo que está próximo, as figuras, os objetos, aquilo que lhe resulte familiar, para ele os seres são fragmentos de realidade entre outros fragmentos. Assim segundo os autores:

Não se trata de um retrato quando o artista utiliza simplesmente os traços de um rosto para introduzi-los em uma composição que a seu ver possui outra finalidade, e sim, unicamente quando, em seu espírito, a finalidade real da obra realizada é a de interessar-nos pela figura do modelo por ela mesma (op. cit., 1978, p. 230)¹².

Picasso então trata somente de inserir seu modelo na complexa rede de suas atividades imaginárias, nada escapa a seu campo de observação, e a generalidade que atribui ao modelo demonstra os episódios de sua aventura visual,

¹⁰ Tradução da autora.

¹¹ Ibidem.

¹² Tradução da autora.

e neste sentido, Galienne e Pierre Francastel alertam, que “só pode haver retrato quando o artista de maneira consciente diferencia suas próprias percepções e uma intenção completamente deliberada de nos fazer sensível a outra individualidade diferente à nossa” Contudo, “quando o artista faz aparecer figuras, entres outros símbolos, sob o domínio das formas caprichosas da sua imaginação, não faz um retrato”¹³.

Sem dúvidas, tudo o que foi apresentado sobre o Retrato, ao longo de sua história, constata neste gênero elementos que se equilibram entre o retratado e o artista (traços físicos, personalidades), e mais, não há como se equilibrar nesta corda bamba sem a devida atenção aos condicionantes artísticos e sociais de cada retrato.

Para além do Retrato

Na atualidade persiste a prática do Retrato não apenas como sobrevivência, resquício cultural ou anacronismo, mas também como parte integrante das práticas e discussões contemporâneas. Retrato que, de acordo a Carlos A. C. Lemos (1983, p. 49), não é apenas “a representação tangível, em duas ou três dimensões, da fisionomia de uma pessoa” isto é, não se deve compreender o Retrato apenas como um gênero de formas e feições humanas, mas também derivado de um todo simbólico que compõe àquela existência. Desta forma o Retrato não pode ser compreendido sem que se proponha uma certa retórica sobre a vida do retratado, sem saber as relações sociais que permeiam seu contexto, seu comportamento, sua história; sem observar os atributos iconográficos que identificam seus modelos, enfim, só é possível compreender o Retrato, para além dele mesmo.

Por exemplo, em uma representação de Santa Catarina de Alexandria, conhecida por se fazer acompanhar, como atributo iconográfico, por uma ampla roda de madeira que nos permite a associação desta imagem santa a sua biografia, já que Santa Catarina como notável intelectual do século IV defendia bravamente o cristianismo, foi perseguida e condenada a uma morte lenta em uma roda de engrenagem, tradicional meio de tortura da época (fig. 9). Assim a roda de engrenagem seria neste retrato, o que Lemos (1983, p. 50) definiu como seu

¹³ FRANCASTEL, Galienne; FRANCASTEL, Pierre, 1978, p. 230.

“emblema distintivo”, o que para ele são “objetos portadores de significados identificadores do retratado”.

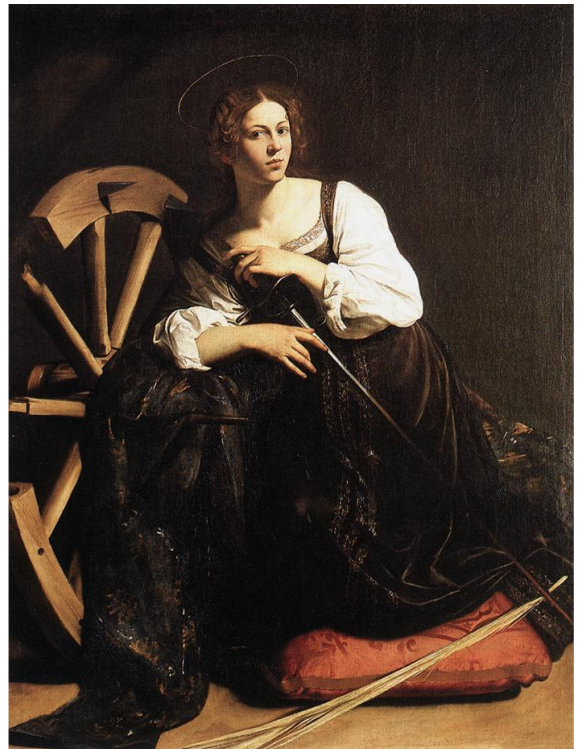


Fig. 9 - Caravaggio, *Santa Catarina de Alexandria*, 1598, óleo sobre tela. Museu Thyssen-Bornemisza, Madri, Espanha.

São atributos iconográficos como estes que nos permite interpretar certos sentidos do retrato, e mesmo nas representações laicas, encontramos elementos que dão certa vivacidade ao retratado, ou seja, elementos que consolidam a imagem do modelo, seja como ele quer ser visto ou como o retratista o compõem, assim um livro em uma mesa de canto próxima ao retratado, o delega a uma atmosfera intelectual, a pena e o tinteiro podem o determinar como um escritor, bem como telas, ferramentas, e um busto esculpido em um atelier dizem muito sobre o ofício de um escultor (fig. 1).

Os atributos, ou melhor, os objetos simbólicos que aparecem ao lado dos retratados também merecem reflexões e despertam muitas indagações. Pensamos que esses objetos, às vezes, realmente fossem usados com o objetivo de qualificar corretamente o retratado, mas acreditamos que eles surjam também, eventualmente, sujeitos ao mero sabor do gosto ou disposição do fotógrafo (LEMOS, 1983 p.59).

Os atributos iconográficos, portanto, mas que os rostos retratados e as posições bem elaboradas, comunicam muito do contexto simbólico em que está

inserido o retratado. Na retratística contemporânea, podemos observar trabalhos em que o foco no retratado está nos atributos que o identificam e não na composição exata de sua fisionomia, como por exemplo, o *Primeiro retrato-robô de Yves Klein* (1960) do artista franco-americano Armand Pierre Fernandez (1928- 2005), conhecido como Arman, neste retrato, o artista assume uma preocupação em representar a personalidade do retratado, seu grande amigo, através de objetos associados a sua personalidade como seus livros preferidos de Bachelard, roupas, pedaços de papel na notória cor criada pelo artista retratado, o “Azul Klein”, e sem abdicar totalmente do traço fisionômico, observamos no canto superior direito da obra uma foto amassada do artista (fig. 10).

Claramente, Arman propõe uma ruptura com os cânones estabelecidos antes pela retratística tradicional, já que se desfez em grande parte dos princípios de fidelidade do retratado, para ocupar-se de algo mais imaterial e sutil: o imaginário, o simbólico, a personalidade e a trajetória do retratado, o que nos permite concluir que:

[...] em circunstâncias sociais radicalmente mais diversas, o retrato é concebido e esperado do mesmo modo, como imagem icônica, como imagem do invisível, como expressão visual de virtudes humanas e interiores, e não como mera aparência externa e mera forma (MARTINS, 2008 apud BORGES, 2012).



Fig. 10- Armand Fernandez, *Primeiro Retrato-robô de Yves Klein*, 1960, pertences pessoais em uma caixa.

Desta maneira, a retratística contemporânea nos coloca uma questão: como delinear os limites do Retrato? Já constatamos sua inventividade, sem desprezar sua realidade e comunicabilidade, seja pela senhora retratada por Matisse – a que levava chapéu e vestido negros, e Matisse os fez coloridos – (fig.8), ou seja pelo retrato realizado por Arman a partir de objetos que evocam a presença de um amigo querido.

É esta inventividade do Retrato que colocamos em questão. Um Retrato não funciona somente com seus princípios fidelísticos, ele revela muito mais que isso, por exemplo, a instalação realizada em 2012 pelo artista indiano Narendra Yadav's (1964) de uma série de retratos anônimos, provavelmente oitocentistas, pendurados de cabeça para baixo (fig. 11), sendo que no centro da instalação o espectador pode ser ver projetado em de uma caixa de relógio vazia como se fosse um destes retratados ao revés. De acordo ao artista, estes retratos são mais que a mera representação de pessoas desconhecidas colocadas de maneira invertida, para ele estas fotografias antigas recordam seres como nós, porém reduzidos a superfícies bidimensionais, sendo que o gabinete do relógio reflete o espectador de uma

maneira semelhante, convidando-o a enfrentar a natureza de seu próprio destino¹⁴. A partir disso o que podemos concluir é que estes retratos ainda que de cabeça para baixo, são retratos únicos, carregados de olhares, posturas, pensamentos e trajetórias assim como as nossas, o artista então, ultrapassa as fronteiras tradicionais do Retrato, propondo um retrato imediato daquele que contempla, o chamando para aquele mundo de retratados.



Fig. 11 – Narenda Yadav's, *Amoeba Declares Post-Life Existence*, 2012, madeira, vidro e fotografias emolduradas encontradas. Galeria Maskara, Mumbai, Índia.

Outro exemplo da retratística contemporânea que nos leva a romper com os cânones tradicionais do retrato é uma série de fotografias manipuladas pela artista nascida nos Estados Unidos, Clarissa Borges (1976), que hoje reside em Uberlândia. Em seus trabalhos intitulados “Com os Olhos dos Outro” (2004) e “Com os olhos do outro (Álbuns de família)” (2005-2009), a artista recorre à manipulação digital para dar olhos de outras pessoas aos retratados, sendo que no primeiro trabalho ela fotografa alguns casais individualmente e realiza uma troca quase imperceptível do olhar destes indivíduos - inclui olhos e sobrancelhas - (fig. 12), já no

¹⁴ Comentário encontrado no site do artista disponível em: < <http://narendrayadav.com/brought-up-as-rabbit.html>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

segundo trabalho a artista se utiliza do mesmo recurso, mas agora utilizando retratos de família (fig. 13).



Fig. 12 - Clarissa Borges, *Alcione e Cleanto*, 2004, série *Com os Olhos do Outro*, fotografia digital manipulada.



Fig. 13 - Clarissa Borges, *Walter e Julia Phillips*, 2005, série *Com os Olhos do Outro (Álbuns de Família)*, fotografia digitalizada manipulada.

O interesse da artista é claro, a ela não importa a realidade nem a narratividade impostas por estes retratos, tampouco, quer criar efeitos visuais, o que

lhe interessa certamente é a liberdade de retratar mesmo que virtualmente, sua própria construção perceptiva, ou seja, ao trocar os olhos de seus retratados, ela também propõe uma nova perspectiva, um novo paradigma, no qual o gênero do Retrato é muito mais ficcional que real, sendo esta postura reveladora de um sutil descaso com o real e o verdadeiro (os olhos dos outros), a artista prefere outros limites, contornar e se desviar dos padrões propostos pela retratística tradicional, e por assim dizer pela História da Arte; são olhos, retratos, indivíduos que se atravessam no tempo e no espaço, só que pelas mãos da artista contam uma história diferente, a do retrato na contemporaneidade.

CAPÍTULO II

Usos sociais do Retrato em Uberlândia

[...] A partir de modos – cuja enumeração não tem lugar, nem interesse aqui –, a história implica uma relação com o *outro* enquanto ele está *ausente*, embora um ausente particular, aquele que “*já era*” [“a *passé*”], como diz a linguagem popular. Qual é, portanto, o estatuto desse discurso que se constitui ao falar de seu outro? Como funciona essa *heterologia* que é a história, *logos* do outro? (CERTEAU, 2011, p.181).

O Retrato é a presença de uma ausência, sendo assim a representação do outro, a questão sendo definir o porquê desta representação. Nos interessa especialmente aqui saber como ela é feita em um contexto social particular, que é o da cidade de Uberlândia, em Minas Gerais. Cidade hoje com mais de 600.000 mil habitantes, e que experimenta um intenso crescimento econômico, sendo reconhecida como uma das maiores cidades do interior brasileiro, possuindo uma dinâmica cultural e uma história artística própria, e ainda em construção. Dinâmica e história próprias que indicam também a possibilidade de existência de uma “outra arte”, diferente daquela entronizada nos livros especializados, nos museus e galerias de arte. Uma arte guardada em pequenas coleções familiares, em salas de estar e quartos de dormir, pelas ruas e repartições públicas, em escritórios e consultórios, e em uma infinidade de outros espaços cotidianos que não os institucionalizados pelo sistema das artes. Uma arte tida como “não arte”, como “coisa de amadores”, como “não-original”, como mera cópia, artesanato ou artefato decorativo. Alteridade com a qual nos preocupamos, e que é parte de um questionamento sobre as sobrevivências e usos do gênero artístico do Retrato no século X, gênero que, ocupando lugar de destaque na história da arte européia, atravessa diferentes escolas, estilos e movimentos, ultrapassando as fronteiras do modernismo e chegando a contemporaneidade, ainda que relativamente renegado.

Analisamos assim, a partir deste contexto local e regional singular, como se dão algumas das sobrevivências do Retrato, e quais as atualizações de seus discursos de legitimação, associados a distintos modos de utilização social, em diferentes espaços e esferas, tanto públicas quanto privadas. Concentramo-nos para isso, em um primeiro momento, no exame de uma pequena série de retratos

familiares (sete ao total), que integram o conjunto maior de um acervo particular da cidade, a Coleção Celso Queiroz: acervo a partir do qual podem ser pensadas muitas questões relativas aos processos de abandono e esquecimento (ou de exaltação e conservação) de determinados objetos e tipologias estéticas.

Iniciada na década de 1960 pelo casal Celso Souza Queiroz e Lourdes Saraiva Queiroz, as obras que originariamente compunham esta coleção foram, com a morte do casal, divididas entre seus dois filhos, optando Celso de Souza Queiroz Júnior por dar continuidade à prática do colecionismo artístico iniciado pelos pais, o que fez especialmente através da compra de trabalhos de artistas de atuação local, com a coleção notabilizando-se, hoje, por constituir um raro panorama da produção artística regional e uberlandense das últimas décadas do século XX. Localismo que aponta, contudo, para a existência de um intenso trânsito cultural e para o “intercâmbio com outros centros”¹⁵, com a presença na coleção de obras de artistas como, entre outros, as do polonês Maciej Babinski, que produziu diretamente em Uberlândia e seu entorno.

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

Nascido em 1921, José Moraes se formou em Pintura, em 1941, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, havendo ainda sido aluno, fora da Escola, de Quirino Campofiorito, artista de pronunciada preocupação social, e que o introduziu nas questões da arte moderna. Trabalhou, entre 1942 e 1945, como assistente de Portinari para a execução de obras em Brodowsky e para o painel para a Igreja de São Francisco de Assis, no conjunto arquitetônico da Pampulha,

¹⁵ Trânsito cultural que seria salientado no texto de acompanhamento de uma exposição pública da referida coleção, realizada em 1996, pela Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Uberlândia, na Oficina Cultural, justamente na galeria que leva o nome de uma das iniciadoras da coleção (a Galeria de Arte Lourdes Saraiva): “A presença de nomes como Babinski e Moraes, justifica-se pela sua inegável contribuição às artes plásticas a nível local e regional, através da produção plástica e principalmente pelo incentivo e formação de novos artistas. Portanto a ideia de regionalismo destacada aqui não nega um vital intercâmbio com outros centros.” (Prefeitura de Uberlândia, Secretaria Municipal de Cultura, 1996).

projetado por Oscar Niemeyer em Belo Horizonte, o que nos permite situá-lo, já desde bem jovem, no cerne do modernismo brasileiro. Premiado na década de 1940 em quatro edições do Salão Nacional de Belas Artes, vai em 1949 para a Itália, com o Prêmio de Viagem, permanecendo lá até 1951 estudando técnicas de pintura mural. De volta ao Rio de Janeiro, José Moraes se dedica, sobretudo, a execução de mosaicos e afrescos (realizando ainda esculturas, gravuras e ilustrações). A partir de 1967 torna-se professor do Departamento de Artes Plásticas da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), em São Paulo.

A profícua aproximação de José Moraes com Uberlândia teria se iniciado, porém, já em fins da década de 1950, tendo talvez relação com sua atuação política como membro do Partido Comunista (ao qual também pertencia Portinari), sendo a cidade então importante núcleo de atividades do partido, chegando a dividir com a cidade de Santos, no litoral paulista, a alcunha de “Moscou brasileira”. Seu primeiro trabalho conhecido na cidade é o painel em mosaico realizado na entrada social do Uberlândia Clube (fig. 14), que reunia na época a elite da cidade¹⁶, e a partir do qual surgiriam convites para a realização de outras obras¹⁷.

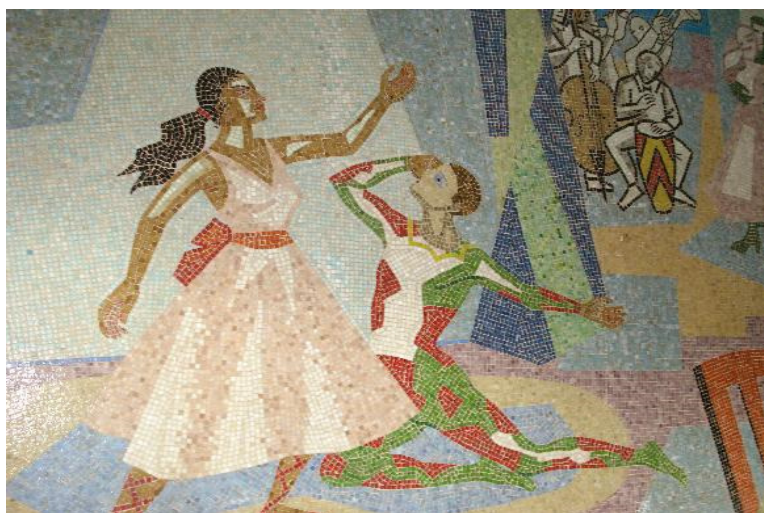


Fig. 14 - Detalhe do mural realizado por José Moraes para o Uberlândia Clube, em 1957.

¹⁶ Para a execução do painel do Uberlândia Clube teria servido como assistente, por sua vez, Geraldo Queiroz, que se torna um dos mais atuantes artistas uberlandenses, principalmente, pela realização de murais decorativos, tanto residenciais quanto em espaços públicos (como os feitos para o Mercado Municipal da cidade). Neste sentido é importante salientar, aqui os processos de iniciação artística e de formação profissional em jogo, havendo Portinari (o iniciador da genealogia em jogo) se iniciado na prática artística profissional aos 14 anos, ainda na região de Brodowsky, como ajudante no restauro e realização das pinturas sacras feitas por um grupo de artistas itinerantes. Práticas de aprendizagem e formação que guardavam muito dos métodos tradicionais de transmissão de conhecimentos e técnicas dos ofícios, distante dos métodos e modelos acadêmicos.

¹⁷ José Moraes falece em 2003, em São Paulo, tendo realizado muitos painéis decorativos em edifícios do Rio de Janeiro e Juiz de Fora, entre outros locais.

A existência de seis retratos realizados por José Moraes na Coleção Celso Queiroz é, portanto consequência direta desta aproximação e atuação do artista na cidade de Uberlândia, a qual duraria ao menos até a década de 1980. Dentre os retratos existentes neste acervo um, porém, merece especial atenção, figurando justamente como o primeiro retrato da coleção, adquirido antes mesmo de sua efetiva formação: encomendado em 1955 a Almeida Vasconcelos, artista aparentemente autodidata, que se dedicava à pintura de retratos, faixas e cartazes de cinema, esta pintura retrato foi realizada a partir de uma fotografia (segundo depoimento do próprio retratado, Celso Queiroz Júnior, ainda criança): trazendo a imagem do futuro colecionador sem camisa, de calças curtas, exibindo orgulhoso seu pequeno cachorro de estimação, trata-se de uma imagem concebida dentro de certa tradição do retrato “de crianças”, com atributos específicos da infância, exibindo com destaque quase irônico o sorriso desfalcado deste garoto de cabelos bem penteados, com seus dentes de leite recém caídos. Graça e humor em evidente oposição com uma fatura algo rígida e esquemática, típica da pintura realizada a partir da cópia de imagens fotográficas, mas bastante adequada e coerente com as intenções e recursos representacionais do artista, e, especialmente, em estreita sintonia com as demandas da clientela de então, ainda alheia às formulações estéticas que seriam trazidas e propagadas pelo modernismo - sendo a Uberlândia da década de 1950 uma cidade ainda bastante deslocada em relação às discussões e práticas artísticas já em voga nas grandes capitais brasileiras (fig. 15).

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



Fig. 15 - [Retrato de Celso de Souza Queiroz Junior]
Almeida Vasconcelos, *sem título*, 1955, óleo sobre tela. Coleção Celso Queiroz.

Enquanto o retrato realizado por Almeida Vasconcelos possui um caráter marcadamente artesanal, construindo com vivacidade uma pureza que não é apenas a da própria criança representada, mas também a do próprio artista e de seu meio cultural (que em plena década de 1950 cultivavam uma retratística naturalista supostamente ultrapassada, mas plena de sentido), os retratos realizados por José Moraes nas décadas de 1960 e 1980 manifestam (sem excluir de todo certa dimensão também artesanal de sua fatura) o domínio e acordo com certa gramática modernista já estabelecida; tanto pelos fundos geométricos abstratos quanto por uma pincelada encenadamente expressiva (sem contornar de todo a função representacional do tipo de imagem em questão). Simbolizando uma possível

atualização estética e a chegada a uma almejada modernidade para parte da elite uberlandense de então, estas pinturas de José Moraes pareciam responder então a uma busca local já em si, porém, algo anacrônica e deslocada, reverberando dinâmicas culturais mais amplas (fig. 16).



Fig. 16 - [Retrato de Celso de Souza Queiroz Junior]
José Moraes, *sem título*, déc.1960, óleo sobre tela. Coleção Celso Queiroz.

Embora relativamente próximas no tempo, por suas datas de realização, o confronto destas imagens indica a existência, interação e convivência de distintos tempos e práticas culturais. Tempos e práticas não necessariamente hierarquizáveis (entre modernismo e arcaísmo, ou entre arte e artesanato, por exemplo), mas tempos culturais efetivamente híbridos, heterocrônicos, em permanente mutação. Deslocamento de tempos e culturas relacionado também as distintas trajetórias dos personagens em questão. José Moraes, formado por uma estética modernista de viés social, na busca ética de uma arte mural de caráter público e artesanal, teria

entre seu público preferencial as reduzidas elites capazes de pagar por seu elaborado trabalho.

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

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

[...] Pelas frestas do discurso, engraçadas, incongruentes ou paradoxais, algo faz a irrupção que transborda o pensável, e abre uma possibilidade de “pensar diferentemente”. Invadido pelo riso, tomado por uma ironia das coisas que é o equivalente de uma

iluminação, o filósofo não é o autor, mas a testemunha desses lampejos que atravessam e transgridem o controle sistemático dos discursos por razões estabelecidas. Seus achados são os acontecimentos de um pensamento que ainda deve ser pensado (CERTEAU, 2011, p.119).

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

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

Contexto geográfico e social no qual o historiador Enrico Castelnuovo situaria suas dúvidas, indagando se “[...] é possível fazer a história de um país através da história dos retratos que lá foram criados? Ou, antes, é possível, através da história

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

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

Mudança de perspectiva necessária, especialmente, no contexto brasileiro e latino-americano, repleto de artesãos, amadores e diletantes, de enormes vazios institucionais, no qual é inviável e quase ridícula a defesa de algum critério de gosto minimamente unificado e generalizado (até pelas enormes distâncias e desníveis sociais existentes). Contexto no qual os objetos artísticos vão ser vivenciados mais freqüentemente como forma de “lembança”, de “recordação” e rememoração pessoal e familiar (além de como objetos de representação e afirmação social), do que entendidos como efetivos patrimônios culturais institucionais, a serem conservados, pesquisados e compartilhados¹⁸, numa dinâmica de afetos e desafetos, de inscrições e apagamentos, do qual toma parte essencial a

¹⁸ Perspectiva cultural diante dos objetos artísticos que talvez nos ajude a compreender as dificuldades dos museus públicos brasileiros, com acervos geralmente empobrecidos e incompletos, sem política de aquisições e raramente recebendo algum conjunto de doações realmente importante.

familiaridade e domesticidade em relação a determinados objetos estéticos e seus usos.

Mais que analisar as sobrevivências e atualizações do gênero do Retrato em Uberlândia, portanto, trata-se de revisar e discutir aqui conceitos que desloquem os limites da disciplina e afirmem uma escrita da história da arte aberta a tipologias bastante variadas de objetos e práticas ¹⁹, levando em conta a alteridade inerente a constituição das artes visuais no Brasil e na América Latina, cuja singularidade de modelos e usos (vistas aqui como “positiva diferença”) as fazem distanciadas e deslocadas em relação a um conceito de arte unicista e excludente, de matriz eminentemente eurocêntrica. Entendimento que pede também uma revisão da noção do anacronismo como “atraso”: noção que permeia constantemente os discursos historiográficos, principalmente, os sobre a arte no Brasil, que insistem muitas vezes na busca infrutífera por determinar o valor deste ou daquele artista em função de sua maior ou menor “originalidade” e/ou “modernidade”: camisas de força que, no contexto em questão, mais ocultam do que expõe os verdadeiros problemas em jogo ²⁰.

Os problemas do Retrato

Ao refletirmos criticamente sobre conceitos como “originalidade” ou “modernidade” no Retrato, nos deparamos com obras contemporâneas que nos fazem rever a discussão acerca da autonomia da arte. Enquanto podíamos localizar os retratos realizados por José Moraes, pertencentes à Coleção Celso Queiroz, no âmbito de um certo modernismo tardio, as imagens das quais trataremos agora são certamente mais difíceis de serem situadas: são retratos executados por Maria Silva

¹⁹ Sobre o problema da hierarquização das tipologias artísticas na contemporaneidade ver o texto de Paulo Herkenhoff, “Pum e Cuspe no Museu”, publicado em 2008, no qual o autor se pergunta sobre “[...]Qual o lugar dos pequenos gestos na época em que as exposições se alinham na cultura do espetáculo e as cidades competem por mídia na cena internacional através de seus museus (isto é, nos centros onde a arte é parte dos mecanismos de status, [e] os acervos museológicos são emblemas de poder)?” (HERKENHOFF: 2008, p.201-206).

²⁰ Atitude que de certo modo naturaliza a noção de um inerente “atraso” da arte brasileira frente a moderna cultura visual ocidental, permitindo que em texto publicado em 1994 Tadeu Chiarelli operasse com uma espécie de “ranking” da modernidade para as artes no país, podendo afirmar então: “[...]Castagneto parece muito mais moderno do que Di Cavalcanti” (CHIARELLI: 1994, p.58).

– ou Maryah Bernardes (nome artístico) – artista uberlandense que se define “autodidata”, mesmo havendo cursado dois anos do curso de Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia.

Trabalhando sob encomenda em seu ateliê localizado na região central de Uberlândia, junto a seu marido (também pintor), Maryah produz em sua maioria “paisagens e retratos”. O casal ainda “restaura fotografias e obras de arte”, além de produzir telas de pintura para venda e de executar releituras de obras conhecidas. Ao discorrer sobre sua prática, em entrevista realizada para a pesquisa, a artista deixa claro que segue o princípio tradicional do Retrato, com o intento de uma representação supostamente fiel daquele que se quer retratar. Retratos encomendados são, portanto, segundo a mesma, “seu ofício e também sua paixão”, estando o desenho presente em sua vida desde a infância, sendo desenvolvido sem muitas referências artísticas.

Ainda segundo seu depoimento, Maryah percebeu, ao cursar Artes Plásticas na Universidade, que “o retrato em si não ocupava ali lugar privilegiado”, pelo contrário, sendo apenas “uma motivação para desenvolver a técnica do desenho”, argumento que reforça a relação histórica do Retrato como domínio da técnica da pintura em academias e escolas de artes. Entretanto a artista seguiria executando retratos, “feitos em geral a partir da observação de fotografias”, e em sua maioria encomendados como presentes (sendo os retratos feitos através de poses “do natural”, raras encomendas, já que têm um valor mais elevado). Retratos que, para a artista, devem ser “o mais perfeito possível”, recorrendo para isso à correção das “falhas” e equívocos existentes nas fotos que toma como modelo:

Eu tento... Eu sigo o máximo possível da foto, às vezes o cabelo, algum detalhezinho que a pessoa não entende... traz uma foto, pode ser que esta foto não *tá* boa por esse motivo, ou *tá* faltando isso... tipo o flash, que eu não botei na fotografia, a luz vai para o meio do olho, eu não coloco a luz no meio do olho, porque aí vai ficar artificial no desenho... ou na pintura, entendeu? Eu acho que o olhar tem que ter toda a expressão possível, então como, mesmo que a foto não existe, na foto você não vê aquilo, eu mentalmente já faço aquele trabalho de realidade na foto... no desenho, mesmo que não está na foto. Então eu consigo transformar o que *tá* artificial numa foto, eu consigo *fazer ela* virar uma realidade, uma coisa muito bonita (Depoimento da artista concedido em seu ateliê em Uberlândia, em 14 de maio de 2012).

Percebe-se então que a artista compartilha dos princípios fidelísticos tradicionais do Retrato, ainda que “mentalmente” tenha que recriá-los, e, mesmo que sem maiores referências artísticas, trabalha com um dos principais fundamentos do Retrato, a busca pela verossimilhança. Mas e o que seus retratos escondem? E o que desvendam de seus encomendantes? E através de quais relações estabelecidas entre ela e sua clientela? Faz sentido pensar-se aqui em uma prática “pura”, ou “ingênua”, efetivamente “sem referências”? Ou, sendo uma sobrevivência ou continuidade, exatamente do quê?



Fig. 17 - Maryah Bernardes, *sem título*, s.d., óleo sobre tela.

Em um retrato que fez sob encomenda de um casal, este parece estar em meio a uma comemoração, devido aos seus trajes e ainda devido à descontração presente em seus sorrisos, olhares e gestos (fig. 17). Elementos iconográficos que nos permitem uma leitura específica, direcionada, nítida, de um retrato de matrimônio (que nos faz lembrar uma longa genealogia, registrada, por exemplo, no *Retrato do casal Arnolfini* (fig. 18), ou ainda, e mais remotamente, nos sarcófagos etruscos (fig. 19), que serviriam como modelo para a retratística republicana romana, de modo mais sóbrio (fig. 20) e em provável sintonia, apesar de sua idiossincrasia, com o “padrão de perfeição” da artista, e a ser desejado também por seus clientes,

como representação satisfatória, limpa, feliz, do próprio matrimônio, ou ao menos como representação do que este deveria ser.



Fig. 18 - Jan van Eyck, *O casal Arnolfini*, 1434, óleo sobre tela. National Gallery, Londres, Reino Unido.



Fig. 19 - Detalhe de um sarcófago etrusco, 420 A.C.



Fig. 20 - Retrato funerário de casal. Roma republicana. Museus Vaticanos, Roma, Itália.

Nos interessa assim perceber tanto esta genealogia quanto o emaranhado de relações sociais que podem ser desvendadas através deste gênero de imagens, sendo outro ponto importante da produção desta artista o fato de que mesmo ela percebendo um certo rechaço do meio acadêmico em relação às obras que executa, ela diz estar ciente também da ativa sobrevivência cultural e dos usos deste gênero de imagens nos círculos domésticos uberlandenses e regionais, que os valorizam não só pelo seu caráter artístico, mas também por sua capacidade representacional.

Em *Retrato do Tio Jacarandá* (fig. 21), por sua vez, a artista narra ter executado a obra não a partir de qualquer modelo visível, real ou fotográfico, mas sim a partir de descrições verbais (o que nos faz lembrar o procedimento dos “retratos falados”, da esfera policial), já que este personagem representaria uma entidade espiritual de uma casa de culto espírita, cujos membros, não tendo referências concretas de sua imagem, e somente suas visualizações em momentos de transe, o descreveram para que a artista pudesse retratá-lo, o que teria sido alcançado com sucesso, de acordo a seus encomendantes.



Fig. 21 - [Retrato do Tio Jacarandá]
Maryah Bernardes, *sem título*, s.d., óleo sobre tela.

Outra dimensão importante no âmbito da produção de Maryah Bernardes seria a da preservação da memória, intimamente ligada à prática da retratística como instrumento e ferramenta de ordenação do passado. Retratos que são também *imagens-lembranças*, através das quais é possível um “[...] reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada”. Imagens-lembranças nas quais “[...] nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada” (BERGSON apud SILVA; PELENZ, 2007,p.3). Dimensão da preservação da memória expressa diretamente através da prática da artista como “restauradora artesanal” (assim ela se define) de fotografias envelhecidas. Assim uma imagem que encontramos casualmente no ateliê de Maryah (fig. 22), aguardando o momento de seu “restauro”, ilustra bem esta questão, pois no momento em que este retrato foi realizado o que se pretendia talvez fosse estancar a infância de duas crianças. Dizer-lhes como foram e até que relação tinham. Essa era a primazia deste retrato. Mais que retratar

rostos pueris, olhos atentos e cabelos bem penteados, este retrato guardava a condição infantil destes indivíduos. Condição esta que existiria somente para eles, se não fosse o retrato que, agora contudo em condições precárias, traz consigo o resgate do passado.



**Fig. 22 - Retrato fotográfico aguardando restauração.
Atelier de Maryah Bernardes, Uberlândia.**

O universo de imagens de Maryah Bernardes nos propicia enfim elementos para as discussões que nos interessam, na busca dos usos e significações do Retrato em Uberlândia, mapeando lugares, artistas e rostos esquecidos, subvertendo a lógica de um sistema e de uma história da arte constituída de hierarquias extremamente rígidas (mesmo quando invisíveis), através de classificações e rótulos que operam conceitos estilísticos que, ainda que por vezes funcionais para os esquemas interpretativos de uma arte pretensamente nacional ou internacional, não se adéquam às distintas realidades e tempos culturais em jogo, apontando para o inerente anacronismo não da existência de qualquer tipo de “atraso” ou desatualização, mas sim da complexa existência de “outros presentes”²¹.

²¹ [...] a irrupção do Novo Mundo suscitou um problema fundamental para o Ocidente porque ela quebrava uma segurança e homogeneidade com um passado [...] o problema enfrentado podia traduzir-se dessa maneira: como compreender essa realidade surpreendente que fazia irrupção já não (como na nossa experiência de historiadores) sob a modalidade de um passado outro, mas sob o modo de um presente outro? (CERTEAU, 2011, p.169).

O ofício de um retratista

O que levaria uma pessoa do Vale do Paraíba, na segunda metade do século passado, a dirigir-se ao ateliê de um fotógrafo? Penso nos indivíduos e seus familiares, funcionários, fazendeiros, comerciantes ou bacharéis que, a cavalo, a pé, de trólei ou pela nova ferrovia, viviam na cidade, ou a ela chegavam e iam abrir-se o estabelecimento de um profissional fotógrafo e, curiosos, faziam-lhe uma consulta. E depois, provavelmente, retornavam vestidos para a circunstância, com a mulher, ou trazendo os filhos, para o registro fotográfico (AMARAL, 1983, p. 117).

Para falar do ofício de um retratista uberlandense, recorreremos, primeiramente, à citação de Aracy Amaral acerca de uma coleção de retratos da segunda metade do século XIX, em sua maioria de pessoas do Vale do Paraíba, tirados por fotógrafos locais, ou por aqueles que transitavam no eixo Rio-SãoPaulo, depois de aberta a estrada de ferro. Nos valem de sua indagação, para questionar o que leva atualmente um uberlandense ao estúdio de um fotógrafo retratista?

O retratista de quem falamos é Francisco Santelmo Souto, conhecido popularmente como Santelmo, o qual atualmente possui um estúdio fotográfico no centro de Uberlândia e há 43 anos exerce a profissão de fotógrafo retratista, foi condecorado com comendas de ordem municipal e foi o único fotógrafo uberlandense não censurado na época da ditadura militar. Começou sua trajetória em 1969, como “menino de recado” do *Foto Elite*, na época um renomado estúdio fotográfico uberlandense que se dedicava ao retrato, o famoso “3x4” e também, a fotos de formatura, já que naquela época não tinha “reportagem fotográfica” para este evento, somente se fazia um retrato do formando. No estúdio, Santelmo lavava fotografias, cuidava da limpeza e foi assim que tomou gosto pelo retrato, depois de 2 anos foi a Belo Horizonte com o intuito de estudar fotografia e lá trabalhou com dois fotógrafos mestres: Cecílio Venâncio, fotógrafo da tradicional família Magalhães Pinto ²², que para Santelmo era um exímio retratista, talvez o melhor que já conhecesse e, Cândia de Oliveira, destacado retratista dedicado a fotos de casamento tido como personagem ilustre da história da fotografia em Belo Horizonte.

Em 1974, Santelmo monta seu próprio estúdio na cidade de Uberlândia e desde então vem alternando fotografia de estúdio, retratos, e fotografia de

²² Família do banqueiro e político José de Magalhães Pinto, o qual governou o estado de Minas Gerais de 1961 a 1966.

reportagem, fotos de casamentos. E também trabalhou junto ao Grupo Algar responsável pela empresa de telecomunicações *ctbc* (Companhia de Telecomunicações do Brasil Central) em Uberlândia, por 31 anos como fotógrafo oficial registrando e documentando toda a história da empresa, desde retratos dos grandes diretivos até eventos empresariais, imagens que compõem hoje o *Museu ctbc*. De formação livre e estudioso de fotografia, Santelmo diz que na sua época fotografia se “aprendia fazendo”²³, sendo que seu ofício de retratista advém de sua paixão pelo o estúdio e por gente e também, pela atenta observação de que antes os retratos nos séculos XIX e XX até a década de 1970, eram realizados somente em estúdios, eram o que denomina de “fotos trabalhadas”, como fazia, por exemplo, o estúdio *Foto Geraldo* da cidade de Araguari, sob propriedade de Geraldo Vieira, o qual para Santelmo foi o maior retratista do Triângulo Mineiro e forte inspiração profissional; contudo, na década de 1970 o flash eletrônico trouxe grandes dificuldades aos fotógrafos de estúdio, já que neste momento se perde o hábito de fotografias ambientadas, para dar lugar à reportagem fotográfica, e Santelmo mesmo ciente deste obstáculo leva a cabo o projeto de ter seu próprio estúdio, o *Foto Santelmo*. O fotógrafo se mostra sabedor da situação marginal dos fotógrafos de estúdio no Brasil e reconhece com grande contentamento a atitude do fotógrafo José Mauro Batista, que desde 2002 desenvolve um programa que incentiva a criação de estúdios fotográficos pelo país, sendo, hoje, o Rio Grande do Sul o estado que concentra o maior número de estúdios fotográficos, já que é uma tradição para os gaúchos o hábito de se fazerem retratar, tradição que Santelmo compara à prática de retratos nos Estados Unidos e no México, países em que para ele o retrato é um hábito.

O fotógrafo afirma que em Uberlândia a prática do retrato ainda é pouco disseminada, e para ele a maioria dos seus encomendantes são aqueles que precisam marcar sua passagem por um cargo público, como revela sua participação na galeria de retratos dos reitores da Universidade Federal de Uberlândia, com o *Retrato do Reitor Arquimedes Cilone* (fig. 23), todos os retratos desta galeria segundo o fotógrafo, cumprem a função de eternizar um homem de poder logo após ter cumprido seus deveres públicos (no caso de Arquimedes reitor de 2000 a 2008). Este retrato nos aproxima em muito do premiado *Retrato de Olegário Mariano* (fig. 2), realizado por Cândido Portinari.

²³ Depoimento do retratista concedido em seu estúdio em Uberlândia, em 13 de novembro de 2012.



Fig. 23 – [*Retrato do Reitor Arquimedes Cilone*], Santelmo, *sem título*, 2007, retrato-tela. Estúdio Santelmo, Uberlândia.

Já que o que vemos no retrato do reitor, não é muito diferente do que o *Retrato de Olegário Mariano* revelou em 1928, aqui temos um homem público, emoldurado por uma atmosfera de poder social e intelectual presente não só na postura firme, no terno encorpado e no broche com a logo da Universidade, mas também nos feitos deste reitor; assim como Olegário ao ostentar o fardão literário, vestimenta daqueles que faziam parte da Academia Brasileira de Letras, tanto Arquimedes como Olegário ostentam a segurança de que são homens público de fato, e de que seu legado será sempre lembrado também por meio dos seus retratos. Assim há de se concordar com Lemos (1983, p. 52-53), quando ele disse que:

Uma coisa é certa: sempre os retratos, ou a arte de retratar, entre nós, estiveram ligados à classe dominante, aos políticos de grande influência, ao clero resumido nos bispos [...]. Enfim, o retrato, a

fixação da fisionomia de uma pessoa em suporte móvel ou imóvel, fosse uma folha de papel, uma tela, uma escultura, ou um painel, sempre foi providência ligada às pessoas bem escolhidas e é bom que se avalie a importância social desse fato.

Santelmo constata que em Uberlândia quem encomenda retratos são aqueles de uma classe econômica mais alta, de nível cultural elevado, geralmente os que estão “ligados à arte”, sendo o objetivo das encomendas perpetuar a imagem da família, do patriarca ou da matriarca, é a constituição de uma árvore genealógica através de imagens, e para ele é curioso, o fato de que as pessoas dão mais valor no retrato depois que o retratado falece, e assim o procuram para a reprodução ou “restauração” de um retrato do ente querido que já se foi, observando então o quão simbólico e perene é o gênero artístico do retrato. De acordo a Didi-Huberman (1998, p. 62), “a questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais”.

Vale ressaltar que para o retratista fotografar envolve uma série de adequações e alinhamentos sejam técnicos ou subjetivos: o estúdio fornece toda a capacidade de ambientação, pois nele se domina a luz, todo o ambiente e principalmente, o próprio retratado, já que para ele quando a pessoa sai de casa para se dirigir a um estúdio fotográfico, ela vai dedicada ao trabalho, disciplina que não há na casa do retratado ou em outro ambiente; em relação aos meios técnicos, Santelmo utiliza lentes fotográficas adequadas, ainda usa o retrato analógico e faz várias provas para o cliente escolher, depois da foto escolhida ainda dá ao encomendante a alternativa de imprimi-la em tela de algodão que tem uma garantia de qualidade de cor por 50 anos, essa técnica é de uma gráfica de impressão francesa especializada em retratos que se localiza em São Paulo, estes retratos ainda não são muito encomendados, até mesmo porque a divulgação ainda não foi realizada efetivamente por problemas pessoais do retratista, assim o grande público ainda não conhece este trabalho.

Todas estas considerações nos fazem concluir que o ofício de um retratista reside não só no domínio da técnica, mas também na intenção do retratar, Santelmo não crê no retrato só pela tentativa da verossimilhança, para ele o retratista é aquele que produz a foto, “o trabalho do retratista é igual ao do escultor”, o artista tem que observar bem cada detalhe o rosto, a posição da luz, o uso da lente, a postura do

retratado, o sorriso, o colo. “O retratista mesmo é aquele que fotografa o rosto e a alma, ele tem que tirar... pela direção do retratado ele tem que tirar o que tem de melhor naquela pessoa, procurar captar a alma”. E acrescenta: “o retrato é que fica para os filhos, para os netos, os bisnetos; é imagem... nós vamos dar aí o exemplo da Mona Lisa do Leonardo da Vinci, um retrato que tem mais de 500 anos...”. De fato os retratos de Santelmo cumprem a função que ele mesmo explicita, ao retratar, por exemplo, uma conhecida médica uberlandense em o *Retrato da Dra. Cláudia* (fig. 24), vemos uma linda mulher de firmes olhos verdes, de longos cabelos pretos, pele clara, sorriso escondido, uma mulher que deixará esta imagem descrita para seus filhos, netos, pacientes, todos aqueles que a reconhecem como está ali, e ainda para aqueles que não a reconhecem e nem a conhecem este retrato é algo inquestionavelmente permanente, como atesta um cidadão que ao passar pela porta do estúdio fotográfico e ver este retrato exposto, exclama: “Essa é a verdadeira Mona Lisa!”.



Fig. 24 - [Retrato da Dra. Cláudia], Santelmo, *sem título*, 2011, retrato-tela
Estúdio Santelmo. Uberlândia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não apresentaremos aqui considerações que possam encerrar este trabalho de forma conclusiva e restrita, e sim demonstrar os caminhos do gênero artístico do Retrato em Uberlândia sublinhando algumas de suas singularidades. Isto é, apresentamos aqui algumas reflexões em relação ao nosso objeto que são tão dinâmicas quanto às próprias imagens e as relações sociais apontadas pela pesquisa.

Começemos pelo norte de nossas considerações: o Retrato como fator de distinção social e diferenciação pessoal, desde suas origens históricas, distinguindo e singularizando indivíduos, conferindo-lhes certa aura social, sejam eles patrícios romanos ou burgueses modernos. Inscrição e distinção social do Retrato operadas pelo trânsito infindo entre a esfera pública/coletiva e privada/individual, ou seja: o Retrato não pertence somente a uma esfera ou outra, mas sim a um trânsito cuja via é de mão dupla, numa constante negociação entre o individual e o coletivo, sempre perpassado pela interferência do “olhar do outro”.

Como no caso da encomenda feita a José Moraes pelo colecionador Celso Queiroz dos retratos de seus três filhos quando crianças, *Gabriela* (fig. 25), *Hélio* (fig. 26) e *Mariana* (fig. 27), que hoje adornam seus antigos quartos na casa dos pais. A intenção do colecionador em eternizar dentro de um ambiente familiar a infância de cada uma de suas crianças está em sintonia com o que, afirmou Francastel (1978, p. 9), já que há nesta situação há um reconhecimento de um conjunto de símbolos resignificados pelo colecionador, sendo os significados destes retratos para o encomendante tão subjetivos, que estes ocupam uma esfera mais interior, mais íntima e doméstica. Diferentemente dos retratos direcionados à esfera pública, estes três retratos só servem a um único fim:

Primeiramente é o lado afetivo (...) pra (*sic*) nós, será como se não existisse a distância, vocês estarão sempre na nossa lembrança. Mas na realidade, a gente é egoísta, porque a gente (...) nasce, cresce e morre, a vida é assim, mas a gente quer as pessoas, até nas doenças você vê isso, mais próximas... Então você quer retratar, você quer uma coisa que demonstre aquele período da sua vida, que é eterna modificação (...) aquele foi bebê, foi criança e adolescente. Então a gente retrata aquele momento que se criou (...) gostoso de trazer tanta lembrança de tantos momentos bons. E além desse lado você tem a boa pintura, o bom traço, a arte retratando esses momentos. (Depoimento do colecionador concedido em sua casa em Uberlândia, em 26 de abril de 2011).



Fig. 25 - [Gabriela],
José Mores, *sem título*, 1974, óleo sobre tela.
Coleção Celso Queiroz.



Fig. 26 - [Hélio],
José Moraes, *sem título*, 1988, óleo sobre tela.
Coleção Celso Queiroz.

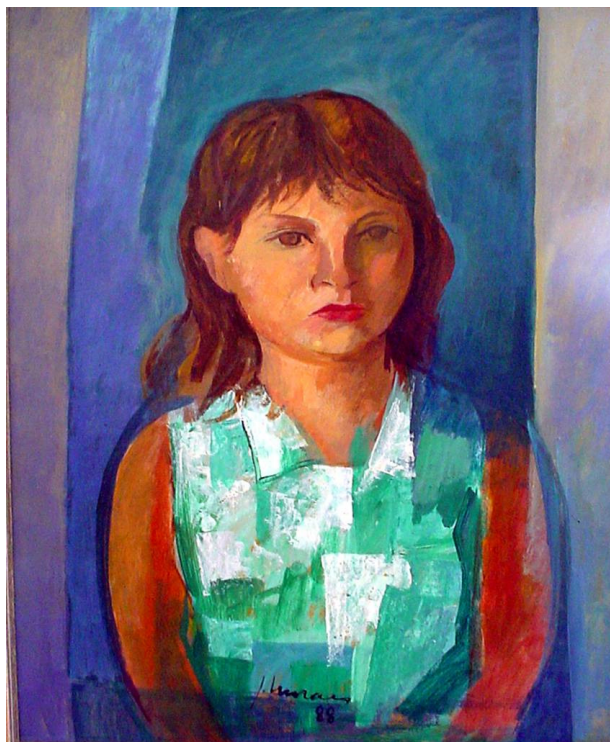


Fig. 27 - [Mariana]
José Moraes, sem título, 1988, óleo sobre tela.
Coleção Celso Queiroz.

Existem assim algumas características intrínsecas ao Retrato, como a sensação de pertencimento que ele provoca, seja ela familiar (como no caso de Celso Queiroz), ou coletiva como no caso que apresenta Castelnuevo (2006a, p.8) ao narrar a história do breve romance, *Grego busca grega*, de Friederich Dürrenmatt. Romance no qual o protagonista, um jovem operário, atribui grande importância aos retratos e, num episódio específico em que está em um restaurante, se depara com três retratos de personagens ilustres: o do presidente da república, o do bispo de sua religião e o do patrão da indústria em que trabalha. Estas três figuras representam para o empregado o ápice do “imaginário ordenamento ético do mundo”²⁴, sendo assim, estes retratos o “tranquilizam, dão a ele um senso de pertencimento, de certo modo conferindo-lhe uma identidade social”²⁵.

Outro ponto a observar nesta dúbia relação do que é privado/ individual/ particular/doméstico e do que é público/coletivo, é que cada uma destas categorias ocupam simultaneamente diferentes tempos transitando continuamente entre tempos interiores, familiares e tempos institucionalizados, observando que a noção de memória e permanência é inerente a este trânsito fazendo com que estas

²⁴ Idem.

²⁵ Ibidem.

diferentes temporalidades se comuniquem e se atravessem. O Retrato desvela assim uma série de práticas e relações sociais de uma dada coletividade, seja esta uma família, um grupo político, ou uma nação; permitindo desta forma, uma melhor compreensão da história. Assim pudemos confirmar que tanto o Retrato quanto as práticas sociais que o envolvem são portadores de elementos anacrônicos.

Enfim, diante de uma imagem, temos humildemente que reconhecer o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela somos o elemento frágil, o elemento de passagem, que diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem freqüentemente tem mais de memória e mais de porvir que o ser que a observa (DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 32)²⁶.

Desta maneira, para a compreensão da arte em geral e do Retrato, foi preciso um esforço em relativizar e contextualizar as obras encontradas, nos apropriando assim, da “narratividade” colocada por elas mesmos, refletindo sobre as possibilidades de uma história da arte atenta à articulação do contexto político, social, religioso, a sua “inscrição social”, a sua “moldura”. Construindo, portanto, uma história da arte – e dos retratos - desmitificada, livre da supremacia das grandes narrativas e dos “grandes gêneros”, desapegada da ordenação científica e cronológica, questionando, então, o pretenso universalismo da história da arte, aquela puramente estilística, dos grandes modelos, que preserva os cânones, que julga o que se adéqua ou não, que hierarquiza e “cerimonializa” todos os acontecimentos artísticos. Permitindo-nos afirmar que não se pode tratar a arte de modo conclusivo²⁷, já que os elementos arte, cultura e sociedade se encontram em constante transformação, não podendo assim serem submetidos às camisas de forças de teorias rígidas e severas.

A Arte tem desempenhado um papel particularmente vigoroso na luta contra o obscurantismo, nas suas mais diversas formas. Por isso mesmo, cabe pensar sobre suas características e possibilidades num esforço de relativização e contextualização em que não só o produto artístico propriamente dito seja examinado, mas, também as próprias condições de sua produção, a carreira do artista e suas vicissitudes. Com isso entraremos contribuindo não só para o desenvolvimento da ciência propriamente dita, mas para uma visão crítica mais refinada de nossa realidade sócio-política (VELHO, 1977, p.1).

²⁶ Tradução da autora.

²⁷ BELTING, 2006.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. Aspectos da comunicação visual numa coleção de retratos. In: LEMOS, Carlos A. C (org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983. p. 116-179.

AMARO, Danielle Rodrigues. **Percursos e percalços:** o fim da história da arte segundo Hans Belting. 2010. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes)-Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Crítica de Arte – uma perspectiva antropológica. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 30-39, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/belting.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

ARIES, Philippe. Por uma historia da vida privada. In: ARIES, Philippe; CHARTIER, R. (org.). **História da vida privada:** da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AZEVEDO, Heloiza de Aquino. **Candido Portinari:** Filho do Brasil, orgulho de Brodowski!. Campinas: Árvore do Saber, 2004.

BARBOSA, Elmer. Apresentação. In: CIPINIUK, Alberto. **A face pintada em pano de linho:** moldura simbólica da identidade brasileira. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio; São Paulo: Loyola, 2003. p. 9 -10.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 65-78, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/belting.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2012.

_____. **O fim da história da arte:** uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BERGER, Peter L. e LUCKMAN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

BERNARDES, Maryah. **Retratos**. Uberlândia, maio 2012. Entrevista concedida a Maria Carolina Rodrigues Boaventura.

BORGES, Clarissa. **Com os olhos dos outros**. Disponível em: <
<http://clarissaborges.blogspot.com.br/p/com-os-olhos-do-outro.html>>. Acesso em:
 14 jan. 2013.

BORGES, Débora Rodrigues. Reflexões sobre a construção de sentidos no retrato. In: MONTEIRO, R. H. e ROCHA, C. (Orgs.). **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2012. p. 301-311.

BRAVO, Miguel Angel Apesteguía. **El nuevo retrato: juegos en torno a la identidad en ocho artistas contemporáneos**. 2003. 335 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Belas Artes, Departamento de Desenho II, Universidade Complutense de Madri, Madri, 2003.

CALLADO, Antonio. **Retrato de Portinari**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

CANTON, Kátia. **Auto-retrato: espelho de artista**. JORNAL MAC/ USP, São Paulo, n. 5, mar./abr., 2001.

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

_____. A fronteira na história da arte. In: _____. **Retrato e sociedade na arte italiana: Ensaio de história social da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b. p. 197-222.

CERTEAU, Michel de. **História e Psicanálise: entre ciência e ficção**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

CIPINIUK, Alberto. O biógrafo e o seu assunto, a retratista e seu modelo. In: _____. **A face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003a. cap 1. p. 13-24.

_____. Os pintores de retratos. In: _____. **A face pintada em pano de linho:** moldura simbólica da identidade brasileira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003b cap 3. p. 37-47.

_____. O retrato como prática discursiva. In: _____. **A face pintada em pano de linho:** moldura simbólica da identidade brasileira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003c. cap. 5. p. 53-66.

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

_____. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COELHO, Teixeira. **Olhar e ser visto**. São Paulo: Comuniqué, 2008. Catálogo de exposição.

DIDEROT, Denis. Ensaio sobre a pintura. In: LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **A pintura:** Textos essenciais (Vol.10: Os gêneros pictóricos). São Paulo: editora 34, 2006. p. 82 -89.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Nota Preliminar, In: _____. **Ante el tiempo:** Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011a. p. 11-28.

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

_____. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. **Porto Arte**, Porto Alegre, v.9, n.16, p.61-82, maio 1998.

DURAND, José Carlos. Retratos, Murais e Outras Oportunidades de Renda. In: _____. **Arte, Privilégio e Distinção:** artes plásticas, arquitetura e classes dirigentes no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. 33-51.

DÓRIA, Renato Palumbo. Encontro de Horizontes: anacronismos e deslocamentos na paisagem brasileira. In: CBHA/UnB (orgs.). **Anais do XXXII Colóquio do CBHA 2012 – Direções e Sentidos da História da Arte**. Brasília-DF: UnB, 2012. (no prelo)

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL ARTES VISUAIS. **Retrato**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=364>. Acesso em: 02 de agosto de 2011.

FABRIS, Annateresa. A Persistência do Retrato. In: _____. **Identidades virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, cap. VII, p. 171-180.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte: Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FOURCADE, Dominique. **Matisse: Escritos e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRANCASTEL, Pierre; FRANCASTEL, Galiene. **El retrato**. Madrid: Ediciones Cátedra. Cuadernos de Arte, 1978.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: _____. **O saber local: novos ensaios de antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 142-181.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: _____. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 85-138.

GUIMARÃES, Assis. **RE: Entrevista sobre Retratos - Mestrado em Artes/UFU** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida <marolaventura@hotmail.com> em 08 nov 2012.

HERKENHOFF, Paulo. Pum e Cuspe no Museu. In: MANESCHY, Orlando; FELICÍSSIMO, Ana Paula (orgs.). **Já: Emergências Contemporâneas**. Belém: EDUFPA/Mirante-Território Móvel, 2008, p.201-206.

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

LEMOS, Carlos A. C. Ambientação Ilusória. In: _____. **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983, p. 47-113.

MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa. **El retrato**: del sujeto en el retrato. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 2003.

MICELI, Sergio. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICELI, Sérgio. Por uma história social da arte. In: CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

MOSAICOS DO BRASIL. **O Mosaico e o Mosaico de José Moraes**. Disponível em: < <http://mosaicodobrasil.tripod.com/id54.html>>. Acesso em: 20 maio 2012.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **Memórias Compartilhadas**: retratos na coleção do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: O Museu, 2003. Catálogo.

PEDROSA, Mário. Portinari – De Brodóski aos murais de Washington. In: _____. **Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.7-25.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte**: Passado e Presente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

QUEIROZ JÚNIOR, Celso Souza. **Retratos da Coleção Celso Queiroz**. Uberlândia, abr. 2012. Entrevista concedida a Maria Carolina Rodrigues Boaventura.

SANTELMO SOUTO, Francisco. **O Ofício de um Retrartista**. Uberlândia, nov. 2012. Entrevista concedida a Maria Carolina Rodrigues Boaventura.

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

SILVA, Alexandre Rocha da; PELLENZ, Vinicius da Silva. Três durações: Nelson, Glauber e Bressane. **Ciberlegenda**, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, n. 18, jul., 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/issue/view/9/showToc>>. Acesso em: 23 fev. 2012.

SILVA, Angela Maria; PINHEIRO, Maria Salete de; FRANÇA, Maira Nani. **Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos**: projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações e teses. 5ª ed. rev. e ampl. Uberlândia: EDUFU, 2006.

VELHO, Gilberto (Org.). **Arte e sociedade**: Ensaios de Sociologia da Arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

YADAV, Narendra. **Amoeba Declares Post-Life Existence**. Disponível em: <<http://narendrayadav.com/brought-up-as-rabbit.html>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

ANEXOS

Os anexos que se seguem estão compostos de duas partes, a primeira (Anexo um) consta de um levantamento iconográfico que teve como finalidade subsidiar uma melhor compreensão do gênero pictórico Retrato ao longo desta pesquisa, compondo assim um banco de imagens que a partir de suas formas e contextos, respaldaram e sugeriram análises distintas durante o percurso investigativo. Vale ressaltar que estas imagens não estão ordenadas a partir de datas, movimentos ou artistas. O que nos interessou aqui foi salientar nossa postura metodológica respaldada numa atitude de deslocamento, isto é: imagens que se atravessam no tempo e no espaço rompendo assim “a linearidade do relato histórico” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 13). A narrativa ordenada se torna, portanto, desnecessária quando entendemos o quão dinâmica é uma imagem, já que ela revela uma remontagem de tempos heterogêneos e descontínuos, por isso neste levantamento estão também as imagens encontradas no decorrer da pesquisa e que não foram mencionadas ao longo da dissertação (a partir da página 79).

Ao dialogar com estas imagens nos encontramos então com reflexões induzidas por elas, e ao pensar através delas, nos deparamos com possibilidades analíticas, desafios e propostas; construindo um caminho em que elas se entremeiam, se aproximam e sobrevivem.

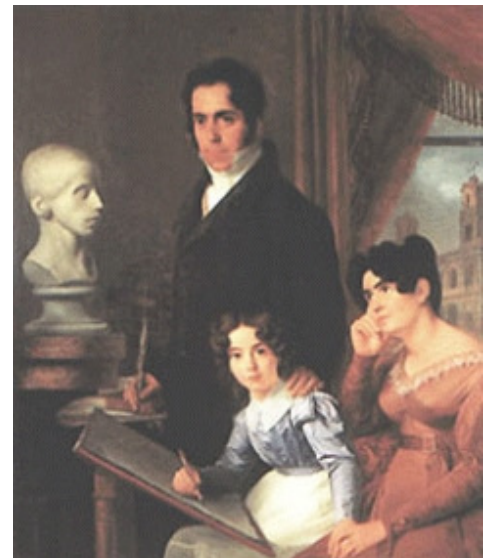
Já a segunda parte, resultante do trabalho de campo, contém as entrevistas realizadas com aqueles que se disponibilizaram a participar da pesquisa, estas entrevistas, bem como o uso das imagens foram assegurados por um *Termo de Consentimento* assinado por cada pesquisado. Cabendo dizer, então que cada pesquisado revelado tem inteira ciência do trabalho realizado através das informações coletadas.

Tais entrevistas foram feitas de modo semi-estruturado ou semi-aberto, ou seja, seguindo um roteiro de perguntas previamente elaborado.

Anexo 1- Levantamento iconográfico



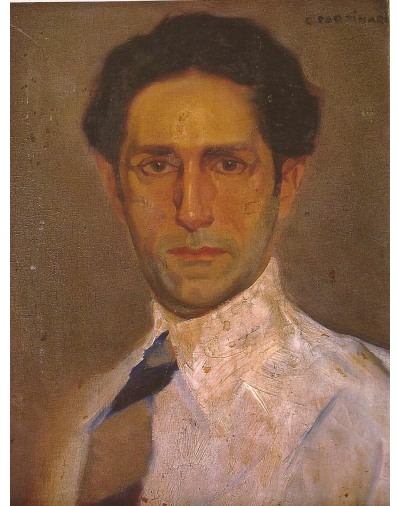
Nota do Plano Econômico Cruzado, que entra em circulação a partir de 1986, com o busto do ex-presidente brasileiro Juscelino Kubitschek.



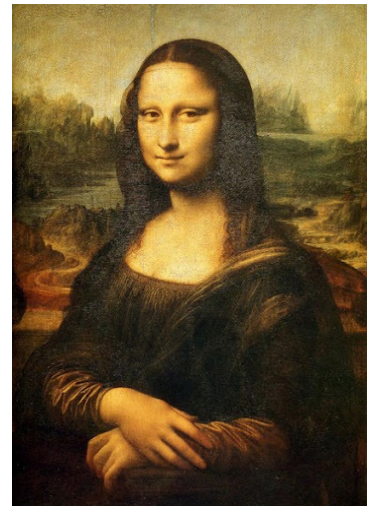
Domingos Antonio Sequeira, *Retrato dos Viscondes de Pedra Branca e sua filha Luísa Margarida*, s.d., óleo sobre tela, Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, São Paulo.



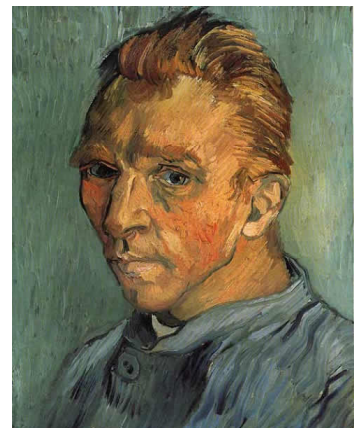
Carlos J., *[Retrato de Olegário Mariano]*, ca. 1925.



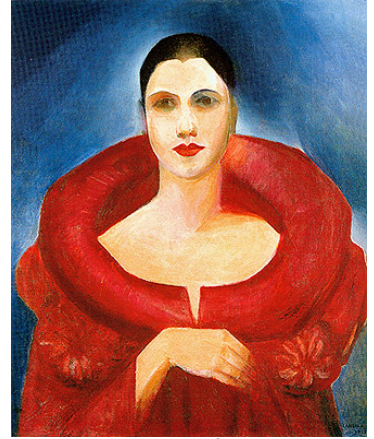
Candido Portinari, *Retrato de Olegário Mariano*, 1929, óleo sobre tela colada sobre madeira, Academia Brasileira de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1506, óleo sobre madeira. Museu do Louvre, Paris, França.



Vicent van Gogh, *Autorretrato*, 1889, óleo sobre tela. Museu d'Orsay, Paris, França.



Tarsila do Amaral, *Autorretrato*, 1889, óleo sobre tela.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Elisabetta Sirani, *Retrato de Beatrice Cenci*, 1662, óleo sobre tela.
Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma, Itália.



Almada Negreiros, *Retrato de Fernando Pessoa*, 1954, óleo sobre tela.
Museu da Cidade, Lisboa.



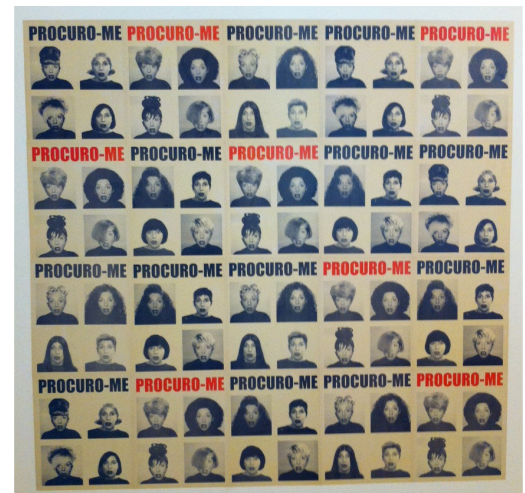
Joaquín Torres García, *sem título*, s. d..
Retrato restaurado, encontrado na parte detrás da tela
“Dos Figuras de Negro” de 1928, em novembro de 2012.



Christian Boltanski, *Les 62 membres du club Mickey en 1955,*
les photos préférées des enfants, 1972, 60 fotografias molduradas.
Frac Nord - Pas de Calais, Dunkerque, França.



[Estudo para a Sagrada Família]. Rafael, sem título, s.d.



Leonora de Barros, *Procu-ro-me*, 2002.
Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo.



Robert Doisneau, *Françoise Gilot e Pablo Picasso*, 1946.



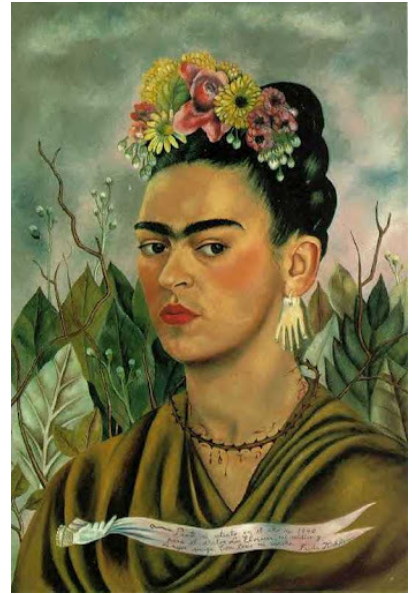
Max Beckmann, *Quappi con suéter rosa*, 1932-1934, óleo sobre tela.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madri, Espanha.



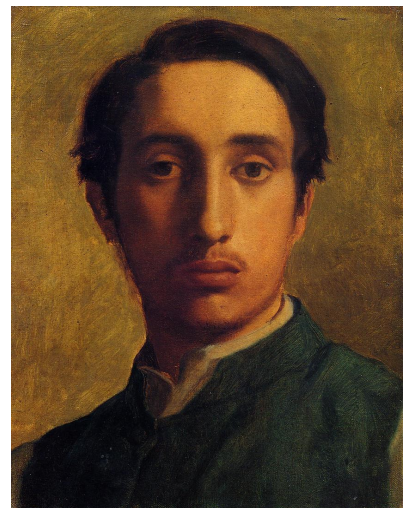
Edward Hopper, *Autorretrato*, 1925-1930, óleo sobre tela.
Whitney Museum of American Art, Nova York, Estados Unidos.



Henri Matisse, *A garota com olhos verdes*, 1908, óleo sobre tela.
San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco, Estados Unidos.



Frida Kahlo, *Autorretrato dedicado ao Dr. Eloesser*, 1940.



Edgar Degas, *Autorretrato*, 1855-1856, óleo sobre tela.
The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.



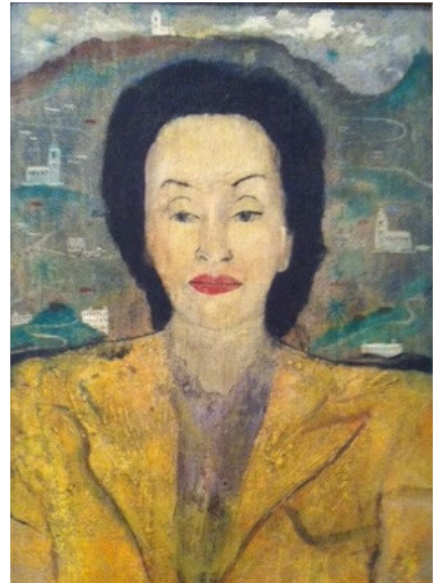
Lasar Segall, *Retrato de Mário de Andrade*, 1927, óleo sobre tela.
Coleção de Artes Visuais IEB – USP, São Paulo.



Amedeo Modigliani. *Antonia*. 1915, óleo sobre tela.
Musée de l'Orangerie, Paris, França.



Pablo Picasso, *Retrato de Ambroise Vollard*, 1909-1910.
Museu Puskin, Moscou.



Guinard, *Retrato de Lúcia Machado*, déc. 50, óleo sobre madeira.
Museu Casa Guinard, Ouro Preto.



Guinard, *Retrato de homem*, 1949, óleo sobre tela.
Museu Casa Guinard, Ouro Preto.



Guinard, *Retrato de Anita Uxa*, déc. 50, óleo sobre tela.
Museu Casa Guinard, Ouro Preto.



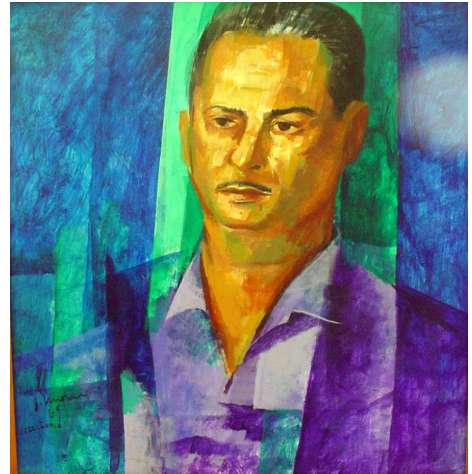
[Mamãe], *sem título*, s.d.



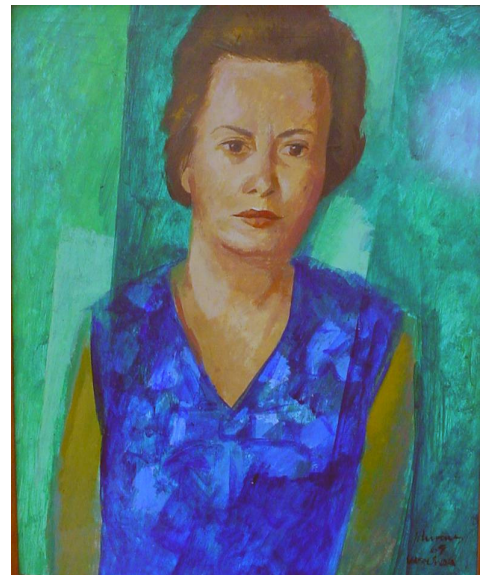
[Retrato de Tubal Vilela], *sem título*, s. d.
Saguão do Hotel Presidente, Uberlândia.



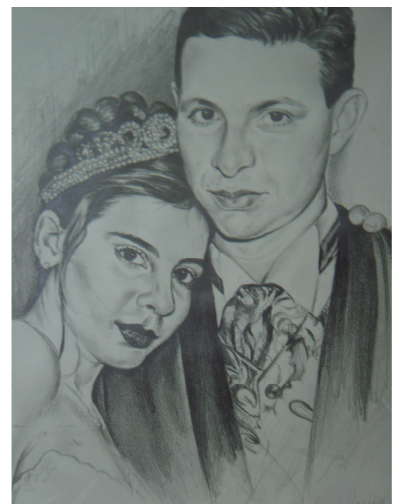
[Busto de Juscelino Kubitschek de Oliveira], *sem título*, 1965.
Praça Tubal Vilela, Uberlândia.



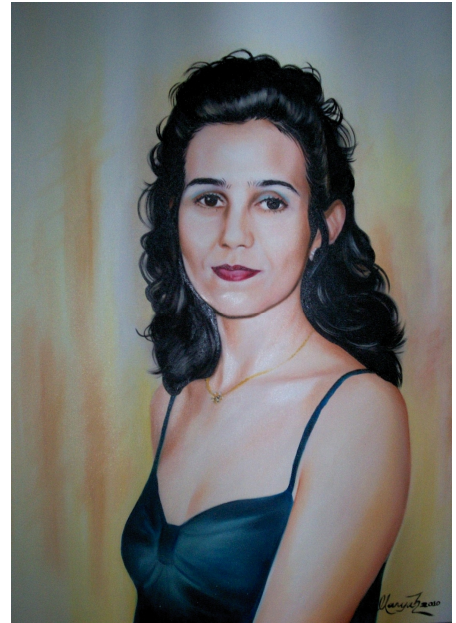
[Retrato Celso Souza Queiroz]
José Moraes, *sem título*, 1969, óleo sobre tela. Coleção Celso Queiroz.



[Retrato Lourdes Saraiva Queiroz]
José Moraes, *sem título*, 1969, óleo sobre tela. Celso Queiroz.



Maryah Bernardes, *sem título*, s.d.



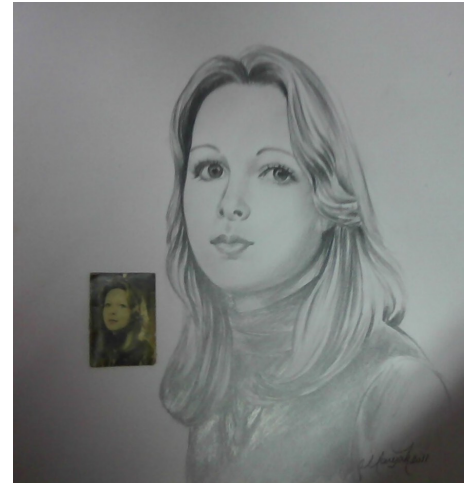
Maryah Bernardes, *sem título*, s.d.



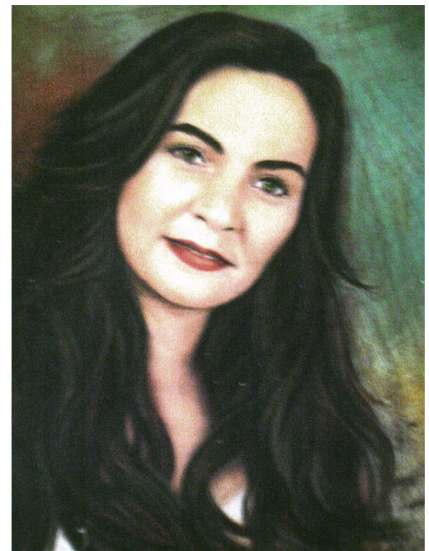
Maryah Bernardes, *sem título*, s.d.



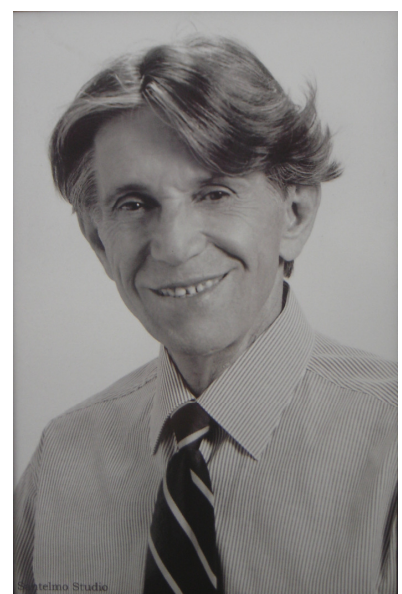
Maryah Bernardes, *sem título*, s.d.



Maryah Bernardes, *sem título*, s.d.



Maryah Bernardes, *sem título*, s.d.



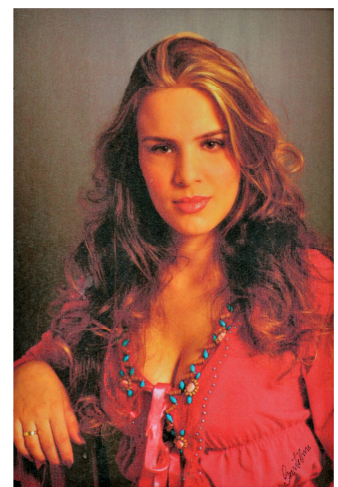
[Retrato de Paulo Carrara],
Santelmo, *sem título*, 2010, fotografia.
Estúdio Foto Santelmo, Uberlândia.



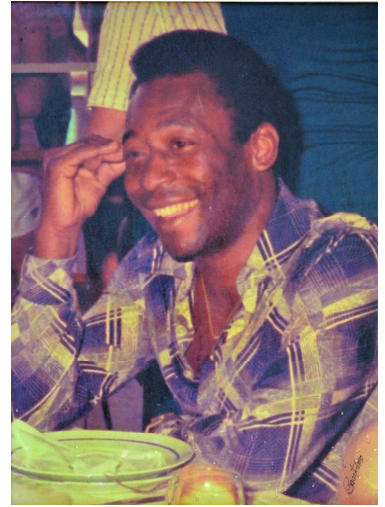
**[Retrato Luluza],
Santelmo, *sem título*, 2004, fotografia.
Estúdio Foto Santelmo, Uberlândia.**



**[Retrato de Aline e seu bebe],
Santelmo, *sem título*, 2011, retrato-tela.
Estúdio Foto Santelmo, Uberlândia.**



**[Retrato de Cintia Cauay],
Santelmo, *sem título*, 2008, retrato-tela.
Estúdio Foto Santelmo, Uberlândia.**



[Retrato de Pelé],
Santelmo, *sem título*, 1980, retrato-tela.
Estúdio Foto Santelmo, Uberlândia.



[Retrato de João Luís],
Santelmo, *sem título*, 2011, retrato-tela.
Estúdio Foto Santelmo, Uberlândia.



[Serjão], Assis Guimarães, *sem título*, s.d.



[Sandra], Assis Guimarães, *sem título*, s.d.



[Prof. Vicente], Assis Guimarães, *sem título*, s.d.



[Marina], Assis Guimarães, *sem título*, s.d.



[Velho], Assis Guimarães, *sem título*, s.d.



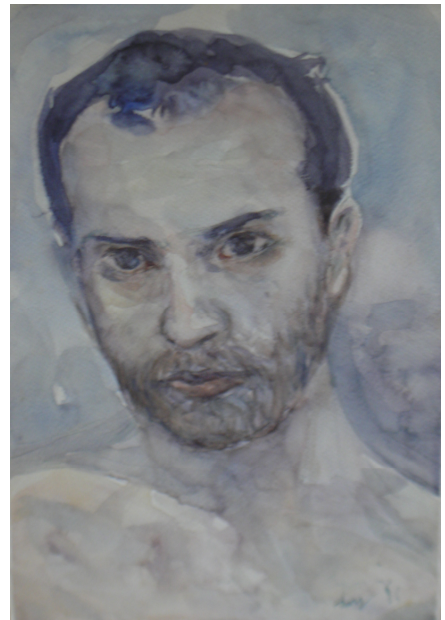
Assis Guimarães, *sem título*, s.d.



[Índio], Assis Guimarães, *sem título*, s.d.



[Assis Guimarães, *sem título*, s.d.]



Assis Guimarães, *sem título*, s.d.



Assis Guimarães, *sem título*, s.d.

Anexo 2 - Entrevistas realizadas

O colecionador Sr. Celso de Souza Queiroz Júnior

Segue abaixo, a transcrição completa da entrevista realizada com a o colecionador uberlandense Celso de Souza Queiroz Júnior, em sua residência, no dia 26 de abril de 2011, em Uberlândia.

Como é a relação do senhor com as Artes Visuais e qual é a origem de sua coleção?

Eu me lembro de pintura na minha infância através das revistas Cruzeiro e Manchete que chegavam *no* interior com uma semana de atraso e retratava as pinturas internacionais e a pintura moderna brasileira e a pintura local você encontrava aqui com poucos pintores da arte acadêmica mas com muita beleza; na panificadora na Hora, que ficava aqui na Afonso Pena o Finotti, que hoje tem o nome de um espaço lá no Centro Administrativo, que retratava paisagem, retratava... lugares desse Uberlândia que você não encontra mais. De repente eu cheguei *na* minha casa e até levei susto, encontrando com meu e com minha mãe uma pintura diferente, com... parece assim solta, a pintura mais solta, não era como aquela arte realista, a pessoa pintava com a expressão do que ele tinha e se expressava dentro da sua maneira.

E de repente chega *em* Uberlândia um amigo, eu até assustei, “vem aqui um amigo que é discípulo de Portinari, José Moraes, trabalhou com ele na Igreja da Pampulha que retratou, que fez dois mosaicos no Uberlândia Clube, que ensinou o Geraldo Queiroz a trabalhar com mosaico, veio retratar, eu contratei pra fazer o retrato dos meus dois filhos: você e a Fernanda”. Então eu e minha irmã fomos retratados assim informalmente e não era como um robô, a pessoa parada, informalmente ele ia conversando e retratando, e primeiro, eu não me lembro se foi o meu ou o minha irmã, eu sei que posteriormente ele retratou meus pais, a pedido meu ele retratou meus filhos, informalmente, brincando com aquarela ele fez desenho do meu pai várias vezes, mas ele se considerava um péssimo retratista, ele tinha um primo também falecido que retratou meu pai cujo quadro está com minha irmã, Fernanda do Egypto, ele trouxe Percy Jean, chamava o Percy aqui algumas vezes, o Percy fez alguns retratos em Uberlândia, mas esse tinha o prazer de se considerar

retratista. O Moraes não, era um pintor que pintava de tudo, dentro do atelier dele, uma pequena sala em São Paulo, ele retratava pelo vitrô os grandes prédios, igual esse da última árvore que tem aqui na sala, ele pintava natureza-morta, ele pintava paisagem, o jardim, os objetos do artista, moldura, pincéis, vasos onde guardavam os pincéis e com rara beleza ele era um pintor *pra* mim completo, e infelizmente, por razões nem sempre os melhores consegue um nome, hoje é um pintor que pouco se fala sobre ele, a não ser os entendidos né?!, ele é mencionado aí nos livros sobre arte, nos dicionários sobre arte, mas o Moraes pintou, ele expôs na Bonfiori, na galeria André, no Brasil todo, foi prêmio de viagem ao estrangeiro, mas por razões financeiras mesmo, depois que ele chegou da Europa, a difícil sobrevivência do artista, como acontece até hoje, a difícil sobrevivência do artista que não encontra às vezes um emprego, um cargo público, uma coisa pra viver, ele parou de pintar durante muitos anos e agradeceu isso a Uberlândia, porque ele retornando a Uberlândia que o fez voltar a pintar, ele teve parado muitos anos, foi pra Paris prêmio viagem ao estrangeiro, prêmio viagem dentro do interior do Brasil e Moraes é o formador dessa coleção, eu considero que ele inspirou meu pai, vide consequência, a prole, e era um homem que divulgava a boa pintura paulista, carioca, os amigos e convocava os velhos: “olha tem bom nome em São Paulo hoje, fulano, não deixa de ter o quadro do *ciclano*” e apoiava os movimentos artísticos e ficou muito amigo de Uberlândia, o Moraes hoje, ele fez diversas exposições aqui em diversos lugares, no Uberlândia Clube, principalmente, e morreu já, acredito há uns cinco anos e não deixou o nome apesar de centenas de obras, acho eu que o Velho Mundo por razões econômicas se reserva o direito de achar que só produz obra de qualidade, nos estamos num período em que não se lê mais jornal atrasado, não há mais o costume de costurar meia rasgada, a informação, o que se publica no Correio de Uberlândia hoje, meu primo no outro dia me liga de Portugal e fala assim: “Uai mas o que *tá* acontecendo aí? Tem uma exposição sua?” antes de eu ir às vezes na exposição, às vezes você cede algum quadro e tal, vai mais, depois é que o jornal vai divulgar, ele *tá* sabendo mais já antes porque ele diariamente sabe lá em Portugal o que acontece em Uberlândia e Uberlândia, vide consequência, sabe o que *tá* acontecendo nos museus de todo o mundo, você hoje pode acessar e entrar em qualquer museu, passando inclusive por corredores né?!, então eu acho que com isso hoje há uma quantidade de pintores anônimos ainda sem o renome nacional e muitos deles em Uberlândia que conviveriam com, não sei aqui a edição

não é boa saiu correto, tinham a possibilidade de conviver com harmonia sem qualquer depreciação com grandes mestres do Velho Mundo em qualquer museu, então isso é uma coisa que eu vi viajando, eu freqüento museus e vejo hoje o que importante é um olhar crítico, então é você desenvolver, saber, eu não to falando hoje porque eu não me considero assim um especialista em arte contemporânea, tenho dificuldade de entender algumas, mas a maioria eu entendo, eu conheço mais então pintura, escultura, desenho mas a arte hoje contemporânea não tem limites, então não posso dizer que me deparo com certas situações extremamente agradáveis, bonitas, não que é bela né?!, porque o belo segundo os irmãos aí o Osvaldo e outro, meus Deus do modernismo, é.... Mário de Andrade, dizia que não conseguia definir o que era belo, porque o belo muda de uma pessoa *pra* outra, então uma pessoa admira uma coisa, outro admira outra e, sinceramente, o que me leva à aquisição da obra é o impulso, mas não como o impulso nem sempre uma obra, a primeira visão que você tem é a melhor, eu sempre volto no outro dia, saio do ambiente, procuro ver de dia, ver de noite, mais hoje eu tenho mais facilidade de ver uma obra assim rapidamente e conhecer a qualidade. Esse menino, Paulo Luis, assim como tantos artistas de Uberlândia, Assis, Hélivio, é... Alexandre; é... ele... eu me lembro dele outro dia retratando a exposição dele, me falou assim, há um anos em Cabo Frio: “Oh, cê me podia apresentar essa exposição que eu vou fazer com coisas diferentes”, o que eu falei foi justamente isso, falei: “Paulinho, olha eu conheci Cabo Frio primeira vez na infância com meus pais visitando a casa de Scliar”, lá tem o José de Dome, que era um bom pintor também, um nordestino, mas era só, depois conheci, voltei a Cabo Frio, na adolescência, nos grandes carnavais da época com o bom Soeto e a banda no bairro do Canal e tal, e agora já velho acompanhado dos netos no Corredor das Artes, e entre tantas obras você sempre encontra, se você sair com um olhar *pra* escolher uma boa obra, você nesses espaços, você sempre encontrará artista da mais alta qualidade e com isso a cada vinda a Cabo Frio, na minha casa, tem o Paulo Luis convivendo assim como Assis Guimarães, assim como Hélivio Lima, assim como Sérgio Ferreira, assim como Lilian Tibery, assim como Babisnki, porque o Babisnki é polonês não é?!, mas escolheu Uberlândia, então assim como a esposa do Hélivio, a escultora... Adélia, assim como a Solange Carneiro; o receio de você começar a falar é esquecer tanta gente boa, Lamartine Sek, Afonso Lana, Hélio Ademir Siqueira de Uberaba, é... tanta gente... as obras do espaço fala por si se você fotografar, esculturas né?!, então é isso.

E qual é a importância dos retratos e num sentido mais amplo da coleção para o senhor, Sr. Celso?

Olha, primeiramente é o lado afetivo, você tem sempre, tem uma frase que se diz que *pra* nós “será como se não existisse distância, vocês estarão sempre na nossa lembrança”. Mas na realidade, a gente é egoísta, porque a gente foi feito nasce, cresce e morre, a vida é assim, mas a gente quer as pessoas, até nas doenças você vê isso, mais próximas... Então você quer retratar, você quer uma coisa que demonstre aquele período da sua vida, que é eterna modificação, aquele foi bebê, foi criança e adolescente. Então a gente retrata aquele momento que se criou gostoso de trazer tanta lembrança de tantos momentos bons. E além desse lado você tem a boa pintura, o bom traço, a arte né?! retratando esses momentos com arte, eu não sou especialista, peço *pra* você e aqueles que você utilizar essas péssimas palavras de recomendações, porque eu não sou artista nunca estudei arte, posso *tá* falando muita bobagem que não a punam pelos meus excessos, pelos meus erros, pelos meus micos, mas o que me move é o seguinte, hoje eu vejo um quadro, e acho que é bom, eu não tenho essa preocupação se o outro vai gostar ou se não vai gostar, se a mim fizer bem, ele vai ficar ao meu lado e parece que com o tempo eu tenho escolhido bem, que normalmente tenho recebido elogios aí nas exposições, aí nas escolhas, até de pintores com grandes nomes quando vêm: “Olha, Celso, de quem é esse? de quem é aquele?” pintores às vezes que vêm do Rio, de São Paulo e se interessam pela pintura uberlandense.

E como foi a infância do senhor cercada por esta coleção que o seu pai e sua mãe começaram?

Olha minha infância não foi *muy* bem assim, foi mais, outro dia foi até que caiu um fato com o Benedito que eu acho que ele não me... entendeu muito, minha infância foi muito... Uberlândia muito pequena, jogando bola, nadando em enxurrada igual todas crianças, apanhando manga e... ao contrário do que faço hoje, jogar milho *pra* canarinho, e... jogar milho *pra* mutum, *pra*... jacú, naquela época era pegar aqui em Uberlândia arrozal daqui da Nega da Boiadeira, pegava meu passarinho *pra* cantar, sem aquele desejo de ter muito quantidade, mas tinha um lá que tratava bem, e me

lembro que às vezes chegava em casa com o sapato tudo sujo, minha mãe perguntava assim: "Onde você está... *tava?*", "*tava* estudando mãe", e ela dizia assim: "Isso é o Benedito ou o capote dele?", uns dizem que é em relação ao Benedito Valadares, outros eu não sei de quem, eu sei que eu encontrei um Benedito que não gostou não sei porquê dessa história, mas é quando a pessoa ficava estupefata com determinada mentira, explicação sem nenhum fundamento usava esse termo.

Então minha vida foi uma infância bem caipira mesmo, de estilingue, de coisa de infância, aí o contato com a arte foi assim mais na adolescência, na pré-adolescência...

Aí que os pais do senhor começaram a coleção não é?! E como que eles começaram?

Meu pai foi de Cataguases, nascido em Cataguases e era pobre lá, não tinha condição, mas chegou a ter contato, meu avô morava enfrente de uma grande casa, de... família Peixoto, que era dono de uma Companhia Elétrica lá em Cataguases, chamada Cataguases Leopoldina, com fábrica de tecido, de papel, esse homem levou pra lá, além de Niemeyer, obra dos maiores artistas plásticos da ocasião Portinari, Bruno Jorge, esculturas e eles por seres vizinhos... E minha mãe do lado de cá estudou com Gianfresco Burta que era professor daqui de Uberaba, que dizia que ela era igual eu, fazia no máximo um pato de um *doizinho* e um gato *dum* oito e ela aprendeu a gostar. Então um apoiando um o outro foi um casal que muito *fizeram* muito pela arte de Uberlândia, porque não fosse a pequena grande coleção que eles deixaram, eles como verdadeiros mecenas recebiam nas suas casas aí Bracher, Scliar, Moraes, Carelli e divulgavam, chamavam pessoas pra ver, aconselhavam a compra, então hoje Uberlândia tem muita obra de arte que passou pela indicação das mãos... pelas mãos do casal, não eram deles, as pessoas vinham tinham dificuldade para vender, faziam até cooperativa, dez compravam, pagava-se em tantas prestações, escolhia a obra que queria, o Bracher mesmo chegou me dizer que dificilmente em Juiz de Fora ou outra cidade de interior encontraria com facilidade uma coleção igual de Uberlândia. O mesmo acervo da sua Universidade, você vai ver lá, acervo do Município, as boas obras dos artistas uberlandenses e regionais.

E o senhor se imaginaria vivendo sem a arte, sem essa coleção?

Olha cada um tem... todos nós temos desejos na vida não é?! uns têm desejo de ter carros importados de último tipo, outros de ter roupas com as melhores grifes, eu não faço... não tenho o menor desejo deste tipo de coisa, mas... talvez até por grave defeito, um quadro sair da minha mão até com os filhos, eles têm que demonstrar muito apreço, reivindicar, solicitar, porque eu cada hora que compro, que eu considero um artista bom, eu compro também para os filhos porque eu acho que além da beleza é um investimento né?!, se você acertar, embora você não acerte... nem sempre os melhores vão atingir grande nome. Acho que é o movimento universal aí dos grandes países europeus que procuram fechar isso aí, e também não sei nossa língua portuguesa, não são tantos países de língua portuguesa, um artista da América do Sul como Botero que é um colombiano atinge no mercado internacional um preço astronômico, um preço dez vezes maior que um grande artista brasileiro, eu acho que talvez seja isso a quantidade de país de língua espanhola, mesmo porque eu estive em Nova York, eu era jovem, em 1967, lá diz que qualquer dificuldade com o inglês, você se encontrava uma pessoa falado espanhol, Nova York tinha um milhão de *porto-riquenho* então o Brasil, Portugal também não é tão grande, apesar da qualidade, apesar dos trabalhos e o brasileiro foi tratado por muito tempo até a conceituação do de Gaulle, chefe francês, político francês, que não era um país sério, então hoje o país continua não sério, tanto às vezes, porque você vê que o brasileiro não dá valor a exposições de artistas na Europa que você não consegue entrada, pra entrar, normalmente o rico não tem um quadro em casa, tem a classe média, tem a classe universitária, o grande proprietário rural prefere por lá uma cabeça de um boi, de uma onça e tal, é... me desculpa contra os grandes atacadistas, mesmo porque representa a cultura.... a cultura hoje de Uberlândia no comércio atacadista que com muito dinheiro pegam obras também sem qualquer conotação, mas que os decoradores colocam lá sem representar nada, que nem arte pode ser, talvez esteja na esfera do artesanato né?!

Sr. Celso, muito obrigada pelas contribuições, por hoje é só.

A artista Maryah Bernardes

Segue abaixo, a transcrição completa da entrevista realizada com a artista Maryah Bernardes, em seu atelier, em Uberlândia.

Hoje 14 de maio de 2012, eu (Maria Carolina Boaventura) entrevisto Maria Silva, nome artístico Maryah Bernardes, sobre sua produção de retratos.

Maryah, comente um pouco a sua trajetória de artista:

A arte começou *pra* mim como... como um sonho, desde menina, eu desenhava assim, eu desenhava mentalmente jóias, quando eu era criancinha sabe? Aí um dia uma colega de escola desenhou um perfil no quadro negro e eu descobri que já sabia desenhar, daí *pra* frente nunca mais parei, meu forte principal é o retrato, onde trabalho encomendas e mexo com... A minha distração principal na minha vida é o retrato. É difícil, mas é apaixonante.

E qual é sua formação?

A formação minha é..., eu fiz dois anos e meio de faculdade, mas toda vida mexi com desenho e com pintura então quando entrei na UFU, foi quatro períodos que eu fiz, eu já era referência lá dentro, as pessoas já gostavam, já conheciam meu trabalho, a professora também já conhecia, Ana Maria, já conhecia o meu trabalho também, admirava né?!, então muitos dos alunos pediam aulas *pra* mim, *pra tá* desenvolvendo a parte do retrato específico, porque naquele momento a UFU não tinha uma prioridade em relação ao retrato, então não era muito chamativo o retrato, a formação da parte do desenho não era muito questionada ali dentro, era *pra* desenvolver outro tipo de arte. Então como eu desenhava, gostava de mais, desenhava muito bem já, os alunos todos se interessava pelo meu trabalho e começou a chamar mais atenção.

Em relação aos retratos como você desenvolve esse trabalho? Quando começou?

Eu tinha uns 12 anos quando eu comecei a desenhar, eu já desenhava já a olho... eu já olhava e já desenhava, então foi só desenvolvendo técnicas, eu nunca tive referências em leitura, eu não tinha TV, eu não tinha referências em outros artistas não, nunca tive, eu sempre desenvolvi um lado meu do desenho que eu gostava, que eu queria fazer o máximo de perfeição, o máximo possível entendeu?! , nos mínimos detalhes, não tenho referências de outros artistas não. Tive contato com o Lamartine que a linha de trabalho dele é um pouco diferenciada da minha né?! , mas que ele também não desenvolve muito a parte da pintura, do desenho ele desenvolve pouco. Mas ele foi a primeira pessoa que me chamou atenção na arte, mas além dele ninguém, não com leitura com imagens, assim não

E os retratos são todos por encomenda que você faz?

Normalmente, antes, há alguns anos atrás eu tinha tempo de fazer algumas amostras, agora eu não mais tempo pra amostra não, agora é encomenda constante. E o tipo de pintura que a gente desenvolve além do retrato, a gente faz algum artista, algumas amostras para chamar atenção, então aquilo ali a gente também vende rapidinho, então não tenho... não tenho assim mercadoria *pra* estar exposta, muitas obras *pra* estar exposta não, são só encomendas.

E como são feitos estes retratos?

Antes eu olhava a foto e desenhava, agora “graças a Deus” a gente tem o computador, você dá um zoom muito grande na foto e vai olhando e desenhando. É domínio mesmo de papel, um papel bom que eu uso né?! , eu não apago o desenho, porque pode deformar o papel, vai estragar. Então é só olhando e desenhando, é uma coisa muito natural *pra* mim, muito simples *pra* mim.

Retratos com pose, você não faz?

Faço também, só que é um valor bem mais alto e as pessoas não encomendam muito, porque normalmente são presentes, daí ele quer pegar uma foto que tem lá e a gente faz uma adaptação, uma melhoria na foto, então normalmente é... a pose já fiz algumas, mas assim prefiro fazer pelo retrato que dá mais perfeição.

E em maioria são retratos pintados ou desenhos?

Às vezes mais o lápis, o grafite, mas a pintura quando faz ela arrebenta, porque é maravilhosa, a pintura fica maravilhosa, uma perfeição absurda, já fiz inúmeros trabalhos, não tem nem como te falar quantos.

E o restauro de retratos? Como é feito?

Por causa da técnica do desenho eu consigo pegar fotos que já não existem mais praticamente e consigo transformar em um trabalho atual, porque a pessoa que desenha ela consegue restaurar qualquer foto, eu trabalho usando Corel Draw, Corel Photo Paint, só que eu faço um trabalho de pintura com o mouse encima da foto, eu pego um pedacinho de um detalhe que tem ali, da cor e eu vou desenhando com o mouse, então é o domínio, eu acho que ninguém faz isso, acha absurdo eu usar o Corel Draw, mas eu amo Corel Draw, gosto mesmo.

E Maryah, o que você acha... por que que as pessoas encomendam retratos? Qual é a importância dos retratos para essas pessoas?

Porque chama atenção demais. Um atelier de arte que você põe paisagem, abstrato, é bonito, mas quando você põe um desenho, o pessoal tudo pára, é carro, é pessoa *de a pé*, todo mundo pergunta e que ver e admira, então mexe com a vaidade, com o interior do ser humano, ele mexe bastante.

E com você, o que eles representam? Como eles mexem com você?

Emoção. É muita emoção. Quando eu *tô* desenhando eu assim, eu acho que é Deus mesmo em mim, *tá* me tocando entendeu?! Porque é maravilhoso, eu sinto muita emoção, eu acho incrível você ver o papel *branquim* e transformando assim e eu sei exatamente o que eu *tô* fazendo porque é muito natural pra mim desenhar, é como se eu tivesse respirando, e se eu não faço... se eu não estou desenhando, eu estou pintando ou eu estou restaurando uma foto, eu não consigo parar, isso é todos os santos dias da minha vida eu faço isso, ainda bem.

Maryah, e quando você faz os retratos, você procura o máximo ser fiel, ou você faz alterações subjetivamente, que você acha que tem mudar, que tem que ser elaborado de novo?

Eu tento... eu sigo o máximo possível da foto, às vezes o cabelo, algum detalhezinho que a pessoa não entende... traz uma foto, pode ser que esta foto não *tá* boa por esse motivo, ou *tá* faltando isso... tipo o flash, que não eu botei na fotografia, a luz vai para o meio do olho, eu não coloco a luz no meio do olho, porque aí vai ficar artificial no desenho... ou na pintura, entendeu?! Eu acho que o olhar tem que ter toda a expressão possível, então como, mesmo que a foto não existe, na foto você não vê aquilo, eu mentalmente já faço aquele trabalho de realidade na foto... no desenho, mesmo que não está na foto. Então eu consigo transformar o que *tá* artificial numa foto, eu consigo *fazer ela* virar uma realidade, uma coisa muito bonita, então assim algumas aplicações pouca eu faço na foto, só se a pessoa autorizar sabe?! Mas normalmente eles pedem o máximo possível de perfeição dentro da foto.

E o que perfeição para você num retrato?

Todos os detalhes. São todos os detalhes, tudo, tudo, tudo. Eu só não uso sombra em volta dos desenhos, eu prefiro só o desenho purinho e não gosto de finalizar o desenho fazendo corte ou cortar ombro, aí eu amento algum detalhe tipo ombro, um detalhezinho de roupa, sabe?! Alguma coisa assim a gente complementa porque acha que a foto não *tá* bem, tem foto cortada de cabeça, a gente complementa ali também entendeu?! Mas todos os detalhes são importantes, todos. Se eu não tiver *finalizado ele* em tudo a foto não fica legal, então é o máximo possível de perfeição.

Bom, Maryah, muito obrigada pelas contribuições à pesquisa.

O retratista Santelmo

Segue abaixo, a transcrição completa da entrevista realizada com o retratista Francisco Santelmo Souto, em seu estúdio, em Uberlândia.

Hoje, 13 de novembro, estou no estúdio do fotógrafo Santelmo.

Santelmo comente um pouco, por favor, sua trajetória de fotógrafo, de retratista. Quanto começou, por quê, como foi isso?

Em 1969, eu entrei no estúdio fotográfico do *Foto Elite*, na época era o melhor foto de Uberlândia, era na Machado de Assis. *Pra...* eram fotos... era um estúdio fotográfico dedicado a retratos, ou seja, era... na época fazia “3x4” e foto de formatura. Foto de formatura com beca, aquela foto de estúdio que ainda não... não tinha a reportagem fotográfica que tem hoje. Essas grandes coberturas, desses grandes eventos. Os formandos guardavam apenas um quadro com várias fotografias juntas. Cada formando tirava uma foto no estúdio e juntava e fazia uma montagem e fazia um quadro fotográfico. Aquilo era a lembrança dos formandos com o nome da turma, etc. Eu tive o primeiro contato foi com esse estúdio fotográfico de José de Melo Neto, na Rua Machado Assis, 450, lá que eu iniciei como “office boy” ... lá, l avando fotografia, lavando chão, fazendo... “menino de recado” naquela época, né?!, o boy seria o boy de hoje. Então eu fui tomando gosto pela foto, pelo retrato a partir daí. Certo?!

E quando que você criou o seu estúdio? Sua formação...

Aí depois... aí depois tem uma longa trajetória que, depois de dois anos no *Foto* eu fui para Belo Horizonte pra estudar fotografia e pra... lá eu trabalhei com dois fotógrafos mestres que eram os fotógrafos: Cecílio Venâncio, que na época era o fotógrafo da família Magalhães Pinto, Magalhães Pinto na época era o governador do estado. E... era um dos fotógrafos de maior destaque em Belo Horizonte, era o Virgílio Venâncio. Era outro retratista exímio, talvez o melhor que eu já conheci até hoje, pessoalmente, dos que eu já conheci até hoje. Depois eu trabalhei com o Cândia de Oliveira, era outro retratista também dedicado à área de casamentos. Ele era professor de...de artes visuais na UFMG, eu trabalhei com ele um ano. Depois

eu fui chamado, uns amigos meus me conheciam lá, montaram a *Blwo Up* e eles me chamaram pra trabalhar com retrato em Uberlândia. Aí eu trabalhei com... com eles mais dois anos na *Blow Up*. Aí a *Blow Up* partiu *pra* loja e eu fiquei no estúdio fotográfico. Em mil novecentos e... em 2000... em 1974, em janeiro, eu montei meu próprio estúdio fotográfico e eu venho alternando fotografia de estúdio, ou seja, retrato de estúdio, com fotografia de reportagem de casamento. Eu fiz mais de 1500 casamentos na sociedade uberlandense e no Triângulo Mineiro. E trabalho prestando serviço pro Grupo Algar, ou seja, pra CTBC eu trabalhei... continuamente 31 anos prestando e documentando toda a história fotográfica e retratos da CTBC. E hoje eu faço parte do museu da CTBC...

E a sua formação... é dentro da universidade?

Minha formação é autodidata e lendo livros e revistas etc. E até hoje eu ainda estou me atualizando. Hoje tem já bastante... material *pra* gente ler. Hoje existe duas revistas dedicadas à fotografia a nível nacional. Mas até o ano 2000, 1999, não tinha quase nada. Era só livro... é livro importado... não tinha... muito pouco material de teoria fotográfica. A gente aprendia fazendo.

E o retrato? Como começou?

O retrato começou pela minha paixão de estúdio. Eu sou apaixonado por gente. Gosto demais de gente, gosto de estar relacionando com gente. E eu senti que tinha uma dificuldade que antigamente todos os estúdios do século XIX, do... até dos anos 60, era só foto de estúdio, foto trabalhada, etc. Aqui na nossa região tinha dois retratistas magníficos. Eram os melhores aqui da nossa região. Foi o *Foto Geraldo* em Araguari e o Bolut, as fotos dele até hoje é uma coisa magnífica. Então eu comecei me espelhando nas fotos do Geraldo Vieira de Araguari, hoje aí *in memoriam*, mas foi o maior baluarte, um dos maiores retratistas aqui da nossa região. Ele e o rapaz que trabalhava com ele, o seu sócio, o “Bolu. Naquela época fazia retrato tudo retocado a lápis etc., com duas pontinhas... era um negócio assim fantástico. Aí nos anos 70 com o advindo do... do flash, é... do flash eletrônico, aí começou a... a... *pra* fotografia... aí os noivos ou o pessoal ou a família já não vinha no estúdio mais. O fotógrafo que ia às igrejas, ia às festas, aos aniversários, aí

começou a se desenvolver a partir dos anos setenta a reportagem fotográfica. E o estúdio foi... foi abandonado. E agora recentemente de... agora de... de 2000, 2002 *pra cá*, teve um marqueteiro chamado José Mauro... José Mauro em São Paulo, que desenvolveu um programa de incentivo a estúdio fotográfico. José Mauro Batista! Ele é colunista da revista *Fotos*, e ele desenvolveu um programa e incentivou os estúdios fotográficos. E nesse... nesse.... nesse incentivo dele, dessa nova criação de estúdios, já existem 1100 estúdios hoje... fotográficos no Brasil, destacando-se principalmente o Rio Grande do Sul, onde que existe o maior número de estúdios fotográficos e onde existe os maiores retratistas. O considerado o mais badalado, ou seja, o fotógrafos de grife, o retratista de grife em Curitiba, Manuel Guimarães. Inclusive ele atua... ele já atua em Curitiba, Rio, São Paulo e foi convidado, num período de uns 10 anos ele ficou nos Estados Unidos. E tem outro grande retratista, que inclusive usa foto em tela, que é o Gilberto Macanã, que hoje ele *tá* baseado no México. Ele já fez todo o Brasil e fez toda a América do Sul, inclusive fotografou toda a família do Hugo Chávez na Venezuela, ganhou uma grana preta lá com o ditador. E hoje ele *tá* baseado no México, porque o México e os Estados Unidos têm uma tradição muito grande de retrato. Inclusive lá todas as famílias americanas têm um retrato da família na parede, isso nos Estados Unidos e no México.

E quem encomenda os retratos pra você?

Aqui em Uberlândia ainda é uma coisa um pouco disseminada o retrato. Muito pouca gente... Normalmente quem mais me encomenda mesmo é pra fazer a galeria dos reitores da UFU que eu tenho feito desde muito tempo... a galeria dos reitores da UFU. Normalmente quem encomenda mesmo, obrigatoriamente, são pessoas que precisam deixar sua passagem pela... pelo cargo público que ocupam. Agora, de empresário e de família eu *tô* desenvolvendo esse... esse... essa mostra... A primeira que eu fiz... foi em 2005, na cafeteria *Vozzuca*, mostrando esse trabalho em tela, que é um trabalho que eu desenvolvi que não usa papel fotográfico, mas sim tela de pintura.

E a maioria de seus clientes aqui, de seus encomendantes, seriam famílias... é... que tipos de famílias? Por que eles encomendam? Tem alguma razão?

Normalmente... são pessoas de famílias de poder aquisitivo... é de classe média pra mais, é pra fazer... perpetuar a imagem da família, o patriarca. Agora gozado que tem uma coisa assim no retrato, é que eles dão muito valor no retrato depois que a pessoa falece. Depois que falece então nós temos uma clientela muito grande, que vem *pra* reproduzir ou restaurar as fotos dos retratos que o pessoal tirou quando era vivo. Mas nós aqui, da nossa região, ainda não temos essa tradição de... de uma pessoa habitualmente se dirigir a um estúdio fotográfico pra fazer um retrato. No Rio Grande do Sul isso é muito comum e é tradição.

Santelmo e quando tem as encomendas de retrato, como que você faz no estúdio ou você vai até a casa da pessoa?

Eu dou preferência para o estúdio, porque no estúdio a gente domina a... a luz, domina todo o ambiente. E tem uma coisa assim interessante no retrato, quando a pessoa sai da casa dela, que ela precisa se dirigir a um estúdio fotográfico é igual quando ela se dirige *pra* ir num consultório de médico. Ela vai e se entrega *pra* fazer aquele trabalho. Quando ela está em casa, a atividade dela está ligada ou a mulher... está ligada aos afazeres da casa. E quando ela vem no estúdio fotográfico ela vem dedicada *pra* aquilo, concentrada *pra* aquilo. Tem vez que ela já vem, traz a roupa, a gente tem um serviço de maquiagem, de produção, a gente faz um ensaio fotográfico pra depois a pessoa escolher o retrato.

E seu estúdio é aqui mesmo?

É aqui na Floriano Peixoto, 2057 e eu tenho um estúdio na minha casa, quando é mais fim de semana, que é pessoa ocupada, empresário, empresária, que é ocupada, eu atendo na hora que a pessoa precisa, eu tenho um estúdio na minha residência, um estúdio preparado na minha residência, no Jardim Finotti.

Como que são feitos os retratos? Como que eles são reproduzidos?

A produção é normal, é com... *pra* fazer retratos tem uma máquina adequada, tem máquinas adequadas, não é a máquina em si... mas a lente adequada, entendeu? Porque pra cada tipo de fotografia tem uma lente fotográfica adequada. A gente faz

uma produção fotográfica, no meu caso, de retrato, eu ainda uso o analógico. Eu ainda uso o analógico, com formato... médio formato... Aí depois eu tiro as fotografias, eu faço a prova e mostro *pro* meu cliente. Aí depois daquela foto escolhida eu vou fazer o trabalho de passar ela pra tela. Aí eu passo essa foto *pra* tela, *pra* uma tela de algodão que... tem garantia de... de... de... como é que como fala... tem garantia de qualidade do colorido por cinquenta anos. Essa garantia vem da França, é do laboratório que nós trabalhamos, que nós trabalhamos com um laboratório... é... não é um laboratório, é uma... uma gráfica de impressão especializada em retrato e ela é... como é que fala, ela é especial pra empresas brasileiras.

São impressas aqui mesmo em Uberlândia?

Não. São impressas em São Paulo.

São Paulo...

Em São Paulo. A única é... é... ateliê de imagem de impressão fotográfica é...

De tela?

é... como é que chama?... credenciada! dessa empresa francesa, é só uma, só tem uma em São Paulo.

E são encomendados muitos?

Como é?

São encomendados muitos desses retratos impressos em tela?

Ainda não. Infelizmente não. Eu gostaria que fosse bastante. Mas eu ainda... oh Carolina, eu ainda não divulguei... porque quando eu tava com meu trabalho já pronto pra ser... é... pra mostrar, ia fazer uma exposição como autor no shopping, umas coisas assim..., eu tive um problema na coluna, eu tive que operar a coluna de hérnia de disco, e essa operação eu não fui muito bem sucedido. Então, eu tô há

cinco anos atrasado com esse trabalho. Esses outros trabalhos de impressão em tela francesa etc., tela... eu ainda não mostrei *pro* grande público.

E agora falando dos retratos. O quê que eles representam pra você? Qual é a função do retrato pra você?

Ah... ah pra mim o retrato eu tenho um brincadeira que eu faço com minha mulher: tem duas coisas que eu não abro mão de gostar, é de mulher e de retrato! Então essas duas coisas, eu até brinco com ela... O retrato *tá* na minha cabeça praticamente 24 por dia. Eu estudo bastante, eu leio bastante, eu vejo, por exemplo, eu vejo novela, filme, principalmente as novelas, vamos frisar bem, as novelas da Globo, das 8, ou depois que tem iluminação fantástica. Porque das outras emissoras aí, deixa muito a desejar. Então às vezes, eu assisto filme, desligo o som e fico só vendo a imagem, pra mim ver tudo, etc. e tal. E eu tento passar essas luzes que eu aprendo no cinema e nas novelas *pra* o meu trabalho, o retrato. Ultimamente eu venho me dedicando muito à luz natural. A luz do sol, aproveitando luz de janela, a luz... luz que vem... a luz de Deus mesmo...

E Santelmo, analisando toda a sua prática de retratista , desde lá, de quando você começou, aí vai pra Belo Horizonte... passa pelas empresas, a Universidade, e... como que você pode definir a prática de retrato em Uberlândia? Por que as pessoas buscam o retrato?

Carolina, o retrato é aquilo que eu te falei... aqui em Uberlândia ainda tá engatinhando, muito pouco retrato, muito pouca gente se interessa... porque a pessoa, a maioria da sociedade... ele não sabe qual que é a diferença de um retrato pra uma fotografia, entendeu? O... por exemplo, aqui em Uberlândia tem uns três fotógrafos retratistas, assim, fotógrafo retratista, os outros, a maioria e os da nova geração digital são tudo fotógrafo repórter fotográfico, eles não intervêm na cena. O retratista é aquele que produz a foto. O retratista ele... ele... ele analisa o formato do rosto... o trabalho do retratista é igual ao do escultor... ele tem que analisar o formato do rosto, existe rosto ovalado, existe rosto do tipo quadrado, existe rosto cumprido, existe rosto anguloso. Por exemplo, o rosto de um oriental é totalmente diferente do rosto de um europeu, de um branco. O rosto negro é diferente do rosto do... de

outras... de outras raças. E mesmo dentro da raça mista, que é o Brasil, existe muito formato de rosto, muito formato de colo, isso tudo o retratista tem que saber, tem que saber valorizar isso. Então, existe a posição da luz *pra* fazer um retrato, se o rosto é anguloso, de tipo oriental a luz é uma, se o rosto é mais comprido a luz é outra, se o rosto... se o queixo é mais fino a luz é outra, se o queixo é mais anguloso é outra... Então, tudo isso você tem que passar, assim, você tem que estudar o formato do rosto pra usar a luz adequada pra esse tipo, a lente adequada pra esse tipo de formato, entendeu?, de retrato.

E, assim, pensando nas pessoas que buscam os retratos, que vêm aqui e te encomendam. Por quê? Para elas a função seria...

Normalmente, são pessoas ligadas às artes, pessoas ligadas à cultura, normalmente quem... quanto maior o nível cultural ou de escola dessa pessoa, mais ele busca o retrato, mais ele dá importância ao retrato. Porque o retrato é o que fica. O retrato é a única coisa, é o retrato e a fotografia, é a única coisa que eterniza o momento. O momento. Entendeu? Mais nada. Porque mesmo a filmagem ela eterniza o momento, mas em movimento. E o retrato eterniza a pessoa naquele momento. E se você for uma boa observadora do retrato, você vendo o retrato e você vai saber se a pessoa se ela naquela hora estava bem, se estava triste ou se ela tinha algum problema. Porque o retratista mesmo é aquele que fotografa o rosto e a alma. Ela tem que tirar... pela direção do retratado. Então tem que tirar o que há de melhor daquela pessoa, entendeu? Então mesmo que a pessoa... Então você tem que procurar captar a alma. É por isso que existe muito pouco retratista.

Então por hoje é só. Muito obrigada, Santelmo!

Só?

Só. Mais algo a falar?

É... Eu só gostaria que as pessoas fizessem mais retratos, porque o retrato é que fica *pros* filhos, *pros* netos, *pros* bisnetos, é a imagem. Vou dar o exemplo que eu digo sempre, é o exemplo da Monalisa, do Leonardo Da Vinci. É uma obra que já

tem mais de 500 anos e que nós temos aí. Então nós podemos fazer com o retrato hoje, com o desenvolvimento das novas técnicas, tem retratos que iam *pra* 150 anos de garantia de permanência, ela vai ficar da maneira que ela foi fotografada, com as novas tecnologias hoje, ou seja, fotos de museu.



Muito obrigada, então, Santelmo!

Maria Carolina, eu que agradeço.

Obrigada.

O artista Assis Guimarães

Segue abaixo, mensagem eletrônica enviada pelo artista Assis Guimarães, em 7 de novembro de 2012, em resposta ao seguinte questionário:

 
<p align="center">UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA INSTITUTO DE ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO</p>
<p>Pesquisa de Dissertação: Os usos sociais do Retrato em Uberlândia - MG</p>
<p>Mestranda: Maria Carolina Rodrigues Boaventura</p>
<p>Orientador: Prof. Dr. Renato Palumbo Dória</p>
<p><u>Questionário</u></p>
<p>1- Comente um pouco a sua trajetória de artista.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Qual sua formação? - Onde trabalhou? - Quais são suas influências artísticas? <p>2- Quais são seus trabalhos mais importantes?</p> <p>3- E o trabalho com retratos?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Como é? - Quando começou? - Quem os encomenda e por quê?

“Assis Guimarães. cidadão mineiro... nascido em 1961. Em 1978, era desenhista ‘free-lancer’ de embalagens de grãos e estampas para tecidos... *qdo* teve seu primeiro contato significativo com a arte por ocasião de uma visita à Universidade Federal de Uberlândia onde havia uma exposição de trabalhos então recentes de autoria de Maciej Babinski. Este evento motivou a decisão de estudar artes.

Em 1998, ingressei na escola de Belas Artes da UFMG, onde fui aluno de Amílcar de Castro, dentre outros professores, na maioria, então ex-alunos de Alberto da Veiga Guignard (Mario Zavagli, Jarbas Juarez; Pierre Santos, Iara Tupinambá ali por perto também). Em 1984, me transferi para o Curso de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, por apenas um semestre. Em 1996, retornei à UFU e me formei bacharel em Artes em 2003, onde fui aluno de Heliana Nardin, e Gustavo Echenique, que me deu aulas de cerâmica.

Durante o intervalo fora da academia, exercitei a pintura em várias temáticas - de paisagens, retratos e arte abstrata - ministrei cursos de pintura na Oficina Cultural de Uberlândia... estudei gravura em metal com o incentivo de Beatriz Basile Rauscher e de Babinski; e empreendi várias excursões a vários sítios de norte a sul do Brasil e também da Itália e do Reino Unido... sempre pintando paisagens, retratos e estudando os grandes mestres em museus... construindo coleções que foram expostas principalmente em Uberlândia e cidades da região.

Minhas maiores influências vieram de Babinski - pela magnitude da obra e pela proximidade pessoal - de Guignard - pela singeleza dos conteúdos e simplicidade das soluções -, de Van Gogh - pela força dramática e vigor colorístico. Assim como de Gauguin; de Matisse - pela sobriedade pueril -, de H. Bosch - por seus conteúdos oníricos e inusitados e por suas contextualizações históricas -, de Albert Durer - por sua impecável técnica e finesse -, de Da Vinci - por sua tenacidade científica em harmonia com sua intuição artística -, de Escher - pelo aspecto lúdico de sua obra -, no início houve também clara influência dos surrealistas figurativos, Dalí e De Chirico - pela temática também onírica e pelo realismo fantástico.

Reconheço ainda, senão a influência, mas a admiração por Rembrandt - pela competência técnica e formal -, por Egon Schiele - pela organicidade das formas humanas e pelas paisagens planificadas -, por Gustav Klint - pelo requinte e elegância de seus retratos carregados de misticismo e também por Francisco de Goya e Lucientes, pela multiplicidade de suas linguagens, pelo carácter épico de suas coleções de gravuras e pelas suas resoluções formais.

Em termos de obras realizadas, meus trabalhos mais importantes seriam certamente as peças que alcançaram alguma excelência dentre às várias coleções que tenho construído... sejam em aquarelas de paisagens IN LOCU. Sejam oriundas de coleções distintas de pintura nos âmbitos do figurativo e do abstrato; sejam vindas das coleções de esculturas.

Socialmente, creio que meu trabalho mais importante advém do fato de estar atuando a mais de trinta anos junto a esta comunidade uberlandense, prestando serviços como artista plástico, fazendo exposições das obras de meu projeto artístico pessoal... e atendendo a encomendas de trabalhos direcionados, paisagens, retratos, esculturas... em diversos setores de atividades, de naturezas familiares... corporativas... oficiais e filantrópicas.

Comecei a me interessar por pintar retratos a partir da experiência advinda da pintura de meu primeiro auto-retrato em 1978.... ainda antes de ingressar na Escola de Belas artes.... onde tive lições de modelo vivo e este tema se incorporou definitivamente á minhas necessidades de expressão plástica.

A pintura de um retrato é algo no mínimo feito a dois (*qdo* tem dois ou três falando - atuando - em Meu nome... \Eu estou no meio deles)... é uma cumplicidade para o surgimento de um registro que possibilite o reconhecimento de um momento e de um (S) personagem (S) e do momento compartilhado. A encomenda de um retrato, creio, em alguns casos (mas esta é apenas uma parte da verdade) é feita pela necessidade de se estabelecer parâmetros de reconhecimento que visam a instuição de tradições através da construção de imagens alusivas a um momento e aos seus personagens. Às vezes, a pessoa que encomenda um retrato tem *tbem* em vista a construção de uma obra na qual reconheça a si, e a sua época. Pintar retratos é o fruto de um encontro, de reconhecimentos mútuos. Pelo modelo o artista é reconhecido como capaz, pelo artista o modelo é reconhecido como semelhante e como parceiro. A confiança mútua que gera a interação entre o modelo e o artista são partes inerentes à pintura de um retrato; representando por isto, um momento particular das artes plásticas, onde é necessária a interação com o próximo. Pintar retratos IN LOCU é algo como reconhecer-se mutuamente, pintor e modelo.

Creio que algumas pessoas *tbem* têm interesse em ter seu retrato pintado para poder de alguma maneira se posicionar mais proximo do mundo da arte. Às vezes creio que ao posarem, intuem que estão contribuindo para expansão do sentido artistico de sua época.

Meus retratistas preferidos são Alberto da Veiga Guignard- pela leveza, transparência e singeleza de seus retratos -, Vincent Van Gogh - pela dramaticidade existencial e cromatismo vigoroso -, Gustav Klint - pelas alegorias requintadas e pureza das linhas -, Egon Schiele - pela geografia dos corpos, pela rusticidade das linhas e pela forças das rudes texturas e cromatismos sóbrios. Claro... também Pablo Ruiz Picasso, pela formação clássica implícita à beira de uma convulsão formal pricipalmente nos retratos em suas fases rosa e azul, Velásquez, por sua dedicação aos registros dos contextos de sua época no entorno de seus retratos... estes, dentre muitíssimos outros que se dedicaram e se dedicam à arte de fazer retratos desde o homem das cavernas.”