

Armando Reverón, Venezuela 1889–1954: mitopoética, rituais e a obra *La Mantilla*

Jorge Cabrera

Professor universitário e artista plástico. Formado em Arquitetura - Universidad de Los Andes (1987), Venezuela. Mestre em Artes. Escola de Belas Artes (2011) - Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Mês-ter em Restauração Arquitetônica - Universidad Politécnica de Madrid (1992), Espanha. Especialização em Princípios Científicos da Conservação. ICCROM/ CECOR. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Brasil. Atualmente Gerente de Cultura SESC Minas Gerais.



RESUMO

Armando Reverón é um artista de grande importância na reafirmação de uma arte latino-americana modernista e contemporânea. Sua obra percorre a representação pictórica, acadêmica, desmaterializada e os limites da abstração no início do século XX. Suas representações performáticas envolvem sua obra objetual de uma *tridimensionalidade* presente em toda sua produção.

O processo da obra de Reverón começa, talvez, com um semi-isolamento, a criação de um espaço ou habitat como elemento fundamental para a criação dos seus objetos chamado *El Castillete*. É nesse espaço que é criada *La Mantilla*, objeto para o qual darei uma especial atenção neste texto. Assim, em uma linha conceitual serão fundamentais os conceitos teóricos definidos por Mircea Eliade em relação à definição de espaço sagrado e profano, hierofania, teofania e sinais. Para a definição dos valores e funções “dos objetos” serão utilizados os conceitos definidos por Walter Benjamin para os objetos de culto e artístico.

Este trabalho que apresento é um recorte de sua produção artística caracterizada por uma mitopoética, um ritual e obras materializadas. Inclusive, faz parte de uma pesquisa maior de mestrado que tem por título: “O Ritual como paradigma no processo e na criação plástica: um estudo comparando a produção artística de Armando Reverón (Venezuela, 1889–1954) e Arthur Bispo do Rosário” (Brasil, 1909–1989), orientada pela Prof^a. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso (Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais).

*Je vais fermer l'œil terrestre; mais l'œil spirituel restera ouvert,
plus grand que jamais [...]*

(Eu vou fechar meus olhos terrenos, mas o olho espiritual permanecerá aberto,
maior do que nunca [...])

(Victor Hugo, *Testamento*. Paris, 1881).

A mitopoética de Armando Reverón e seus rituais

A obra de Reverón, em seu conjunto, foi abordada até o momento pela crítica sob três pontos de vista: o primeiro deles considera só sua produção materializada, etiquetando de “extravagâncias” suas performances e seus rituais; o segundo recria suas chamadas “extravagâncias” por meio de escritos jornalísticos que encontraram uma matéria fértil para suas publicações e o último observa sua vida e obra como um caso particular de delírio.

Sabemos, pelos jornais da primeira década do século XX, que Reverón levava uma “vida excêntrica” em *El Castillete*, que o caracterizavam como uma pessoa esquizofrênica, segundo os laudos médicos. Essa versão não corresponde exatamente ao que declaravam oralmente seus amigos artistas que frequentemente o visitavam. Para estes últimos e na entrevista que realizei com o pesquisador Félix Hernández, da Galeria de Arte Nacional-GAN, em 2010, as chamadas “excentricidades” de Reverón correspondiam, supostamente, às performances premeditadas do artista para atrair a atenção pública e de uma possível clientela para suas telas. Isso contradiz os relatórios médicos do Dr. Báez Finol que, em 1953, diagnostica que “*su dolencia* [de Reverón] *es de orden psicológico*”¹ (sua doença é de ordem psicológica).

Nesse sentido, Juan Calzadilla declara que “Não existem, por outro lado, provas de que o ritual [de execução das telas], tal como fora fotografado, acontecesse nas jornadas normais de trabalho do artista, já sem seu público e muito menos quando pintava ao ar livre, tendo Juanita [sua companheira] como única testemunha”². É verdade que os registros do ritual de Reverón existem com um público presente, principalmente fotógrafos e câmeras que possam registrá-lo. Calzadilla acrescenta que “até que ponto o ritual não foi um pretexto narcisista para Reverón reforçar inconscientemente sua necessidade de se identificar com alguns dos papéis de sua personalidade dividida, confundindo-se neste caso com o ator que existia nele”³. Contudo, existem

registros suficientes para indicar que aquilo que fora diagnosticado na época pelo Dr. Finol, do Sanatório *San Jorge* de Caracas, como “esquizofrenia atenuada”⁴, correspondia a representações de uma vida mítico-mágica permeada por crenças e rituais, sendo ficcionalizada ou real. Reverón, então, colocou esse personagem, que é ele mesmo, no seu imaginário e no coletivo da época, o que está além de uma representação teatral, tratando-se de um conjunto de performances.

Não saberia datar o momento em que o artista inicia a mitopoética que permite definir o caráter ritual de sua obra. Alguns escritores, como Juan Liscano, asseguram que a mitopoética de Reverón se inicia com seu relacionamento amistoso com o artista russo Nicolas Ferdinandov, residente em Caracas em princípios do século XX.

Ferdinandov era um mestre místico e amigo de Reverón, que influenciou sua pintura no início de sua carreira artística. Assim, Liscano afirma que:

Ferdinandov, está claro, não somente influenciou a personalidade de Reverón, abrindo para ele perspectivas vitais e espirituais através das quais poderia alcançar seu cumprimento como artista criador, mas também o ajudou materialmente, convidou-o para dividir seu *atelier*, organizou sua primeira exposição [...].⁵

O processo de construção da mitopoética de Reverón tem um referencial forte com a construção de *El Castillete* e sua mudança para o litoral caribenho. Ali começa, para o artista, o início da sacralização do mundo, segundo ele próprio, deixando para trás a cidade de Caracas e morando relativamente isolado, de maneira simples e sem apegos materiais. Na única entrevista dada pelo

artista no Sanatório *San Jorge* de Caracas, ele declara que:

Para pintar a realidade é suficiente vê-la diariamente. Essa foi a razão pela qual saí de Caracas, para morar em Macuto, num mundo cheio de luz, de vegetação incrível, de mar e onde ninguém me incomoda me perguntando: ‘Armando por que você pinta assim?’ [...] Por isso vim morar em Macuto, para não saber nada de nada e para que me deixem tranquilo. É por isso que os muros da choça [*El castillete*] foram subindo pouco a pouco. Não quero que me chamem mais de o louco de Macuto. Podem ir para o caralho.⁶

A construção do mito de Reverón, sua mitopoética, no litoral venezuelano diz muito sobre a relação do homem com a natureza, como ela se integra em sua vida e como ele a interpreta para construir assim seu dia a dia. Reverón, à beira mar, se esvazia como nos provérbios chineses, para reiniciar sua “história procurando a luz”. A mitopoética do artista passa por pequenos relatos de como seus cinco sentidos lidavam com esse ambiente que acabava de trocar e que estava disposto a sacralizar, para criar o conjunto de sua obra. Na mesma entrevista citada anteriormente, Reverón assegura também que:

O movimento é o que representa a vida e quando eu pinto estou pintando a vida da natureza, por isso é que devo movimentar todo meu corpo, isolar certas partes dele, não escutar barulhos e ficar só com meus olhos para encontrar em mim o que só eu sei que estou procurando. É como um sonho em que você não sabe porquê acontecem determinadas coisas.⁷

Segundo as palavras do próprio artista, existia nele uma necessidade de isolamento, de criar um mundo à parte onde só existissem ele e seu trabalho artístico. Nessas palavras entendemos o sentido de seus rituais, de suas performances, pois o que procurava com elas era isolar cada sentido de seu corpo, deixando apenas seu olhar direcionado para seu interior, existindo no mundo apenas ele e seu trabalho artístico.

A jornalista Mary de Perez Matos registra, num artigo, uma visita, num dia chuvoso, a *El Castillete*. Referindo-se a Reverón, afirma:

Sinto-me um pouco humilhada pela minha falta de compreensão e penso que pode haver muito de verdade no que chamamos loucuras de Reverón. Este homem mora em contato com a natureza; dorme deitado no chão, “porque a terra nos dá força” (como o gigante Anteo). Ele deve ter uma percepção mais fina que a nossa, uma sensibilidade maior. É possível que perceba coisas que não expressa com clareza; e nós, por falta de compreensão, com a suficiência dos ignorantes, lhe damos o qualificativo de doido.⁸

Na mitopoética de Reverón, o sentido do *tato* é de muita importância na relação do seu eu e seu contato com o mundo. Por um lado, ele procura isolá-lo por temer perdê-lo e, por outro, procura o contato com elementos naturais como forma, talvez, de descarrego ou energização. Reverón também costumava isolar seu corpo do contato com instrumentos pictóricos, possivelmente evitando a distração enquanto trabalhava. Para cumprir esses objetivos, o artista dormia ou se deitava no solo para receber as energias da terra; deitava-se também sobre o tronco de uma árvore, pois afirmava, segundo sua companheira Juanita, que um índio havia recomendado isto para que a madeira chupasse sua doença⁹. Tudo isso aconteceu depois de uma crise de depressão que o levou ao sanatório, em 1945. Muitas vezes tenho me perguntado se a doença de Reverón não estaria associada a fortes crises depressivas.

Reverón não tocava os objetos diretamente com as mãos ou com o corpo, principalmente os de metal. Para amortizar o impacto do contacto direto com eles, o artista utilizava panos. Sua companheira, Juanita, declarava: “Armando me põe doida com o *tato*. Ele não quer fazer nada, nem tocar nada porque pode perder o *tato*”¹⁰. Na mesma reportagem citada, de Pérez Matos, Reverón explica a necessidade de carregar panos suaves na bolsa dos pincéis, assim como a necessidade de colocar os pincéis no cinto confeccionado por ele e que era amarrado na cintura durante a execução das

telas. Esse fato levaria o artista a preservar o contato da pele ao extremo de não tocar diretamente os objetos.

Na construção do mundo sagrado, os objetos sacralizados devem ser protegidos do contato direto com o profano, seja visualmente ou pelo toque direto. Sabemos que, na história dos povos chamados de “primitivos”, alguns objetos ritualísticos eram reservados à intimidade dos espíritos divinos ou para aqueles seres humanos verdadeiramente gabaritados, e não para o contato direto com o profano. O corpo, para Reverón, apresenta polaridades, como o bem e o mal, o puro e o impuro, como ele mesmo declarava, explicando a necessidade de amarrar a cintura, durante a execução da tela e assim, separar bem esses extremos¹¹. Essa ideia de não colocar o corpo diretamente em contato com os objetos conduz o artista, também, a utilizar um pano entre a paleta e o braço (Figura 1), assim como colocava tampões nos ouvidos com a possível intenção de se isolar durante a execução de suas telas (Figura 2).

Em Reverón, o sentido da visão adquiriu uma significação pela maneira como ele entendia, principalmente, a luz do Caribe. Em certos momentos, declarou a De Pérez Matos, em uma fina percepção da coisa, que “cada hora era de uma cor diferente e que ele sentia assim o passar de uma hora após a outra”¹². A jornalista, segundo ela mesma, não entendeu a física da questão. Nesse sentido, Liscano assegura que pernitoou em *El Castillete* e viu Reverón se ajoelhar antes de iniciar o dia e cumprimentar o sol. Com seu ritual de saudação, Reverón demonstra que a luz não é só um acontecimento físico, pois existem valores sagrados envolvidos em seu processo ritualístico.

No fim de seus dias, em 1953, em meio a uma forte crise de depressão que o levaria ao Sanatório San Jorge mais uma vez, Reverón recebe uma visita do artista Manuel Cabré e do jornalista Martin de Ugalde em *El Castillete*. Ugalde escreve que “A Reverón, que não foi indiferente em matéria religiosa, preocupa o além, vivendo rodeado de vozes e das imagens que ele cria, convicto da ideia de que a representação máxima da divindade é o próprio homem”¹³. Ugalde descreve também que o artista pede licença a Jesus, ao Pai Eterno e à Maria Santíssima para fazer alguma coisa ou mudar de lugar, evidenciando-se assim o sensacionalismo que atraía para a imprensa da época a figura do artista e suas visões.

A sacralização do espaço e dos objetos: *El Castillete*, de Reverón

A arte é real na obra. A obra é real no mundo, porque aí se realiza, porque ela ajuda a sua realização e só terá sentido no mundo onde o homem será por excelência.

(Blanchot)

Na construção de espaços para a criação, espaços que contenham a criação, espaços privados e públicos onde habitem os objetos, o artista latino-americano Armando Reverón, homem espiritualizado e religioso, reconhece-se como um criador que procurava construir ou encontrar um espaço possível, sacralizado, onde as suas criações coexistissem. Podemos afirmar que, em Reverón, a demarcação ou a construção de um espaço físico ou ficcionalizado diferenciado é um componente importante no processo criativo porque torna possível a existência, a preservação e até a significação dos objetos diante da ameaça constante do mundo profano – aí o poder aurático de suas criações. Lembremos aqui que Benjamin relaciona a *aura* do objeto com a ideia do único, mas a *aura* se potencializa também com o *contexto*, com espaço que possui os objetos e ao qual eles pertencem. Um exemplo disso seria no espaço religioso a relação que se estabelece entre o objeto e o templo, a igreja, a cultura onde ele se insere.

Por sua vez, Mircea Eliade assegura que “Para viver no mundo é preciso fundá-lo e nenhum mundo pode nascer no caos da homogeneidade e da relatividade do espaço profano [...]”¹⁴. A instalação de um templo ou um museu segrega um espaço sagrado do cotidiano, delimita um território onde o religioso e o artístico se revelam em mútua origem.

El Castillete, de Reverón, representa a construção de um espaço possível situado às margens do Mar do Caribe. Ele representou o universo de Reverón e de seus objetos. Um elemento não era possível sem o outro:

[...] *El Castillete* é o primeiro objeto, o objeto-casa que inaugura toda a produção de objetos de Armando Reverón; objetos que virão mobiliar a casa-objeto e que encontrarão nela sua referência, seu limite, seu verdadeiro entorno, seu ambiente, seu contexto, o horizonte de expectativa que os trouxe ao mundo, que os trouxe à luz nesse refúgio de sombras que foi *El Castillete*.¹⁵



Os anos de moradia de Reverón em *El Castillete*, semi-isolado, serão os anos mais representativos de sua obra. Nesse lugar, ele constrói um ambiente no qual integra a produção de pinturas sobre tela, de objetos artísticos, como instrumentos musicais, jogos, máscaras, roupas, acessórios feitos com os materiais do lugar, além da confecção de bonecas de pano em tamanho real (Figura 3) e *La Mantilla*. Assim, no espaço interior, Reverón monta suas instalações com as bonecas de pano para, posteriormente, pintar estes arranjos nas telas, em dupla articulação, retiradas dos dejetos do entorno, como dos sacos de anagem do café.

Com a ajuda de sua companheira Juanita, ele criava as bonecas para depois fazer intervenções, tais como detalhamento de seus rostos e de suas partes íntimas. Elas recebiam nomes próprios, roupas que ele confeccionava, perucas e outros acessórios para o dia a dia. As bonecas eram personagens humanizadas que habitavam seu atelier.

É importante observar o recorte que Reverón realiza do universo profano e da criação de um universo sagrado possível para suas obras, como homem sacralizado e sacralizador que ele era: "Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente"¹⁶.

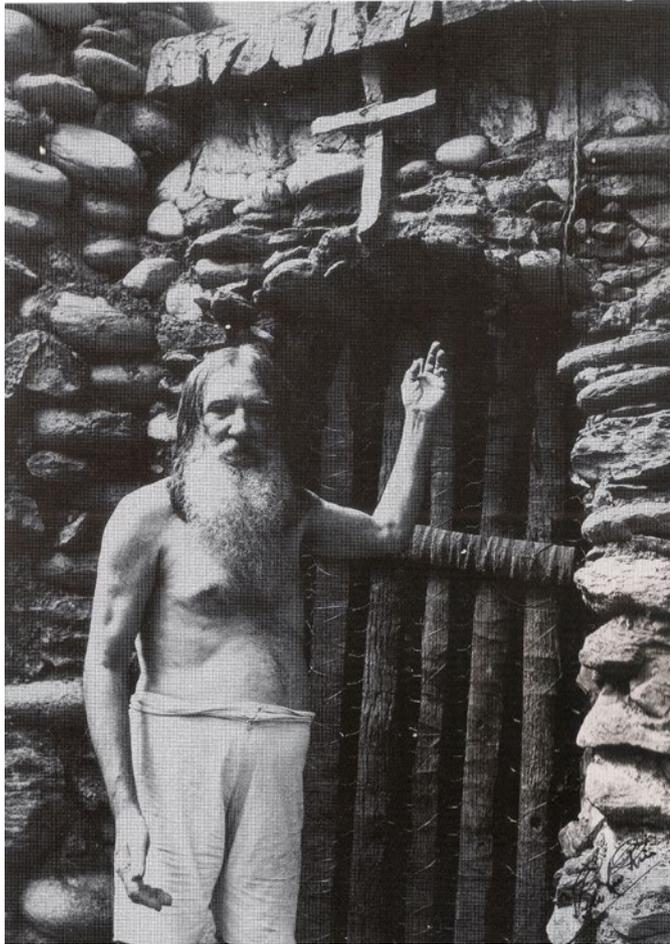
Para um homem religioso, como é o caso de Reverón, o espaço não é homogêneo, ele apresenta rupturas, quebras. Vale utilizar o mesmo exemplo acima com a figura do templo: o templo, seja igreja ou mesquita, é a representação do sagrado que interrompe a continuidade do espaço profano e sua porta de entrada é o elemento de descontinuidade e interrupção, que diferencia os dois

Armando Reverón e suas bonecas de pano.



mundos¹⁷. A porta de entrada do templo tem muita importância na hierofania, pois representa o símbolo e o veículo de passagem. No templo criado por Reverón, a ideia da passagem está bem demarcada por uma torre de controle ou mirante na entrada de *El Castillete* (Figura 4).

Uma vez construídos os espaços real e ficcional, os objetos de Reverón nascem costurados a ele, pois o habitam, são uma extensão do local, o que os relaciona com a origem das primeiras obras de arte que nasceram a serviço de um ritual. Na pré-história, as primeiras manifestações materializadas da arte eram simbólicas e permitiam a viagem do homem por meio da magia, do profano ao sagrado e vice-versa. Nessa época nos permitia-



Armando Reverón na entrada de *El Castillete*, do lado da torre que contém um sino sobre a porta e uma capela.

mos ficcionalizar, nos permitíamos transitar pelo *fora*, éramos *homens da crença*¹⁸.

Os objetos criados por Reverón são produzidos a partir dos anos 30 e 40 do século XX. São contemporâneos dos objetos surrealistas e dos *readymades* dadaístas que eram confeccionados com uma intenção artística e com valor expositivo, portanto, com foco no espaço público. Os *readymades* eram objetos encontrados, pois eram criados à espera de um impacto no espaço público. Tanto os objetos surrealistas quanto os dadaístas nasciam com um valor comercial, artístico e expositivo, cheios de provocações.

Reverón criava pinturas e objetos com valores diferenciados. Os objetos habitavam as telas, utilizados como modelo, desenhados ou pintados, mas eles não eram comercializados nem apresentados nas exposições pelo artista.

Pertenciam ao mundo privado do atelier e possuíam um valor de culto. O artista vendia as pinturas, elas circulavam no espaço sagrado de *El Castillete*, num fluxo de dentro para fora, da produção para a venda ou para a exposição. Isso não acontecia com os objetos.

O mundo da crítica nos anos de 1940 criava uma delimitação categórica e valorativa entre os objetos e as pinturas de Reverón. Os objetos habitavam o mundo de *El Castillete* e as pessoas que visitavam o atelier os viam, mas os objetos eram de Reverón, do seu mundo privado, do mundo do atelier. Assim, John Elderfield assegura que “[...] os objetos de Reverón só possuíam valor de uso para ele; por sua vez, o valor de uso

de suas telas, que se trocam por dinheiro ou bens no mercado, se convertiam em valor de câmbio [...]”¹⁹.

O *objeto de culto* nos primórdios da arte estava integrado, como acontece em Reverón, ao entorno, ao ato, ao pensamento, à palavra e ao ritual. Ele permitia o trânsito pelo cosmo, estendendo sua significação ao mundo da ficção, inserido no mundo da magia. E é nesse mundo da ficção que Blanchot define “o outro de todos os mundos”²⁰ na Literatura. Precisamos repetir mais uma vez que Reverón criava seus objetos não como *objetos artísticos*, mas como modelos que posteriormente habitariam suas telas em arranjos que o próprio artista montava como se fossem instalações. As *bonecas* de Reverón nasciam para suas telas em *terceira pessoa*, definição que na teoria da *experiência do fora* representaria o *Ele*, o *neutro*, para Blanchot:

O *neutro* de que nos fala Blanchot é a própria impessoalidade: é o que está fora, do meu espaço, do meu tempo, da minha consciência, do meu eu, da minha palavra, do meu controle. Estará fora do meu mundo, de forma desconhecida, impessoal, na mais próxima distância, na mais ausente das presenças.²¹

Os objetos de Reverón são o *neutro* de sua obra porque eles estão, para ele, à margem de sua criação artística. Eles pertencem ao espaço do atelier e entram e saem da obra sem outra significação que não seja a do objeto des-funcionalizado.

Toda essa reflexão mística que materializa obras de arte vai à origem do *pensamento exterior*, pois se supõe que este nasceu do pensamento místico que, desde os textos de Pseudo-Denys²², rondou as fronteiras do Cristianismo. Talvez, ele tenha se mantido durante um milênio ou quase sob a aparência de uma teologia negativa. Novamente nada é menos certo, pois se em uma experiência é preciso passar para “fora de si” é para finalmente se reencontrar, envolver-se e se recolher na fascinante interioridade de um pensamento que é legitimamente Ser e Palavra. Acaso as hierofanias como revelação do sagrado não representam também uma *experiência do fora*? Viver no pensamento *ficção*, no pensamento místico é uma *experiência do fora*, porquanto representa uma espécie de autoexílio, é como viver expatriado, fora do mundo, dentro do mundo.

Com base nas reflexões anteriores, podemos assegurar que os *objetos* criados por Armando Reverón nascem com valores do *neutro*, do impessoal, pois não tinham a intenção de uma realização artística. Dessa forma foi construído também *El Castillete* e sua relação com os objetos “costurados” simbolicamente ao espaço.

La Mantilla, de Reverón

No Brasil, afirma Hélio Oiticica, a chegada do objeto data de 1954 em diante. A referência para essa afirmação, segundo o artista, é a arte concreta²³. Em uma geografia maior, no contexto da América do Sul, o século XX nos deixou algumas obras emblemáticas como vestes rituais no circuito das belas artes: *La Mantilla*, de Armando Reverón, confeccionada no final de 1930 ou princípio de 1940; os *Parangolés*, de Hélio Oiticica, 1964; o *Manto da Apresentação*, de Arthur Bispo do Rosário, confeccionado por longo tempo a partir da década de 1940, entre outras obras e artistas.

Essas três vestimentas possuem alcances simbólicos muito diferentes, mas também um sentido mítico que as une, além de se completarem quando cada uma envolve o corpo na poética do gesto, do conteúdo ritual. Nesse ritual, o corpo não é o suporte, mas integra a obra, completando-a. Assim, poderíamos relacionar a *performance* e o objeto propriamente dito com seu caráter *tridimensional*. Reverón não declarou as motivações que levaram à criação de *La Mantilla*. Mesmo assim, observo que ela faz parte de um conjunto de vestes que ele criou, talvez, com motivações performáticas ou teatrais, como por exemplo, as roupas confeccionadas para o seu macaco de estimação, Pancho, ou como objeto *articulado* às suas telas (Figura 5). Pode ser mais um exemplo da *dupla articulação* que Reverón estabeleceu entre seus objetos simulacros e sua produção pictórica. *La Mantilla* pode ter nascido como objeto de culto, da mesma forma que os outros objetos “não-instrumentais” de Reverón, sem valor expositivo e, portanto, sem valor artístico para ele.

Reverón, nas primeiras décadas do século XX, vivenciou a experiência de duas Guerras Mundiais, sendo que, no ano de 1914, morando na Espanha, instaura-se a Primeira Guerra Mundial. Não sabemos se foi por isso que decidiu retornar à Venezuela em 1915. Em seu único depoimento em público, durante uma entrevista realizada no Sanatório *San Jorge*, em 1953, ele declara: “Estive em Paris, durante poucos meses. Foi na época da Primeira Guerra Mundial e todos os museus estavam fechados, fato pelo qual não consegui ir a Luxemburgo onde estavam os mestres impressionistas franceses. Fiquei muito triste”²⁴.

É possível que *La Mantilla* tenha sido feita entre 1918 e 1945, datas de finalização das duas guerras, pois, em 1946, já aparece em uma de suas telas. Em 1945, quando finaliza a Segunda Guerra Mundial, o artista já morava em *El Castillete* e, talvez, a iconografia bordada sobre o tecido: paraquedas e aviões, possa remeter a esse contexto. Por outro lado, *La Mantilla* – ou véu, em português – é um símbolo forte, como vestimenta, nas culturas hispânicas: americanas e peninsular²⁵. No período em que os objetos de Reverón foram criados (princípios do século XX), e a obra *La Mantilla*, o véu havia caído em desuso socialmente. Substituindo sua função, as senhoras usavam nas igrejas um lenço triangular pequeno, chamado *toquilla*, que se colocava no topo da cabeça.

La Mantilla, de Reverón, é uma obra monocromática que retrata com bordados a Praça Bolívar de Caracas. A obra é feita sobre tule – o tecido mais comum nesse tipo de vestimenta –, papel celofane, papel Kraft – que dá o toque cromático ao conjunto –, e fita adesiva transparente. Essa obra corresponde a um tipo de arte bordada, com desenhos em linha de costura, característico de produções artísticas na arte contemporânea (Fi-

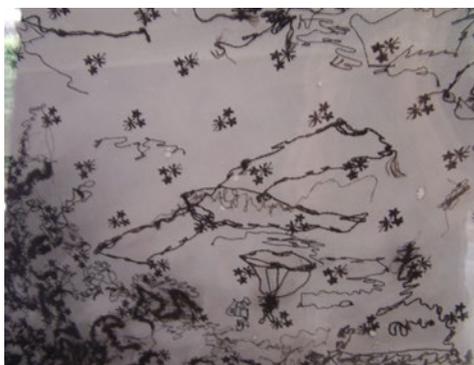


Armando Reverón. *La Mantilla*. Plaza Bolívar, sem data. Papel celofane, papel kraft, linha, fita adesiva transparente e tule. 143,5x210,5 cm.

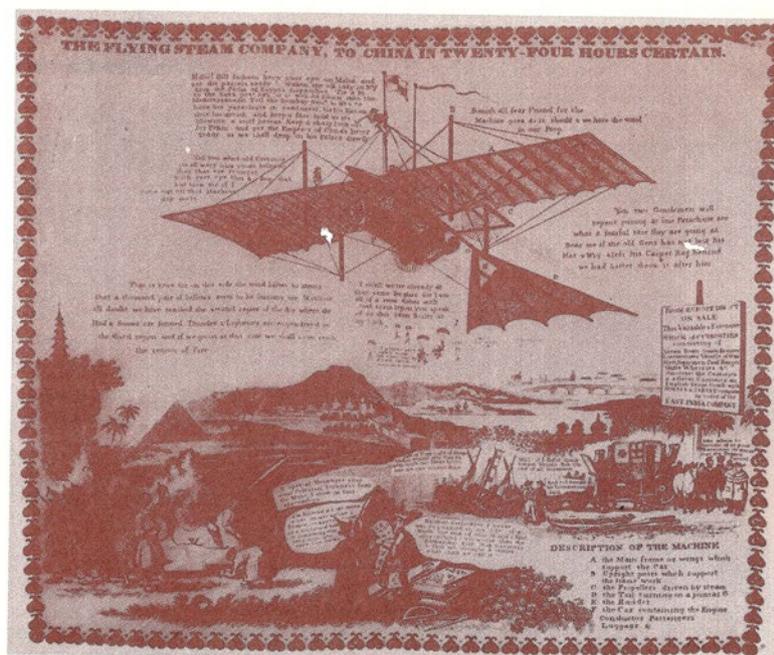
gura 6). Observando a obra e os desenhos no céu, detalhamos dois paraquedistas e um monomotor, bi-plano, sem cauda²⁶, localizado do lado esquerdo, na parte superior, sobre a figura da torre da Catedral de Caracas (Figura 7). A figura do monomotor e dos paraquedistas chama a atenção como um elemento curioso na paisagem, pois, num cartão postal da época (1912) (Figura 8), aparece uma ilustração semelhante: o monomotor de Frank Boland no céu, no final da rua do lado direito da Praça Bolívar. Sabemos que Reverón esteve na Espanha entre 1911 e 1912, retornando à Venezuela por um breve período neste último ano.

Cabe-nos perguntar se existe algum evento real na vida do artista que relaciona a imagem do véu com a imagem do postal. Será que esse acontecimento foi tão importante para Reverón, a ponto de levá-lo a retratá-lo na obra *La Mantilla*?²⁷

Existe também outra imagem da época que poderia ser relacionada com essa obra. O jornal *El Venezolano*, de 8 de agosto de 1830, em seu número 194, publica uma nota sobre a invenção do aeroplano e a ilustra com uma gravura muito eloquente (Figura 9)²⁸. Trata-se do aeroplano desenhado por Mr. Henson,



La Mantilla. Traço do aeroplano e o paraquedista.



Aeroplano por Mr. Henson. Desenho alegórico sobre lenço de linho.

sendo que o desenho é uma alegoria do artefato sobre um lenço de linho. É verdade que Reverón nasceu 69 anos depois da publicação dessa ilustração, mas não deixa de chamar a atenção a correspondência entre as imagens e os suportes de ambas as obras, *La Mantilla* e a gravura.

La Mantilla. Trama dos fios dos galhos das árvores e da cruz da Catedral de Caracas, localizada do lado direito da obra.



É surpreendente o processo de construção das figuras de *La Mantilla*. Ela apresenta bordados de fábrica do suporte/objeto reaproveitado e os traços incorporados ao conjunto pelo artista. Para estes últimos foi provavelmente utilizada uma agulha ou similar, uma vez que na obra aparecem diferentes espessuras de linha, inclusive os tratamentos dados na folhagem das árvores e na cruz da catedral, à direita, lembram os embrulhos ou decalques que Reverón realizava com alguns dos seus instrumentos de trabalho, como os esfuminhos. Esse recurso pode ter permitido dar espessura às imagens.

Chama também atenção a coloração dos fios, principalmente os de maior espessura, pois parecem reaproveitados do desfiado dos tecidos à base de juta (Figura 10). Pela coloração que apresentam é provável que tenham sido tingidos com tons de pretos cinzentos para se integrar

ao conjunto cromático e à coloração do tecido; inclusive, a sua aparência lembra as texturas de cabelos (Figura 11).

Como obra artística, *La Mantilla* se apropria do objeto descartado e faz dele uma nova leitura, desfiando, costurando e incorporando outros materiais, como o papel celofane (Figura 12). Estamos aqui frente a uma maneira diferenciada do *simulacro* e da *similitude* na obra de Reverón. Outros objetos do artista, como as bonecas de pano, a sanfona, o espelho, apresentam a ideia de *simulacro* pela via da *similaridade*, construídos a partir de materiais efêmeros, como papelão, jornal, tecido, madeira e outros. Na obra *La Mantilla*, o artista parte da apropriação do objeto, o véu, e sua des-funcionalização.

Pelas descrições na elaboração dessa obra se poderia entender esse trabalho como um *ready-made*? Observamos que Reverón se apropria de um véu, intervém sobre ele e o transforma em objeto ritual e artístico. Por outro lado, sua *tridimensionalidade* objetual nos chega por duas vias: primeiro, pelo ritual do bordado sobre o véu no processo de sua confecção e, segundo, pela *performance* que se experimenta ao vesti-lo. A presença dessa obra retratada nas telas de Reverón a aproxima dos objetos classificados por Elderfield como “não-instrumentais”, aparecendo em *dupla articulação* em uma obra de 1946, tal como acontece com os arranjos feitos com bonecas de pano que posteriormente eram pintados como modelos.

A *aura* alcança uma materialidade em *La Mantilla*, entendida literalmente como uma rede, alimentando-se com os valores culturais e simbólicos deste objeto. Essa materialidade aurática pode ser associada também aos nevoeiros das telas chamadas de *Obras Brancas*, do mesmo artista.



.....
La Mantilla. Espessuras dos fios e embrulhos.

Essas telas esfumadas são de uma imaterialidade que poderia colocar Reverón à frente de uma vanguarda modernista latino-americana na década de 1920.

Por outro lado, numa ordem de tipo etimológico, a palavra manto deriva da palavra latina *mantus*, sendo *mantellum* a palavra mais antiga em sua origem. Este pode ser associado ao significado de *encobrimento*, capa ou pano que, em épocas remotas, servia para embrulhar objetos²⁹. Outros dicionários definem o manto como grande véu. Assim, podemos assegurar que o manto e o véu têm significados próximos e servem para *encobrir*.

La Mantilla, então, não seria completa sem o que ela contém: o corpo de Reverón, ator principal deste ritual de magia. Ela não acontece como objeto isolado e precisa da ação do personagem que ela encobre. Assim, o *Manto da Apresentação*, de Arthur Bispo do Rosário; *La Mantilla*, de Reverón; e os *Parangolés*, de Hélio Oiticica, são uma extensão do corpo. Essas vestes remetem à importância que Arnold Van Gennep atribuía à vestimenta nos rituais de passagem. Nos casos citados,

La Mantilla. Detalhe dos faróis da praça e incorporação de outros materiais.



Reverón e Oiticica encarnam eles mesmos encobertos com o véu e o *Parangolé*. Portanto, com base nas distinções conceituais entre *performance* e representação teatral de RoseLee Goldberg³⁰, o ritual de Reverón e Oiticica está mais próximo da *performance* artística.

Para finalizar, o ritual, em Reverón, funciona como nas religiões, ligado a uma crença. Assim, esse ritual, de que falamos nesta pesquisa, se integra, dando valores de *tridimensionalidade* às obras materializadas, valores que vão além de um bloco de mármore como escultura sólida: a obra material conjugada ao ritual se vê carregada de valores que envolvem magia, emoção e espiritualidade e que lembram três momen-

tos na História da Arte: as *origens* na Pré-História, a busca da espiritualidade na obra de arte dos suprematistas e dos abstracionistas e a *ritual-art* das décadas de 1960 e 1970. Reverón era uma pessoa sacra e esta condição o levou a recriar o mundo segundo ele mesmo. Esse mundo criado pelo artista tinha duas polaridades: o sagrado e o profano. Reverón não procurava nas suas *performances* representar outro personagem que não fosse ele mesmo. Sua mitopoética o converte num personagem singular, como o “artista louco”, no contexto da pequena cidade de Macuto do início do século XX.

O processo de sacralização, por outro lado, o levou a utilizar o próprio corpo como objeto de purificação. Reverón amarrava fortemente sua cintura e tampava seus ouvidos, a fim de propiciar a concentração do “espírito criador”. Por outro lado, como homem de crença, sentia a necessidade de fundar o templo como um espaço próprio, para seus objetos de culto e tudo o mais que o acompanhava. É assim que nasce *El Castillete*, criado como espaço possível para sua sobrevivência e de suas obras. Essa fundação do espaço é, assim, materializada, pedra sobre pedra, na construção de *El Castillete* por Reverón.

A sagração por meio do ritual de Reverón confere à obra materializada particularidades que nos lembram os processos de mumificação nas *origens*. Como afirma Debray, “Nosso primeiro objeto de arte: a múmia do Egito, cadáver feito obra”³¹. Reverón criava

suas múmias representadas pelas bonecas de pano, costurando, enchendo com jornais, modelando até os mínimos detalhes os membros feitos em aniagem. E não satisfeito com isso, Reverón encobria suas telas das *Obras Brancas* com névoas, ampliando as formas de sagrar seus objetos. O ritual, nesses exemplos, tem uma importância relevante porque representa o procedimento artístico, além das noções transcendentais de que são possuídas suas obras. Por outro lado, se o corpo foi objeto de purificação, para Reverón, ele também foi parte integral da obra, como o demonstra *La Mantilla*. Ela funciona de maneira performática como uma extensão do corpo na função de encobrir. A obra se completa ao andar, ao dançar, ao virar, ao vestir-se. O ritual não é só o procedimento criativo, é também obra performática.

O ritual, na obra de Armando Reverón, é representativo porque ele funciona em múltiplos sentidos: como procedimento artístico, como obra associada às performances e à *tridimensionalidade* integrada aos trabalhos materializados ou, ainda, como marca de autoria, precedendo o momento da assinatura das telas com o monograma da cruz.

Armando Reverón é um artista de grande importância na reafirmação de uma arte latino-americana modernista e contemporânea. Sua obra percorre desde a representação pictórica até a representação performática, sendo objetual e *tridimensional* em toda sua produção.

•

NOTAS

¹ PALENZUELA, Juan Carlos. *Reverón, la mirada lúcida*, 207, p. 375.

² CALZADILLA, Juan. Ritual, locura y sociedad. In: CALZADILLA, Juan (Org.). *Esta luz como para magos*, 1992, p. 138.

³ *Ibidem*.

⁴ CALZADILLA, Juan. *Armando Reverón*, 1979, p. 45.

⁵ LISCANO, Juan. Tras la experiencia de Armando Reverón. In: CALZADILLA, Juan (Org.). *Esta luz como para magos*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón, 1993. Vol 2, p. 112.

⁶ “Para pintar la realidad basta con lo que de ella vemos a diario. Esa fue la razón por la cual salí de Caracas, me vine a vivir en Macuto, en un mundo de luz, de vegetación increíble, de mar y donde nadie me fastidia preguntándome: ¿Armando por qué pintas así? [...] Por eso me vine a vivir en Macuto para saber menos de nada y que me dejen tranquilo. Esa es la razón por la cual los muros del rancho [de *El castillejo*] los he ido subiendo poco a poco. No quiero que me llamen más el loco de Macuto. Que se vayan a la porra. In: ELDERFIEL, John. *Armando Reverón*, 2007, p. 226.

⁷ ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, 2007, p. 227.

⁸ MATOS, Mary de Pérez. Una tarde en casa de Reverón. In: CALZADILLA, Juan (Org.). *Reverón a la luz del periodismo*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón, 1993. Vol 2, p. 16.

⁹ LISCANO, Juan. Tras la experiencia de Armando Reverón. In: CALZADILLA, Juan (Org.). *Esta luz como para magos*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón, 1992. Vol 1, p. 124.

¹⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹¹ As imposições colocadas pelo homem para evitar a comunicação entre o mundo profano e o sagrado são conhecidas como tabu. Este representa um imperativo “não” caracterizado pela proibição que permite a não poluição do sagrado com o profano.

¹² MATOS, Mary de Pérez. Una tarde en casa de Reverón. In: CALZADILLA, Juan (Org.). *Reverón a la luz del periodismo*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón, 1993. Vol 2, p. 16.

¹³ “A Reverón, que no ha sido indiferente en materia religiosa, le preocupa el más allá, viviendo rodeado de voces y de imágenes que él crea, convencido de la idea de que la representación máxima de la divinidad es el propio hombre”. UGALDE, Martín de. Reverón quiere curarse y volver a pintar. In: CALZADILLA, Juan (Org.). *Reverón a la luz del periodismo*. Caracas: Fundación Museo Armando Reverón, 1993. Vol 2, p. 47.

¹⁴ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 17.

¹⁵ *Armando Reverón: el lugar de los objetos*, cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional. Caracas, 2001.

¹⁶ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*, 1992, p. 20.

¹⁷ *Ibidem*, 1992, p. 19.

¹⁸ “O homem da crença verá sempre alguma outra coisa além do que vê, quando se encontra face a face com uma tumba”. In: DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos o que nos olha*, 1998, p. 48.

¹⁹ Jonh Elderfiel é curador chefe do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA) e coordenador da exposição da obra de Reverón, neste museu, em 2007.

²⁰ LEVY SALEM, Tatiana. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

²¹ PELBART, 1997. Apud LEVY SALEM, Tatiana. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

²² Monge sírio que viveu até 490. É o autor dos tratados cristãos e da teologia mística, sendo uma das principais fontes da espiritualidade cristã.

²³ OITICICA, Helio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Gloria. *Escritos de artistas anos 60/70*, 2006, p. 156.

²⁴ ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*. Cat.exp. 2007, p. 226.

²⁵ Em sua evolução como vestimenta, o véu se viu influenciado por fatores religiosos, sociais e climáticos. Nas zonas mais quentes eram utilizados tecidos com uma finalidade ornamental. Os véus de festa eram ricamente adornados; os de uso diário eram mais simples. Ele foi popularizado no século XIX pela rainha Isabel II da Espanha e foi, mais tarde, símbolo de revoluções, como a conhecida “*conspiración de las mantillas*”, como uma forma de resistência que levou Amadeu I, rei de Espanha, a renunciar ao trono, no final do século XIX.

²⁶ Chama a atenção que o primeiro avião que sobrevoou a cidade de Caracas foi um monomotor, bi-plano sem cauda, sob a ordem do americano Frank Boland, em 29 de setembro de 1912.

²⁷ Para o acontecimento do primeiro voo sobre Caracas, Reverón estava com 23 anos de idade.

28 NAZOA, Aquiles. *Caracas física y espiritual*. Caracas: Editorial Panapo, 1987, p. 69-71.

²⁹ COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico*. 1980, p. 829.

³⁰ GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*, 2006.

³¹ DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*, 1993, p.28.

REFERÊNCIAS:

Armando Reverón: el lugar de los objetos, cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2001.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CALZADILLA, Juan. *Armando Reverón*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1979.

COROMINAS, Joan y otros. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos, 1980.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, cat. exp. The Museum of Modern Art, New York. New York, 2007.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERREIRA, Gloria. *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2006.

Helio Oiticica. Esquema geral da Nova Objetividade. In FERREIRA, Gloria. *Escritos de artistas anos 60/70* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2006.

JUDD, Donald. Objetos específicos. In FERREIRA, Gloria. *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2006.

LEVY SALEM, Tatiana. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NAZOA, Aquiles. *Caracas física y espiritual*. Caracas: Editorial Panapo, 1987.

PALENZUELA, Juan Carlos. *Reverón la mirada lúcida*. Caracas: Banco de Venezuela, 2007.