

## ESPAÇO, CORPO E MANTILLA ARMANDO REVERÓN

Na transição para o contemporâneo em Venezuela

**Jorge Cabrera Gómez**

A obra de Armando Reverón foi abordada durante a segunda metade do século XX sob pontos de vista limitados à materialidade de seu trabalho. O primeiro considera só sua produção pictórica, em uma abordagem técnica, etiquetando de “extravagâncias” suas performances e rituais, que eram parte do processo criativo dele; o segundo recria essas chamadas “extravagâncias” em publicações jornalísticas, que encontraram matéria fértil e estimularam os passeios dos turistas ao ateliê de Reverón para conhecer o “louco” de Macuto, no Mar Caribe. O outro ponto de vista aborda a vida e obra de Reverón, como um caso particular de delírio.

Na proposta deste texto pretendo observar a obra de Reverón em uma transição entre o moderno e o contemporâneo, gestando-se no sul da América ao mesmo tempo de alguns movimentos na Europa e nos Estados Unidos. Para dar esse “abjetivo” de contemporâneo, em Venezuela, é necessário olhar de forma integrada o trabalho de Reverón sem separar o seu espaço de trabalho, o corpo em movimento durante o processo criativo de sua obra objetual, no caso particular de “La Mantilla”.

“La Mantilla” se aproxima como objeto artístico aos “Parangolés” de Hélio Oiticica, assim como ao “Manto da Apresentação” de Arthur Bispo do Rosário enquanto obras contemporâneas rituais, que se enformam ligadas ao corpo e que se completam de forma tridimensional à performance. Em Reverón encontramos, além disso, uma articulação dupla com seu trabalho pictórico, pois “La Mantilla” foi usada como tema de trabalhos figurativos sobre juta.

### **Armando Reverón: construção de uma mitopoética e um espaço possível para seu trabalho**

Sabemos pelos jornais da primeira década do século XX que Reverón levava uma “vida excêntrica” em *El Castillete*, moradia e ateliê do artista. Esses escritos o caracterizavam como uma pessoa esquizofrênica, inclusive, os laudos médicos<sup>1</sup> na época o apontavam como tal.

---

<sup>1</sup> O Dr. Báez Finol (1953) diagnostica que “su dolencia [de Reverón] es de ordem psicológica. In ”PALENZUELA, Juan Carlos. *Reverón, la mirada lúcida*, 207, p.375.

Esse julgamento não corresponde exatamente à opinião de seus amigos artistas, que frequentemente o visitavam. Conforme o pesquisador Félix Hernández (2010)<sup>2</sup>, as chamadas “excentricidades” de Reverón correspondiam às performances premeditadas do artista para atrair a atenção pública e como uma estratégia de mercado.

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”.<sup>3</sup> 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”.<sup>4</sup>

Existem registros suficientes para indicar que aquilo que fora diagnosticado na época pelo Dr. Finol, do Sanatório *San Jorge* de Caracas, como “esquizofrenia atenuada”<sup>5</sup>, 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:

---

<sup>2</sup> Pesquisador em artes, que na época da minha entrevista era parte da equipe da Galeria de Arte Nacional-GAN, em Caracas, Venezuela.

<sup>3</sup> Juan Calzadilla. Ritual, locura y sociedad. In: CALZADILLA, Juan (Org). *Esta luz como para magos*, 1992, p.138.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> CALZADILLA, Juan. *Armando Reverón*, 1979, p.45.

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 *ateliê*, organizou sua primeira exposição (...).<sup>6</sup>

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

Para pintar a realidade é suficiente com 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.<sup>7</sup>

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 para reiniciar sua “história procurando a luz”, conforme algumas escolas da modernidade europeia. 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, já citada, 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.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Juan Liscano. 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.

<sup>7</sup> “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 castillete*] los he ido subiendo poco a poco. No quiero que me llamen más el loco de Macuto. Que se vayan a la porra. In: ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, 1997, p.226.

<sup>8</sup> ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, 2007, p.227.

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 uma visita, em um dia chuvoso, a *El Castillete*:

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<sup>9</sup>.

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 estes 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 isso para que a madeira chupasse sua doença<sup>10</sup>. Tudo isto acontece depois de uma crise de depressão que o levou ao sanatório em 1945.

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*”.<sup>11</sup> Este

---

<sup>9</sup> Mary De Pérez Matos. 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.

<sup>10</sup> Juan Liscano. 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.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.16.

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 das telas e assim, separar esses extremos<sup>12</sup>. 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 (fig.1), assim como colocava tampões nos ouvidos para se isolar durante a execução dos trabalhos (fig.2).

O sentido da visão em Reverón 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”<sup>13</sup>. Liscano assegura que pernoitou 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.

---

<sup>12</sup> As imposições que homem coloca para evitar a comunicação entre o mundo profano e o sagrado é conhecido como tabu. Este representa um imperativo “não” caracterizado pela proibição que permite a não poluição do sagrado com o profano.

<sup>13</sup> Mary De Pérez Matos. 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.



Figura 1. Roberto Lucas. Fotograma do filme *Armando Reverón*, 1934.  
Observa-se o pano amarrado ao braço para afastar a paleta do contato com o corpo.



Figura 2. Roberto Lucas. Fotograma do filme *Armando Reverón*, 1934.  
Observa-se o artista tampando os ouvidos para se isolar.

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”.<sup>14</sup> Ugalde descreve também que o artista pede licença a Jesus, ao Pai Eterno e a 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**

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, e 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 (...)”.<sup>15</sup> 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.

---

<sup>14</sup> “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”. Martin de Ugalde. 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.

<sup>15</sup> ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 17.

*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*”.<sup>16</sup>

Os anos de moradia de Reverón em *El Castillete*, semi-isolado, serão os anos mais representativos de sua obra. Neste 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 natural (fig.3) e *La Mantilla*. Assim, no espaço interior de *El Castillete*, Reverón monta suas instalações com as *bonecas* de pano para posteriormente pintar estes arranjos nas telas.

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 *ateliê*.

---

<sup>16</sup> Armando Reverón: *el lugar de los objetos*, cat. exp., Fundación Galería de Arte Nacional. Caracas, 2001.p.

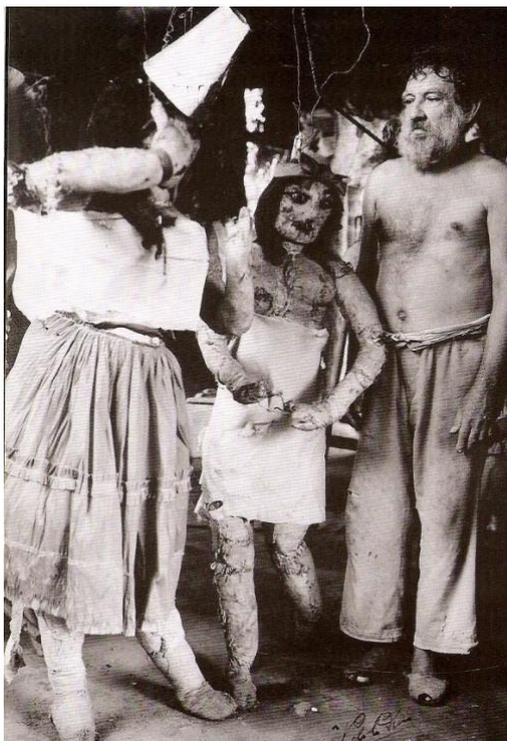


Figura 3. Armando Reverón e suas bonecas de pano.

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 parecia ser: “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”<sup>17</sup>.

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 mundos<sup>18</sup>. 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 ou mirante na entrada de *El Castillete* (fig.4).

---

<sup>17</sup> ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*, 1992, p. 20.

<sup>18</sup> *Ibidem*, 1992, p.19.

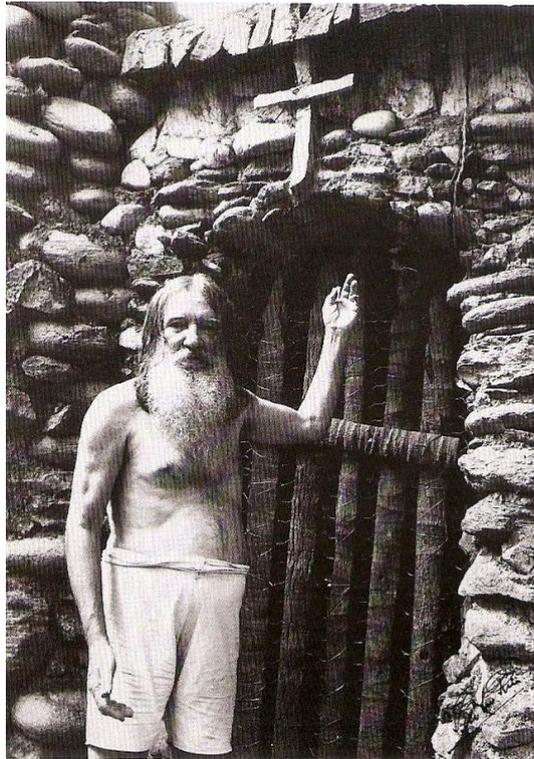


Figura 4. Armando Reverón na entrada de *El Castillete*, do lado da torre.

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. Nesta época nos permitíamos ficcionalizar, nos permitíamos transitar pelo *fora*, éramos *homens da crença*<sup>19</sup>.

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. Tanto os objetos surrealistas quanto os dadaístas nasciam com um valor comercial, artístico e expositivo, cheios de provocações.

---

<sup>19</sup> “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.

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*, em um fluxo de dentro para fora, da produção para a venda ou para a exposição. Isto não acontecia com os objetos.

O mundo da crítica no contexto venezuelano dos 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 (...).”<sup>20</sup>

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”<sup>21</sup> 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 <sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> John Elderfield é curador chefe do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA) e coordenador da exposição da obra de Reverón, neste museu, em 2007.

<sup>21</sup> LEVY SALEM, Tatiana. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

<sup>22</sup> PELBART, 1997. Apud LEVY SALEM, Tatiana. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

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-Denys<sup>23</sup>, 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. Desta forma foi construído também *El Castillete* e sua relação com os objetos “costurados” simbolicamente ao espaço e ao corpo.

### **La Mantilla de Reverón**

No Brasil, afirma Hélio Oiticica, a chegada do objeto data de 1954 em diante. A referência para esta afirmação, segundo o artista, é a arte concreta<sup>24</sup>. Em uma geografia maior, no contexto da América do Sul, o século XX nos deixou algumas obras emblemáticas como vestes rituais: “La Mantilla” de Armando Reverón, confeccionada no final de 1930 ou princípio de 1940, os “Parangolés” de Helio Oiticica, 1964, e o “Manto da Apresentação” de Arthur Bispo do Rosário, confeccionado por longo tempo a partir da década de 1940.

---

<sup>23</sup> Monge sírio que viveu até 490. É o autor dos tratados os cristãos e da teologia mística, sendo uma das principais fontes da espiritualidade cristã.

<sup>24</sup> Helio Oiticica. Esquema geral da Nova Objetividade. In FERREIRA, Gloria. *Escritos de artistas anos 60/70*, 2006, p.156.

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. O corpo, nesse ritual, não é o suporte, mas integra a obra completando-a. Assim, poderíamos relacionar a *performance* e o objeto propriamente dito com seu caráter *tridimensional*. “La Mantilla” pode ter nascido como objeto de culto, da mesma forma que os outros objetos “não-instrumentais” de Reverón, sem valor expositivo e, possivelmente, sem valor artístico para ele, assim como o “Manto da Apresentação” não era arte para Arthur Bispo do Rosário.

“La Mantilla” não seria completa sem o que ela contém: o corpo de Reverón, ator principal desse ritual. 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, 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 Goldberg<sup>25</sup>, o ritual de Reverón trata de uma *performance* artística.

“La Mantilla” de Reverón (fig.6) é uma obra monocromática, que retrata a Praça Bolívar de Caracas. O trabalho é feito sobre tule e pelos bordados industrializados, das flores no tecido, pode ser caracterizada como um *rede-made*. Para as intervenções desse suporte o artista utilizou figuras bordadas, assim como colagens em papel celofane, papel Kraft e fita adesiva transparente.

---

<sup>25</sup> GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. 2006.



Figura 6. Armando Reverón. *La Mantilla*. Plaza Bolívar, sem data. Papel celofane, papel kraft, linha, fita adesiva transparente sobre tule. 143,5x210,5 cm.

Olhando no céu detalhamos os desenhos de dois paraquedistas e um monomotor, bi-plano, sem cauda<sup>26</sup> (fig.7). A figura do monomotor e dos paraquedistas chamam a atenção como elementos de uma estética arrollada para sua época, assim como pode ser relacionada com um cartão postal de 1912 (fig.8), onde aparece uma ilustração semelhante: o monomotor de Frank Boland no céu de Caracas.

---

<sup>26</sup> O primeiro avião que sobrevoou a cidade de Caracas foi um monomotor, bi-plano sem cauda, pilotado pelo estadunidense Frank Boland, em 29 de setembro de 1912.



Figura 7. *La Mantilla*. Traço do aeroplano e o paraquedista. Foto Jorge Cabrera



Figura 8. Primeiro voo de avião em Caracas, 1912.

“La Mantilla” é um símbolo forte, como vestimenta ritual, nas culturas hispânicas: americanas e peninsular.<sup>27</sup> No período em que os objetos de Reverón foram criados

---

<sup>27</sup>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

(princípios do século XX), o véu havia caído. Substituindo sua função social e religiosa, deste, as senhoras usavam nas igrejas um lenço triangular pequeno, chamado *toquilla*, que se colocava no topo da cabeça.

Existe também outra imagem da época que poderia ser relacionada com a iconografia de “La Mantilla”. 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 (fig.9).<sup>28</sup> Trata-se do aeroplano desenhado por Mr. Henson, sendo que o desenho é uma alegoria do artefato sobre um lenço de linho. É verdade que Reverón nasceu 69 anos depois da publicação desta ilustração, mas não deixa de chamar a atenção a correspondência entre as imagens e os suportes de ambas as obras.

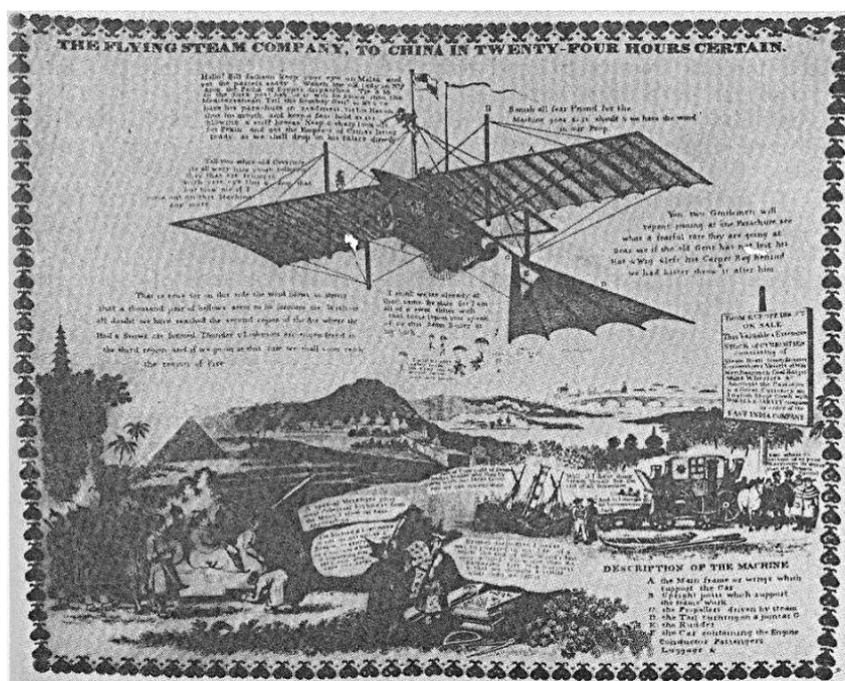


Figura 9. Aeroplano por Mr. Henson. Desenho alegórico sobre lenço de linho.

Retornando ao processo técnico de construção de “La Mantilla”, os bordados de intervenção de Reverón sobre o suporte apresentam diferentes espessuras de linha, inclusive os tratamentos dados na folhagem das árvores e na cruz da catedral, à direita

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.

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

(fig.6), lembram os embrulhos que Reverón utilizava na confecção de alguns dos seus instrumentos de trabalho artístico, como os esfuminhos. Este recurso pode ter permitido, para ele, modelar e dar volume às imagens.

Chama também a atenção a coloração dos fios, principalmente os de maior espessura, pois parecem reaproveitados do desfio dos tecidos à base de juta (fig.10). Pela coloração que apresentam é provável que tenham sido tingidos com tons de pretos cinzentos para se integrar ao conjunto cromático do tecido (fig.11 e fig.12).



Figura 10. La Mantilla. Trama dos fios dos galhos das árvores e da cruz da Catedral de Caracas, localizada do lado direito da obra. Foto Jorge Cabrera.



Figura 11. La Mantilla. Espessuras dos fios e embrulhos. Foto Jorge Cabrera.



Figura 12. La Mantilla. Detalhe dos faróis da praça e incorporação de outros materiais. Foto Jorge Cabrera.

A presença desta obra retratada nas telas de Reverón (fig.13), por sua vez, a aproxima dos objetos classificados por Elderfield como “não-instrumentais”, aparecendo em *dupla articulação* em um trabalho de 1946, tal como acontece com os arranjos feitos com bonecas de pano, que posteriormente eram pintados como modelos.

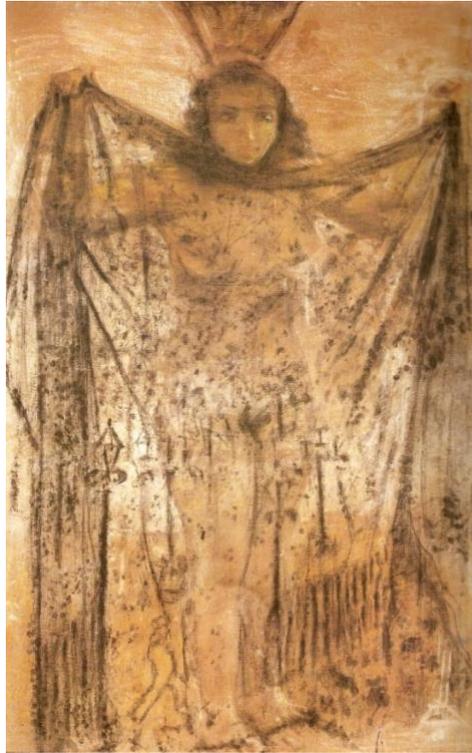


Figura 13. *Desnudo detrás de la Mantilla*, 1946.

### **Para finalizar,**

O ritual ligado aos objetos na obra de Reverón funciona, como nas religiões, ligado a uma crença. Assim, esse ritual ou performance, de que falamos nesta investigação, se integra ao objeto, dando valores de *tridimensionalidade*, que vão além de ser só uma escultura ou um *rede-made*. Existem valores agregados ao trabalho que envolvem magia, emoção e espiritualidade, que lembram três momentos 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 essa condição o levou a recriar o mundo segundo ele mesmo. Esse mundo criado por este 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 em um 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 nascem *El Castillete* criado como espaços possível para sua sobrevivência e de suas obras.

A sacração 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”<sup>29</sup>. 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 isto, Reverón encobre suas telas das *Obras Brancas* com névoas, ampliando as formas de sagrar seus objetos. O ritual, nesses exemplos, tem uma importância relevante porque ele 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.

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.

## Referências

---

<sup>29</sup> DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*, 1993, p.28.

- 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 W. Benjamin. *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: Editora Vozes, 1993.
- ELDERFIELD, John. *Armando Reverón*, cat. exp. The Museum of Modern Art, Nueva York. Nueva 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.