

ARS | ANO 21 | N 47 | 2023

N.47

UNIVERSIDADE

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Pró-Reitor de Pós-Graduação Prof. Dr. Marcio de Castro Silva Filho

Pró-Reitor de Graduação Prof. Dr. Aluisio Augusto Cotrim Segurado

Pró-Reitor de Pesquisa Prof. Dr. Paulo Alberto Nussenzveig

Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária Profa. Dra. Marli Quadros Leite

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretora Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-Diretor Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ECA

Presidente Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior

Vice-Presidente Profa. Dra. Roseli Aparecida Fígaro Paulino

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA ECA

Coordenador Prof. Dr. Mario Ramiro

Vice-Coordenador Prof. Dra. Sumaya Mattar

Membro Prof. Dr. Marco Gianotti

Representante discente Leonardo Nones e Lara Casares Rivetti

Secretaria Daniela Abbade

DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

Chefe Profa. Dra. Silvia Regina Ferreira de Laurentiz

Vice-Chefe Prof. Dr. João Luiz Musa

Secretaria

Regina Landanji

Solange dos Santos

Stela M. Martins Garcia

Editores

Liliane Benetti
[Escola de Comunicações e Artes/USP]
Luiz Claudio Mubarac
[Escola de Comunicações e Artes/USP]
Mário Ramiro
[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Editora assistente

Lara Casares Rivetti

Projeto gráfico

Nina Lins

Logotipo

Donato Ferrari

Diagramação

TikNet e Leonardo Nones

Assistência editorial

Leonardo Nones, Beatrice Frudit e Eliane Pinheiro

Capa

Hudinilson Jr. e Leonardo Nones

Produção editorial

Lara Casares Rivetti e Leonardo Nones

Preparação e revisão de texto

Lara Casares Rivetti, Beatrice Frudit e
Eliane Pinheiro

Tradução espanhol

Jéssica Melo

Conselho editorial

Andrea Giunta
[Univ. de Buenos Aires]
Annateresa Fabris
[USP]
Anne Wagner
[Univ. of California]

Antoni Muntadas

[M.I.T.]
Antônia Pereira
[UFBA]
Carlos Fajardo
[USP]
Carlos Zilio
[UFRJ]
Daria Jaremchuk
[USP]
Dora Longo Bahia
[USP]
Eduardo Kac
[Art Institute of Chicago]
Frederico Coelho
[PUC-Rio]
Gilbertto Prado
[USP]
Hans Ulrich Gumbrecht
[Stanford Univ.]
Irene Small
[Princeton Univ.]
Ismail Xavier
[USP]
Leticia Squeff
[Unifesp]
Lisa Florman
[The Ohio State Univ.]
Lorenzo Mammì
[USP]
Marco Giannotti
[USP]
Maria Beatriz Medeiros
[UNB]
Mario Ramiro
[USP]

Milton Sogabe
[UNESP]
Moacir dos Anjos
[Fund. Joaquim Nabuco]

Mônica Zielinsky
[UFRGS]
Regina Silveira
[USP]

Robert Kudielka
[Univ. der Künste Berlin]
Rodrigo Duarte
[UFMG]

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves
[UFBA]

Sônia Salzstein
[USP]

Suzete Venturelli
[UFRGS]

Tadeu Chiarelli
[USP]
T. J. Clark
[Univ. of California]

Walter Zanini [*in memoriam*]
[USP]

© dos autores e do Depto. de Artes Plásticas
ECA_USP 2023
<http://www2.eca.usp.br/cap/>

ISSN: 1678-5320
ISSN eletrônico: 2178-0447

Contato:
ars@usp.br



SUMÁRIO

9

ENSAIO VISUAL

CADERNOS DE REFERÊNCIAS DE HUDINILSON JR.

ORGANIZAÇÃO SIMONE ROSSI

32

ARTIGO

**QUEER SCRAPSCAPE: HUDINILSON JR.'S
CADERNOS DE REFERÊNCIAS**

SIMONE ROSSI

PRISCILA LENA FARIAS

80

ARTIGO

PARANGOLÉ AGAIN, MEU IRMÃO

MARIO RAMIRO

106

ARTIGO

**CELINE ART PROJECT: NOTAS SOBRE ARTE,
LUXO E A MAIORIDADE DO CAPITALISMO
ARTISTA**

HENRIQUE GRIMALDI FIGUEREDO

BÁRBARA VENTURINI ÁBILE

164

ARTIGO

**A ESTREIA DA ARTE BRASILEIRA NA EXPOSIÇÃO
INTERNACIONAL DE ARTE DE VENEZA (1950)**

DUNIA ROQUETTI

198

ARTIGO

O FUNERAL DE GIRODET E A DERIVA ROMÂNTICA

GUILHERME SIMÕES GOMES JÚNIOR

SUMÁRIO

254

ARTIGO

**NOTAS SOBRE A (SUPERESTIMADA)
INTERATIVIDADE TECNOLÓGICA**

PATRÍCIA TELES SOBREIRA DE SOUZA

288

ARTIGO

**CÓPIA FIEL: O PROBLEMA DO CAMPO E OS LIMITES
DA IMAGEM-TEMPO**

EDUARDO BRANDÃO PINTO

338

ARTIGO

**OBSERVANDO CIDADES: RAUL MOURÃO E A
CAPTURA DAS RUAS**

MAURÍCIO BARROS DE CASTRO

367

TRADUÇÃO

A DANÇA DE TESEU

HUBERT DAMISCH

TRADUÇÃO DE CLAUDIA AFONSO

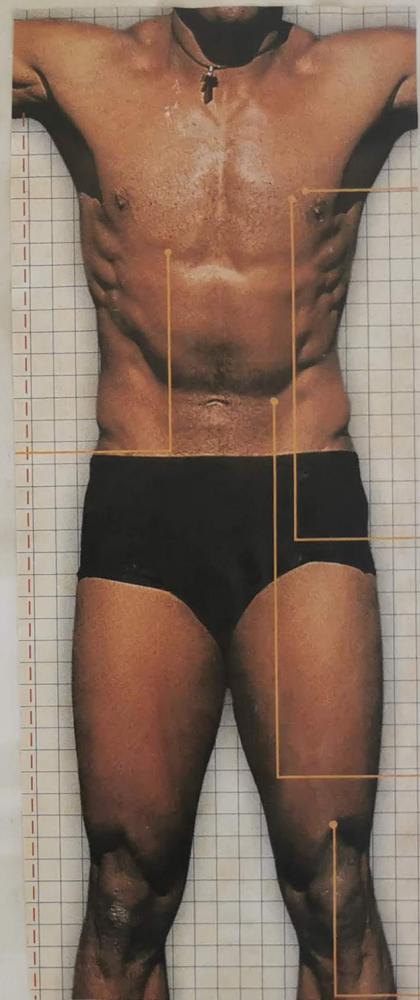
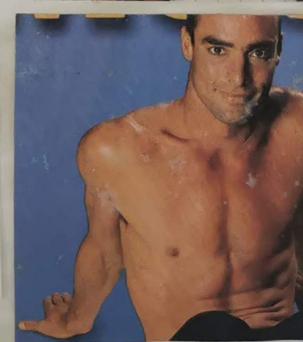
CADERNOS DE REFERÊNCIAS DE HUDINILSON JR.

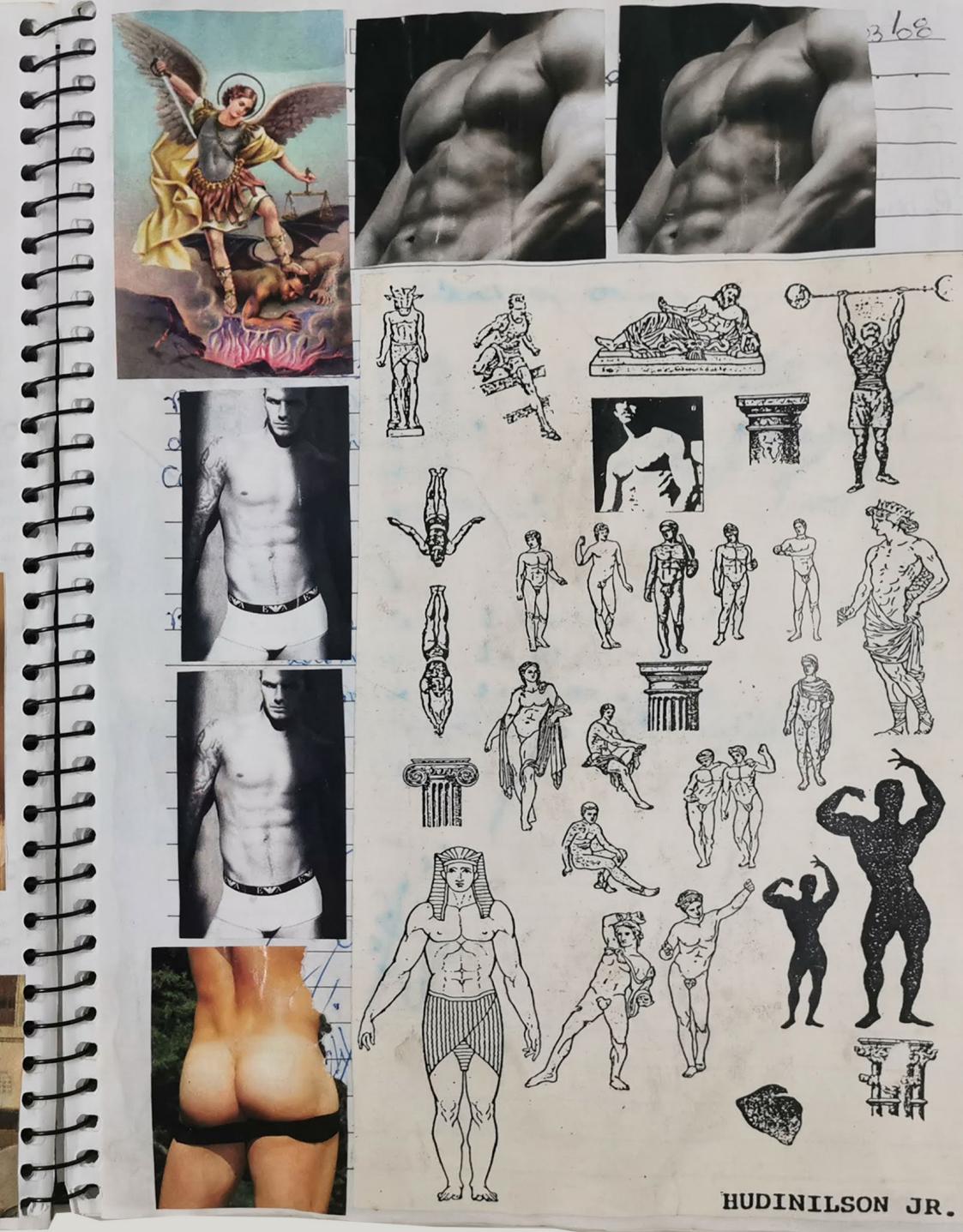
ORGANIZAÇÃO SIMONE ROSSI

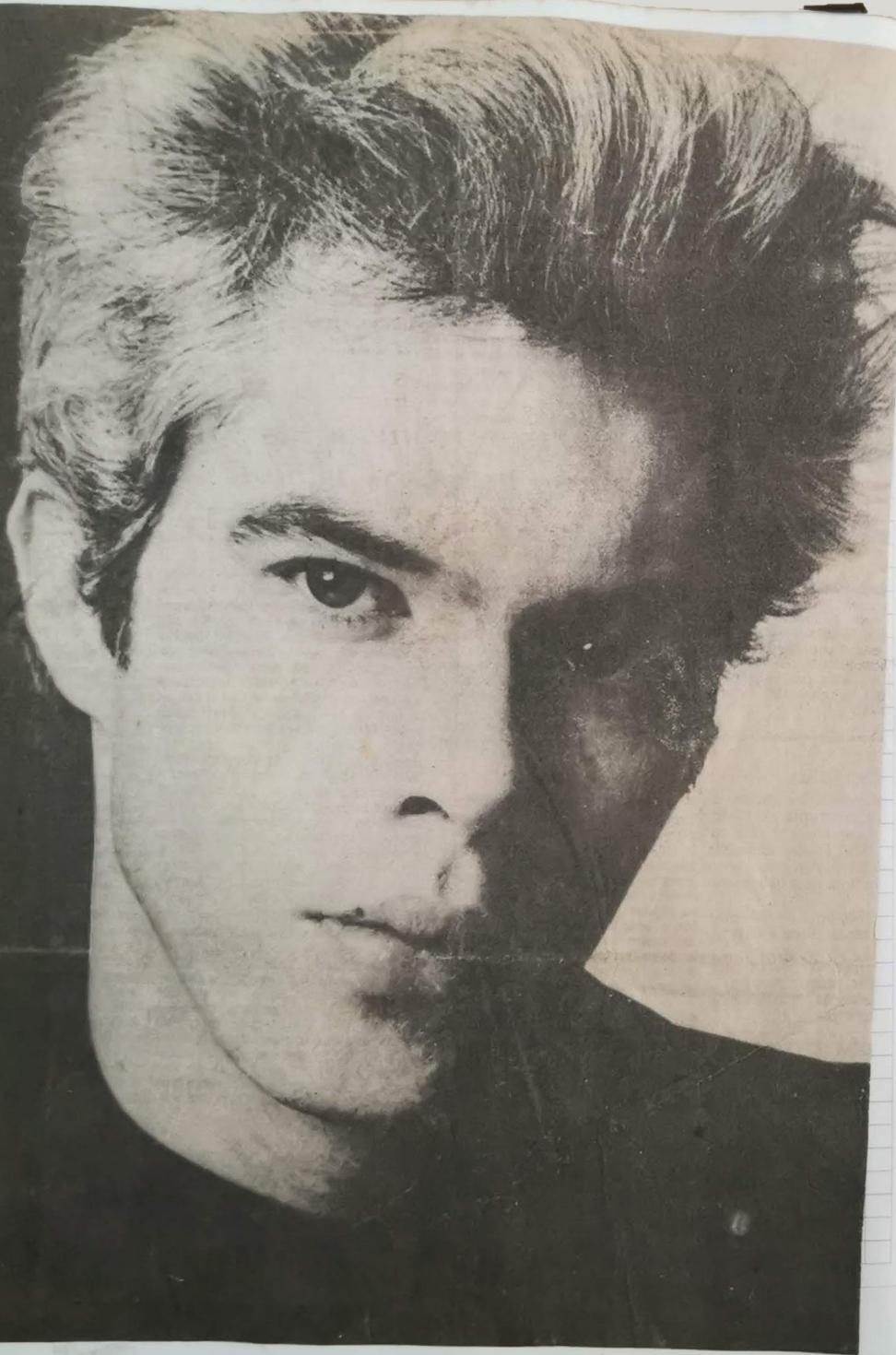
This collection of double page spreads brings together the extraordinary graphic exuberance of the Cadernos de referências and the major themes that flow through Hudinilson Jr.'s narrative poetics. Eyes, hands, flesh, bodies in motion, myths, Christ, ecstasy, masks, animals, combine in a desiring universe in which Narcissus, looking in the mirror, sees the world.

Este conjunto de imagens reúne a extraordinária exuberância gráfica de Cadernos de referências e os principais temas que permeiam a poética narrativa de Hudinilson Jr. Olhos, mãos, carne, corpos em movimento, mitos, Cristo, ecstasy*, máscaras e animais se combinam em um universo desejante, no qual Narciso, ao olhar-se no espelho, vê o mundo.

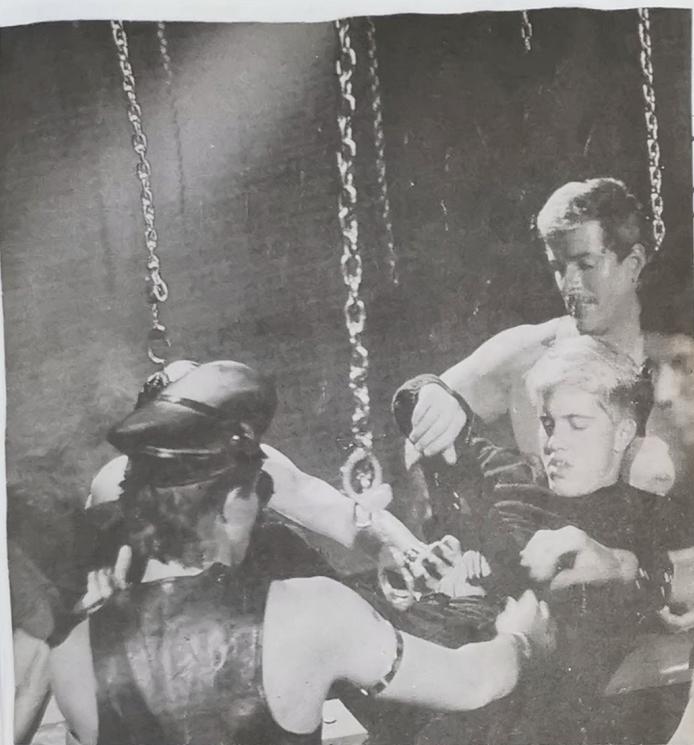
*O uso do termo em inglês carrega uma ambivalência semântica irreplicável em português, ao se referir, ao mesmo tempo, aos sentidos dos termos "ecstasy" e "êxtase".











4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17
18 19 20 21 22 23 24 25 26
27 28 29 30 31





EXPLICIT
Narciso



12. Narciso

Já que você desaparece se eu a toco,
deixe-me, pelo menos, **olhar...**

Havia uma fonte clara, cuja água parecia de prata, à qual os pastores jamais levavam rebanhos, nem as cabras montesas freqüentavam, nem qualquer um dos animais da floresta. Também não era a água enfeada por folhas ou galhos caídos das árvores; a relva crescia viçosa em torno dela, e os rochedos a abrigavam do sol.

Ali chegou um dia Narciso, fatigado da caça, e sentindo muito calor e muita sede. Debruçou-se para desalterar-se, viu a própria imagem refletida na fonte e pensou que fosse algum belo espírito das águas que ali vivesse. Ficou olhando com admiração para os olhos brilhantes, para os cabelos anelados, o rosto oval, o pescoco de marfim, os lábios entreabertos e o aspecto saudável e animado do conjunto.

Apaiçou-se por si mesmo. Baixou os lábios, para dar um beijo, e mergulhou os braços na água para abraçar a bela imagem. Esta fugiu com o contato, mas voltou um momento depois, renovando a fascinação. Narciso não pôde mais conter-se. Esqueceu-se de todo da idéia de alimento ou repouso, enquanto se debruçava sobre a fonte, para contemplar a própria imagem.

— Por que me desprezas, belo ser? — perguntou ao suposto espírito. — Meu rosto não pode causar-te repugnância. As ninfas me amam e tu mesmo não pareces olhar-me com indiferença.

125



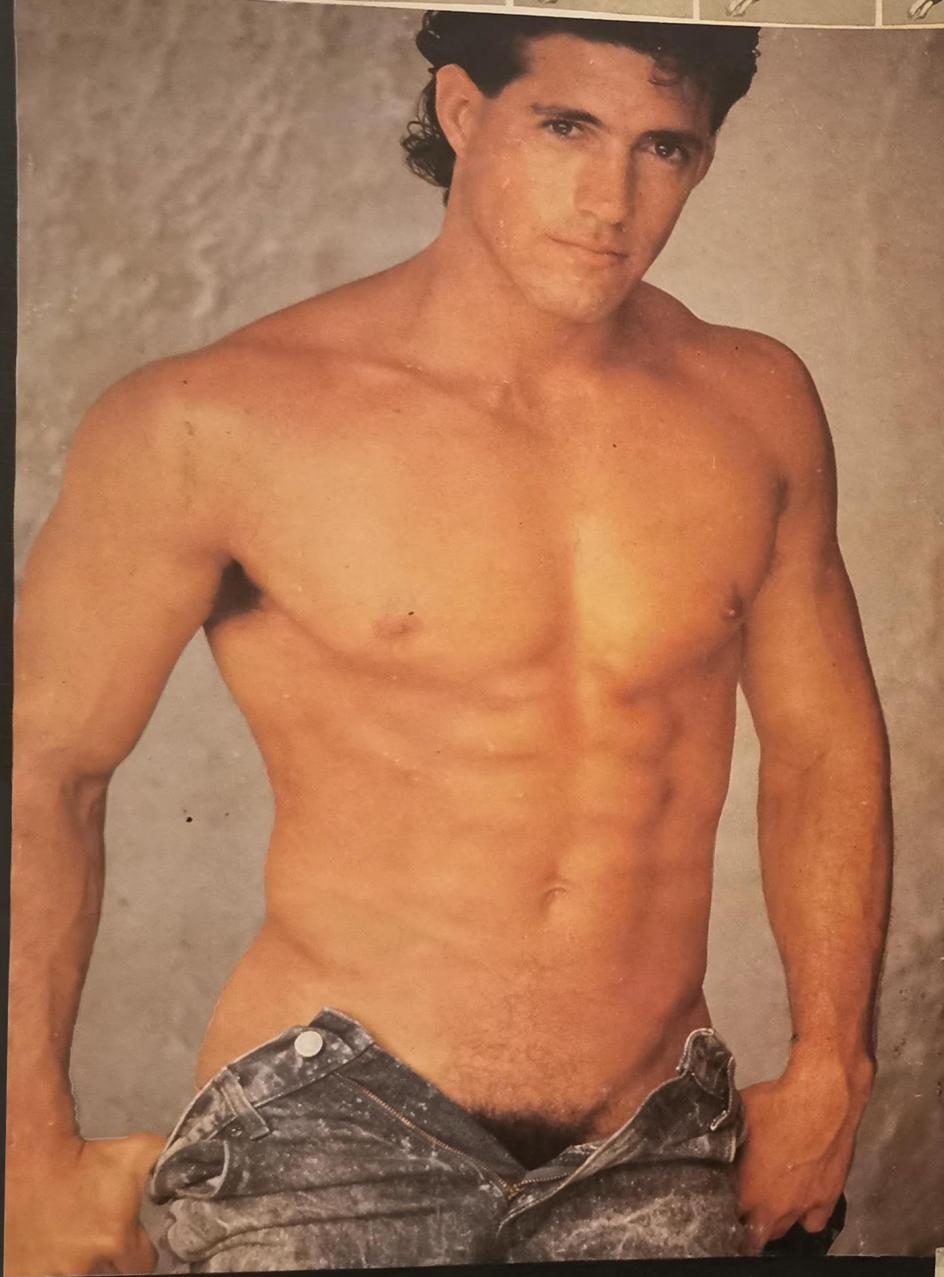
ECHO
narciso
ECHO
narciso



EXPLICIT



12

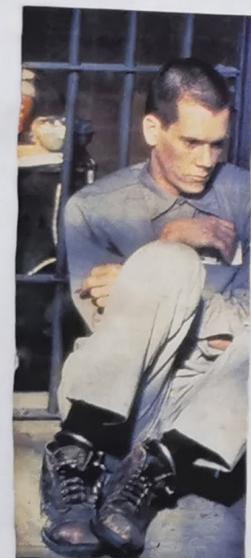


NARCISO-87
Narciso.



XXVII

NOTAS

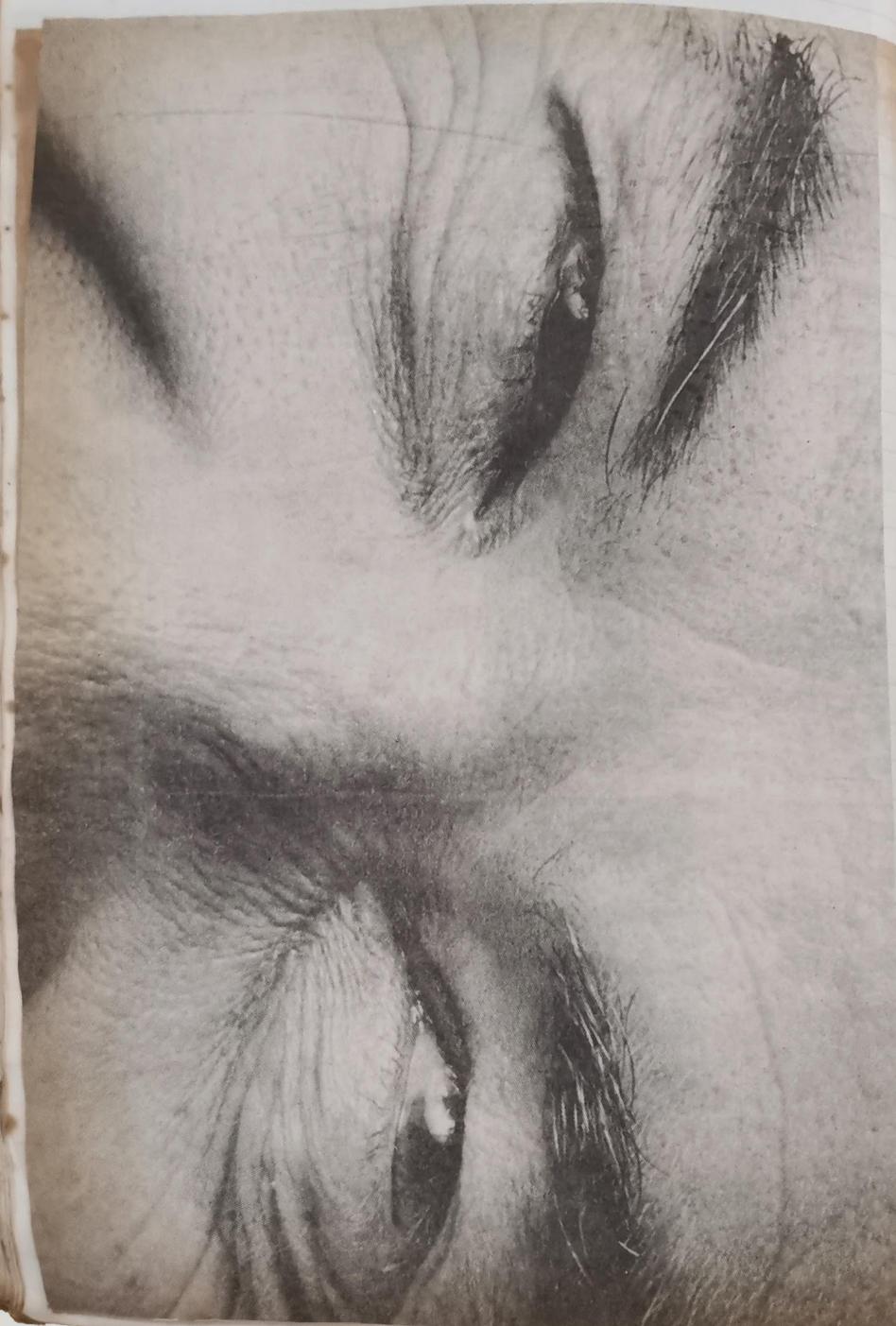


jornal da tarde

O ESTADO DE S.PAULO

NOTAS





Obra

A beleza na fantasia da permanente transformação

Foram as colagens que projetaram Max Ernst no cenário internacional. Como ex-soldado alemão morador de Colônia — uma cidade ocupada pelos ingleses depois da Primeira Guerra Mundial —, ele não conseguia viajar para Paris com um caminhão carregado de pinturas. Mas uma exposição completa de suas colagens, todas elas simplesmente empacotadas em papel, puderam passar pelo correio sem nenhuma dificuldade.

No agitado mundo artístico parisiense — que estava começando a digerir o Movimento Dada, tanto na arte quanto na literatura — o efeito de seus trabalhos foi, desde o início, semelhante a uma bomba. Manuais referentes ao tratamento da ataxia podiam inspirá-lo. O mesmo pode ser dito sobre manuais de higiene, invocação de espíritos, desenvolvimento de ovos das tartarugas, passeios em balão e as últimas novidades em equipamentos luminosos e fotografias.

Para Max Ernst (1891-1976), tudo podia ser aproveitável. Em 1932, uma citação judicial, para aparecer num tribunal por ter esquecido de pagar diversas caixas de vinho, acabou sendo aproveitada numa colagem.

Ele também nunca perdeu o seu poder de transformação. Em 1968, pesquisou os famosos catálogos de roupas íntimas femininas da Frederick's,

de Hollywood, encontrou trajes atribuídos nesses catálogos a miss Witty Kitty, miss Kiss Kid e miss Executive Sweet. (Uma das colagens resultantes desse material foi intitulada *A Raça das sereias provavelmente está destinada ao desaparecimento*).

Gasômetros e forjas de ferro, um peso elétrico de papéis e a fisiologia da asa do morcego — tudo isso acabava sendo colocado no liquidificador de sua imaginação.

Sapos gigantes e orangotangos, também.

Trabalhando principalmente com temas da grande era das gravuras em ponta de aço ele desenvolveu uma atitude mágica em relação ao romance barato ilustrado. Cenas de intensa dramaticidade foram acopladas com fantasias desenfreadas, desenvolvidas por ele mesmo. Em 1970 ele conseguiu abrir novos horizontes com uma série de 11 poemas e 12 colagens que receberam o título *Lieux, Communs* e foi publicada em Milão no ano seguinte. Essas imagens são de um colorido brilhante, extremamente claras e evidentes, na sua linguagem pictórica, caracterizadas por um elevado nível de coerência aparente. Somente um exame mais detalhado revela que o desejo de subverter as nossas experiências de todos os dias continuava tão forte quanto sempre.

Trabalhando no seu livro monumental sobre Max Ernst — publicado originalmente em 1974 e, desde então já com duas novas edições —, Werner Spies, o organizador da exposição de Berna, acabou adquirindo um conhecimento único, não apenas dos trabalhos que Max Ernst realizou, mas também dos lugares onde essas obras poderiam ser encontradas. De Cracóvia a Yokohama, colagens pouco conhecidas foram reunidas para ser incluídas nesta exposição, juntamente com raridades pertencentes a coleções particulares na Europa e nos Estados Unidos.

(J.R.)



Max Ernst

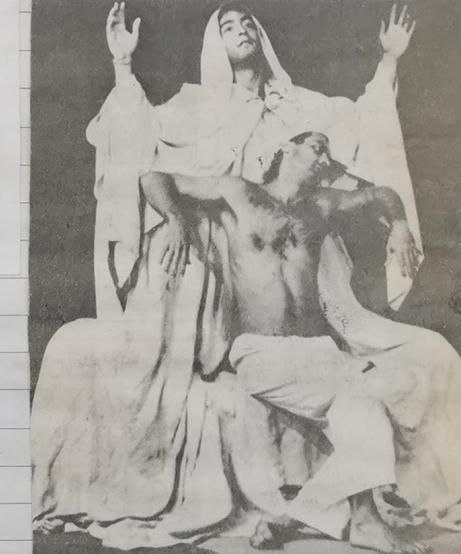


2

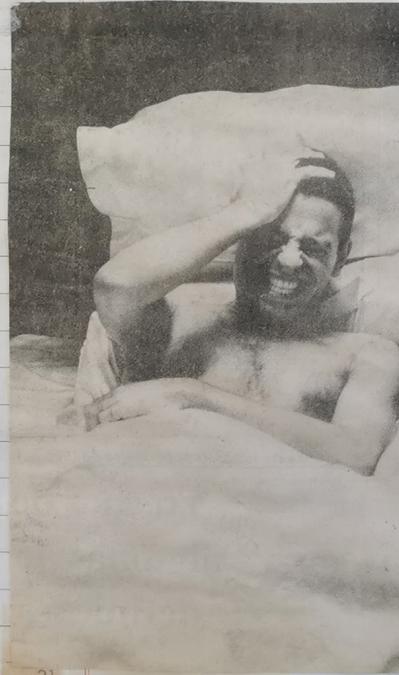
SR.(A)		Hudinilson	TEL. 843-1218
CONSULTA MARCADA PARA:			
<input type="radio"/>	2. a FEIRA - DIA	- AS	HORAS
<input type="radio"/>	3. a FEIRA - DIA	- AS	HORAS
<input type="radio"/>	4. a FEIRA - DIA	- AS	HORAS
<input type="radio"/>	5. a FEIRA - DIA	- AS	HORAS
<input checked="" type="radio"/>	6. a FEIRA - DIA 17/02/89	- AS 14:00	HORAS
<input type="radio"/>	SÁBADO - DIA	- AS	HORAS

IMPORTANTE: O cliente que faltar à "hora marcada" e não comunicar com **48** horas de antecedência, indenizará o tempo perdido.

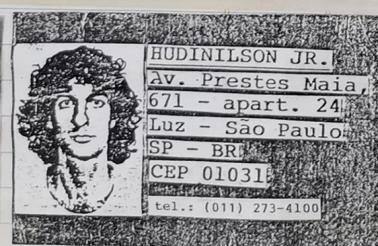
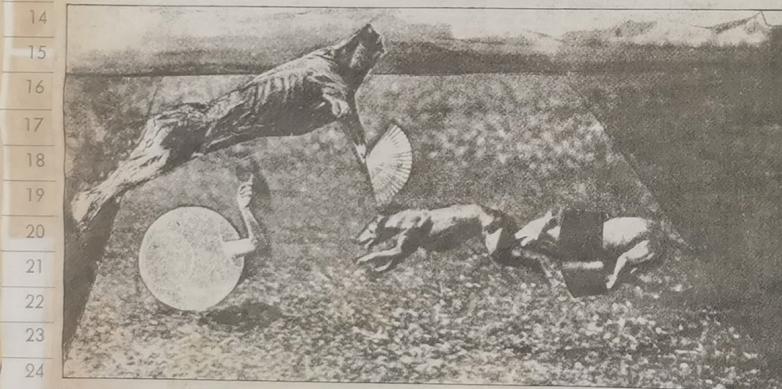
LONDON E.6



←

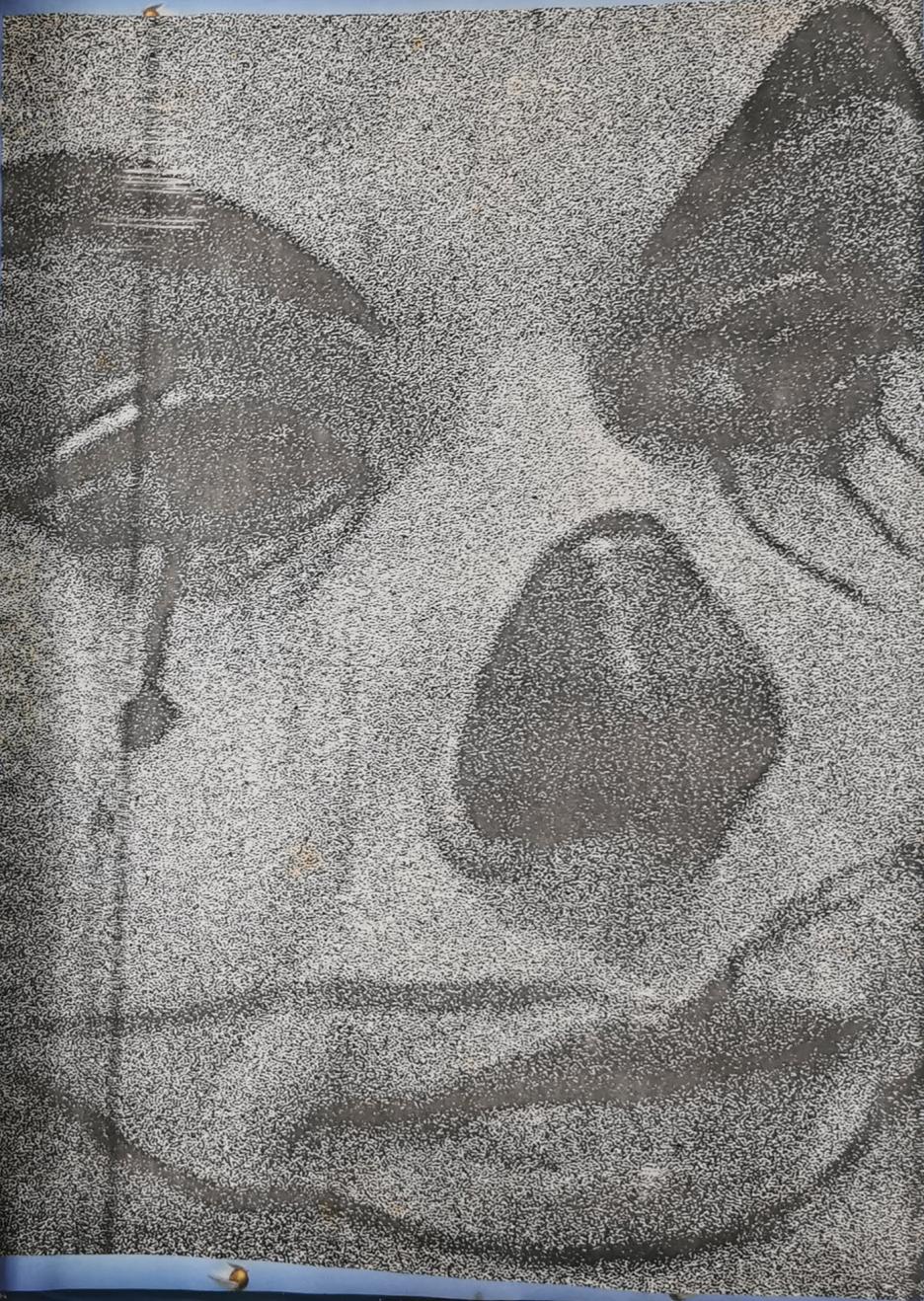


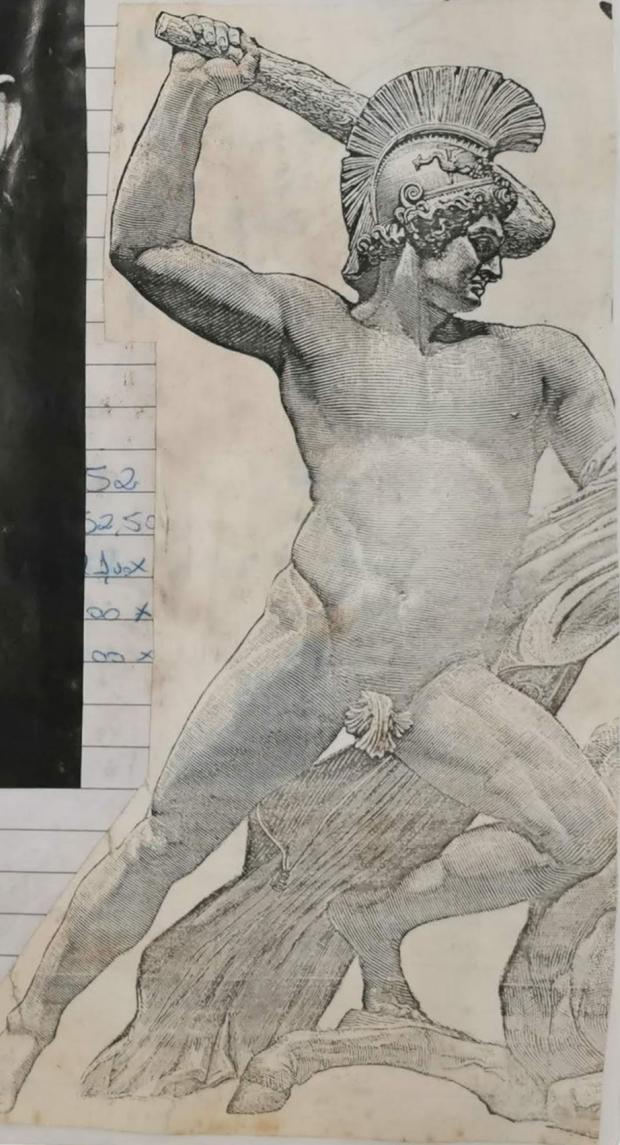
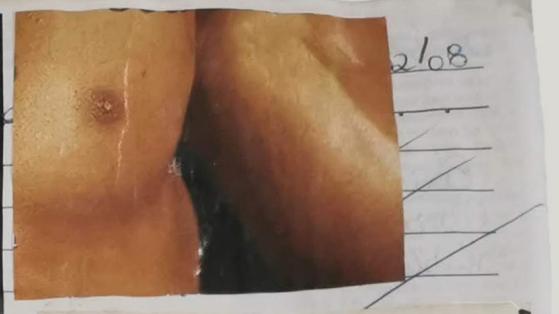
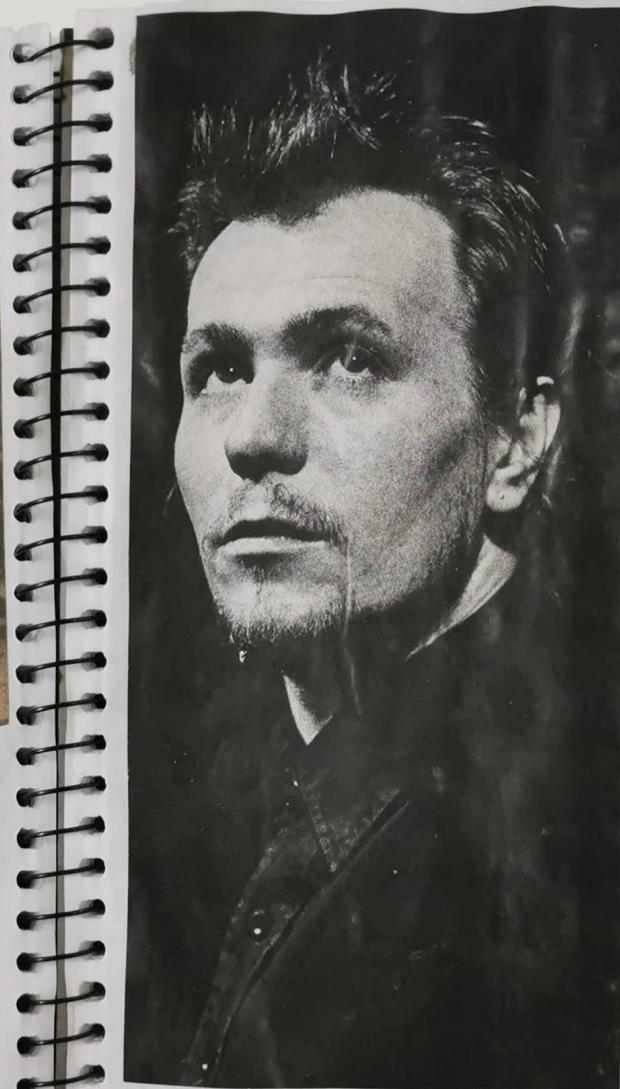
31

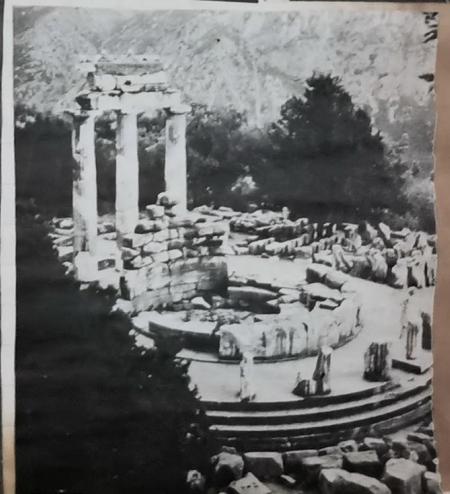
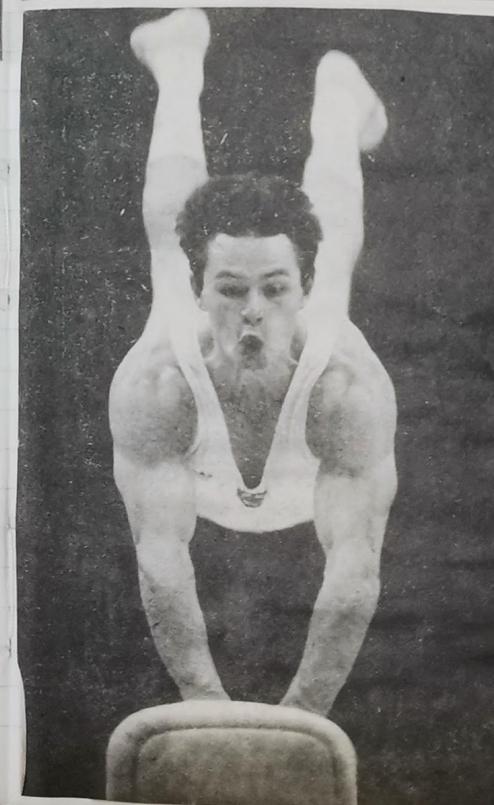
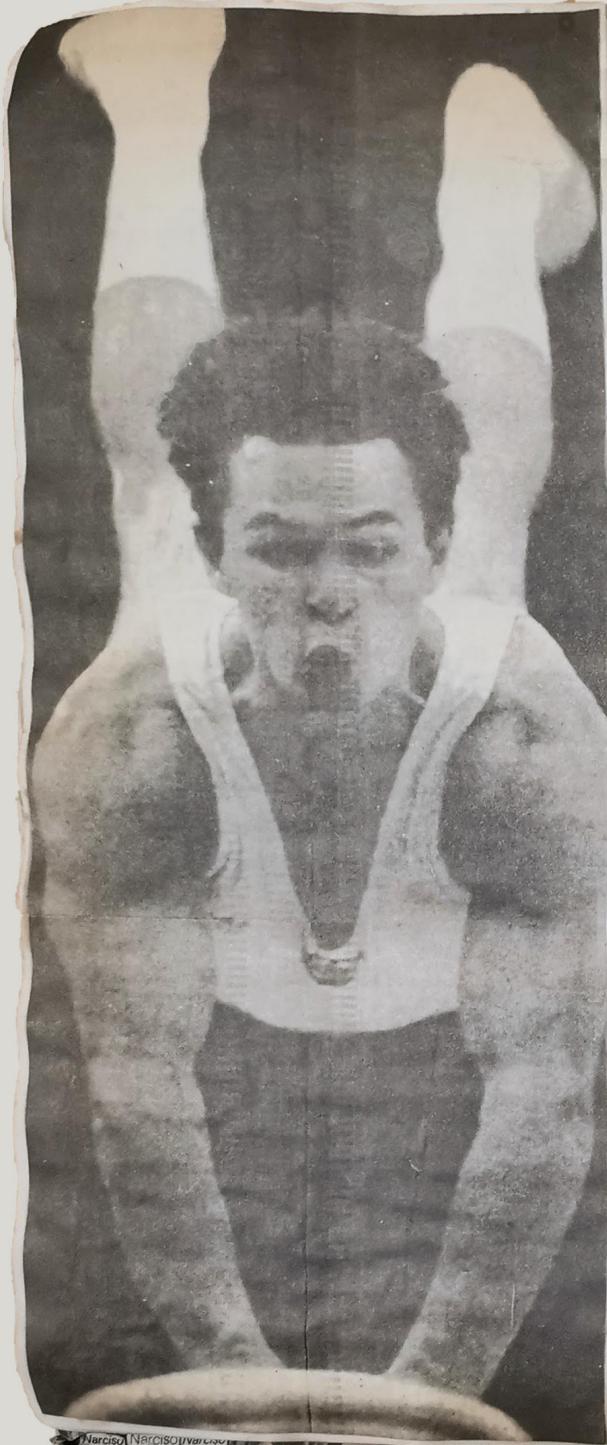


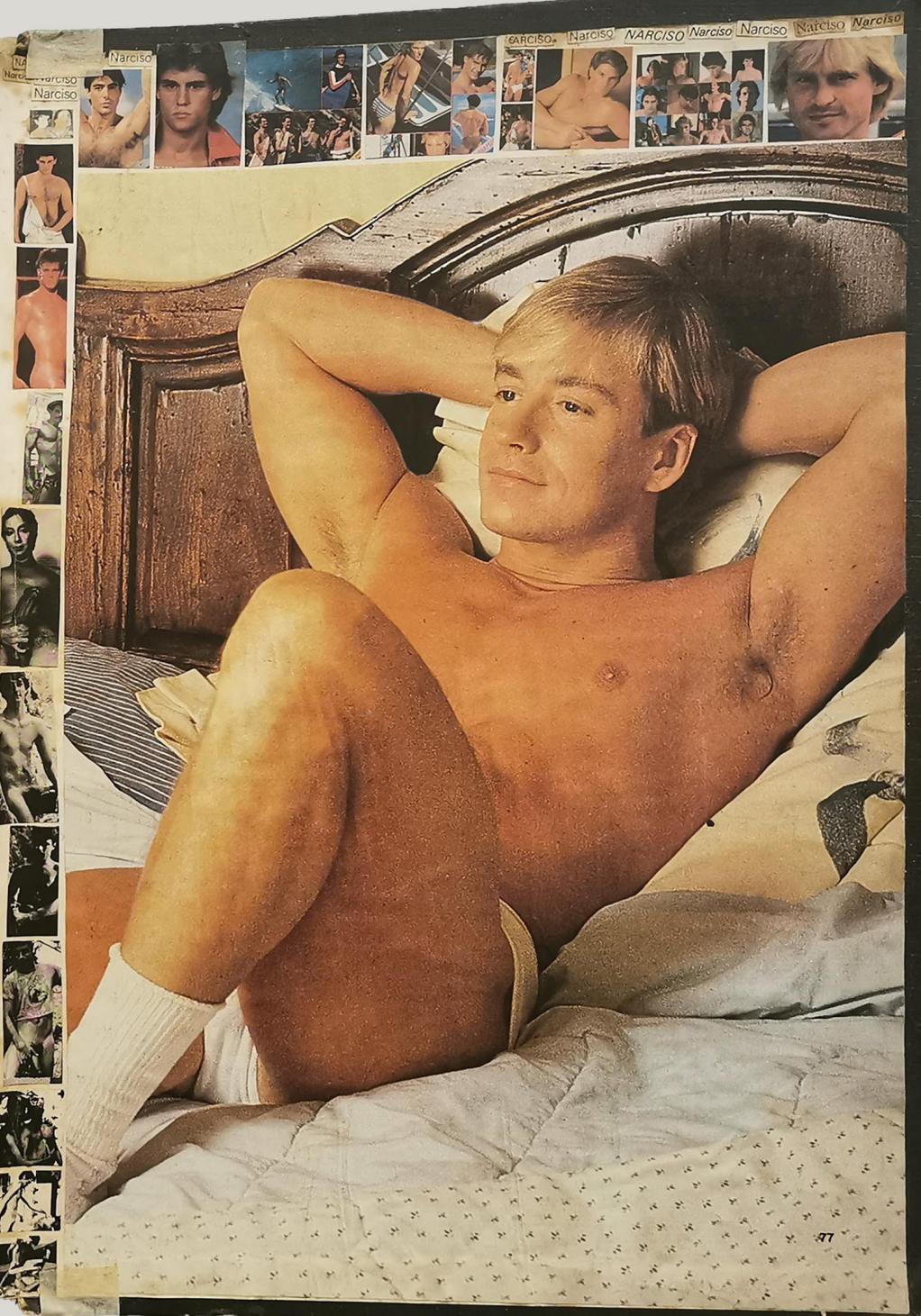
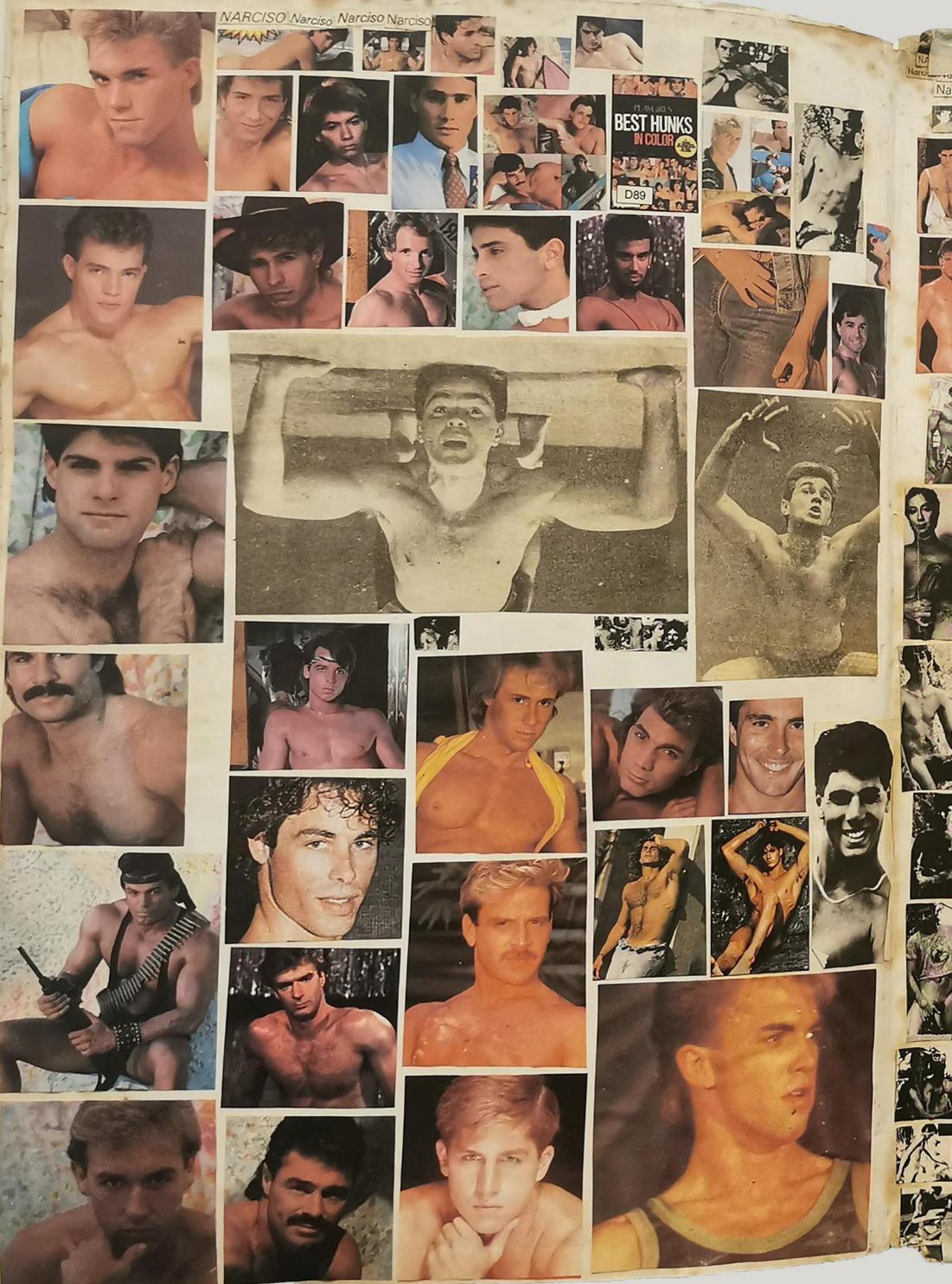
Estou aqui, suorando de calor, brigando com os mosquitos e com a precariedade artística do Nordeste. Não tive tempo de de visitas em gressaria, na correria dos preparativos para a viagem. Espero que esteja tudo bem com tua família. Eu continuei sem trabalho de nada e muito cansada. Só que não fiz nenhuma boa ideia nenhuma brincadeira com mulher-mosquitos aqui, é frustrante e de frustrações em p'teiro uma volei bem grande. Estou ansiosa para que terminem todos logo e para ir para Tiradentes, onde poderei realizar o meu objetivo de refletir sobre a minha vida e dar uma direção melhor para o que segue. No mais, é tudo muito bonito e cheio de moscas.

Um beijo afetoso,









CAPA

Hudinilson Jr., *Caderno de referências 86*, déc. 2000. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 28 x 24 x 7 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Pinacoteca do Estado de São Paulo e Espólio Hudinilson Jr.

CONTRACAPA

Hudinilson Jr., *Caderno de referências 39*, déc. 1990. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 24 x 16,5 x 7 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Pinacoteca do Estado de São Paulo e Espólio Hudinilson Jr.

FIG. 1

Hudinilson Jr., *Caderno de referências VII*, 1987. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 32,8 x 22,3 x 7 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Coleção de Arte da Cidade/Centro Cultural São Paulo/SMC/PMSP e Espólio Hudinilson Jr.

FIG. 2

Hudinilson Jr., *Caderno de referências 55*, déc. 2000. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 24,5 x 20 x 10 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Fundação Vera Chaves Barcellos, Coleção Artistas Contemporâneos.

FIG. 3

Hudinilson Jr., *Caderno de referências 105*, déc. 2000. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 28 x 21,5 x 4 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Pinacoteca do Estado de São Paulo e Espólio Hudinilson Jr.

FIG. 4

Hudinilson Jr., *Caderno de referências 119*, déc. 1980. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 29 x 21 x 3,5 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Galeria Jaqueline Martins e Espólio Hudinilson Jr.

FIG. 5

Hudinilson Jr., *Caderno de referências XVII*, déc. 1980/2000. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 32,5 x 23 x 10 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Galeria Jaqueline Martins e Espólio Hudinilson Jr.

FIG. 6

Hudinilson Jr., *Caderno de referências 83*, déc. 2000. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 28 x 21,5 x 4,5 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Galeria Jaqueline Martins e Espólio Hudinilson Jr.

FIG. 7

Hudinilson Jr., *Caderno de referências XXIII*, aprox. déc. 1980/1990. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 21 x 15 x 3 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Coleção particular.

FIG. 8

Hudinilson Jr., *Caderno de referências X*, déc. 1980. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 33 x 22 x 4 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Galeria Jaqueline Martins e Espólio Hudinilson Jr.

FIG. 9

Hudinilson Jr., *Caderno de referência XVIII*, c. 1988. Etiqueta datilografada, caneta esferográfica, caneta aquarelável, grafite, pastel seco, lápis colorido, fotocópia e fotografia em papel, clipe de papel, moeda, folha seca e recortes de revistas e jornais, 31,5 x 21,5 x 7 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia MAC USP, Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo e Espólio Hudinilson Jr.

FIG. 10

Hudinilson Jr., *Caderno de referências 29*, déc. 1980. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 23,5 x 18 x 4,5 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Galeria Jaqueline Martins e Espólio Hudinilson Jr.

FIG. 11

Hudinilson Jr., *Caderno de referências XVII*, déc. 1980/2000. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 32,5 x 23 x 10 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Galeria Jaqueline Martins e Espólio Hudinilson Jr.

FIG. 12

Hudinilson Jr., *Caderno de referências 20*, déc. 1980. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 33 x 22 x 7 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Galeria Jaqueline Martins e Espólio Hudinilson Jr.

FIG. 13

Hudinilson Jr., *Caderno de referências 86.*, déc. 2000. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 28 x 24 x 7 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Pinacoteca do Estado de São Paulo e Espólio Hudinilson Jr.

FIG. 14

Hudinilson Jr., *Caderno de referências 105*, déc. 2000. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 28 x 21,5 x 4 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Pinacoteca do Estado de São Paulo e Espólio Hudinilson Jr.

FIG. 15

Hudinilson Jr., *Caderno de referências XVII*, déc. 1980/2000. Recortes de jornais, revistas e impressos, documentos, fotocópias, impressões em papel, 32,5 x 23 x 10 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia Galeria Jaqueline Martins e Espólio Hudinilson Jr.

FIG. 16

Hudinilson Jr., *Caderno de referência XVIII*, c. 1988. Etiqueta datilografada, caneta esferográfica, caneta aquarelável, grafite, pastel seco, lápis colorido, fotocópia e fotografia em papel, clipe de papel, moeda, folha seca e recortes de revistas e jornais, 31,5 x 21,5 x 7 cm (fechado). Foto: Simone Rossi. Cortesia MAC USP, Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo e Espólio Hudinilson Jr.

QUEER SCRAPSCAPE: HUDINILSON JR.'S *CADERNOS DE REFERÊNCIAS*

**SIMONE ROSSI
PRISCILA LENA FARIA**

QUEER SCRAPSCAPE: OS
CADERNOS DE REFERÊNCIAS DE
HUDINILSON JR.

QUEER SCRAPSCAPE: LOS
CADERNOS DE REFERÊNCIAS DE
HUDINILSON JR.

ABSTRACT

Ahead of print
Simone Rossi*

DOI <https://orcid.org/0000-0002-1570-3177>

Priscila Lena Farias**

DOI <http://orcid.org/0000-0002-2540-770X>

*Università Iuav di Venezia,
Italia; Universidade de
São Paulo (USP), Brasil

**Universidade de
São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2023.207177

This essay sheds light on Brazilian artist Hudinilson Jr.'s *Cadernos de referências* (c. 1981-2013), a series of dense and layered scrapbooks. Through an analysis of layouts and media, the investigation highlights the extensive design and cultural implications that the practice triggers. The focus lies primarily on formal recurrences and narrative strategies identified on double page spreads, revealing how they condense the artist's queer poetics. The *Cadernos* emerge as an everyday practice of exploration of the human body, a space for self-design and cultural resistance, and a tool for questioning the relationship between the exposed body, self-image, and mass media.

KEYWORDS Hudinilson Jr.; Scrapbooking; Ephemera; Self-design; Narcissus

RESUMO

Este ensaio lança luz sobre os *Cadernos de referências* (c. 1981-2013) do artista brasileiro Hudinilson Jr., uma série de álbuns de recortes densos e cheios de camadas. Através de uma análise de layouts e mídias, a investigação destaca as extensas implicações culturais e de design desencadeadas pela obra. O foco recae principalmente sobre as recorrências formais e estratégias narrativas identificadas em páginas duplas, revelando como elas condensam a poética queer do artista. Os *Cadernos* surgem como uma prática cotidiana de exploração do corpo humano, um espaço de auto-design e resistência cultural, e uma ferramenta de questionamento da relação entre o corpo exposto, a autoimagem e os meios de comunicação de massa.

PALAVRAS-CHAVE

Hudinilson Jr.; *Scrapbooking*; Efêmeros;
Self-design; Narciso

RESUMEN

Este ensayo echa luz sobre los *Cadernos de referências* (c. 1981-2013) del artista brasileño Hudinilson Jr., una serie de álbumes de recortes densos y llenos de capas. A través de un análisis de layouts y medios, la investigación resalta las extensas implicaciones culturales y de design desencadenadas por la obra. El enfoque recae principalmente en las recurrencias formales y estrategias narrativas identificadas en páginas dobles, revelando cómo condensan la poética queer del artista. Los *Cadernos* surgen como una práctica diaria de exploración del cuerpo humano, un espacio de auto-design y resistencia cultural, y una herramienta de cuestionamiento de la relación entre el cuerpo expuesto, la autoimagen y los medios de comunicación de masas.

PALABRAS CLAVE

Hudinilson Jr.; *Scrapbooking*; Efímeros;
Self-design; Narciso





*O artista é solitário e solidário ao mesmo tempo.
The artist is solitary and solidary at the same time.
(HUDINILSON JR., 1986)*



I. INTRODUCTION

The series of interviews given by artist Hudinilson Urbano Jr. (São Paulo, 1957-2013, hereinafter Hudinilson Jr.) in 2011-2012 to the then director of the Centro Cultural de São Paulo (CCSP) Ricardo Resende and the researchers Maria Olimpia Vassão and Maria Adelaide Pontes,¹ clearly show that his *Cadernos de referências* embody one of his most significant practices (RESENDE ET AL., 2011-2012). Mario Ramiro, close friend and artistic partner,² properly calls them “the space of resonance of all his work” (RAMIRO, 2014, p. 278). They not only house an extensive collection of references, but also offer, through an analysis of their pages, the possibility of shedding light on the main triggers of his poetics.

The *Cadernos* bring to life a queer *scapscape*³ of bodies, gazes, mirrors and texts. Combining heterogeneous heaps of mass media with mythological references and personal memories, they stand somewhere between an anecdotal archive and a communicative artifact. Desire flows explicitly across the pages and the dense space overflows with narrative. The erotic content teases the reader, who eventually becomes the subject and object of a seductive game mediated by the gaze, where each clipping is transformed into a tool of homoerotic transgression and a weapon of counter-narrative. But the relevance of *Cadernos* does not end there. They also stimulate a number of issues related to its design: the role of the medium, the use of ephemera, the recurrence of certain layout solutions, and the effects of those layouts to the pace and rhythm of the narrative. They also condense all the trajectories that permeate Hudinilson Jr.'s practice, from the *topos* of Narcissus to copyart, from erotica to mail art, from the exposure of the artist's own body to a broader exploration of the representation of the human body, with a predilection for the male. Moreover, by combining material from Greco-Roman mythology with U.S. pornographic and gossip magazines, French Theory and Brazilian art and pop scene, they foster the unfolding of a transcultural discourse, encouraging a

continuous shift in perspective and allowing critical distance for active confrontation with cultural patterns and appropriations.

Due to the complexity of the artist's practice, the quantity of items (about 130) and the lack of a comprehensive database,⁴ Hudinilson Jr.'s *Cadernos* remained understudied until now. His entire body of work has actually long been neglected. Despite an intense and long artistic activity and an extended circle of artistic relationships in São Paulo, Hudinilson Jr.'s multimedia practice only began to receive international attention toward the end of his life and his fame came only posthumously.⁵

So far, the few studies devoted to the artist aimed to trace an overview of his extensive artistic production (RESENDE, 2016), to acknowledge his pioneering contribution to xerox art in Brazil (ALDANA & MAYNES, 2017) or more specifically to offer an analysis of the *Cadernos* as an atlas, establishing a pathos correspondence with the Warburghian device (STIGGER, 2020). Following this path, this essay aims to demonstrate that the *Cadernos* represent an exercise capable of stimulating horizontal and transdisciplinary reflections. The rehabilitation of such a labyrinthine practice involves the recognition of formal recurrences and peculiarities, and a reflection on double-page layout choices and on the use of printed media as a medium for artistic expression.

Before delving further, it is important to anticipate some limitations and premises of this essay. First, it is worth noting that it takes as a reference only a portion of Hudinilson Jr.'s *Cadernos*: 40 of them were examined, corresponding approximately to one third of the whole series. Although small in number, the selection covers a period of more than 30 years of activity and can therefore be considered a sufficiently reliable sample on which to base an overall reading. It is also useful to mention that each *Caderno* recycles different media in different ways, having its own characteristics and peculiarities, defying comparison. The compositional patterns highlighted here represent some of the most widely used and recognizable recurrences, but a more minute investigation would bring to the surface many other distinctive elements worthy of attention and analysis.

Furthermore, it is essential to state that the analysis focuses on double page spreads and not on single pages. This preference not only captures better the stimulations of the layouts but seems to be suggested by the media and the artist himself.⁶ Indeed, the spreads of the *Cadernos* are reminiscent of the unbound collage plates that Hudinilson Jr. composes copiously.

In addition, in the essay the *Cadernos* are described as ‘scrapbooks’ (that is, as customized books that collect elements from printed media, photographs, texts and other ephemeral objects), even though the term ‘Cadernos’ has been so far translated into English as ‘notebooks’ (RESENDE, 2016; MAIA, 2020), and even though visual culture and art theory would treat them as an atlas –that is, a device of knowledge production relying on thinking through images and structured as montage (DIDI-HUBERMAN, 2010; 2018). Treating the *Cadernos de referências* as scrapbooks emphasizes the daily routine of practice and the techniques behind their composition that this essay seeks to highlight. Indeed, it is in the predominant use of appropriation and photocopying, of cut and paste, typical of punk fanzine design (FARIAS, 2011), that Hudinilson Jr’s *Cadernos* may be defined as a practice of resistance and transgression. Understanding Hudinilson Jr.’s action as scrapbooking also reveals the intimate dimension of the exercise, closer to that of a diary, in which a transitive and special relationship is established between composer and instrument, and the personal and the social intermingle to the point of blurring. In this regard, according to communication and media academic Katie Day Good (2013), scrapbooks share a fundamental characteristic

with pages created by users in social media, being both sites for recollection, assemblage, and archive of personal media.

Finally, like the atlas, scrapbooking succeeds in enhancing the materiality of storytelling, which, as curator Paulo Miyada (2020) points out, is by no means secondary: “Leafing through these notebooks it is clear that, to this artist, images had a haptic nature that surpassed their referential significance or visual appearance. Images can be caressed, shaped, compressed or loosened; they have weight, taste, and consistency”.

■ II. UPCYCLING MEDIA, REPURPOSING SPACES

It is not known exactly when Hudinilson Jr. began composing his *Cadernos*. Conscious of that, Ricardo Resende (2016, p. 400) titles the chapter of his book dedicated to those beginnings “Reference notebooks, 1981 onwards... or before that”. Through Resende’s interviews and book it emerges that from a very young age the artist absorbed the archival impulse that he recognized was inherited from his father, Hudinilson Urbano, a former professor of linguistics at the Universidade de São Paulo. Starting to accumulate a large number of magazines, including erotic and pornographic ones,

he devised the plan to cut out and keep only the parts he was interested in, and to more easily hide them. After some early experiences using the scraps cut from magazines for front and back collage plates, he also started pasting them on agendas, which soon became a genuine fetishistic device, capable of stimulating desire and satisfying a particular scopophilic fulfillment. The practice became such a daily obsession that Hudinilson Jr. even got to claim: “whenever there is a day in which I do not add anything new, ... it is as if I had an empty, unproductive day” (MAIA, 2020, p. 21).

The frenzy that characterizes this need suggests that the focus of the exercise is to be found in the intensity of the gesture and the redundancy of the materials and not in formal coherence or order. It follows that Hudinilson Jr., in full postmodern and postproductive spirit,⁷ uses whatever medium enables the exercise. Whether it is untouched or previously used, large or small, diary or book, full or empty of content, he adapts his gesture to the medium he finds. Again from the interviews (RESENDE ET AL., 2011-2012), it turns out that chance would allow a friend to have at his disposal a large number of black fabric, paperback minute books (in Portuguese, “livros de atas”) that became his most recurring media.⁸ But it is equally possible to encounter the most diverse blank

or printed books adopted as support for the *Cadernos*, from religious agendas (figure 1) to Harry Potter scholar notebooks (figure 2); from typewritten volumes to coffee-table illustrated books.

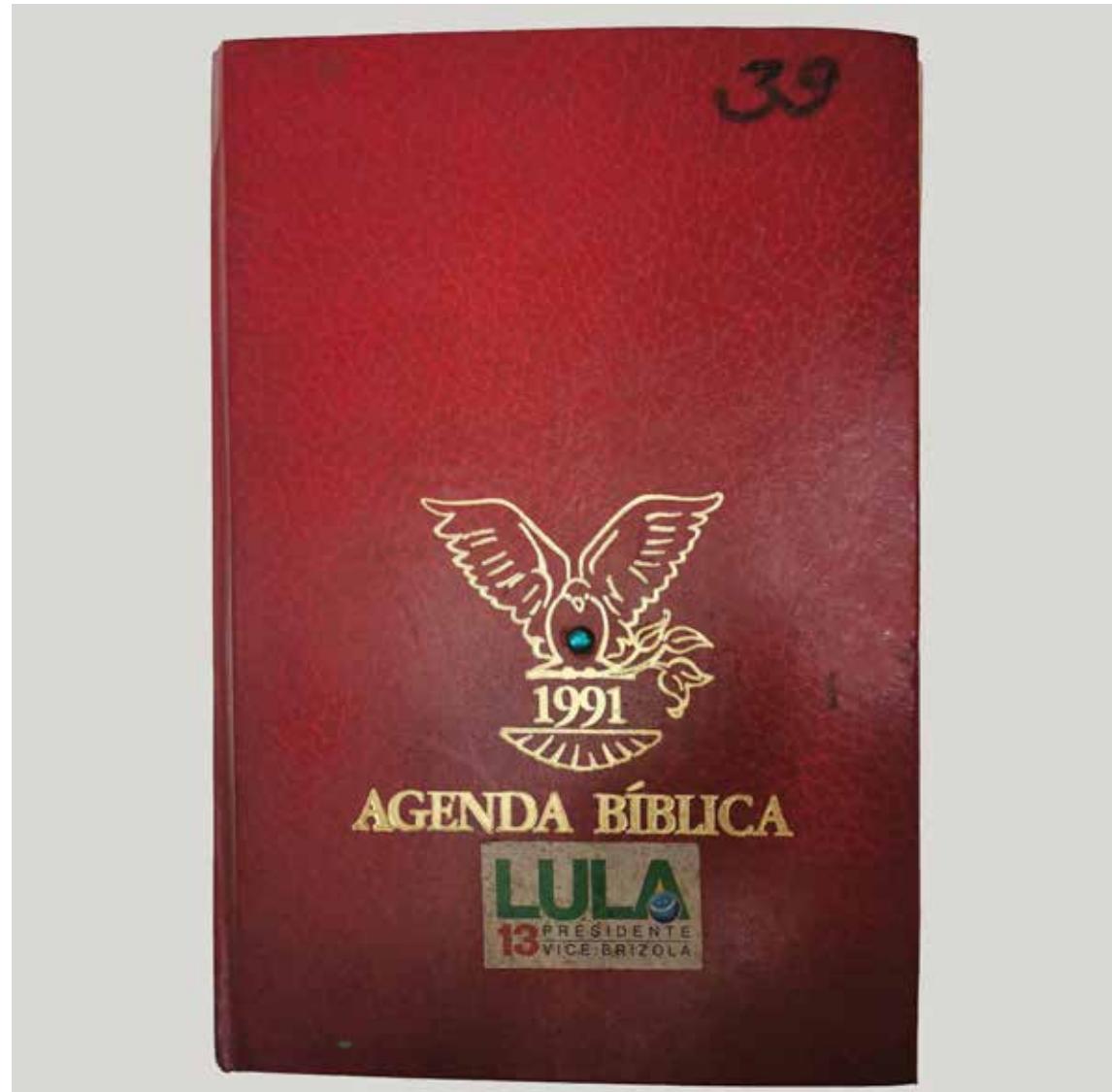


Figure1.

Hudinilson Jr., *Caderno de referências* 39. 1990s. Prints, newspapers and magazines cutouts, documents, photocopies, prints on paper. Unique. 24x16,5x7 cm (closed). Photo: Simone Rossi. Courtesy Pinacoteca do Estado de São Paulo and Hudinilson Jr. Estate.



Figure 2.

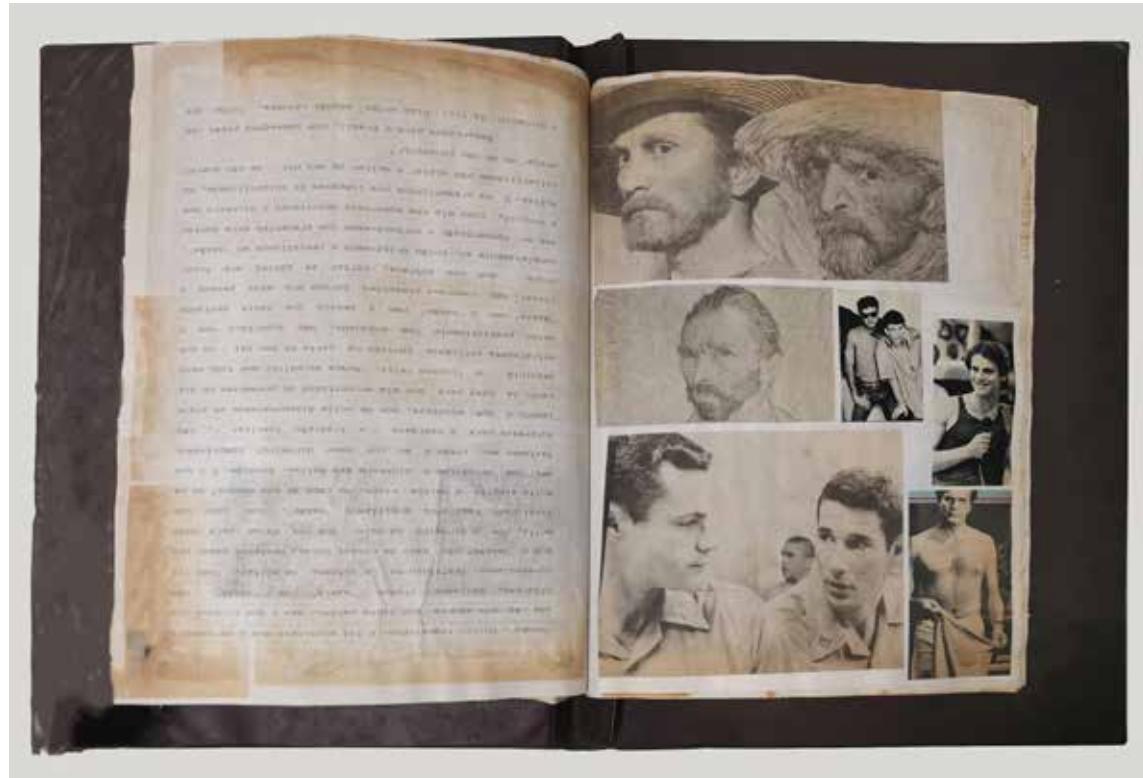
Hudinilson Jr., *Caderno de referências 86*. 2000s. Prints, newspapers and magazines cutouts, documents, photocopies, prints on paper. Unique. 28x24x7 cm (closed). Photo: Simone Rossi. Courtesy Pinacoteca do Estado de São Paulo and Hudinilson Jr. Estate.

Just as the fragments he collects are scraps from a print media universe that incessantly produces, consumes and discards, so the media that house these ephemera are objects that exhausted their primal function and no longer conform to their time (diaries from

years past, typewritten copies of books and plays, etc.). Like Walter Benjamin in *The Arcades Project* (2002, p. 349-350), who makes his own the image of the ragpicker “picking up the day’s rubbish in the capital” so dear to Charles Baudelaire, Hudinilson Jr. uses ephemera to wander through the media cosmos and construct his own imagery, resemanticizing mainstream icons and stereotypes into samples of queer transgression.⁹ A new imagery that feeds on the very objects and representations from which it seeks to emancipate itself. And although the operation is radical, Hudinilson Jr.’s practice never takes a violent stance. His action of overwriting is careful and precise, overwhelming but organized, with collages almost never overlapping each other. Always concerned with the pre-existing text he goes to conceal, when working on picture books or typescripts he operates with discretion, even leaving room for the original narrative to serve his own storytelling purposes. In the typewritten volumes he uses as support, for example, it is interesting to note that the new narrative is integrated upside down with the existing text, which thus ends up becoming secondary while not being hidden. The original book cover now becomes the back of the *Cadernos*, and the preexisting text is thus juxtaposed with the new

narrative reversed (figures 3 and 4). Hudinilson Jr.'s strategies of appropriation and manipulation of space thus favor the creation of numerous layers of reading in which the different techniques and anachronic times by which space is traversed are made to dialogue with each other, without hierarchies.

Figure 3.
Hudinilson Jr., *Caderno de referências* 23. 1980/2000s. Prints, newspapers and magazines cutouts, documents, photocopies, prints on paper. Unique. 34x25 cm (closed). Photo: Simone Rossi. Courtesy Pinacoteca do Estado de São Paulo and Hudinilson Jr. Estate.



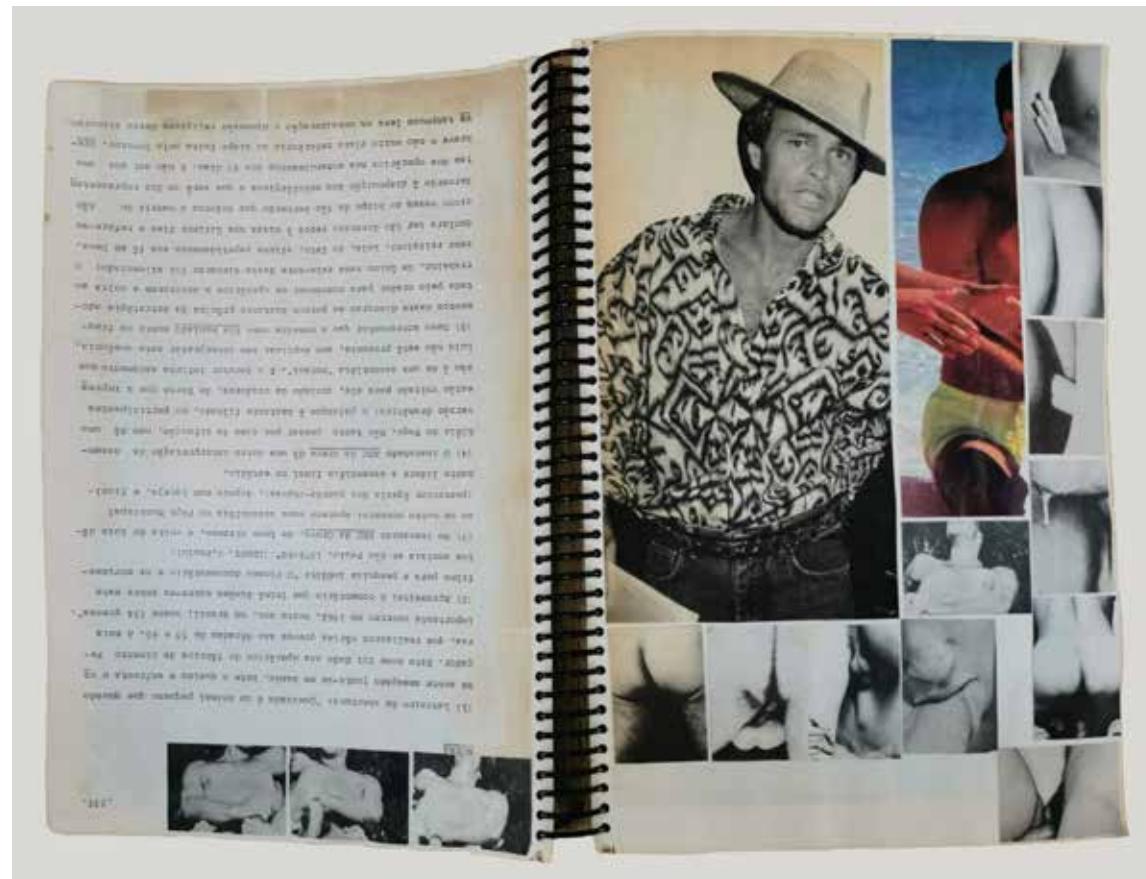


Figure 4.

Hudinilson Jr., *Caderno de referências* 21 A. 1990s. Prints, newspapers and magazines cutouts, documents, photocopies, prints on paper. Unique. 31x20,5x1 cm (closed).

Photo: Simone Rossi. Courtesy Galeria Jaqueline Martins and Hudinilson Jr. Estate.

To the pre-existing printed elements in the support and the clippings from printed mass media, Hudinilson Jr. adds yet another element: photocopies. The xerographic elements derive not only from magazines and newspapers, but also from his own fragmented body. All those images enter the *Cadernos*' anonymous mass media vortex, which absorbs and exposes everything.

Through this expedient, the artist stands simultaneously inside and beyond the medium, playing the dual role of artist and artwork at the same time. The inclusion of xerox materials attests to the artist's cross-cutting interest in the relationship between original and copy and adds another piece to the praise of fragmentation performed throughout his body of work.¹⁰ A fragmentation that can be understood as a continuous effort of refocusing and reassembling, an operation that influences Hudinilson Jr.'s narratives and equally reaches an existential dimension, to the point of problematizing the very monolithic structure of subjectivity. For it is no coincidence that the *Cadernos* are devoted to Narcissus, a myth capable of bringing into play issues that provoke speculations far broader than the psychopathology that commonly identifies the figure, such as the theme of the gaze, the relationship between self and image, and the opposition between illusion and reality, mimesis and fiction, copy and simulacrum, eros and death (BRUHM, 2001).

In order to lead the analysis finally toward a study of the recurrences and peculiarities of the layouts designed by Hudinilson Jr., it is important to understand that the issue of Narcissus does not only represent a mythological reference but influences the entire practice, producing a seductive form of communication, which lies between the cinematic and

the voyeuristic.¹¹ But if habitually in scopophilia the possibility of a role reversal – such that the seeing subject finds out to be watched in turn – transforms the voyeur's excitement into shame and anxiety, in Hudinilson Jr. this dynamic is flipped and shame turns into additional stimulation. Indeed, the artist, composer and first reader, seems fascinated by the idea of becoming a victim of the weapon he uses – the gaze –, and thus being objectified and redesigned in turn. Later in the text this aspect will be explored further, mobilizing the issue of self-design (GROYS, 2008; 2009; 2016).

Adding a further piece to the matter, it can also be noted how in the *Cadernos* this game of seduction takes place not only reciprocally between the reader and the page, but also within the latter, between the clippings, transforming the practice into a double-sided device, specular and immersive at the same time.¹² This dynamic produces layouts that at first glance seem anomie, but actually respond to certain stylistic choices that become recurrent throughout the exercise.



III. PROLEGOMENA TO *CADERNOS DE REFERÊNCIAS* LAYOUTS

The recurrent layouts solutions on which this study offers a synthesized overview are part of an initial exploration into the

deeply labyrinthine and metamorphic space created by the *Cadernos de referências*. Like the underground zines in vogue since the 1960s,¹³ Hudinilson Jr.'s *Cadernos* are based on a Do-It-Yourself (DIY) practice and aesthetic, which attempts to "make your own culture and stop consuming that which is made for you" (DUNCOMBE, 2008, p. 7). Media and culture professor Stephen Duncombe calls fanzine design "chaotic" and uses this word precisely in relation to the development of a graphic language of cultural resistance. Indeed, as graphic design historian Teal Triggs (2006, p. 69) notes, the DIY process openly "critiques mass production through the very handmade quality it embraces, but also in the process of appropriating the images and words of mainstream media and popular culture". Associating the construction of *Cadernos* with that of zines should not blur the differences between the two practices, but might be useful for highlight some common elements, such as the principle of amateurism¹⁴ and the subversive use of ephemera and the photocopier. Those are aspects that characterize both practices as animated by a profound distance from and critique of an increasingly anesthetized and mainstream society.¹⁵

Dwelling briefly on the basic characteristics that distinguish scrapbooking from fanzines or from printed media design in general, it is worth mentioning that scrapbooks are, by definition,

originally developed as single-copy books, not intended for reproduction and circulation, and retaining the capacity for modification and expansion. Indeed, as something inseparable from the artist's life, the *Cadernos* were subject to constant transformation. Like in an ever-evolving draft, Hudinilson Jr. edited them even many years after the last revision. They thus stand as artifacts never properly completed, and never prepared for mechanical reproduction. In the *Cadernos*, mechanically reproduced matter is employed, instead, authorially, to perform a fluid and splitted identity, disengaging from the dominant cultural and media regime through a transgressive use of the very vehicle that feeds and disciplines it: desire. By resemantizing advertising and editorial images, Hudinilson Jr. transforms mass media communication into a machine of constant homoerotic provocation. Without intending to confine in sterile schematizations a flow that is, by its very nature, intolerant to rules, four layout solutions within a far more swirling design making were identified. Four trajectories on which much of Hudinilson Jr.'s storytelling transits. They are sometimes superimposed, sometimes adopted individually, and give the whole universe of pages that compose the *Cadernos* series a relentless, entangled rhythm.

The first and most evident of these layout solutions seems to respond to an explosive impulse by which desire over crowds the page to the extent that the supporting medium disappears (figures 5 and 6). Clippings heap upon each other and fill a space now devoid of its own air. To be inserted, elements are adapted to the available space, being cut and resized until the last empty corner is filled. This approach to layout results in a deep spectatorial immersion: the reader gets lost among the relationships that the collages generate and struggles to recover an orientation that would allow an exit. The potential number of connections between elements is so large that reading becomes slow and hesitant. Indeed, this layout solution seems designed precisely to make the reader feel called in. Wisely employing a feature peculiar to fashion and pornographic magazine covers where images engender frontal communication with the reader, Hudinilson Jr. makes extensive use of cutouts of pictures of people (usually male) whose gaze directly interrogates that of the observer. The predilection for an all-over layout amplifies this correspondence and likewise collapses the distance separating the observer and the observed, driving the reader to enter the page. For all these reasons, this layout solution may be termed *accumulating*. It contrasts a second one, that may be named *mirroring*.

Figure 5.
Hudinilson Jr., *Caderno de referências 105*. 2000s. Prints, newspapers and magazines cutouts, documents, photocopies, prints on paper. Unique. 28 x 21,5 x 4 cm (closed).
Photo: Simone Rossi. Courtesy Pinacoteca do Estado de São Paulo and Hudinilson Jr. Estate.

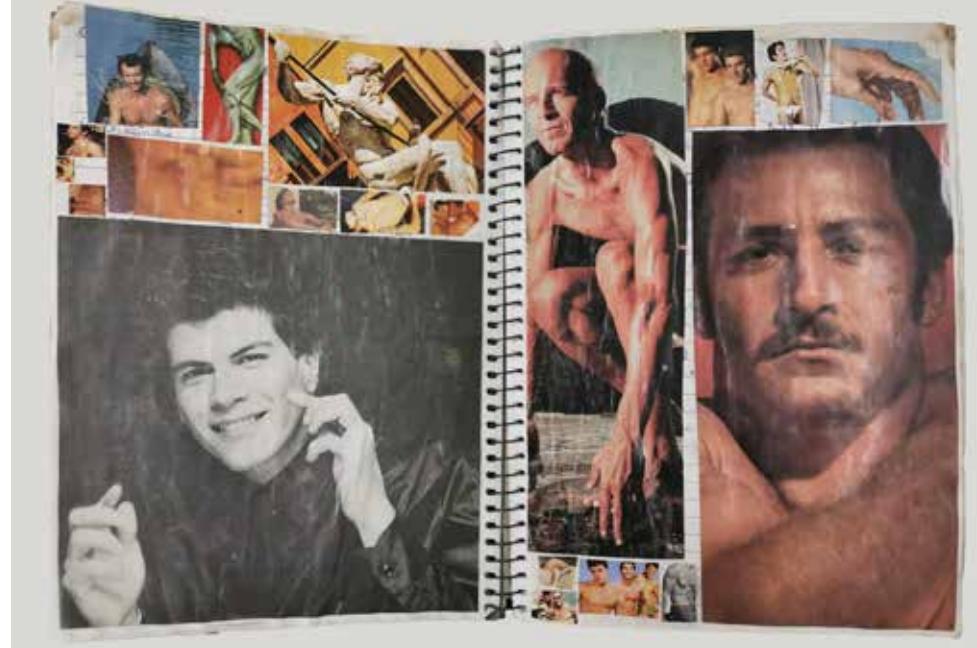


Figure 6.
Hudinilson Jr., *Caderno de referências 125*. 2000s. Photograph prints, newspaper and magazine cutouts, photocopies and documents on paper. Unique. 28 x 22 x 5 cm (closed).
Photo: Simone Rossi. Courtesy Galeria Jaqueline Martins and Hudinilson Jr. Estate.

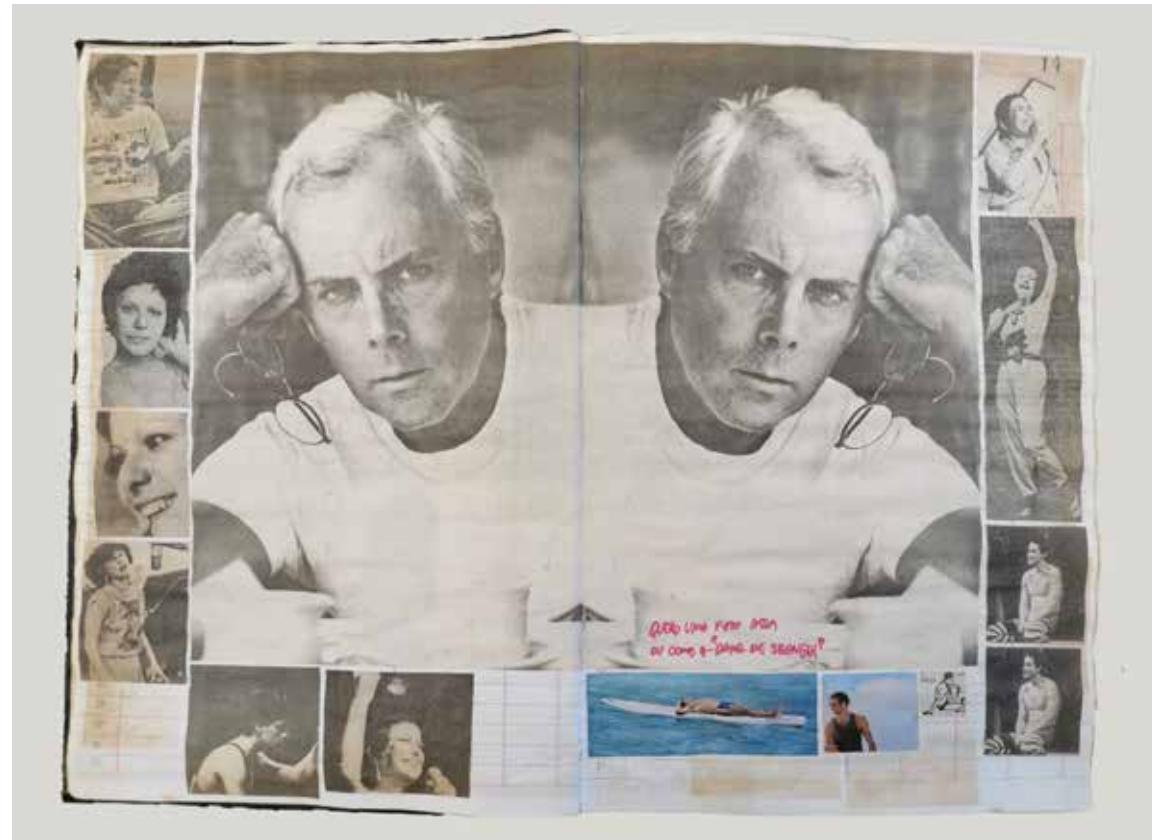


In the latter, Hudinilson Jr. opts for a balanced organization of elements in the double-spread space. In such cases, by tracing an imaginary axis of symmetry along the vertical binding in the center of the page, one can see that the cutouts and xeroxes are arranged according to basic symmetrical rules (figure 7). When this happens, the same image is often used twice, mirrored, in the center of the spread, with other elements of the narrative organized around it. While in *accumulating* layouts the reader is explicitly called upon to untangle chaotic and layered relationships on the page, in *mirroring* ones the visual rhetoric is usually less dense and articulate. In this case, the reader is primarily engaged in resolving the confrontation involving the two sides of the symmetry. The design of such a space favors a comparative reading approach, attentive to the position of elements and their role in the composition. Moreover, although the number of images and texts is smaller, Hudinilson Jr. usually exacerbates the contrast between the connections on the page. The result is daring and anachronic juxtapositions that prevent easy reading and suggest new scenarios of meaning in which past and present – symbols and cultures, postures and bodies – merge together.

Figure 7.

Hudinilson Jr., *Caderno de referências 20.*
1980s. Prints, newspapers and cutouts,
documents, photocopies, prints on paper.
Unique. 33 x 22 x 7 cm (closed).

Photo: Simone Rossi. Courtesy Galeria Jaqueline Martins and Hudinilson Jr. Estate.



A third solution that exemplifies Hudinilson Jr.'s double-spread design is one that features a series of small cutouts and details of explicit bodies. Drawing another link between Hudinilson Jr. and ancient Greece, this layout solution may be called *friezing*, from frieze, a decorative element of classical architectural orders, with which it shares many similarities. As in architecture, layout friezes in the *Cadernos* appear to fill an ornamental function

and are disposed in linear segments. These successions of small images and phallic details occupy marginal portions, at the edge of the page or along the inner border dividing the two pages of the spread. As an auxiliary masturbatory gesture accompanying the reading, they construct a narrative usually autonomous from that displayed on the rest of the page (figure 8). But on the occasions when, on the other hand, they enter direct dialogue with the advertising images or newspaper articles they decorate, the friezes act as a cause or effect of the main storytelling. That is, they can be the cause of reprehensible or moralistic looks, or sexual responses to nude bodies posing seductively, as frames of a film that, removed from their narrative, consequentiality, now react to each other, scattered in space (figure 9). In both cases, the artist's ability to develop, through simple strategies of layout and scale, multiple plot lines that dialogue with each other while retaining their own self-sufficient semantic horizon is noteworthy.

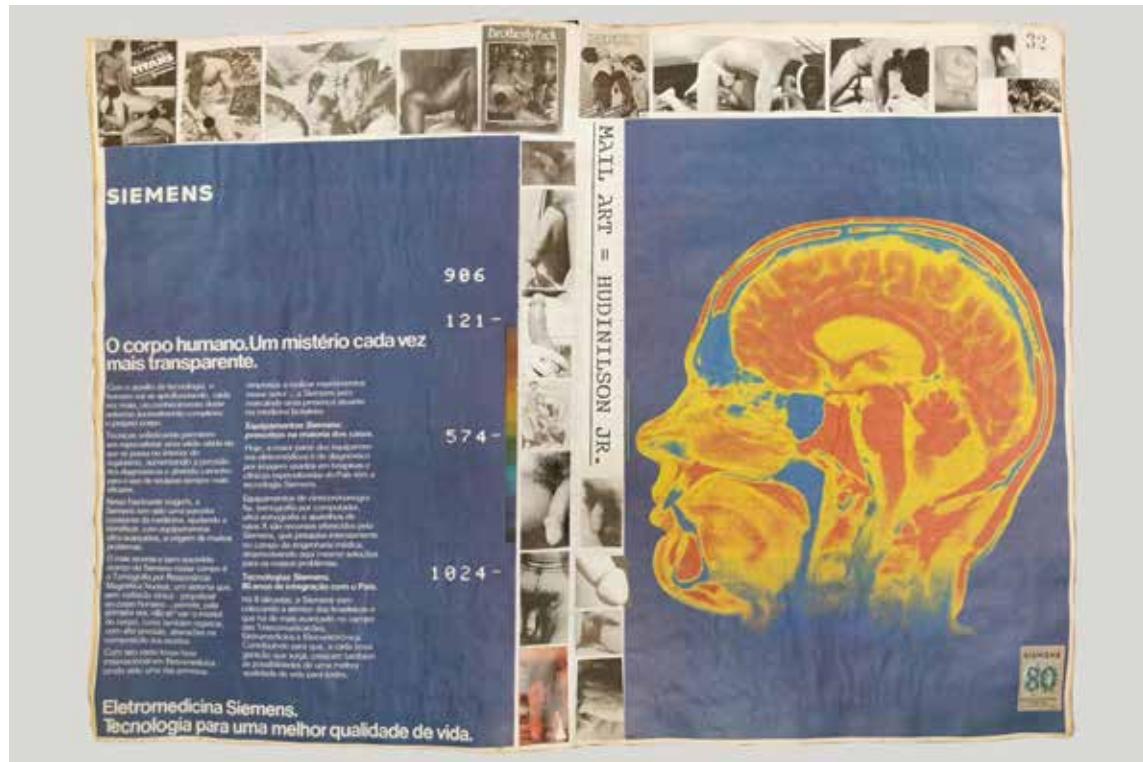


Figure 8.

Hudinilson Jr., *Caderno de referências X*. 1980s. Prints, newspapers and magazines cutouts, documents, photocopies, prints on paper. Unique. 33 x 22 x 4 cm (closed).

Photo: Simone Rossi. Courtesy Galeria Jaqueline Martins and Hudinilson Jr. Estate.

Figure 9.

Hudinilson Jr., *Caderno de referências 119*. 1980s. Prints, newspapers and magazines cutouts, documents, photocopies, prints on paper. Unique. 29 x 21 x 3,5 cm (closed). Photo: Simone Rossi. Courtesy Galeria Jaqueline Martins and Hudinilson Jr. Estate.

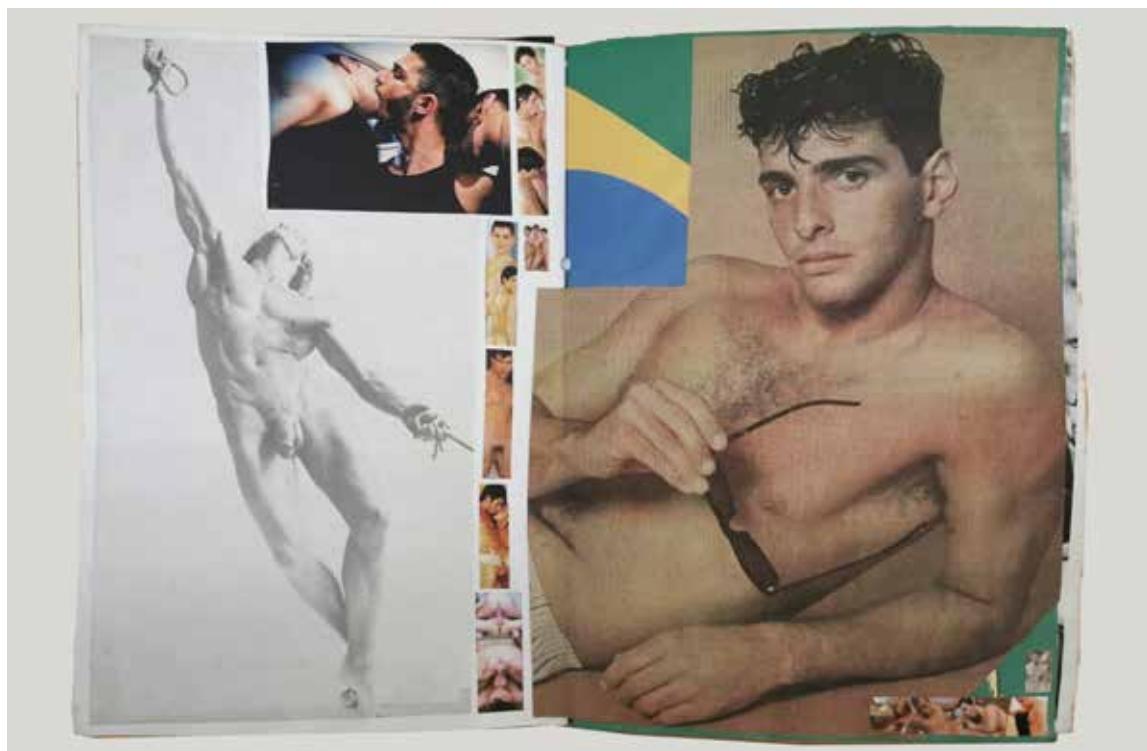


Figure 10.
Hudinilson Jr., *Caderno de referências* 27. 1980/2000s. Prints, newspapers and magazines cutouts, documents, photocopies, prints on paper. Unique. 21,5 x 16 x 7,5 cm (closed). Photo: Simone Rossi. Courtesy Galeria Jaqueline Martins and Hudinilson Jr. Estate.



This capacity leads to the fourth recurring layout solution that characterizes the *Cadernos*, which may be called *masking*. It specifically concerns texts handwritten by Hudinilson Jr. himself. In fact, many of the *Cadernos* seem to have been used for taking notes, doodling, and, most importantly, to store phone numbers and addresses (figure 10). It is not possible to know which operation takes place first, but the two never overlap: handwritten text and pasted clippings share the same space without any form of prevarication.

As if to signal the use of a different editing technique, Hudinilson Jr. usually covers these handwritten parts using colored ink pens (blue, red, green, etc.). The intervention produces a twofold effect: on the one hand it clearly isolates the handwritten text from everything else on the page, and, on the other, it conceals it. In fact, the islands of color that arise from the process produce an overexposure that conversely dulls their own content. The resulting colored blocks fill the empty spaces between cutouts, providing light signals that instead of obscuring the rest of the page, announce it.¹⁶

Accumulating, mirroring, friezing, and masking outline four main layout solutions adopted by Hudinilson Jr. for designing the *Cadernos de referências* pages. Gerund nouns were chosen precisely to convey a process value to these design decisions that suggest narrative trajectories. The attempt lies precisely in avoiding fixing the design process and flowing with it, merely recording some of its main layout solutions. Emphasizing some of the main tendencies that move the artist's design, therefore, is not to claim that the *Cadernos* always follow these layout solutions nor that these tendencies produce layouts that perfectly follow their own rules.¹⁷ It is, in any case, relevant to unveil that the *Cadernos* conceal, beneath an apparent disorder, recurring design

solutions that provide visibility to a number of questions that are fundamental to the artist's practice. If *accumulating* takes to extremes an archival and rewriting impulse that is at the very basis of the haunting scrapbooking exercise that Hudinilson Jr. performs relentlessly, *mirroring* straightforwardly exemplifies the artist's interest in the theme of the double. *Friezing* magnifies the erotic desire for the male body and a cinematic use of images, while *masking* corroborates the centrality of scrapbooking, and thus of clippings and ephemera, over every other component.

Finally, one last thread remains to be described, which somehow links the design strategies to Hudinilson Jr.'s seminal poetics. It has already been mentioned in the introduction of this essay and also aroused, more or less explicitly, during the discussion of layout solutions. It emerged, for instance, when discussing the strong effect of connection between the reader and the images that explicitly address their gaze resulting from the *accumulating* layout solutions. This feature, accentuated in pages where such a layout solution is adopted, is actually ubiquitous in all *Cadernos* and Hudinilson Jr.'s body of work. It could be named the trajectory of Narcissus.

■ IV. SELF-DESIGN, OR THE DESIRES OF NARCISSUS

The trajectory of Narcissus concerns an articulated interaction between body, gaze and mirror,¹⁸ and renders explicit a problematization concerning the relationship that ties the subject to (self)image and mass media. Such trajectory embodies two main Hudinilson Jr.'s desires: to be double, on this side and beyond the mirror (figure 11), succeeding where Narcissus fails,¹⁹ and to be desired.

This latter form of yearning, expressed by an artist who finds in scrapbooking, especially in the last years of his life, his main window of communication with the world, appears symptomatic of an approach to a position similar to that of Narcissus at the source. The main difference being that Hudinilson Jr.'s mirror is the stream of mass media images. It does not seem coincidental, therefore, that he defines his scrapbooking practice as a constant "exercise of seeing" and personifies the figure of an image hunter (RESENDE, 2016, p. 403). Nor does it seem coincidental that he chooses to insert xeroxed details of his body within the media stream, becoming part of the cultural imagery with which he is constantly engaging. The extraordinary paradox that makes this whole interaction so compelling is the fact that, once the artist is the

designer and also the first reader of the designed pages, the whole process is ultimately reversed, as in a mirror. It is no longer only Hudinilson Jr. who hunts images, now it is the world of images that hunts Hudinilson Jr., too (figure 12).

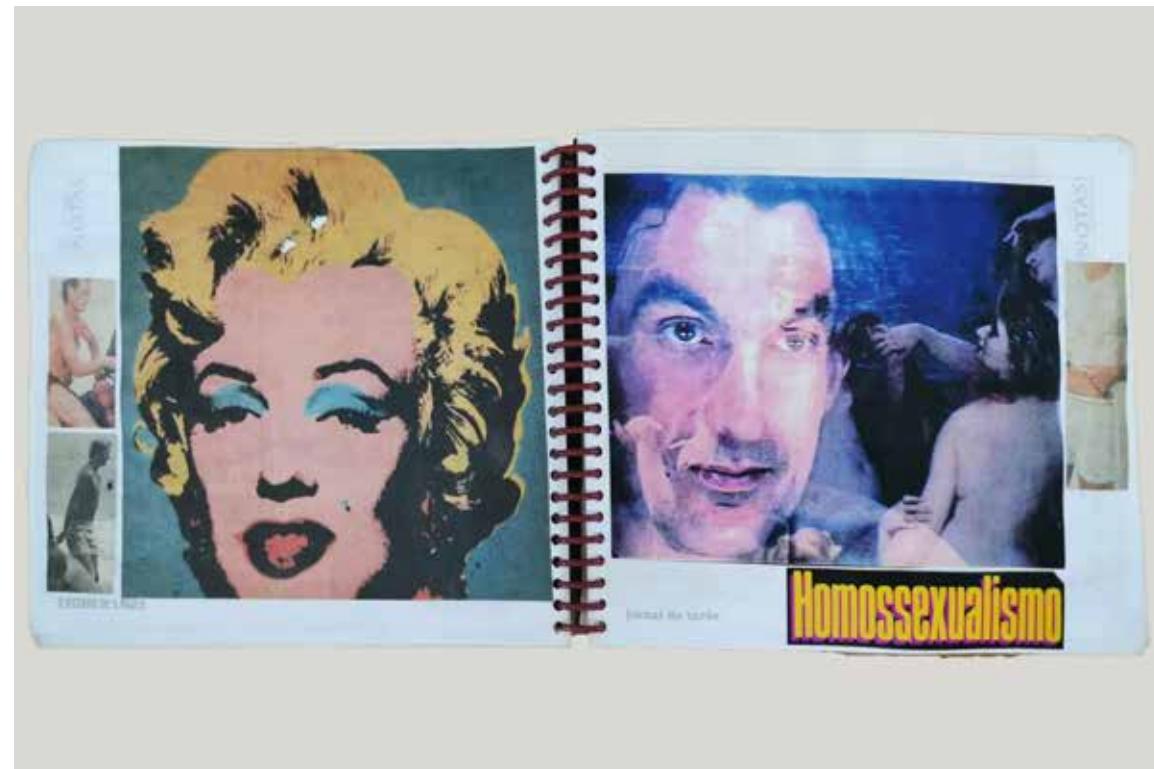


Figure 11.
Hudinilson Jr., *Caderno de referências* 29. 1980/1990s. Prints, newspapers and magazines cutouts, documents, photocopies, prints on paper. Unique. 23,5 x 18 x 4,5 cm (closed).
Photo: Simone Rossi. Courtesy Galeria Jaqueline Martins and Hudinilson Jr. Estate.



Figure 12.
Hudinilson Jr., *Caderno de referências XVII*. 1980/2000s. Prints, newspapers and magazines cutouts, documents, photocopies, prints on paper. Unique. 32,5 x 23 x 10 cm (closed).
Photo: Simone Rossi. Courtesy Galeria Jaqueline Martins and Hudinilson Jr. Estate.

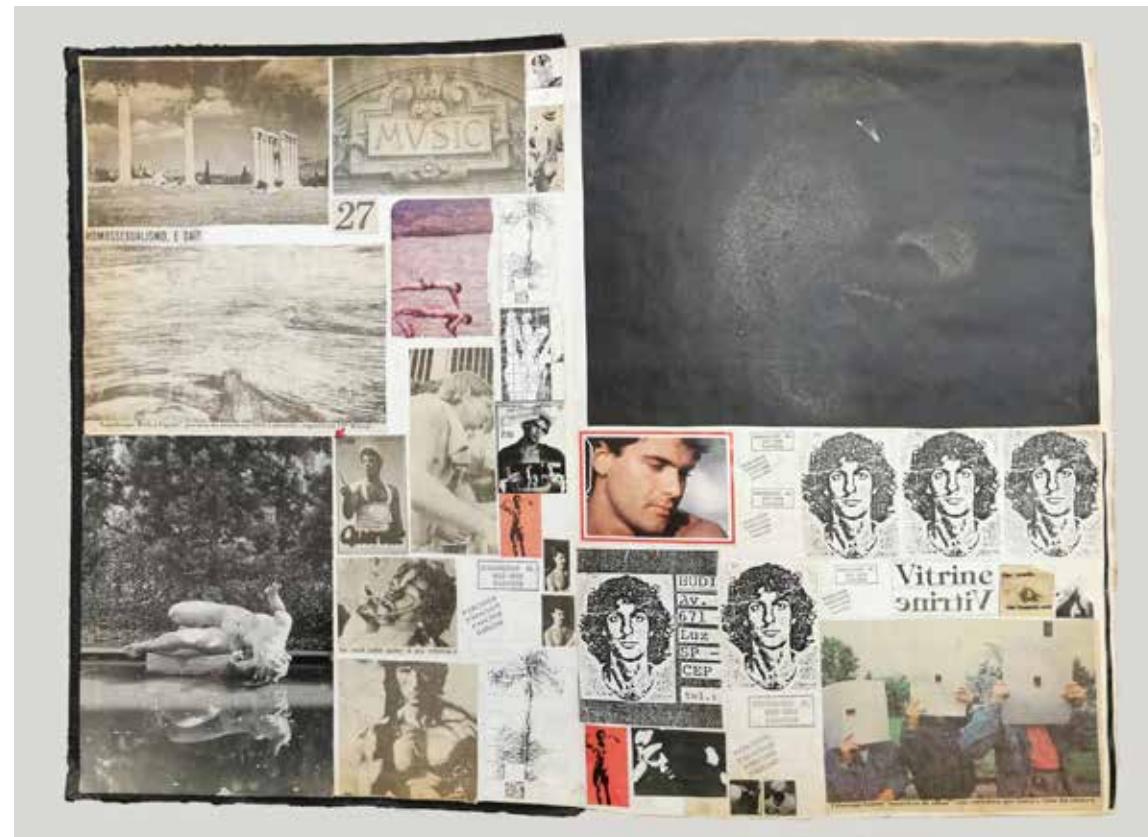


Figure 13.

Hudinilson Jr., *Caderno de referências IX*. 1980s. Prints, newspapers and magazines cutouts, documents, photocopies, prints on paper. Unique. 33 x 22 x 4 cm (closed).

Photo: Simone Rossi. Courtesy Galeria Jaqueline Martins and Hudinilson Jr. Estate.

The recurrent use of mirroring surfaces,²⁰ mirrored images, erotic gazes, details of nudity, xerox copies of his own body, headlines and articles dedicated to Narcissus – together with a graphic organization that triggers them – make explicit the one-and-the-other reversal (figure 13). A reversal that therefore mobilizes the myth of Narcissus not simply as a disconsolate and passive figure aporetically facing his mortal fate, but as an active

hunter in search of gazes and bodies. This reactivation of Narcissus may appropriately be explained by the concept of self-design as elaborated by media theorist Boris Groys. Indeed, Groys argues that the fundamental question of self-design concerns not the problem of how “I design the world outside, but how I design myself or, rather, how I deal with the way the world designs me” (GROYS, 2009). Groys argues that self-design has to be considered an all-modern obligation subsequent to the death of God announced by German philosopher Friedrich Nietzsche, “an aesthetic presentation as an ethical subject” (GROYS, 2008), that quickly expanded not only to public figures such as politicians or stars, but to the masses as a whole. The radical aestheticization of life brought about by mass and social media and biocapitalism has accelerated this process by creating in everyone a constant *desire to be desired*. A desire, however, that is not achieved passively but constantly by working for it to happen: “the subject of self-design clearly has a vital interest in the image it offers to the outside world. This subject is therefore not passive, but active and productive” (GROYS, 2016). Self-design thus gives rise to an approach that Groys calls precisely “productive narcissism.” And in calling it narcissistic he too resorts to the myth of Narcissus, to finally state:

However, it is difficult to say that the mythological Narcissus is interested exclusively in himself. Obviously he is not interested in satisfying his desires, which he ascetically rejects. But neither is he interested in an “inner,” “subjective” vision accessible exclusively to his own contemplation, isolating him from others. Rather, he is enchanted by the reflection of his body in the lake presenting itself as an “objective,” profane image—produced by Nature and potentially accessible to everyone. It would be wrong to say that Narcissus is uninterested in others, in society. Rather, he completely identifies his own perspective with an “objective” social perspective. And so he assumes that others will be also fascinated by his own worldly image. (GROYS, 2016)

Given this framework, the trajectory of Narcissus elaborated transversely in the *Cadernos* would reveal an “exercise of seeing” that, anticipating an increasingly intrusive exposure of the subject to media and self-image, attempts to respond to identity fragmentation and the anxiety of being constantly and radically subjected to the gaze of the Other by developing strategies of imagery resemanticization, homoerotic transgression and queer decentering. Indeed, the trajectory of Narcissus outlines a practice that is not solipsistic, but in constant dialogue with the world, seeking exchanges and gazes because, as the artist points out, only as long as it is image “Narcissus never dies” (RESENDE, 2016, p. 363; STIGGER, 2020, p. 149).

However, as Groys (2016) reminds us, citing the influential philosopher Alexandre Kojève, the desire to desire the desire of the Other “produces self-consciousness and even the ‘self’ as such, but it is also what turns the subject into an object—ultimately, a dead object”. The tension between *eros* and death, which the myth Narcissus exemplifies, is indeed transversal in Hudinilson Jr.’s scrapbooks. Dead bodies, brutally killed, and Christs on their crosses are often juxtaposed with portraits of ecstasy and maddening excitement. But Hudinilson Jr.’s attempt seems precisely to problematize this tension so that neither the artist nor the images can finally become fixed as definitive objects. The pages continually renew an interplay that irreverently and erotically provokes a courtship that never finds rest, between multiple terms that mutually exchange roles. It is indeed to be considered that Hudinilson Jr.’s reflection on this interplay is deep and across the board. This dynamic is so central to the artist that it not only haunts his entire body of work – he even goes so far as to put it into words, calling it “loving position,”²¹ and explaining it as follows: “the distance of human relationships; of contact, love and sex. The distant, inverse, opposite = the space of dream/conflict and solitude. tension” (HUDINILSON JR., 1982).

IV. CONCLUSIONS

This essay on the *Cadernos de referências* addresses the communicative strategies Hudinilson Jr. employs to trigger the key themes of his poetics. Through an in-depth examination of process, layout and medium, light is shed on a practice that intimately reclaims the proliferating and anonymous mass media flow of the postmodern world. The constant appropriation and manipulation of ephemeral material reveals a profound work of archiving and resemantization capable of producing original and queer narratives that challenge heteropatriarchal normativity and mainstream imagery. Coming from different cultures and eras, scraps and photocopies converge together and outline what we propose to call a *scrapscape*, in which the body is the absolute protagonist. It is precisely on how bodies and the desires that inhabit them flow in the space of the double page spread that this analysis is based.

The layout solutions identified – *accumulating, mirroring, freezing, masking* – along with the transversal trajectory of Narcissus effect, show how desire might become practice. A practice that consists of material and analog techniques, where selecting, cutting out and pasting represent a necessity that punctuates the rhythm of the days, and touch is combined with the visual.

A practice that reveals formal recurrences, and iterative processes that enable us to postulate as one of the driving forces of the exercise a self-design impulse, a desire to be desired. Without any intention to over-interpret the practice, the concept of self-design was indeed approached to show how Hudinilson Jr.'s practice may prove symptomatic of a broader problematization concerning the relationship between body, self-image, and mass/social media, something as topical as ever. After all, scrapbooks can be understood as a kind of social media *ante litteram* and anticipate many of its issues.

Finally, through an examination of the interplay of Narcissus, this essay sought to highlight that it is precisely in its layered internal dynamics that the *Cadernos de referências* hides the ultimate meaning of Hudinilson Jr.'s quest. To lose and find oneself in a media stream that absorbs and recycles everything, where the body is fragmented, identity is torn apart, and only the gaze can flow within and likewise look at, with desire.

NOTAS

- 1** Marcio Harum, Maria Adelaide Pontes, and Maria Olimpia Vassão later curated, at the CCSP, *Zona de Tensão* (2016), a monographic exhibition displaying a set of 50 works representing Hudinilson Jr.'s multimedia transit through photography, xerox art, postal art, installation, collage, graffiti, urban intervention, and performance. The interviews were also part of the key material for the only monograph published to date on Hudinilson Jr. (RESENDE, 2016).
- 2** From 1979 to 1982 Hudinilson Jr. was a member of the group 3NÓS3, along with Rafael França (1957-1991) and Mario Ramiro (1957). The group produced a series of important and critical urban interventions. For more details, see Ramiro (2017).
- 3** This neologism has already been used in an essay on the multifaceted contemporary scenario of artist scrapbooking (ROSSI, 2022b). Inspired by the “-scapes” used by anthropologist Arjun Appadurai (1990) to describe global cultural flows, *scrapscape* refers to the constantly amassing landscape of scraps and ephemera produced by the contemporary consumerist and mass media system. We could ideally place scrapscapes among the flows that Appadurai calls “mediascape” and “ideoscape,” two image-centered and narrative-based scapes that deal with the distribution of media information, the construction of imagined worlds, and the dissemination of ideologies. In reference to scrapbooking, it reveals the peculiarity of the practice of laying out this flow within a design space.
- 4** 130 is an approximated number. In 2008, Hudinilson Jr. felt the need to begin cataloging his *Cadernos*. To this end he dedicated an entire notebook. In March 2008 he counted 88 *Cadernos*, but by his own admission 12 of them were missing from the list. For a definitive balance, it would be necessary to take into account also those composed from 2008 to 2013, the year of his death. Nowadays, the *Cadernos* are scattered in several places. They are housed in his family home, private collections, Galeria Jaqueline Martins (São Paulo/Brussels), South American institutions such as MALBA in Buenos Aires and MAC, Pinacoteca and CCSP in São Paulo, the Vera Chaves Barcellos Foundation in Porto Alegre, and in other museums such as MoMA in New York, and Museo Reina Sofia in Madrid.
- 5** His recognition is largely owed to the work of recovery and circulation of his artworks by Galeria Jaqueline Martins (São Paulo/Brussels), exhibitions dedicated by institutions such as CCSP and Pinacoteca in São Paulo, and the commitment of curators, artists and researchers such as Erin Aldana, Vera Chaves Barcellos, Tadeu Chiarelli, Marcio Harum,

Ana Maria Maia, Paulo Miyada, Fernanda Nogueira, Mario Ramiro, Ricardo Resende, João Spinelli and Veronica Stigger.

- 6** Hudinilson Jr. uses many paperback minute books numbered in the upper right corner, counting the double page as the unit of reference. For an introduction to collages, see: BRENNER, Fernanda. How to Make Love to a Photocopier: Hudinilson Jr.'s Queer Body Scans. **FRIEZE**, 2019. Available at: <<https://www.frieze.com/article/how-make-love-photocopier-hudinilson-jrs-queer-body-scans>>. Accessed: 5 Apr. 2023.
- 7** For a more detailed discussion on the use of the term postproduction, see Bourriaud (2010).
- 8** The most recurring minute books employed for Hudinilson Jr.'s *Cadernos de Referências* measure 15.5 x 21.5 cm and 22 x 33cm.
- 9** At least two occasions extolled Hudinilson Jr.'s pioneering queer and homoerotic approach to art in Brazil conservative and dictatorial 1970s-1980s scenario. The first is an essay investigating the homoerotic perspective in Brazilian art, addressing artists such as José Leonilson, Glauco Menta, Hudinilson Jr., and Marcelo Gabriel (GARCIA, 2013). The second is *Let X=X*, an exhibition curated by Paulo Herkenhoff that took place at the Kupfer project space in London in 2021, and featured Hudinilson Jr. in dialogue with Rio de Janeiro artist and art critic Alair Gomes (1921-1992). To access Kupfer announce to the exhibition, see: KUPFER, 2021. Available at: <<https://kupfer.co/viewing-room/2/>>. Accessed: 5 Apr. 2023.
- 10** For further discussion on the practice and meanings of Hudinilson Jr.'s *Xerox Actions*, see Rossi (2022a), Jojima (2020), Nogueira (2016). On the topological implications of the relationship between original and copy in scrapbooking, see Rossi (2022b).
- 11** It is no coincidence that in the anthological exhibition *Histories of Sexuality* curated by Adriano Pedrosa and Camila Bechelany at Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), the *Cadernos* feature in the "Sexual Games" section. For more details, see Pedrosa; Bechelany (2017).
- 12** Using the conceptual dichotomy of "immersion" and "specularity," the intention here is to suggest a parallelism between art critic Michael Fried's interpretation of Caravaggio's painting (recurring in Hudinilson Jr.'s imagery) and the twofold interplay of gazes that characterizes the *Cadernos*. According to Fried (2010), Caravaggio's paintings metaphorically operate as

mirrors that generate both an effect of identification, in which the artist projects himself within the work, and an acute sense of separation, in which the artist becomes aware of his physical and psychological detachment from the work. In this scenario, Caravaggio's *Narciso*, probably the painting more often present in the *Cadernos*, plays an essential role. In Fried's opinion, that iconic Narcissus bending over his own image can be understood as the presentation of the very act of self-representation with its two moments: immersion and specularity.

13 The first Brazilian zine is commonly traced back to 1965, with the launch of *Ficção* by illustrator Edson Rontani (ANDRAUS; MAGALHÃES, 2021).

14 During the interviews (RESENDE ET AL., 2011-2012), Hudinilson Jr. used to call himself an "*autodidata com graduação*" [someone with a "self-taught degree"], precisely to mock the fact that his greatest skill was self-learning.

15 Situationism, a philosophical, sociological, and artistic movement rooted in the artistic avant-gardes of the early twentieth century, and active throughout the 1960s in Europe, in its massive critique of the image-mediated consumer society after World War II, calls it "society of the spectacle" (DEBORD, 2014). Today, to describe the advanced state of capitalist spectacle, we would instead speak more properly of "biocapitalism," or cognitive capitalism, thus emphasizing the gradual penetration of the logic of profit into every sphere of human life, where not only the body has become integrated with the culture of consumption but also a whole biological, mental, relational and affective dimension (CODELUPPI, 2008).

16 The use of handwritten text is not in conflict with scrapbooking. These marks on paper, as long as they remain ancillary to the supporting structure made up of clippings and appropriations, of pre-existing and manipulated material, do not distort the object or inhibit any of its semantic or symbolic functions. On the contrary, they can play a supporting role that is not only narrative but also hermeneutic.

17 It happens, for example, that the described layout solutions are used blended, and it is no longer possible to identify an exact template; or that other peculiar characteristics of the medium or materials influence the narrative, and the final result of the composition no longer explicitly respects one of the four proposed design solutions.

18 Not only glass mirrors. In his installations or performances, Hudinilson Jr. adopts mechanical "mirroring" tools, such as the xerox machine or the video camera. He clearly

states this by claiming: "Each image maintains the duality of the mirrored side of my body and the graphic transfer of the medium. It is my hand, but it is also the copy of the copy of the detail that is the detail of my body. It is not like looking at myself in a mirror, but a position of formal reflection on my parts / parts of a body / other bodies." (HUDINILSON JR., 1983)

19 In Latin, the expression "the one and the other" is translated as *alter et alter*, "the one" being identified with the other, emphasizing how identity inherently needs otherness to define itself. In this regard, the Roman poet Ovid, speaking of the very contradiction concerning the person who looks at themselves in the mirror, describes Narcissus precisely through the wordplay *quod non alter et alter eras*. For a deeper discussion on this aporia, see (ROSSI, 2019, p. 74-79).

20 A small oval mirror is pasted on the cover of *Caderno de referências I*, as if to symbolically introduce the practice.

21 Hudinilson Jr. collects under the title *Posição amorosa (Loving Position)* a multimedia series of works that brings together xerox, photography, mail art, installations, collages, and artist's books. *Posição amorosa* is also the title of the monograph that Resende (2016) dedicates to the artist. The prominence of this series can be demonstrated by the fact that in 2020 the exhibition curated by Ana Maria Maia at the Pinacoteca do Estado, *Explícito (Explicit)* remounted precisely the iconic 1981 installation *Posição amorosa outdoor/art-door (Loving Position - Outdoor/Art-Door)* on the rear facade of Estação Pinacoteca building. This installation is linked to another indoor video installation that exemplifies the interplay between body/gaze/mirror. Hudinilson Jr. describes it as follows: "on a circular wooden board, covered with black carpeting, two diagonals will be drawn, with red tape, one perpendicular to the other. At the ends of one of the diagonals will be installed, back-to-back, two male mannequins, lacquered white. Each should have their faces turned slightly to the right. In front of each mannequin will be a closed-circuit camera connected to two televisions that, installed on the other diagonal, will reproduce the image of the mannequins' faces. Although the televisions are turned inside the circle, facing each other, the faces will be facing opposite directions" (HUDINILSON JR., 1982).

■ REFERENCES

ALDANA, Erin; MAYNES, Erin S. (eds.) **Xerografia**: Copyart in Brazil, 1970-1990. San Diego: University of San Diego, 2017.

ANDRAUS, Gazy; MAGALHÃES, Henrique (eds.). **Fanzines, artezines e biograficzines**: Publicações mutantes. Coleção Desenrêdos, vol. 14. Goiânia: Cegraf UFG, 2021.

APPADURAI, Arjun. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. **Theory, Culture & Society**, vol. 7, n. 2-3, p. 295-310. 1990. Available at: <https://doi.org/10.1177/026327690007002017>. Accessed: 5 Apr. 2023.

BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. Cambridge: The Belknap Press/Harvard University Press, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Postproduction**: Culture as Screenplay: How Art Repograms the World. New York: Lukas & Sternberg, 2010.

BRUHM, Steven. **Reflecting Narcissus**: A Queer Aesthetic. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

CODELUPPI, Vanni. **Il biocapitalismo**: Verso lo sfruttamento integrale di corpi, cervelli ed emozioni. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

DEBORD, Guy. **The Society of the Spectacle**. Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **¿Como llevar el mundo a cuestas? Atlas: How to Carry the World on One's Back?**: catalog. Madrid: Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía/TF Editores, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, or the Anxious Gay Science**. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

DUNCOMBE, Stephen. **Notes from Underground**: Zines and the Politics of Alternative Culture. Portland: Microcosm Publishing, 2008.

FARIAS, Priscila L. Sem futuro: the Graphic Language of São Paulo City Punk. In **Design Activism and Social Change - Design History Society Annual Conference**: Llibre d'Actes del Congrés. Barcelona: Fundació Història del Disseny, 2011. Available at: <<https://historiadeldisseny.org/ca/edicions/libre-en-linia-actes-del-congres-design-activism-and-social-change/>> Accessed: 5 Apr. 2023.

FRIED, Michael. **The Moment of Caravaggio**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010.

GARCIA, Wilton. Arte homoerótica no Brasil: Estudos contemporâneos. **Revista Gênero**, vol. 12, n. 2, p. 131-163, 2013.

GOOD, Kate D. From Scrapbook to Facebook: A History of Personal Media Assemblage and Archives. **New Media & Society**, vol. 15, n. 4, p. 557–573, 2013. Available at: <https://doi.org/10.1177/1461444812458432>. Accessed: 5 Apr. 2023.

GROYS, Boris. The Obligation to Self-Design. **e-flux journal**, v. 0, online. 2008. Available at: <<https://www.e-flux.com/journal/00/68457/the-obligation-to-self-design>>. Accessed: 5 Apr. 2023.

GROYS, Boris. Self-Design and Aesthetic Responsibility. **e-flux journal**, v. 7, online. 2009. Available at: <<https://www.e-flux.com/journal/07/61386/self-design-and-aesthetic-responsibility>>. Accessed: 5 Apr. 2023.

GROYS, Boris. Self-Design, or Productive Narcissism. **e-flux Architecture**, Superhumanity, edited by Beatriz Colomina, Nikolaus Hirsch, Anton Vidokle, and Mark Wigley, online, 2016. Available at: <<https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/66967/self-design-or-productive-narcissism>>. Accessed: 5 Apr. 2023.

HUDINILSON JR. O CORPO sempre como princípio. **Arte em São Paulo**, n. 8, 1982.

HUDINILSON JR. Idéias que norteiam / nortearão “Xerox Action.” In HUDINILSON JR. **Xerox action**. São Paulo: MAC USP, 1983. Available at: <<https://iccaa.mfah.org/s/en/item/1111226#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-313%2C1371%2C2632%2C1473>>. Accessed: 5 Apr. 2023.

HUDINILSON JR. **13 Colagens**. Catalog. Traço Galeria de Arte, 13-28 March, 1986, São Paulo.

JOJIMA, Tie. X-Rated: Hudinilson Jr. and Eduardo Kac's Arte Xerox and the Brazilian Porn Art Movement. In MONCADAS, Sean N. (ed.). **Vistas, Critical Approaches to Modern and Contemporary Latin American Art**: The First Annual Symposium of Latin American Art. New York: Institute for Studies on Latin American Art, 2020, p. 47–61.

MAIA, Ana Maria (ed.). **Hudinilson Jr.: Explicit**. Catalog. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2020.

MIYADA, Paulo. To Caress, to Fondle, to Covet: Hudinilson Jr. **Mousse**, n. 72, online, 2020. Available at: <<https://www.moussemagazine.it/magazine/hudinilson-jr-paulo-miyada-2020/>> Accessed: 5 Apr. 2023.

NOGUEIRA, Fernanda. **Grafias de um corpo dissidente**: Um tratado homoerótico “suave” na obra de Hudinilson Jr. [Essay prepared for the roundtable “Arte e erotismo”], CCSP, São Paulo, 9 Aug 2016. Available at: <https://www.academia.edu/29251349/Grafias_de_um_corpo_dissidente_Um_tratado_homoer%C3%BDtico_suave_na obra_de_Hudinilson_Jr>. Accessed: 5 Apr. 2023.

PEDROSA, Adriano; BECHELANY, Camila (eds.). **Histories of Sexuality**. Catalog. São Paulo: MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2017.

RAMIRO, Mario. Xerox Actions – Hudinilson Jr. In **How to (...) things that don't exist**. 31^a Bienal de São Paulo. Catalog. Fundação Bienal de São Paulo, 2014, p. 278.

RAMIRO, Mario (ed.). **3Nós3**: Intervenções urbanas, 1979-1982. São Paulo: Ubu, 2017.

RESENDE, Ricardo. **Posição amorosa**: Hudinilson Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

RESENDE, Ricardo; PONTES, Maria Adelaide; VASSÃO, Maria Olimpia.

Entrevistas com Hudinilson Jr. no Centro Cultural de São Paulo, CCSP. Unpublished manuscript, 2011-2012.

ROSSI, Simone. **In soggettiva**. *I Love Dick* nello sguardo di Narciso e Pigmalione. 2019. Thesis (MA in Visual Arts) – Università Iuav di Venezia, Venice.

ROSSI, Simone. Gnòthi seautòn, esercizi d'illusione. Le Xerox Actions di Hudinilson Jr. allo specchio del mito. In ARGAN, Giovanni; GIGANTE, Lorenzo; KOZACHENKO-STRAVINSKY, Anastasia (eds.). **Behind the Image, Beyond the Image** (Quaderni di Venezia Arti, v. 5). Venezia: Fondazione Università Ca' Foscari, 2022a, p. 353–371. Available at: <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-588-9/021>. Accessed: 5 Apr. 2023.

ROSSI, Simone. Topology of Scrapbooking. Browsing Through a Space in Constant Transformation. In A. GELMI, Giulia; KOZACHENKO-STRAVINSKY, Anastasia; NALESSO, Andrea (org.). **Space Oddity: Exercises in Art and Philosophy** (Quaderni di Venezia Arti, v. 6). Venezia: Fondazione Università Ca' Foscari, 2022b, p. 235–255. Available at: <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-675-6/014>. Accessed: 5 Apr. 2023.

STIGGER, Veronica. Cadernos de Narciso. **ZUM**, n. 18, 2020, p. 128–149.

TRIGGS, Teal. Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic. **Journal of Design History**, vol. 19, n. 1, 2006, pp. 69–83. Available at: <<https://doi.org/10.1093/jdh/epk006>> Accessed: 5 Apr. 2023.

■ ABOUT THE AUTHORS

Simone Rossi is a Ph.D. candidate with a thesis in co-tutorship between the Università Iuav di Venezia and the Universidade de São Paulo. His research promotes an interdisciplinary approach that combines communication design, fashion, and contemporary art for an exploration of publishing and visual culture. His current doctoral research examines scrapbooking as a practice of resistance, with a focus on the Brazilian art scene of the 1970s and 1980s and contemporary art publishing. Since 2015, he has been co-editor of the Milan-based visual culture magazine *Cactus*, and editor of the online platform *Panorama Cactus*.

Priscila Lena Farias, Ph.D., is an Associate Professor at the University of São Paulo School of Architecture and Urbanism (FAU USP), and a CNPq (the Brazilian National Council for Scientific and Technological Development) research fellow. She currently coordinates FAU USP Graduate Program in Design and the Visual Design Research Lab (LabVisual), is the editor-in-chief of the journal *InfoDesign*, and a member of the Editorial Board of other scientific publications such as the *Journal of Design History* and *The Design Journal*. She also acts as a referee for various academic publishers,

events, and funding agencies, in Brazil and abroad. The focus of her research is typography and lettering. Her current investigations address visual culture, graphic memory, and the status of design as cultural heritage. She has published and lectured widely in different parts of the world and acted as a visiting scholar at University of the Arts London, University of Brighton and Università Iuav di Venezia.

Article received
on January 24th, 2023 and accepted
on March 4th, 2023.



PARANGOLÉ AGAIN, MEU IRMÃO

MARIO RAMIRO

PARANGOLÉ AGAIN, MY BROTHER

PARANGOLÉ AGAIN, MI HERMANO

RESUMO

1
Ahead of print
Mario Ramiro*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3883-2446>

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2023.209485

¹ Este artigo dá sequência ao texto "Arte e rock, samba, tropicália, pop", publicado no *DAT Journal*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 102-121, 2022. Seu título foi retirado de um trecho da música "Parangolé" (1982), da Banda Performática.

O autor agradece os comentários a Lucio Agra.

O artigo, que dá sequência a uma publicação anterior, faz parte de uma pesquisa mais ampla na qual procura-se destacar uma faceta da história da arte brasileira, considerando suas interações com a música, particularmente o samba e o *rock* – um campo de estudos que é parte do universo da chamada arte sonora, mas aqui focado nas produções de bandas de artista no Brasil e seu trânsito pelos circuitos da arte e da música. A formação das bandas de artista revela um aspecto vibrante da arte experimental brasileira, que incorpora não só os elementos musicais, mas o ruído, as locuções diversas, a paisagem sonora do tempo presente e a *performance* de não músicos.

PALAVRAS-CHAVE Banda Performática; Bandas de artista; Interações entre arte e música

ABSTRACT

The article, which follows on from a previous publication, is part of a wider research which seeks to highlight a facet of the history of Brazilian art, taking into account its interactions with music, particularly *samba* and *rock* – a field of studies that is part of the universe of sound art, but here focusing on the productions of artist bands in Brazil and their transit through the circuits of art and music. Artist bands reveal a vibrant aspect of Brazilian experimental art, which incorporates not only the musical elements, but the noise, various locutions, the soundscape of the present time and the performance of non-musicians.

KEYWORDS

Banda Performática; *Artist Bands*; *Interactions between Art and Music*

RESUMEN

El artículo, que continúa a una publicación anterior, forma parte de una investigación más amplia en la que se busca destacar una faceta de la historia del arte brasileño, considerando sus interacciones con la música, particularmente el samba y el *rock* – un campo de estudios que es parte del universo del llamado arte sonoro, pero aquí enfocado en las producciones de bandas de artistas en Brasil y su tránsito por los circuitos del arte y de la música. La formación de las bandas de artistas revela un aspecto vibrante del arte experimental brasileño, que incorpora no sólo los elementos musicales, sino el ruido, las diversas locuciones, el paisaje sonoro del tiempo presente y la performance de no músicos.

PALABRAS CLAVE

Banda Performática; Bandas de artistas; Interacciones entre arte y música





A produção sonora e musical de artistas plásticos integra uma historiografia da arte ainda pouco conhecida entre nós, a despeito dos estudos que há mais de 40 anos vêm sendo realizados fora do Brasil sobre o tema.¹ Neste artigo, propomos uma aproximação com o campo de interações entre as artes plásticas e a música, com destaque para a existência de uma produção brasileira, que resulta numa obra híbrida e performativa, onde a chamada dimensão sonora tem um protagonismo central. Nossas referências de trabalho partem das matrizes históricas que marcam o surgimento do *Parangolé*, criação do artista plástico Hélio Oiticica a partir de suas interações com a estética das favelas e o samba do Rio de Janeiro; e aquela que marca o encontro da banda novaiorquina The Velvet Underground com o artista pop Andy Warhol. Essas matrizes mesclam, de forma original e inovadora, elementos visuais com a música, a performance, o cinema, a ambientação, a moda e, numa perspectiva mais ampla, inserem-se na tradição dos intercâmbios entre as artes plásticas e a música, numa busca por uma unidade entre as artes do espaço e as artes do tempo. A formação das bandas de artista no Brasil revela

um aspecto vibrante da arte experimental brasileira, que incorpora não só os elementos musicais, mas o ruído, as locuções diversas, a paisagem sonora do tempo presente e a *performance* de não músicos. O que temos mapeado e identificado até aqui são experiências que relacionam tecnologia, artes visuais, performance e sonoridade, num campo bastante fértil no plano criativo, mas ainda desprovido de reflexão crítica, teórica e histórica de maior envergadura.² Trata-se de produtos artísticos que resultam da mesclagem de diferentes linguagens, caracterizando um acontecimento *intermedia*, que integra ainda a participação do espectador, tal como previsto por Hélio Oiticica, criando o que chamaremos aqui de “obras acontecimento”.

Num artigo-entrevista para a revista *Arte em São Paulo*, a jornalista e editora Márion Strecker Gomes (1982), descreve um conjunto de procedimentos de um coletivo de artistas ao procurar definir um conceito que, mais tarde, seria internacionalmente conhecido por *crossover* (cf. GROOS; MÜLLER, 1998) – o cruzamento de fronteiras entre gêneros, numa fusão de linguagens como a “poesia, a narração, a música, o teatro, a dança, as obras plásticas”.

No Brasil, esse campo de interações entre as linguagens e, particularmente, entre arte e música, foi descrito por Hélio Oiticica ao tratar de um programa estético e de ação conhecido por *Parangolé*, de 1964, que identificava não só um conjunto de objetos na forma de tendas, estandartes e capas, mas também *manifestações ambientais*, *happenings* onde a música, as artes plásticas, o corpo e o espaço se encontravam (OITICICA, 1986a[1964]).

Em seu texto, Gomes reproduz trechos da entrevista que realizou com os integrantes da Banda Performática, o mais importante coletivo brasileiro de performance musical dos anos 1980. A reunião dos seus integrantes se deu por ocasião de uma apresentação no auditório da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1980, intitulada *Per 4 - Per Concerto para luvas de boxe, piano, violino, dois extintores de incêndio, cítara, quatro letras formando a palavra ARTE e instrumentos vários* (figura 1). O grupo reunia as “performetes” Mariana, Go e Dekinha, além de Beto Freire (percussão), Paulo Miklos (sax), Tuba (baixo), Flávio Smith (sax), Edu (bateria), Thomaz Blum (piano), Arnaldo Antunes Filho (performático), Lanny Gordin (guitarra) e José Roberto Aguilar (*band leader*). O coletivo já havia se apresentado também na Cooperativa dos Artistas Plásticos de São Paulo, com uma outra performance-concerto

intitulada *Orelha de Van Gogh - manhã de verão em São Petersburgo* e, a partir de maio de 1981, já com o nome de Banda Performática, passa a se apresentar regularmente em espaços culturais do Rio de Janeiro e São Paulo, e também em casas noturnas.³



Figura 1.

Per 4 – Per Concerto para luvas de boxe, piano, violino, dois extintores de incêndio, cítara, quatro letras formando a palavra ARTE e instrumentos vários, 1980.

Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Na sua primeira formação os integrantes da Banda se apresentavam vestindo camisetas e roupas brancas pintadas por Aguilar, criando uma coesão visual entre os corpos em cena. As estampas do figurino reproduziam o grafismo visual presente nas pinturas do artista, que havia incorporado elementos do expressionismo abstrato ao lado de “letras, palavras, frases ou citações inteiras de textos de Oswald de Andrade, Borges, Bukowski. A letra como ícone. Estes signos linguísticos ocupam uniformemente o espaço da tela ou aparecem relacionados com figuras humanas [grafitadas em] áreas ou faixas de cor” (MORAIS, 1986) (figura 2).



Figura 2.
Aguilar e Banda Performática, 1982.
Foto: Vânia Toledo.

As músicas não soavam como melodias fáceis, assim como os arranjos, que fugiam da estrutura da música *pop-rock* ouvida na época – além das letras, com conteúdos de textos literários e do universo da arte. Da mesma forma, as apresentações utilizavam elementos pouco convencionais em shows de música, com os *performers* contracenando com extintores de incêndio, pilhas de livros, tampas de panelas, uma cítara, um violino, um *video player* ligado a um monitor de TV sobre um piano de cauda,⁴ luvas de box, letras recortadas, como na primeira apresentação na Pinacoteca do Estado. Ou quando o próprio Aguilar, performando à sua maneira, furava balões com tinta colorida ou pintava uma tela durante a performance, ao mesmo tempo que lia e declamava seus textos. Esses procedimentos acabaram por identificar a Banda como um grupo performático em trânsito pelo circuito das artes visuais e pelo circuito da cultura alternativa dos anos 1980.

O termo *performance* ainda não estava inteiramente incorporado à cena artística brasileira, no início daquela década, quando Fábio Malavoglia organizou as “14 noites de performance” no Sesc Pompéia, em 1982,⁵ ou quando a Funarte de São Paulo organizou o Ciclo Nacional de Performance e o escultor Osmar Dalio fez uma curadoria para o Centro Cultural São Paulo, em 1984.⁶

Antes disso vigorava ainda uma definição que, à época, já estava sendo ultrapassada, a do *happening*, um acontecimento envolvendo corpos, ações não dramáticas, o uso da palavra, de instruções, com sons, música, dança e elementos visuais.

Na primeira apresentação de Aguilar e seu grupo, na Pinacoteca de São Paulo, quase 20 anos separavam a Banda Performática da primeira manifestação na arte brasileira que reuniu artistas e músicos em torno de um *happening*, uma obra-acontecimento⁷ plástica, musical e performática. Foi quando Hélio Oiticica e passistas de escolas de samba cariocas protagonizaram uma intervenção na exposição “Opinião 65”, realizada no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro (GOMES, 2021). A exposição reuniu dezenas de artistas brasileiros e estrangeiros, com Oiticica apresentando um grupo de passistas e ritmistas com seus tamborins, cuícas e frigideiras para “demonstrar o funcionamento das capas e estandartes” *Parangolé*. Proibidos de permanecer no interior do museu para a realização do seu evento, o artista deslocou passistas e ritmista para a área externa do MAM e ali eles apresentaram as evoluções dos Parangolés ao som do samba (AMOR; BASUALDO, 2015, p. 5)⁸. Essa *manifestação ambiental* corporificou os vínculos de Oiticica com a música e a dança, que ele

havia declarado ao escrever, “Meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular pelo samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão (...)” (OITICICA, 1986b[1965], p. 72).

O samba, o *rock* e a tropicália são, para Oiticica, expressões da MÚSICA, a “síntese da consequência da descoberta do corpo” (OITICICA apud BRAGA, 2017, p. 50), eixo central do programa *Parangolé*, que embala a evolução das capas e estandartes, que faz o corpo dançar, “mesmo sem saber sambar”. Em 1979, Oiticica havia escrito que a *descoberta do corpo*

(...) veio como consequência da desintegração das velhas formas de manifestação artística (...) [chegando] à conclusão de q não só as categorias formais de criação plástica perderam suas fronteiras e limitações (pintura, escultura, etc) como as divisões das chamadas artes também: descobri q o q faço é MÚSICA e q MÚSICA não é “uma das artes” mas a síntese da consequência da descoberta do *corpo*: por isso o ROCK p.ex. se tornou a mais importante para minha posta em cheque dos problemas chave da criação (o SAMBA em q me iniciei veio junto com essa *descoberta do corpo* no início dos anos 60: PARANGOLÉ e DANÇA nasceram juntos e é impossível separar um do outro): o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa descoberta do corpo q se sintetiza no novo conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: JIMI HENDRIX DYLAN e os STONES são mais importantes para a compreensão plástica da criação do q qualquer pintor depois de POLLOCK (...). (OITICICA, 1986c[1979], n.p.)

A “desintegração das velhas formas de manifestação artística” de Oiticica apontava a mesma potência defendida pelo artista Fluxus Dick Higgins, ao definir as produções que se encontravam entre as mídias já conhecidas, mas que não se caracterizam como nenhuma delas isoladamente (HIGGINS, 1966). Higgins argumentava que era necessário um termo para denominar as obras que não eram simplesmente resultado de uma soma de meios (*mixed media*, ou técnica mista), como pinturas a óleo e guache, ou ainda como ocorre na ópera, onde a música, o libreto e a *mise-en-scène* podem conviver separadamente. Na *intermedia*, pelo contrário, os elementos de uma ação, os objetos e corpos nela envolvidos – e o seu registro – tornam-se indissociáveis.

Se na década de 1960 a produção de Oiticica esteve fortemente identificada com a arte de vanguarda, especialmente pela sincronicidade de seu pensamento com a contemporaneidade norte-americana e europeia, na década de 1980 o experimentalismo de Aguilar e Banda Performática ocupava o lugar da *performance* e das práticas performativas – ou seja, da vanguarda da época.⁹

O *band leader* declara para a jornalista que o primeiro disco, que estava em produção, era “uma coisa nova. Uma coisa diferente”, um “negócio novo que se transforma. Que faz as coisas

ficarem vivas e que também diverte as pessoas”. E o “novo” para a Banda, segundo Gomes, não seria apenas o desprezo dos artistas “por dividir a arte em compartimentos”, ou uma “objeção contra o que está estabelecido”, mas também “um bizarro desprezo com o estabelecimento desta objeção”. Além disso, “o conceito de ‘novo’ é um conceito histórico”, e a maior parte das letras das músicas do primeiro disco fazem referências a personagens e movimentos do universo da arte e da cultura, como a letra “M. Duchamp”, que cita um elenco de obras do artista francês de vanguarda, como o *Nu descendo a escada*, o *Jogo de dados*, o *ready-made*, a *Roda de bicicleta* (figura 3). Com isso, a Banda se mostra como uma entidade criativa em diálogo com a história e com a história da arte do Ocidente. As referências à poesia da *Beat Generation*, nas declarações de Aguilar, “localiza[m] a Banda como [parte do] movimento contra cultural”.¹⁰ O artista destaca a inserção do seu grupo no movimento da contracultura por não ter a preocupação “em fazer musiquinha legal. Mas em expressar” o que ele chamava de uma “concepção lúmpen, de arte vagabunda e *underground*” (AGUILAR apud GOMES, 1982, n.p.).

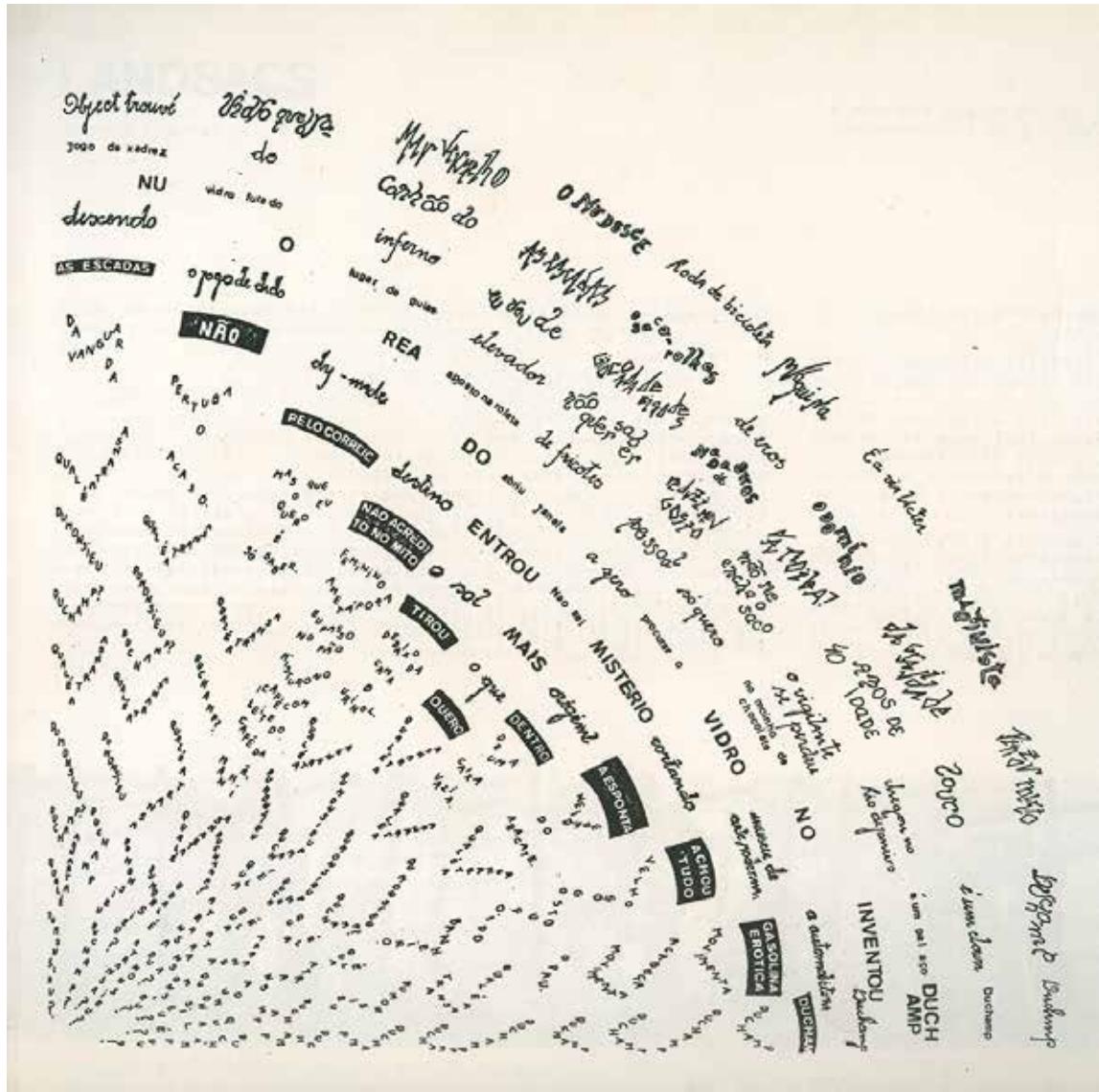


Figura 3.

Letra da música “M. Duchamp”, 1982,
do primeiro disco Aguilar e Banda
Performática. Arte final das letras de Go.

Aguilar havia comentado na entrevista que o grupo estava “de saco cheio de ficar *underground*. A gente tá querendo estourar

no *overground*, e para isso vamos fazer nossos próprios meios de produção”. O artista se referia ao investimento que faziam na gravação e mixagem de um disco com as músicas da Banda, fora dos esquemas das grandes gravadoras que já estavam na onda do *rock*. 1981 é considerado um ano-chave para o *rock* brasileiro. Há quem afirme que o *single* “Perdidos na Selva”, da banda Gang 90 e as Absurdettes, tenha iniciado a onda do *rock* nacional. Outros consideram a banda carioca Blitz a pioneira. Em 1981, surgem ainda os grupos Ira! e o Barão Vermelho, com Cazuza no vocal. Esses foram os componentes de uma indústria fonográfica que se estruturava em torno do *rock* brasileiro como produto, cujos investimentos tinham as vendas em massa como objetivo. Daí o papel da produção alternativa: “Estamos gravando por conta própria. A grande revolução dos anos 70 e 80 são as produções independentes. Você não precisa mais de uma galeria, de uma editora ou gravadora oficial que quer jogar tudo redondinho para o consumo” (AGUILAR apud GOMES, 1982, n.p.).

Ao procurar espaço para seu trabalho no *overground*, Aguilar manifesta o princípio do livre trânsito entre as linguagens, que o artista pop Andy Warhol também já havia proclamado: “A ideia pop era que qualquer pessoa poderia fazer qualquer coisa (...) Ninguém

queria ficar em apenas uma categoria (...) Foi por isso que, quando conhecemos o Velvet Underground, no final de 1965, estávamos todos querendo entrar na cena musical também" (WARHOL, 2013, p. 164-165). Devemos ainda considerar outro aspecto relativo à movimentação dos artistas plásticos na cena musical, comentado por Leonardo Felipe a partir da leitura do historiador Alan Licht (2013), que propõe o termo *pop envy* (inveja pop) para designar os artistas

que cruzam o campo da arte rumo ao do entretenimento (...) como é o caso da performer Laurie Anderson que, em 1981, atingiu o segundo lugar nas paradas britânicas com o single *O Superman*. É a inveja que a arte tem do pop por sua massiva penetração. Mas o termo sugere uma inveja de mão dupla: também do pop pela arte por sua respeitabilidade, sua distinção. Ao convidar artistas para assinar capas de discos, o músico parece afirmar que sua produção é mais do que um mero produto de consumo popular: ela é também uma obra de arte. (FELIPE, 2013, p. 54)

O disco da Banda Performática (figura 4) foi produzido na expectativa de vendê-lo pronto para uma gravadora, garantindo com isso um selo para sua distribuição, que é a parte mais complicada das edições de artistas. Uma distribuição organizada resultaria na profissionalização do trabalho, tendo em vista a independência financeira da banda que, até aquele momento, financiava a produção

do disco com as vendas das pinturas de Aguilar. Este é um dos pontos que Gomes (1982, n.p.) identifica como parte das relações entre as artes plásticas e a música: a comercialização da pintura no circuito da arte era revertida para a produção de um disco que pretendia circular nos canais da música. E, para a “consagração no mercado fonográfico”, restaria ainda a divulgação da Banda Performática na televisão, a grande mídia audiovisual das massas: “Chacrinha ou Os Trapalhões são ambições. A coerência na alegria. A pretensão de um humor despretensioso, sem intelectualismos”.¹¹

Conquistar um espaço na TV não era um objetivo exclusivo dessa geração de artistas. Ao final da década de 1960, os Tropicalistas haviam conquistado um espaço único na história da televisão brasileira, com a criação do programa “Divino maravilhoso” (figura 5), uma experiência semanal de música, *happening* e de comportamento da juventude, levado ao ar em outubro de 1968 pela TV Tupi de São Paulo e encerrado abruptamente em dezembro, por ocasião do “segundo golpe” da ditadura militar, com a decretação do Ato Institucional número 5 (AI5), que estabeleceu, entre outras inconstitucionalidades, a censura (RAMIRO, 2022, p. 112-115).



Figura 4.

Aguilar e Banda Performática, 1982.
LP Stereo, Neon Fonográfica, São Paulo.
Produzido por Belchior



Figura 5.

Cena do programa *Divino Maravilhoso*, 1968, TV Tupi. Da esquerda para a direita: Os Mutantes, Gilberto Gil, baterista e Jorge Bem

A gravação de um disco pela Banda Performática, implicava, ainda, a transposição da apresentação musical e performática do grupo para um registro de apenas uma das dimensões do trabalho, a dimensão sonora. Na entrevista, a jornalista pergunta, “como é o som de uma coisa que só mesmo vendo? Como é que uma Banda Performática grava um disco?” (GOMES, 1982, n.p.). Ao que os artistas respondem que a banda precisou pesquisar sobre a passagem

da performance para o som. Arnaldo Antunes respondeu que foi preciso encontrar uma forma de traduzir o clima da apresentação para o disco, como no caso das vinhetas que o Aguilar fazia durante as performances e que foram também incorporadas à gravação. Para o então jovem artista, “O disco é menos porque é somente som e grafismo. Mas é mais porque possibilita efeitos especiais, acabamento de arranjos (...)” (ANTUNES apud GOMES, 1982, n.p.). Antunes considerava ainda que havia uma expectativa de que o disco fosse escutado pelo público, “que toque em festa, em rádio. O show é embriagante e o disco você espera que a pessoa ouça com mais cuidado”.¹²

A Banda teve um grande sucesso musical gravado por uma *girl group* conhecida como As Frenéticas, numa versão *disco music*, de 1983.¹³ “Você escolheu errado o seu super-herói”, uma das faixas do primeiro disco da Banda, tem, na versão original, diversas locuções de texto de Aguilar – as vinhetas comentadas por Arnaldo Antunes, que foram suprimidas na versão de maior sucesso. As locuções de texto do artista, de certa forma, antecipavam o que hoje se conhece como *spoken words* no universo musical, performático e literário. Um dos melhores exemplos do disco é a faixa “Parangolé”, uma carta da Banda Performática para Hélio Oiticica, que havia

falecido há pouco mais de um ano. A faixa mescla improvisações musicais com diversas referências às artes plásticas e ao campo da arte experimental, misturando efeitos de estúdio com a oralidade de leitura de um manifesto. Uma música de arte.¹⁴

Num depoimento dado a um jornal de São Paulo, Aguilar chegou a comentar: “Eu não sou músico, sou pintor. Mas nada me impede de ser o *band leader* da Banda Performática, porque atrás dela existe sempre um discurso sobre as artes plásticas, mas como um conceito ou metalinguagem do rock. Minha banda é uma legião estrangeira de linguagens pois se serve do vídeo, dança, teatro, artes plásticas.... Mas eu não quero que ela seja diferente das outras bandas, porque, no fundo é uma banda de rock. Minha banda é pintura. Muda a linguagem, mas o conceito é sempre o mesmo”.¹⁵ Num ponto chave de sua entrevista, Márion Strecker Gomes (1982, n.p) pergunta: “Aguilar, de que maneira o trabalho da Banda vem interferir no seu trabalho enquanto um artista plástico?” Ao que ele responde, “Acelera, soma, multiplica. Não acredito em um tipo de arte. Existem vários tipos de manifestação – tudo é unido e tudo tem raízes. É chato e impossível você querer ser só um pintor”.

NOTAS

1 Vale destacar: ROSEN (1980), BLOCK; GLASMEIER (1989), LANDER; LEXIER (1990), GROOS; MÜLLER (1998), LICHT (2007), HEISER (2015).

2 Na Universidade de São Paulo, os estudos sobre as “Interações entre Arte e *Rock*” iniciaram em 2019, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes. A pesquisa investiga as interações e formações de bandas e grupos experimentais, para os quais a música – e não apenas o ruído – tem papel central na criação poética, incorporando também as artes gráficas, o vídeo, a fotografia, a performance.

3 Em maio de 1981, a Banda se apresentou no Paulicéia Desvairada; em julho, no MAM do Rio de Janeiro e na Galeria São Paulo; em setembro e outubro, na Fundação Getúlio Vargas; em dezembro, na Bienal de São Paulo e, em seguida, no Parque Lage do Rio de Janeiro (cf. GOMES, 1982).

4 Do período em que viveu em Nova York, entre 1973 e 1975, Aguilar adquiriu uma câmera de vídeo Sony Open-Reel, em preto e branco, que protagonizou as primeiras experiências de vídeoarte no Brasil e que foi incorporada à sua produção performática. Ver GUIRRA, Rafael. Aguilar e Banda Performática integram espetáculo “José Agrippino de Paula, o bruxo da contracultura”. **Recanto adormecido** - entretenimento e informação, 9 abr. 2012. Disponível em: <<https://x.gd/m6oqx>>. Acesso em: 7 abr. 2023.

5 “14 noites de performance”. Sesc Pompéia, São Paulo, de 12 a 25 de julho de 1982. Organização de Fábio Malavoglia. Participaram 3NÓS3, Ana Correa, Arnaldo & Go, Arthur Matuck e Zaidler, Cacia Autuori & Reca, Candido Serra, Curva da tormenta, Denise Stoklos, Fabio Moreira Leite, Gang 90 e as Absurdettes, Ivald Granato, Ivaldo Bertazzo, León Ferrari, Mahagonny Songspiel, Manhas e Manias, Nina Moraes (com a participação de Mario Ramiro), Núcleo de Música Nova, Ornitorrinco, Papeisgrafias, Patricio Bisso, Risco do Movimento, TIT - Taller de Investigaciones Teatrales, TVTudo, Viajou Sem Passaporte.

6 “Primeiro Ciclo Nacional de Performances”, Funarte de São Paulo, de 3 a 5 de agosto de 1984. Participaram Artur Matuck, Edgard Ribeiro, Eduardo Barreto, Guto Lacaz, Ivald Granato, Os Corsini, Paulo Bruscky, Paulo Yutaka, Rogério Nazari e Carlos Wladimirsky, Tomoshigue Kusuno e Zé Eduardo Garcia. “Arte Performance”. Centro Cultural São Paulo, de 5 a 12 de novembro de 1984.

Curadoria de Osmar Dálio. Participaram Artur Matuck, Emanuel de Mello Pimenta e Dante Pignatari, Hudinilson Jr. e Cláudia de Alencar, Andrés Guibert, Fernando Zarif, Osmar Dalio, Guto Lacaz e Rapfic Jorge Farah.

7 Obra-acontecimento é um termo utilizado pela filósofa e crítica de arte Suely Rolnik (2005) que define o campo das experiências da artista Lygia Clark, na fronteira entre arte e terapia corporal. O acontecimento também pode ser definido como um evento que escapa da rotina e do quotidiano, uma irregularidade que nos surpreende e quebra a ordem convencional e habitual das coisas. Uma *intversão*. No campo da arte, é o que Dick Higgins (1966) chamou de *event pieces* (peças-evento).

8 Participaram os passistas da Portela: Vinicius, Bidú, Maquário (passistas-ritmistas) e Nêga Pelé; da Mangueira: Santa Teresa, Bulau, Nilza, Manga, Mosquito (passistas-ritmistas) e Nininha; da Vila Israel: Mirim; do Salgueiro: Damásio, César (passistas-ritmistas) e Narcisa. Oiticica apresentou as capas *Caetelesvelásia* (homenagem a Caetano Veloso com o autor-retrato feito pelo músico), *Guevaluta*, *Guevarcália*, *Nirvana* e *Xoxôba* (homenagem a Nininha da Mangueira), sendo que Rogério Duarte e H.O vestiriam a capa *Urnamorna* (capa-poema) (cf. AMOR; BASUALDO, 2015, pg. 5).

9 Juntamente com o grafite, a poesia marginal, a arte *xerox*, as intervenções urbanas, as artes telecomunicativas. Vale lembrar que 1982 é o ano em que Joseph Beuys cria também a sua banda Joseph Beuys und Die Desserteure e grava o *single* “Sonne statt Reagan”.

10 Sobre a arte alternativa, independente e marginal, ver *Arte em Revista*, ano 6, n. 8, out. 1984.

11 “Buzina do Chacrinha” foi um programa de auditório da televisão brasileira apresentado por Abelardo “Chacrinha” Barbosa, conhecido por sua irreverência e atrações musicais. “Os Trapalhões” foi um programa humorístico da televisão brasileira estrelado pelo quarteto de humoristas formado por Didi, Dedé, Mussum e Zacarias.

12 *Aguilar e Banda Performática*: Lado A: 1. “Você escolheu errado seu super-herói”, 2. “Carioca canibal”, 3. “Monsieur Duchamp”, 4. “Revolução Francesa”. Lado B: 1. “Tribo”, 2. “Ma”, 3. “Nós espantaremos o urubu”, 4. “Estranheleza”, 5. “Parangolé”.

13 O grupo surgiu como atração da Frenetic Dancing Days Discotheque, inaugurada pelo compositor e produtor musical Nelson Motta, no Rio de Janeiro, em 1976.

14 Faixa disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DjPtbP_4Udo. Acesso em: 7 abr. 2023.

15 Depoimento ao *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 abr. 1983, republished in *Arte em Revista*, ano 6, n. 8, out. 1984, p. 40-41.

■ REFERÊNCIAS

AMOR, Monica; BASUALDO, Carlos. Hélio Oiticica, Apocalipopótese, 1968. **The Artist as Curator**, Issue #8, Mousse, vol. 49, 2015, p. 3-16.

BLOCK, Ursula; GLASMEIER, Michael. **Gelbe Musik**. Berlin: DAAD, 1989.

BRAGA, Paula. A cor da MÚSICA: há uma metafísica em Hélio Oiticica. **ARS**, vol. 15, n. 30, 2017, p. 49-62.

FELIPE, Leonardo. **Rock my art, ou o novo esteticismo de Porquê Choras? ou O dia em que Edu K entrou para a história da arte**. 2013. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre.

GOMES, Márion Strecker (com VARELA, Elizabeth Catoia e VALANSI, Dominique). **Parangolé em Opinião 65. Hélio Oiticica: a dança na minha experiência**, MAM-Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://mam.rio/historia/parangole-em-opiniao-65/>. Acesso em: 3 mar.2022.

GOMES, Márion Strecker. Que tribo é essa? Que trip é essa?. **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 8, n.p., jun.1982.

GROOS, Ulrike; MÜLLER, Markus. **Make it Funky: Crossover zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst**. Jahresring 45. Colônia: Oktagon, 1998.

HEISER, Jörg. **Doppel Leben, Kunst und Popmusik**. Hamburg: Philo Fine Arts, 2015.

HIGGINS, Dick. Statement on Intermedia. **The Something Else Newsletter**, NY, vol. 1, p. 1-4, fev. 1966.

LANDER, Dan; LEXIER, Micah. **Sound by Artists**. Ontário, Alberta: The Coach House Press, 1990.

LICHT, Alan. **Sound Art**: Beyond Music, Between Categories. Nova York: Rizzoli, 2007.

MORAIS, Frederico. **DACOLEÇÃO**: os caminhos da arte brasileira. São Paulo: Júlio Bogoricin, 1986.

OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé (1965). In **Aspiro ao grande labirinto** / Seleção de textos Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986a, p. 65-69

OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”. In **Aspiro ao grande labirinto** / Seleção de textos Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986b, p. 70-83.

OITICICA, Hélio. O q faço é MÚSICA (1979). In **O q faço é MÚSICA / Hélio Oiticica**. Catálogo de exposição. São Paulo: Galeria São Paulo, 1986c, n.p.

RAMIRO, Mario. Arte e rock, samba, tropicália, pop. **DAT Journal**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 102-121, 2022.

ROLNIK, Sueli; DISERENS, Corinne. **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de SP; Nantes: Musée des Beaux-arts de Nantes, 2005.

ROSEN, Barry. **A Sound Selection**: Audio Works by Artists. Nova York: Committee for the Visual Arts, 1980.

WARHOL, Andy; HACKTT, Pat. **Popismo**: os anos sessenta segundo Warhol. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

■ SOBRE O AUTOR

Mario Ramiro é artista multimídia, ex-integrante do grupo de intervenções urbanas 3NÓS3. Sua produção reúne redes telecomunicativas, esculturas, instalações, fotografia e arte sonora. É mestre em fotografia e novas mídias pela Escola Superior de Arte e Mídia de Colônia, na Alemanha, e doutor em artes visuais pela Universidade de São Paulo, onde trabalha como professor da Escola de Comunicações e Artes. O artista é representado pela Zipper Galeria, em São Paulo.

Artigo recebido em
17 de março de 2023 e aceito em
6 de abril de 2023.

Parangolé again, meu irmão

Mario Ramiro

CELINE ART PROJECT: NOTAS SOBRE ARTE, LUXO E A MAIORIDADE DO CAPITALISMO ARTISTA

**HENRIQUE GRIMALDI FIGUEREDO
BÁRBARA VENTURINI ÁBILE**

**CELINE ART PROJECT: NOTES ON ART,
LUXURY, AND THE SOPHISTICATION
OF ARTIST CAPITALISM**

**CELINE ART PROJECT: NOTAS SOBRE
ARTE, LUXO Y LA MAYORIDAD
DEL CAPITALISMO ARTISTA**

RESUMO

Ahead of print

**Henrique Grimaldi
Figueroedo***

✉ [https://orcid.org/
0000-0002-6324-4876](https://orcid.org/0000-0002-6324-4876)

Bárbara Venturini Ábile**

✉ [https://orcid.org/
0000-0001-5391-4728](https://orcid.org/0000-0001-5391-4728)

*Universidade Estadual
de Campinas (UNICAMP),
Brasil

**Universidade Estadual
de Campinas (UNICAMP),
Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2023.206466

Este artigo aborda as transformações ocorridas nas últimas décadas nos circuitos criativos a partir das intersecções cada vez mais substanciais entre as empresas e a arte, analisando em específico a relação entre a indústria do luxo e a arte contemporânea materializada no Celine Art Project, da grife francesa Celine, pertencente ao conglomerado LVMH. Com um método cruzado entre a história social e a sociologia da arte, este trabalho pretende demonstrar como tem sido recorrente a absorção de artistas pelas casas de luxo como estratégia para incrementar seu capital cultural. Um fenômeno focado no melhoramento simbólico dos produtos e da experiência de compra, suas consequências ainda podem ser percebidas na criação de codependências entre os artistas emergentes e as corporações.

PALAVRAS-CHAVE Celine Art Project; Hedi Slimane; Arte contemporânea; Luxo; Capitalismo artista

ABSTRACT

This paper addresses the transformations that have occurred in recent decades in the creative circuits from the increasingly intersections between business and art; analyzing in particular the relationship between the luxury industry and contemporary art materialized in the Celine Art Project, of the French brand Celine, belonging to the LVMH conglomerate. Using a crossed method between social history and art sociology, this work intends to demonstrate how the absorption of artists by luxury houses has been recurrent as a strategy to increase their cultural capital. A phenomenon focused on the symbolic enhancement of products and the shopping experience, its consequences can still be seen in the creation of co-dependencies between emerging artists and the corporations.

KEYWORDS

Celine Art Project; Hedi Slimane; Contemporary Art; Luxury; Artist Capitalism

RESUMEN

Este artículo aborda las transformaciones ocurridas en las últimas décadas en los circuitos creativos a partir de las intersecciones cada vez más sustanciales entre las empresas y el arte, analizando en específico la relación entre la industria del lujo y el arte contemporáneo materializada en el Celine Art Project, de la marca francesa Celine, perteneciente al conglomerado LVMH. Con un método cruzado entre la historia social y la sociología del arte, este trabajo pretende demostrar cómo ha sido recurrente la absorción de artistas por las casas de lujo como estrategia para incrementar su capital cultural. Un fenómeno enfocado en el mejoramiento simbólico de los productos y la experiencia de compra, cuyas consecuencias aún pueden ser percibidas en la creación de codependencias entre los artistas emergentes y las corporaciones.

PALABRAS CLAVE

Celine Art Project; Hedi Slimane; Arte contemporáneo; Lujo; Capitalismo artista





Le luxe n'a pas favorisé la révolution de l'égalité. Mais c'est celle-ci qui explique en partie les métamorphoses de la consommation de luxe
Gilles Lipovetsky (apud LAFAY, 2015)

Depuis la fondation des grandes maisons au xixe siècle, le secteur du luxe s'est engagé (...) dans une véritable mutation. Il est passé d'une logique artisanale et familiale à une logique industrielle et financière
Elyette Roux (2009, p. 20)



PRÓLOGO

Desde meados dos anos 1980 – e em consequência do processo de globalização –, o campo da moda esteve suscetível a uma série de transformações de ordem econômica e social. A dispersão da produção para territórios antes periféricos (a oferta de mão-de-obra a valores módicos desloca a confecção para fábricas na Ásia, Norte da África e Leste Europeu [cf. ORTIZ, 2019, p. 17-18]) foi acompanhada também pela descentralização dos mercados consumidores (primeiro para o Japão e Estados Unidos, depois, China [cf. JACOMET; MINVIELLE, 2014]), ampliando a circulação dos

bens para outras coordenadas. A clientela aristocrática das antigas *maisons* foi, ademais, suplantada por novos públicos enriquecidos para os quais a aquisição de objetos de luxo possuía outros significados culturais. Esse rejuvenescimento do consumo, respondido através de uma reestruturação da própria indústria – jovens e polêmicos designers como Alexander McQueen, John Galliano e Marc Jacobs, seriam convocados nos anos 1990 a reimaginar grandes casas como Dior, Givenchy e Louis Vuitton (EVANS, 2012) –, foi simultâneo à constituição dos grandes conglomerados do setor (o LVMH de Bernard Arnault, por exemplo, data de 1987) e de um estreitamento considerável entre esse universo e a produção artística: os primeiros lenços Vuitton assinados por artistas contemporâneos, como Arman e César, por exemplo, remontam a 1988.

Decorridas três décadas dessas transformações, o fenômeno arte/luxo se moderniza, tornando-se agora um tanto irrefutável. Sobre o tema, Jean-Noël Kapferer e Vincent Bastien (2012) chegam a falar de um processo de requalificação através do qual o luxo estaria se aproximando tanto da arte como da religião. A arte, por sua riqueza estética e simbólica e sua capacidade de chamar a atenção, ajudaria a garantir que as marcas, com seus produtos “atemporais”, permaneçam atuais e relevantes, e a religião, que contém o sagrado

e promete a imortalidade, seria um tipo de correção epistemológica para um setor constantemente acusado de promover o profano do dinheiro e do consumo frívolo (KAPFERER; BASTIEN, 2012, p. 34). Essa tese, que encontra reverberação no seminal trabalho de Luc Boltanski e Arnaud Esquerre (2017), indica que a relação nutrida entre o mundo da arte e o mundo dos negócios de luxo – um dos marcadores centrais para se apreender as estratégias de uma economia do enriquecimento –¹ hoje “se torna mais pública, e serve para apoiar a publicidade de que as marcas de luxo se cercam a fim de aumentar suas vendas” (BOLTANSKI & ESQUERRE, 2017, p. 33)². Lógica incorporada, grosso modo, por todos os agentes desse setor econômico, dos grandes conglomerados Richemont, LVMH e Kering, até as marcas que operam de maneira independente, como Chanel, Burberry e Hermès; o uso da arte como mecanismo de melhoramento simbólico (o “enriquecimento” que Boltanski e Esquerre explicam ser essencial para transladar as coisas da forma mercadoria para a forma coleção) tornou-se uma máxima impossível de ser ignorada.

Se de maneira genérica experimenta-se uma associação bastante horizontalizada entre a arte contemporânea e os bens de luxo (de bolsas assinadas até a decoração de iates), de uma angulação

mais específica é possível identificar estratégias muito próprias de cada uma das marcas de modo a melhor se adequarem às demandas de seus públicos consumidores: dito de outra forma, apesar de assumir ares metafenomênicos, essa relação está condicionada a questões particulares (interesses, classes de consumidores, grupos etários) que podem ser observadas quando isoladas as marcas e o uso social que fazem da arte. Será justamente no âmbito desse universo mais amplo que buscaremos entender especificamente a conexão da grife francesa Celine com uma fração emergente da arte contemporânea, uma relação que visa, poderíamos sintetizar, produzir um tipo de experiência ultraqualificada; uma espécie de abrigo, nos termos de Pinçon e Pinçon-Charlot (1998, p. 80), “contra as vicissitudes da existência ordinária”.

■ CONTEXTOS E PRETEXTOS

A relação entre o universo da moda de luxo e a arte, sobretudo aquela dita de vanguarda, não é propriamente recente. De Charles Worth, Jacques Doucet, Paul Poiret e Elsa Schiaparelli, que foram alguns dos primeiros grandes colecionadores de arte moderna, à inserção mais recente do dispositivo artístico em lojas e passarelas,

passando evidentemente pela recorrente citação – seja ela direta (livre apropriação, como no caso de Mondrian ou Gary Hume por Yves Saint Laurent) ou indireta (referenciação, caso de McQueen com Rebecca Horn ou Hans Bellmer) (cf. FIGUEREDO, 2018) – dos trabalhos de artistas celebrados, o universo da moda legitimada parece, desde sua origem, tensionar os liames e os territórios onde se produz e se reproduz a “boa arte”. Essa “boa arte” – aquela constituída narrativa e materialmente pelos circuitos especializados de galerias, instituições e agentes que regem a hierarquização e a legitimação nos mercados de símbolos – tende a ser tomada ou assaltada pela moda como uma espécie de ferramenta simbólica de promoção e diferenciação, operação que certamente (e ainda) ancora-se na “crença no valor superior da arte” (SHAPIRO, 2007, p. 137).

Para a socióloga britânica Angela McRobbie (1998), aludir a uma metodologia de trabalho imediatamente reconhecida como artística ou, ainda, envolver-se institucionalmente nesse meio serve simultaneamente para proteger os designers de uma lógica excessivamente mercadológica – um acordo compensatório com um tipo de denegação econômica, por muito tempo recorrente no campo da arte – e produzir uma marca distintiva de sua presença no mercado, valorizando sua prática e de todos os produtos

a ela relacionados. Esse tipo de estratégia, que em inúmeras ocasiões utiliza o vocabulário legitimador da arte e de seus movimentos (*avant-garde*, pós-moderno, desconstrutivismo) “para explicar a si mesma ao mundo que lhe é externo” (McROBBIE, 1998, p. 51), instrumentaliza os códigos artísticos “como dispositivos de promoção na imprensa” (McROBBIE, 1998, p. 115) cumprindo uma almejada opacidade disciplinar.³

Como bem pontuado pela curadora Ginger Duggan em seu estudo sobre os desfiles performáticos que marcaram os anos 1990, as aproximações entre esses dois universos “representam um ponto significativo no desenvolvimento de um intensificado fenômeno arte/moda” (DUGGAN, 2002, p. 3), ainda mais contundente e rastreável na medida em que as empresas se expandem e as relações globalizam-se. Ao buscar um avizinhamento menos tangente entre campos anteriormente dispare, a moda de luxo dedica-se a executar um redesenho das fronteiras, de maneira que a ambiguidade e a imprecisão possam figurar como elementos definidores: “trata-se de um desfile ou um evento? É um vestido ou uma escultura? Isto é uma boutique ou uma galeria de arte?” (DUGGAN, 2002, p. 4).

Tais alterações não se reduzem apenas a um desses polos. Nas últimas décadas, por exemplo, foi possível diagnosticar uma

maior financeirização da arte (HOROWITZ, 2011, BARRAGÁN, 2020), cujo efeito foi a reconfiguração do ecossistema artístico, com coleções corporativas, empresas e agentes privados sendo habilitados a disputar processos de legitimação (WU, 2006). Elas garantem também entrelaçamentos menos tímidos entre as marcas e os artistas, estes muitas vezes mobilizados, é preciso reconhecer, pela publicidade cruzada que assegura sua presença e relevância num mundo saturado de signos ou pelo enorme capital financeiro controlado por estas corporações. Assim, se a moda percebe na arte – e especialmente naquilo que convencionou-se chamar de arte contemporânea – um potencial transformador, artistas também encontram nas indústrias do luxo uma forma de captar recursos para viabilizar projetos antes inexequíveis:⁴ “vê-se um exemplo disso no desfile de Vanessa Beecroft⁵ realizado no Museu Guggenheim em 1998” (DUGGAN, 2002, p. 4), com a participação de 50 modelos portando apenas lingeries e saltos altos Gucci, num evento patrocinado pela grife italiana.

Se outrora, ainda que houvesse encontros pontuais, era possível falar de um incontornável istmo entre arte e moda, onde a dimensão estética – esta temperada ao paladar kantiano – surgia como exclusivamente arrolada “ao universo das artes,

claramente distinto do mundo das artesarias” (NEGRIN, 2012, p. 43), agora, agentes do campo da moda afirmam que as barreiras entre ambos não existem mais. Marie-Françoise Leclère, jornalista da *Elle* e de *Le Point*, escreve, por exemplo, que “não há mais limites nem contradições entre a arte e a moda, os museus e o mercado: são fronteiras fictícias”⁶. O que veremos, todavia, é que, diferentemente do que Leclère declara, os limites entre ambos os espaços não são fictícios, eles estão fortemente mantidos, sendo sua diferença necessária para a produção de uma requalificação ontológica dos produtos da moda de luxo. Nessa nova paisagem cultural, onde as relações entre arte e moda não estão isentas das pressões de uma economia global, do *marketing* de guerrilha dos conglomerados de luxo e da emergência de novas modalidades de consumo (mais complexas), é possível, portanto, enxergar alguns padrões de aproximação. Dentre eles, o Celine Art Project, apesar de recente, torna-se particularmente interessante, pois retrata as tendências mais atuais de hibridização e cruzamento entre a arte e o luxo.

Objetivando descrever como as associações entre o campo da arte e o universo da moda de luxo se relacionam com a emergência de uma forma de consumo particular, comum à maioria de um capitalismo artista, esta digressão tomará como objeto de análise

o caso do Celine Art Project. Nessa proposta, iniciada em 2019, o designer de moda francês, Hedi Slimane, atual diretor criativo da marca de luxo Celine, coordena um processo de aquisição, comissionamento e exibição de artistas contemporâneos emergentes em lojas conceito (*flagships*) da marca. Elencando primeiramente os *players* desse projeto – entre eles o grupo de luxo LVMH, proprietário da marca Celine e um importante mediador simbólico da arte contemporânea –, discutiremos, em seguida, como uma figura de autoridade de bom gosto da arte e da moda, Hedi Slimane, também aparece como essencial nessa equação. Para demonstrar este argumento, uma vez apresentados os principais componentes desse jogo, seguiremos para uma análise concomitantemente quantitativa e qualitativa do projeto, possível a partir de uma amostra composta por 40 artistas – Tabela 1 –⁷ num recorte diacrônico que cobre desde a criação da iniciativa até julho de 2022, data da colaboração da grife com a ilustradora Renata Petersen para a produção das estampas Dysfunctional Bauhaus, a primeira da série Artist Spotlight, que visa integrar de maneira tanto mais efetiva as criações artísticas na passarela da casa.⁸

Julgando que a articulação entre essa base empírica e os debates de ordem conceitual seja suficiente para apresentar –

ao menos de uma perspectiva panorâmica – esse fenômeno, relacionamos, por fim, essa espécie de novo paradigma arte/luxo na contemporaneidade à emergência de outras modalidades de consumo. Estas seriam menos conspícuas, como escreveria Veblen (1987), e mais engendradas a um encadeamento no qual as práticas, objetos e lugares adquirem significado quando postos em conjunto (ORTIZ, 2019). Em outras palavras, quando, para a efetivação de um consumo “performático” realmente distintivo – e mais adequado à expressão das individualidades contemporâneas –, a aquisição de uma bolsa Chanel deve estar associada a certo estilo de vida: a frequência aos hotéis boutique e restaurantes Michelin; destinos turísticos exclusivos; os bairros e ruas da moda espalhados por Paris, Milão ou Tóquio etc.



NOMEAR OS *PLAYERS*

Tema caro aos sociólogos que refletiram sobre o funcionamento dos campos artísticos, a ideia de jogo (nomeadamente aquela solidificada na praxeologia bourdieusiana) é uma ferramenta conceitual bastante utilizada para testar os limites, potencialidades e tendências nesse espaço social. Poderíamos argumentar que a estabilidade de qualquer

jogo social se encontra subordinada à manutenção sistemática de suas regras; de um lugar de criação da própria *illusio*. A um só tempo causa e consequência do jogo, as leis que balizam sua experiência e as disposições do jogador (*habitus*) constituem os territórios onde se configuram as possibilidades do jogo – suas peças, seus movimentos, e particularmente os seus *players*, aqueles autorizados a jogar –, sendo, por isso, sua instância mais intrínseca e resguardada. A crença no jogo, processo fundamental que equilibra e oculta o universo inconsciente das ações individuais e coletivas, é o que estrutura, portanto, uma espécie de ordem das coisas, gerando uma forma de apreensão “automática do mundo social como mundo natural” (BOURDIEU, 2013, p. 113). Pierre Bourdieu (1989, p. 286) escreve que “qualquer instituição só pode funcionar se for instituída ao mesmo tempo, na objetividade de um jogo social e nas atitudes que levam a entrar no jogo”; o que aplicado ao nosso objeto sociológico, poderia ser ainda compreendido como os processos de reprodução ou emulação das regras da arte no universo do luxo, que visam, em última instância, fornecer as credenciais simbólicas de atuação e disputa nesse meio.

A compreensão desse jogo social – no qual uma casa de luxo habilita-se a demarcar, circular e promover a arte contemporânea – passa, por conseguinte, pela nomeação de seus *players* (os jogadores)

e das condições materiais e simbólicas que asseguram o seu passe. Três principais *players* poderiam aqui ser elencados: a casa de luxo Celine; seu atual diretor criativo, Hedi Slimane, que surge – nas narrativas do grupo – como um agente cultural qualificado que possibilita esses processos; e o conglomerado de luxo ao qual pertence, o LVMH (Louis Vuitton Moët Hennessy), de Bernard Arnault.

O primeiro destes *players*, a marca Céline, foi fundada em 1945 por Céline Vipiana como uma loja de sapatos em couro para crianças e só irá adquirir uma orientação voltada para produtos em couro e a moda *prêt-à-porter* feminina, pela qual é conhecida atualmente, nos anos 1960. Iniciando sua expansão internacional em 1976, na década seguinte, em 1987, tem parte de suas ações adquiridas pelo empresário francês Bernard Arnault. Arrolada ao Comité Colbert,⁹ majoritariamente assumida pelo grupo LVMH e incluída na Fédération française de la couture, du *prêt-à-porter* des couturiers et des créateurs de mode¹⁰ em 1994 (DEENY & WEISMAN, 1994), a Céline foi palco, desde então, da visão de grandes estilistas. Incumbido de sua direção criativa em 1997, o designer estadunidense Michael Kors foi particularmente importante para a valorização do nome da marca através de sua ligação com o luxo. Substituído em 2004 por Roberto Menichetti,

seguido de Ivana Omazie em 2005 e Phoebe Philo em 2008 (que permaneceu na casa por dez anos); desde 2018, a Céline é comandada por Hedi Slimane.

No caso de Slimane, que possui formação em História da Arte pela École du Louvre, ele inicia sua carreira trabalhando em uma exposição celebratória do monograma Vuitton ao lado de Jean-Jacques Picart.¹¹ Foi Picart quem também o apresentou a Pierre Bergé, rendendo-lhe o primeiro contrato como diretor de moda masculina da marca Yves Saint Laurent em 1996. Posteriormente diretor criativo de outra marca de luxo, a Dior Homme (2000-2006), Slimane “abandonou” a moda por seis anos, mudando-se para Los Angeles e dedicando-se à fotografia. Retornando em 2012 como diretor artístico da Yves Saint Laurent, ocupa desde 2018 a direção da Céline. Figura que transita naturalmente entre a arte e o luxo, Slimane é autor de diversos *photobooks*¹² e foi por dois anos (2000-2002) artista residente do KW Institute for Contemporary Art, em Berlim. Curador – nas sedes de Paris e Bruxelas da Almine Rech – da mostra “Myths and Legends of Los Angeles” (2011), com trabalhos de Chris Burden, John Baldessari, Patrick Hill, Sterling Ruby e Ed Ruscha, Slimane exibiu também suas obras em galerias e instituições em Tóquio (Koyanagi Gallery),

Nova York (MoMA/PS1 e Mary Boone Gallery), Lisboa (Ellipse Foundation), Amsterdã (FOAM Museum), Zurique (Galerie Gmurzynska) e Los Angeles (MOCA Museum).¹³ Autoridade que se constrói paulatinamente em dois espaços simbólicos, o designer parece, ao menos dessa angulação, acumular as condições ideais para um casamento bem-sucedido entre o luxo e a arte contemporânea.

O terceiro destes *players*, o grupo LVMH, criado em 1987, poderia ser identificado como a ponte que não apenas permite, mas também estrutura materialmente essa relação. Precursor na utilização de artistas como mecanismo de valorização de seus produtos – dos lenços assinados por Arman ainda em 1988, passando pelo design de suas lojas reimaginado por Stephen Sprouse e Yayoi Kusama, e a criação de uma linha de bolsas apresentadas no Louvre com Jeff Koons – o LVMH é também mantenedor da Fondation Louis Vuitton, em Paris, na qual exibe sua coleção de arte e apresenta exposições idealizadas em parceria com instituições altamente reconhecidas no campo da arte, como o MoMA. Capital simbólico acumulado, ou melhor, convertido através do uso de seu capital financeiro e social – daquilo que Moreau e Sagot-Duvauroux (2016), Wu (2006) e Moulin (2007) diagnosticam como as mudanças que culminam na emergência das grandes coleções corporativas

de arte – o LVMH concentra ferramentas (curadores importantes, publicações, instituições etc.) que lhe auxiliam a disputar um assento no concorrido campo da arte contemporânea.

Triangulando a atuação e o significado desses ‘jogadores’, é possível argumentar que, em 2018, a contratação de Hedi Slimane foi apenas uma das estratégias aplicadas para revigorar a imagem e os produtos Céline; isto é, para além da inclusão de um designer-autor, o LVMH dedicou-se também a reestruturar todo o universo e o imaginário social relativos à casa de moda: a linha de perfumaria (com um único perfume, apresentado em 1964 e descontinuado há anos) foi relançada; lojas-conceito foram abertas em Los Angeles, Madri, Paris, Tóquio, Xangai, Londres e Milão; um ateliê de alta-costura foi criado juntamente de uma linha de moda masculina; o nome Céline – detentor de um sotaque inequivocamente francês – perdeu o acento; e em 2019 inicia-se o projeto Celine Maison de Culture (uma brincadeira com a palavra francesa *couture*), agregando o Celine Art Project e o programa Celine Artistic Collaboration.

A Celine de Slimane (agora sem o *l'accent aigu*, marca de sua definitiva internacionalização), paramentada com os instrumentos materiais e simbólicos corretos, estaria apta a pleitear novos valores narrativos (sobre o que é cultura, luxo e arte) e se

consolidar no acirrado mercado de símbolos na mundialização. Metamorfoseando-se a partir da articulação entre aspectos autorais (Slimane), a tradição de uma instituição (a marca) e a atuação de um agente legitimado de promoção (LVMH), a marca francesa de alcance limitado assume a capacidade de jogar o jogo que baliza socialmente práticas simbólicas que lhe eram previamente estrangeiras.



HEDI SLIMANE: O ESTILISTA COMO CURADOR

O sociólogo Renato Ortiz (2019, p. 65), ao designar o que chama de universo do luxo, escreve que “um universo é um território no interior do qual habita um modo de ser e de estar no mundo; ele é constituído por indivíduos, instituições, práticas e objetos”. Essa estrutura – que é um todo, “totalidade na qual a integração das partes que o compõem faz-se necessária, elas encontram-se interligadas” (ORTIZ, 2019, p. 65) – apenas funcionaria simbolicamente uma vez estabelecidos os vínculos existentes entre seus distintos pontos, dito de outra maneira, quando se inscrevem as relações entre os significantes e seus significados sociais. Dessa perspectiva, uma peça Celine como um signo isolado seria apenas um traço deste mundo luxuoso, “no entanto ao articular-se

a outros objetos (lenços Hermès, bolsas Louis Vuitton, relógios Rolex) e a outras práticas (frequência a lojas chiques em Paris, viagens de avião em primeira classe, estadia em hotéis-palácios), sua natureza torna-se inteligível” (ORTIZ, 2019, p. 8). Essa noção que permite apreender a construção dos valores simbólicos em uma cadeia previamente organizada de espaços e práticas encontra certa similaridade – poderíamos provocar – com um dado campo da arte. No campo da arte, a distribuição das autoridades é igualmente assimétrica, cada um de seus pontos acumula certo valor que adquire real significado somente quando posto em relação a outras coordenadas.

A competência artística de Slimane – criada a partir da relação entre esses diferentes pontos de autorização (galerias, instituições, residências artísticas etc.) –, mantida paralelamente à construção de sua legitimidade no espaço da moda, parece gerar uma entidade hibridizada que encontrará na Celine seu espaço ideal de autorrealização. A figura do criador, de importância seminal quando pensamos na associação entre o universo da moda de luxo e a arte,¹⁴ torna-se, portanto, um objeto legítimo de análise que auxilia a explicar o seu papel expandido nos mercados culturais contemporâneos.

Apesar de ser mais conhecido pela sua atuação como estilista, Slimane trabalha continuamente como fotógrafo (ele assina projetos editoriais para publicações experimentais como a *Visionaire*,¹⁵ fotografa artistas e musicistas; e é dele também uma das capas de lançamento da revista *Garage*, dedicada à arte e à moda contemporânea). Como vimos, a relação de Slimane com a arte antecede mesmo sua notoriedade no campo da moda. Exercendo continuamente um papel de criador de moda, mas também de criador de arte, o trabalho de Slimane tende a ocupar uma zona embaciada, na qual essas práticas corriqueiramente se intercruzam.

Esse posicionamento autoral, de imposição de uma *12mbal de artista* – como argumentariam Bourdieu e Delsaut (2004) –, surge já na abordagem que ele possui na marca Celine: é o estilista que extrapola a identidade criativa e mesmo a tradição que a *12mbale* carrega. Não há no trabalho de Slimane a tentativa de fazer roupas que sigam a linha estética ou reverenciem a costureira-fundadora da casa, partindo, ao contrário, de uma experimentação que lhe é intrínseca. Vale dizer que tal característica não existe somente no caso Slimane-Celine. O estilista, que esteve anteriormente na direção criativa da *12mbale* Yves Saint Laurent (e na qual também instiga um encurtamento do nome para Saint Laurent),

criava peças de identidade estética bastante semelhantes às que vemos atualmente na Celine, ou seja, poderíamos dizer que Slimane faz Slimane em qualquer lugar, seja na Saint Laurent, seja na Celine. É preciso reconhecer, entretanto, que esse tipo de abordagem autoral¹⁶ não é exclusiva do trabalho do criador e alinha-se a uma mudança substancial dos modos de produção e consumo contemporâneos em que as coisas tendem a ser percebidas a partir de uma chave mais cultural, mais artística (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, BAUDRILLARD, 1988). Destacam-se aqui dois de muitos exemplos possíveis: sua antecessora na Celine, Phoebe Philo, também criou uma identidade estética bastante particular durante seus anos na marca; e Daniel Roseberry, atual diretor criativo da Schiaparelli, que busca ressaltar certos pontos, como a relação da estilista-fundadora com os artistas surrealistas, e suprimir outros, como seu trabalho em peças de tricô.

Se a imposição de certo olhar autoral, por parte do estilista, sobre as marcas de moda (dessimbolizando muitas vezes a tradição da grife e de seu acervo) é uma característica marcante no universo do luxo contemporâneo, a operação que se identifica com o Celine Art Project¹⁷ – assinado como “Celine par Hedi Slimane” – dá um passo além. Se normalmente essa *13mbal da 13mbal* – uma espécie

de assinatura da assinatura – denotaria uma interpretação da marca Celine por Slimane no nível da moda, no caso do Celine Art Project, há ademais a criação, por Slimane, de uma visão parcialmente autonomizada da marca Celine sobre as coisas que se produzem no universo das artes.

Essa assinatura fica ainda mais patente uma vez compreendido como se dá a seleção dos artistas participantes. Assim como os antigos *machands d'art* selecionavam os artistas que seriam objeto de seus investimentos materiais e simbólicos de promoção, o projeto nos faz crer que, da mesma maneira que o “gênio criador” de Slimane o permite criar roupas, o “gênio criador” decorrente de seu papel de *machand d'art* (soberania que advém, como vimos, de sua circulação numa geografia das autoridades artísticas) o outorgaria a fazer também um trabalho de curadoria, elegendo os artistas e as narrativas que serão incorporadas ao projeto. Essa divisão de papéis entre estilista e *machand*, que era a mantida por Yves Saint Laurent e Pierre Bergé, seus antigos patronos, seria então duplamente assimilada por Slimane, um agente habilitado a formar e informar a demanda (MOULIN, 2007, p. 30); isto é, que disputa e constrói, pelo acúmulo de capitais específicos, modelos referenciais na arte.

Opapel do estilista como curador – embora não completamente inaudito – poderia, suspeitamos, ser tomado como um sintoma das mudanças sociais, políticas, econômicas e nas sensibilidades que desembocam na sofisticação de certo capitalismo artista, no qual as “as dimensões estéticas-imaginárias-emocionais” são agora mobilizadas “tendo em vista o lucro e a conquista dos mercados” (LIPOVETSKY & SERROY, 2015, p. 14). Explicando parte dos motivos do assalto do universo do luxo à arte contemporânea, essa mudança de paradigma ativa um sério processo de concentração discursiva sobre as práticas culturais que dissimula a artificialidade do mundo social – de suas relações de poder – como mundo natural. Destarte, as ‘escolhas artísticas’ de Slimane devem ser compreendidas como escolhas norteadas pelas hierarquias operantes no campo da arte que definem e autorizam alguns criadores em detrimento de outros: como logo veremos, a suposta liberação das escolhas do estilista-curador é apenas parcial, sendo exercida dentro de ‘um’ universo dos possíveis na arte – um território com fronteiras estáveis –, habitado por certos grupos de artistas a partir dos quais a seleção deve ser concretizada.

■ CELINE ART PROJECT E AS FRONTEIRAS ENTRE ARTE E MODA

O Celine Art Project escancara as porosidades existentes entre os espaços de produção e circulação da arte e da moda; processo certamente facilitado pelo impacto do capital financeiro de seu grande entusiasta, o grupo LVMH, em ambos os espaços de produção.

Alterando substancialmente a paisagem empresarial a partir do final dos anos 1980, a formação dos conglomerados de luxo é tema indissociável das mudanças nos padrões de consumo e circulação culturais (JACKSON, 2004). Alguns trabalhos pontuaram, por exemplo, como a compra de pequenas e médias empresas familiares por tais grupos possibilitaram a expansão e o alcance internacional dos negócios, ao mesmo tempo que impactaram a dimensão de inovação e criatividade nas marcas de moda (CRANE, 1997, ROUX; FLOCH, 1996). A própria história da Celine nos demonstra isso: há uma diferença muito clara entre o alcance da marca antes e depois da compra pelo LVMH. Hoje, o espaço da moda é formado majoritariamente por tais grupos, que coordenam e abrigam em seu portfólio as marcas mais poderosas e desejadas por uma nova modalidade de consumidor.

Não restringindo sua atuação somente à área da moda – visto que “é um modo de produção estético que define o capitalismo

do hiperconsumo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 13) –, é possível identificar que esses grupos passam a fazer uma série de investimentos também no espaço de produção e circulação da arte: o Mobile Art da Chanel; a plataforma Prada Transformer, desenhada por Rem Koolhaas; o HBOX, concebida por Didier Faustino e Benjamin Weil e patrocinada pela Hermès; as muitas exposições de arte que usufruíram do capital do universo do luxo. Tais investimentos, que por sua vez não foram menosprezados pelos agentes originários dos campos artísticos, permitiram que os grupos de luxo passassem a ser vistos, ao menos em certa medida, como instituições reconhecidas de mediação simbólica da arte.

Esses diálogos, sempre pautados por relações de poder desiguais entre seus agentes – a natureza distinta entre arte e moda faz pender os processos de definição em favor da primeira –, ocasionalmente podem colidir com experiências nas quais essas fronteiras são constrangidas. Mas, se sugerimos uma associação entre arte e moda no contexto desse projeto, é porque partimos da premissa de que há uma divisão entre os espaços de produção de uma coisa e outra. Isso significa que, ainda que haja comunicação entre eles, seus respectivos campos simbólicos são mantidos, bem como seus respectivos limites. Em outras palavras, a arte continua sendo arte e a moda continua sendo moda.

Mobilizando o caso do Celine Art Project, percebe-se que há um movimento no qual, ainda que ambos os espaços envolvidos estejam em plena expansão e possuam fronteiras porosas, essas fronteiras são bem definidas. Ou seja, os produtos desses espaços são tão específicos que não há perigo deles se misturarem, e menos ainda que percam suas qualificações e características próprias por conta desse encontro: a escultura é a escultura, a bolsa é a bolsa, e mesmo que exista alguma contaminação, esta é sofisticadamente contida. Um modo de se observar a manutenção dessas qualificações e características é entender que ainda que o discurso de certos agentes (e aqui, principalmente daqueles da moda) caminhe no sentido de afirmar o fim das fronteiras entre arte e moda, a divulgação nas mídias específicas demonstra o contrário: o Celine Art Project foi publicizado tanto pela Sotheby's, uma das quatro casas de leilões mais antigas do mundo, como pela *Vogue*, revista de moda que ocupa certa centralidade nos discursos desse espaço social. Apesar do material de divulgação ter sido semelhante (com fotos e textos explicativos) nas duas mídias, o Celine Art Project foi comentado pelos detalhes que definem as especificidades das respectivas publicações: a arte, pela Sotheby's¹⁸ e a moda, pela *Vogue*.¹⁹

Nesse sentido, podemos compreender que a arte, que não está na maioria das vezes diretamente aplicada ao item de moda, encontra-se ali para elevar a experiência da compra. Isso mostra que não há sentido em afirmar que arte e moda são dois espaços semelhantes ou equiparáveis, mas sim dois espaços que se encontram em um estado específico, de autonomia relativa: é por existirem fronteiras tão bem definidas que não se confunde o que é arte e o que é moda; mas é também pelo fato de essas fronteiras terem alguma porosidade que essa associação está habilitada a ocorrer – é a partir da manutenção do *status de/da* arte que se torna possível ensaiar uma mbalenão do luxo.²⁰

■ UM BREVE ESTUDO MORFOLÓGICO DO CELINE ART PROJECT

Desde a sua criação em 2019, o Celine Art Project contabilizou a incorporação de 40 artistas ao seu acervo. Esse *corpus* de obras, curatorialmente constituído por Slimane, é também adensado por cinco colaborações diretas com os produtos da casa, no contexto do chamado Celine Artistic Collaboration – Tabela 1 e Tabela 2. Especificamente sobre esse segundo caso, o que vemos são criações aplicadas às peças da Celine ou peças seriadas em pequena escala –

um tipo de alta joalheria (descrita como *Haute Maroquinerie*) criada em prata ou *vermeil* – licenciadas através de espólios ou fundações de artistas celebrados, como César e Louise Nevelson. Uma vez criados, esses objetos são desfilados nas apresentações oficiais da marca e integram as coleções comercializadas exclusivamente nas suas lojas mais importantes.

Tabela 1.

Artistas (por ordem alfabética de sobrenome) com obras comissionadas ou adquiridas pelo Celine Art Project (2019-2022). Fonte: Celine Art Project.²¹
 Autoria: Henrique Grimaldi Figueiredo.

Artista	Obras	Suporte	Flagship
David Adamo	Untitled "Vassel" (2014); Untitled (2015)	Escultura	François 1er, Paris
Charles Arnoldi	<i>Fork</i> (2021)	Escultura	Avenue Montaigne, Paris
James Balmforth	<i>Surface Response (Stack)</i> (2019)	Escultura	Madison Avenue, Nova York
Leilah Babirye	<i>Najunga from the Kuchu Ngaali (Crested Crane) clan</i> (2021)	Escultura	New Bond Street, Londres
Katinka Bock	<i>Velvet Column</i> (----)	Escultura	Rue Duphot, Paris
Paloma Bosquê	<i>Tooth/Dente</i> (2019)	Escultura	Jianguomenwai Avenue, Pequim
Elaine Cameron-Weir	<i>Snake X</i> (2019)	Escultura	One Omotesando, Tóquio
José D'Ávila	<i>Aporia IV</i> (2017)	Escultura	Madison Avenue, Nova York
Georgia Dickie	<i>Smile</i> (2013)	Escultura	Rue Duphot, Paris
Asger Dybvad Larsen	Untitled (2019)	Técnica mista sobre tela	New Bond Street, Londres
Rochelle Feinstein	<i>Think</i> (1991)	Óleo sobre tela	Avenue Montaigne, Paris

Artista	Obras	Suporte	Flagship
Kira Freije	<i>Lung Driver</i> (2019)	Escultura	Jianguomenwai Avenue, Pequim
Luisa Gardini	<i>Senza Titolo</i> (----)	Escultura	Rue Saint-Honoré, Paris
Paul Gees	<i>Gordijn-Gevel</i> (2012)	Técnica mista	Jianguomenwai Avenue, Pequim
Indrikis Gelzis	<i>3 Breaths in a Windy Place</i> (2021)	Técnica mista	New Bond Street, Londres
Lukas Geronimas	<i>Gate Posts</i> (2018)	Escultura	Santo Spirito, Milão (loja fechada)
Rochelle Goldberg	<i>Composite Released #3</i> (2019)	Escultura	Rue Saint-Honoré, Paris
Charles Harlan	<i>Tree</i> (2018)	Escultura	Soho, Nova York
Daniel Jensen	<i>Definition and Practice</i> (2019)	Técnica mista sobre tela	New Bond Street, Londres
David Jeremiah	<i>A.H.Y.F.F.A.W.D (INTERNALIZED)</i> (2020)	Técnica mista	New Bond Street, Londres
Rondon Johnson	<i>The Cube Sculpture</i> (2018)	Escultura	François 1er, Paris
A Kassen (coletivo)	<i>Slope (Cherry Wood)</i> (2015)	Técnica mista sobre papel	New Bond Street, Londres
Mel Kendrick	<i>2 Holes</i> (2017)	Escultura	New Bond Street, Londres
Shawn Kuruneru	Untitled (----); Untitled (----)	Tinta sobre tela, Tinta sobre tela	Avenue Montaigne, Paris e Rue de Grenelle, Paris
Artur Lescher	<i>Cardenal</i> (2019)	Escultura	Wooster Street, Nova York
Anne Libby	<i>Total Partial Anular</i> (2020)	Escultura	New Bond Street, Londres
Marie Lund	<i>Heroes</i> (2020); <i>Face</i> (2019)	Escultura, Escultura	New Bond Street, Londres e Montenapoleone, Milão

Artista	Obras	Suporte	Flagship
David Nash	<i>Sheaves</i> (2000); <i>Frame</i> (2017)	Escultura, Escultura	Rodeo Drive, Los Angeles e Avenue Montaigne, Paris
Nika Neelova	<i>Leminiscate IX</i> (2021); <i>Leminiscate XIV</i> (2021)	Escultura, Escultura	New Bond Street, Londres
Virginia Overton	Untitled (2018); Untitled (2017)	Escultura, Escultura	Rodeo Drive, Los Angeles e Soho, Nova York
Ma Qiusha	<i>Wonderland</i> (---)	Técnica mista	Jianguomenwai Avenue, Pequim
Fay Ray	<i>Black Moon</i> (---); <i>Dunes 2</i> <i>Honeycomb</i> (2018)	Escultura, Escultura	Mount Street, Londres e Collins Street, Melbourne
Camilla Reyman	<i>You said that the only thing that made... #2</i> (---)	Técnica mista sobre papel	Rue Saint-Honoré, Paris
Em Rooney	<i>Before the Storm (For Chris)</i> (2019)	Escultura	Jianguomenwai Avenue, Pequim
Leonora Salihu	<i>Chip</i> (2017)	Técnica mista	Collins Street, Melbourne
Soren Sejr	<i>Comp. Black Open Bottom</i> (---)	Escultura	Rue Saint-Honoré, Paris
Davina Semo	<i>We Don't Win Anymore</i> (2016)	Escultura	Avenue Montaigne, Paris
Flemish School (Escola Flamenca)	<i>Portrait de Maximilien de Béthune, Duc de Sully</i> (século XVII)	Pintura	New Bond Street, Londres
Oscar Tuazon	<i>Mobile Floor</i> (2019)	Técnica mista	Rue de Grenelle, Paris
Hu Xiayuan	<i>Grass Thorn III</i> (2017)	Escultura	Rue Duphot, Paris

Tabela 2.
Programa Celine Artistic Collaboration (2019-2022).
Fonte: Celine Artistic Collaboration.²²
Autoria: Henrique Grimaldi Figueiredo.

Artista	Período de colaboração	Tipo de colaboração	Flagships
Christian Marclay	Primavera/Verão 2019	Criação de estamparia para a coleção <i>ready-to-wear</i>	Todas
David Kramer	Primavera/Verão 2020	Adaptação de uma série de trabalhos, como estampas ou aplicações em peças, para a passarela	Todas
André Butzer	Primavera/Verão Masculino 2020	A figura da obra <i>Wanderer</i> (2001), de Butzer, foi adaptada para diversos produtos da casa	Todas
César (em colaboração com a Fondation César)	Outono/Inverno Feminino 2020 (Céline Artist Jewelry Program – 1st edition)	Edição limitada de 100 peças em <i>vermeil</i> e 100 peças em prata, <i>by Céline</i> , baseados na série <i>Directed Compression</i> , iniciadas pelo artista em 1959	Sem informação
Louise Nevelson (em colaboração com Louise Nevelson State)	2022 (Céline Artist Jewelry Program – second edition)	Edição limitada de peças em <i>vermeil</i> e prata, criações da artista ao longo de sua carreira	Paris Saint-Honoré, Paris Montaigne, Londres Bond Street, Nova York Madison, Los Angeles Beverly Hills, Toronto Yorkdale, Tóquio Ginza, Tóquio Omotesando

Embora interessante para se compreender a natureza da hibridização perseguida entre arte e moda hoje, no caso da Celine, uma atenção especial parece ser dirigida ao braço do projeto que redimensiona a experiência espacial e fenomênica da compra. Desse modo, se nos atermos aos dados recolhidos e tratados sobre o Celine Art Project, podemos fazer algumas aferições. O acervo criado por Slimane para a casa é composto 97,5% de peças contemporâneas (com exceção de uma pintura do século XVII abrigada em uma das *flagships* de Londres), sendo o trabalho mais antigo registrado uma peça de 1991. Grande parte das obras é datada do ano da colaboração do artista com a *zombale*, o que de uma perspectiva prática pode ser interpretado como uma predileção por obras comissionadas (prática bastante comum no mecenato artístico), isto é, aquelas desenvolvidas especificamente para uma de suas *flagships*. Em relação ao tipo de suporte, 80% encaixam-se na categoria ‘escultura’, com certa inclinação por objetos em madeira, cerâmica ou metal, dispostos diretamente sobre o piso ou em plintos, com uma escala cromática alinhada à identidade visual da marca e à decoração clínica de suas lojas (figura 1).



Figura 1.

José D'Ávila, *Aporía IV*, 2017.
Escultura, dimensões variadas,
flagship Celine Madison, Nova York.
Fonte: Celine Art Project.²³

Em relação aos nomes selecionados, salta aos olhos o fato de serem majoritariamente artistas emergentes ou mais conhecidos em suas realidades nacionais – caso, por exemplo, dos brasileiros Artur Lescher e Paloma Bosquê, indicada ao Prêmio PIPA²⁴ em 2015, 2016 e 2017 –, o que segue uma abordagem distinta de outras casas de luxo que investem em arte. Nomes celebrados – os *stars* da arte contemporânea, terminologia do sociólogo Alain Quemin (2013) – como Damien Hirst, Jeff Koons ou Maurizio Cattelan não são o foco do projeto. Essa operação singular denota inclusive um sentido de sofisticação, como se Slimane – grande *connaisseur* da arte

e dos artistas – estivesse imprimindo sua visão sobre o que há de melhor qualidade na produção contemporânea e disputando simultaneamente um espaço de autorização dessas legitimidades. Assim como o grupo LVMH que financia o projeto, Slimane aparece também como um mediador da “boa arte”.

Embora seja essa a abordagem das aquisições e comissionamentos da Celine par Slimane, há por detrás dessa operação uma obediência às regras do jogo da arte; isto é, para que a legitimação da escolha aconteça é preciso respeitar ou emular essas regulações. Essa estratégia pode ser facilmente apreendida na página que a marca dedica a cada um dos artistas no site do projeto: além de uma fotografia da obra e da localização da *flagship* onde foi instalada, o Celine Art Project apresenta a trajetória dos criadores, destacando sua pesquisa plástica, os seus temas, mas sobretudo – e aqui é que ocorre a confirmação da legitimidade da prática – uma lista com suas exposições em importantes museus, bienais e galerias, assim como os prêmios recebidos.²⁵

Se a consolidação da posição desses artistas no campo e do efeito de sua arte para o melhoramento simbólico da casa depende desses sinais objetivados – a exposição dos “pequenos eventos históricos” acumulados e que atestam sua importância²⁶ (MOUREAU, 2017) –

é porque a dignificação do luxo ainda está condicionada em sua relação com um tipo de arte previamente testado e autorizado. Se “a obra é feita não duas, mas cem vezes, mil vezes, por todos que se interessam por ela” (BOURDIEU, 1996, p. 198), e o “o discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e seu valor” (BOURDIEU, 1996, p. 197), a forma como Slimane articula essas dimensões – seja nos veículos em que o projeto é divulgado, seja no modo como esses discursos são alinhados em sua página institucional – visa delimitar a fronteira, especificando que aquilo ali exposto é uma obra de arte e garantindo que esta exerça o efeito notabilizador de uma obra de arte, preceito que, no cerne de um capitalismo das coisas artísticas, é o factualmente perseguido e alvejado.

A MAIORIDADE DO CAPITALISMO ARTISTA

Da tese de que o desenvolvimento do capitalismo financeiro global não exclui os processos estetizantes que poderiam em alguma medida contrariar os modelos fordistas vigentes, os teóricos franceses Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) apontam como

que, racionalmente e de maneira generalizada, o aspecto artístico e cultural passa a ser mobilizado com o intuito de ampliar os mercados: são as economias estetizadas (termo proposto pela socióloga britânica Joanne Entwistle), no qual a qualidade estética – seja uma aparência ou um estilo – encontra-se mercantilizada, isto é, “definida e calculada como um mercado em si e vendida visando lucro” (ENTWISTLE, 2009, p. 10).

Esse modelo, nomeado por Lipovetsky e Serroy (2015) como capitalismo artista, seria caracterizado também por um trabalho sistemático de “estilização dos bens e dos lugares mercantis, de integração generalizada da arte, do look e do afeto no universo consumista” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 14). Respondendo aos processos de individualização das subjetividades e da emergência de um consumo mais performativo, o reenquadramento ontológico das práticas culturais é o que explicaria, para eles, as investidas da indústria do luxo sobre a arte contemporânea e outras modalidades da cultura legítima.²⁷

Dessa angulação, o tipo de consumo que define o que chamamos de maioridade do capitalismo artista seria então um modo superqualificado de apropriação das coisas e das práticas que nas realidades globalizadas – diga-se, atravessadas por profundos

processos de serialização da vida – serviriam como elementos particulares de diferenciação. Vimos em Ortiz (2019) que os objetos e as práticas de luxo apenas adquirem significado quando posicionadas de maneira relacional. Esse universo do luxo, que se manifesta materialmente no mundo dos ricos, torna-se a casa ideal desse outro tipo especializado de consumo tanto material como “performático”, no sentido de indicar um movimento aberto à observação de um terceiro (sobretudo de seus pares, os outros ricos).

O Restaurante Beige, localizado em Tóquio, por exemplo, está situado no último andar de um prédio de propriedade da Chanel, no mesmo edifício que abriga uma grande *flagship* da marca, no bairro de Ginza – lugar conhecido por suas inúmeras boutiques de luxo. O ambiente assinado por Peter Marino – *arquiteto-griffe* –, além de possuir decoração, paleta de cores e organização que segue a identidade visual da Chanel, apresenta um menu assinado por Alain Ducasse, o chef que acumula o maior número de estrelas Michelin.²⁸ Há ainda o caso do Palazzo Versace. A marca italiana atualmente é proprietária de dois hotéis de luxo, um na Austrália e outro nos Emirados Árabes. A decoração acompanha os elementos visuais da casa e possui uma série de comodidades, dentre elas, nove restaurantes e bares onde os consumidores podem viver

o melhor da “experiência” da grife. Já a *Vogue*, cujo foco é a moda de luxo, tem se tornado cada vez mais uma publicação que divulga e norteia um certo estilo de vida – digamos, um certo *savoir-vivre* – mantendo sessões sobre gastronomia e os melhores restaurantes; viagens e os melhores roteiros; artes e as melhores exposições, dentre outros tópicos que poderiam vir a interessar os habitantes desse mundo dos ricos.

No caso do Celine Art Project, esse modelo que descrevemos e que põe distintas frequências e práticas do luxo em relação, parece ser ainda mais qualificado. Nesse sentido, as nuances são bastante reveladoras: o caso não é de uma pessoa que consome um produto da marca Celine e depois vai visitar uma galeria de arte; ou de alguém que compra um *tailleur* Chanel e em seguida vai almoçar no restaurante Beige; muito menos de uma pessoa que pessoa que faz compras na Versace e tem uma estadia no hotel da marca. No caso do Celine Art Project, as pessoas consomem os produtos Celine e apreciam a arte ao mesmo tempo, manifestação de um estilo de vida “elevado”, sendo a arte a alavanca última da distinção.

O encontro entre moda e arte no contexto desse empreendimento seria, então, reconhecido pelos agentes que ocupam determinado espaço social, ou seja, aquilo que Ortiz (2019)

descreve como o mundo dos ricos; um lugar em que o consumo tende a ser mais estetizado e diferenciado. Em suma, a apropriação simultânea de duas esferas culturais já definidas como distintivas (a arte e o luxo) indicaria, por sua vez, uma dimensão um tanto mais teatralizada e graduada de consumo; de um consumo que –embora característico desse capitalismo artista – atingiria sua maioridade em espaços hibridizados, como as *flagships* Celine.

O PAPEL DAS *FLAGSHIPS* NO CELINE ART PROJECT

Especificamente no caso da Celine, a marca possui produtos distribuídos em faixas de preço bastante diversas, de modo que a associação de seu produto de moda com a experiência de apreciação de obras de arte contemporânea indica mais uma tentativa de segmentação desses consumidores do que seu alargamento. Como bem explicado por Renato Ortiz (2019), apesar de o universo do luxo e o mundo dos ricos serem espaços em plena expansão, de alcance global, eles são estruturas hiper-restritas; e este olhar direcionado para o lugar em que ocorrem as diferentes formas de consumo de uma marca, uma maneira de coletar as pistas que clarificam esse ponto.

No caso da Celine Art Project, a articulação entre moda e arte não se encontra exposta em todas as suas lojas. Ainda que existam mais de 150 lojas Celine no mundo, as obras cuidadosamente eleitas por Slimane somente estão presentes nas *flagships*. Existe uma série de detalhes que definem as *flagships* e que as diferenciam de outros tipos de lojas. A *flagship* é a loja que carrega o conceito da marca em sua essência. Ela materializa a narrativa da marca, tem uma arquitetura singular e uma seleção própria de produtos, que são também expostos de forma específica (SUDJIC, 2010).

A *flagship* é um elemento importante de nossa análise, na medida em que ela aparece como território comum entre os espaços da moda e da arte, e mais do que simples matéria, é também uma linguagem. Tais espaços deixam, portanto, de ser tomados a partir de uma separação categórica arte/produto; e a manutenção da diferença entre eles também deixa de restringir-se à mobilização de elementos um do outro. Esse território comum, por sua vez, é seguramente projetado por um arquiteto importante²⁹ (SUDJIC, 2010), um dos fatores que permite com que a arte não seja excessivamente corrompida pela “vulgaridade” das relações mercadológicas. Ao mesmo tempo, as roupas e acessórios, com ares de itens artísticos,

partilham os expositores e a iluminação “museológica” desses territórios, sofrendo uma transubstanciação qualquer.

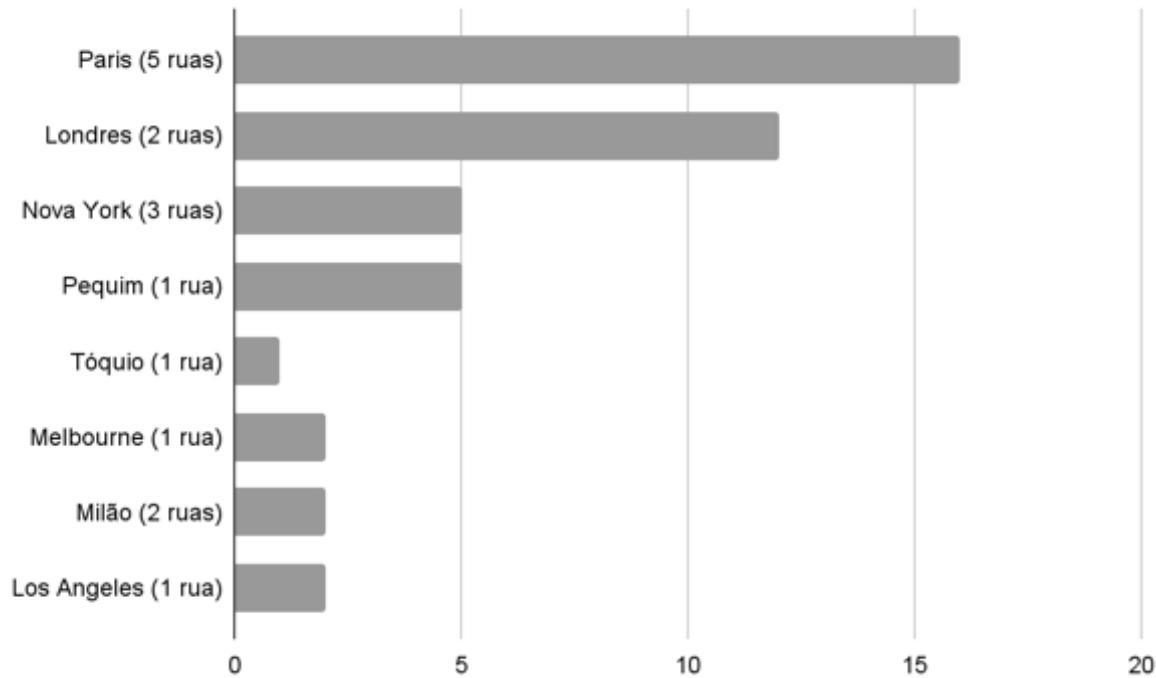
Em síntese, as *flagships* da Celine – Gráfico 1 –, que recebem as obras de arte curadas por Slimane, são especializadas como espaços em plena hibridação entre loja de luxo e galeria de arte. Ao passo em que tais lojas consomem-se e apreciam-se simultaneamente as modas e as artes (mas também, como vimos, a arquitetura), as *flagships* aparecem como um espaço ideal para o consumo teatralizado e hiperqualificado que caracteriza o capitalismo dos nossos dias.

A localização dessas *flagships* constitui outro ponto que requer atenção. Ortiz (2019) argumenta que, ao refletirmos sobre o universo do luxo, a unidade geográfica que mais se destaca são endereços específicos de cidades singulares. Em outros termos, a unidade geográfica não será toda a cidade de Paris, por exemplo, mas sim a Avenida Montaigne ou a Rue François 1er, no Triangle D’Or; tampouco será toda a cidade de Milão, mas o Quadrilatero mba Moda. Ao cruzarmos esses endereços com outras lojas Celine, é possível ainda observar como a opção de manter as obras de arte em *flagships* e não em qualquer loja (que, embora ocupem endereços igualmente prestigiosos, tendem a ser mais acessíveis

que as primeiras) indica as mencionadas características de hiper-restrição, de um acesso permitido a apenas uma pequena parcela dos habitantes desse mundo dos ricos.

Consumir Celine em uma *flagship* assinada por um arquiteto de grife e na qual encontram-se expostas obras de arte seria, então, inegavelmente mais performático e distintivo que consumir Celine em uma loja que é mbale e simbolicamente mais acessível, como sua unidade na Galeries Lafayette, em Paris. Considerando, ainda, que independentemente de onde se compra os produtos da marca, os consumidores da Celine dispõem de um certo nível de recursos financeiros, não seria absurdo sugerir que essa nova modalidade de consumo identificada em projetos como o Celine Art Project denotaria uma forma de alguns ricos teatralizarem e estilizarem seus padrões de consumo diante de outros ricos.

Gráfico 1.
Número de obras totais do
Celine Art Project distribuídas
por *flagships* (2019-2022).
Autoria: Henrique Grimaldi Figueiredo.



Se pudermos propor uma última reflexão sobre o tipo de arte exposta nessas lojas, uma outra provocação ainda seria possível. Se o reconhecimento dos códigos, mais do que a simples portabilidade de objetos de luxo, tem se tornado o mecanismo mais eficiente de distinção, identificar uma obra de David Adamo ou Paul Gees (artistas do projeto) seria ligeiramente mais eficiente como trunfo simbólico que o excessivamente midiático Damien Hirst. Hirst certamente é um artista mais estável em termos de reconhecimento e infinitamente mais caro que seus concorrentes, mas para a

operação de elevação que se deseja explorar nessas espacialidades, a curadoria de Slimane é precisa em ressaltar os artistas conhecidos – mas não exageradamente – como um aspecto que assevera a dimensão singularizada do consumo. Se a ideia de capitalismo artista é um recurso conceitual analítico das relações econômicas na contemporaneidade, poderíamos afirmar que o Celine Art Project é um exemplo heurístico que nos permite apreender suas formas histórica e socialmente assumidas.

■ NOTAS DE SAÍDA

“Luxo e moda são, ambos, instrumentos de diferenciação individual, porém, hoje, somente o luxo associa-se a uma hierarquia social latente, por isso somente o luxo é responsável por uma re-hierarquização também latente”, escreve Ortiz (2019, p. 244) ao designar que muitas são as modas, mas que o luxo, como elemento de dominação simbólica, ocupa uma dimensão específica – e talvez a mais diferenciada – nas sociedades capitalistas contemporâneas. Se o luxo é o bastião final dos processos de distinção e elevação, interessa às empresas não apenas fazer moda (por mais cara que

esta seja), mas criar objetos e experiências super qualificadas que forneçam ao (neo) consumidor o arsenal de que carece.

Os usos da arte e a noção do criador de objetos de luxo que se identifica com o artista em sua versão romântica são aparatos simbólicos que comprimem ou fissuram as fronteiras disciplinares. Se o objetivo é a zona final de indefinição – de, como estabelece Le Bail (2011, p. 100), onde “o luxo é arte e a arte é um luxo” –, estratégias são continuamente tomadas e sofisticadas para a obtenção desse resultado. O Celine Art Project – que converge aspectos práticos (o comissionamento de obras de arte, a loja-galeria, a experiência teatralizada de compra) e narrativos (o estilista curador) – trabalha não só pela conformação de uma distinção, mas também pela legitimidade simbólica de um padrão que se consolida como referencial para a efetivação da própria diferença.

Nessa batalha que não é entre o luxo e o não luxo, mas que se dá, ao contrário, nas trincheiras simbólicas de seu próprio espaço social hiper-restrito, experimenta-se a disputa pela constituição dos padrões culturais nas esferas mais elevadas. Como mediador, não interessa ao LVMH replicar a operação para todas as suas casas, o que diluiria seu efeito de raridade. Isso torna, portanto, a Celine de Slimane um caso especialmente significativo para se compreender

as lógicas de hibridização nas economias do capitalismo artista. No entanto, é perceptível que o grupo parece também estar interessado em levar essa ideia do consumo simultâneo de arte e dos produtos de luxo para outras marcas de seu portfólio. É como interpretamos, por exemplo, o caso ainda mais recente da Guerlain e seu projeto Bee Art by Guerlain, iniciativa que engloba e dinamiza todas as ações da empresa no âmbito da arte e no âmbito da ecologia. A mais recente exposição, inaugurada em 2022, leva o nome de “Les Militantes”, e foi promovida em parceria com Paris+ par Art Basel, uma das feiras de arte mais reconhecidas do planeta e que estreava em Paris naquele ano.

Cada vez mais recorrente, os usos sociais da arte como mecanismo de artealização³⁰ dos objetos e práticas de luxo possuem efeitos sensíveis – e às vezes funestos – sobre os mais diversos campos culturais. Nesse universo, nada é gratuito. Se o luxo lança mão de imensos recursos econômicos e institucionais para fagocitar a arte, da mais legitimada às práticas ainda emergentes, é porque esta é o objeto mais eficiente para a obtenção de seus fins, cujo desfecho (e independentemente dos discursos de encantamento e celebração dos artistas) tende a ser sempre financeiro: como empresas globais compostas por acionistas e obedientes a uma lógica de mercado, seu objetivo é o lucro.

Convergindo então os instrumentos materiais (altos investimentos), institucionais (toda a estrutura do grupo LVMH), as influências (capital social negociado em círculos privilegiados) e logísticos (toda uma cadeia globalizada de distribuição), parecem poucos os agentes ou artistas que poderiam realmente se impor frente aos avanços do universo do luxo sobre a arte. Se esta tende a ser a nova lógica dos mercados simbólicos de hoje, poderíamos concluir esta análise com dois questionamentos de grande envergadura: Quanto do valor final dos produtos Celine se deve a sua relação com a arte contemporânea? e Até onde a grife atua influindo na consolidação e circulação das carreiras dos artistas? E mais, como os novos Médicis da contemporaneidade, estaria o universo do luxo apto a encetar ou desacelerar certas narrativas na história da arte? Estes são tópicos que apenas o tempo e uma sistemática observação científica poderão responder.

NOTAS

- 1** O conceito de economia do enriquecimento, forjado por Boltanski e Esquerre (2017), fornece o modelo teórico que explicita as circunstâncias de avizinhamento entre campos culturais diversos (indústria e arte, por exemplo) na esteira daquilo que nomeiam ‘capitalismo integral’. Para os autores, esse processo de valoração perpassa todas as estruturas da mercadoria e institui uma definição de valor que transcende a esfera da produção (mais-valia absoluta e relativa) para descrever, alternativamente, os métodos de enriquecimento simbólico responsáveis pela distinção e sobrevida dos produtos e práticas na contemporaneidade.
- 2** Exceto quando indicado o contrário, todas as traduções do francês e inglês foram feitas pelos autores deste artigo.
- 3** Tomando o equipamento museal para ilustrar o argumento, observamos que esse embaçamento pode ser utilizado tanto para criar um lugar de memória para um costureiro, como o Museu Pierre Cardin (Paris); para homenagear alguns elementos da moda, caso da exposição “Fashioning Masculinities: The Art of Menswear”, no Victoria & Albert Museum (Londres); ou ainda para constituir acervos, caso do Projeto Masp Moda (São Paulo). No caso da criação, transborda ainda nos produtos e práticas hibridizadas (bolsas assinadas, joias seriadas etc.) cujo valor superavitário é justificado por sua conexão com as artes visuais.
- 4** Outro caso, mas que se relaciona ao uso da arte antiga ou moderna para melhoramento da performance de produtos de moda, é o da associação entre marcas ou redes de *fast fashion* com museus, dos quais podemos destacar MoMA x Dr. Martens, MoMA x Uniqlo e Zara x Reina Sofia. Ver Ábile (2019).
- 5** Vanessa Beecroft é uma artista italiana radicada nos Estados Unidos. Utilizando-se sobretudo da performance, videoarte e fotografia, muitas das obras de Beecroft recorreram a modelos profissionais – nuas ou seminuas – com o intuito de produção de *tableaux vivants*.
- 6** Ver LECLÈRE (2009).
- 7** Dados oficiais disponibilizados pela grife em seu site institucional. Disponível em: <https://www.celine.com/en-int/celine-maison-de-couture/artistic-projects/>. Acesso em: 9 abr. 2023.

8 A série Artist Spotlight, iniciada em 2022, diferencia-se do projeto do Celine Art Project (basicamente obras de arte comissionadas ou adquiridas para as *flagships* da marca) por integrar as criações dos artistas convidados aos produtos comercializados pela *maison*. As estampas desenvolvidas por Petersen, por exemplo, foram apresentadas durante o desfile masculino da grife (SS23), intitulado *Dysfunctional Bauhaus*, na Semana de Moda de Paris. No entanto, no que diz respeito ao objeto desta investigação, centraremos nosso olhar no Celine Art Project, que nos fornece uma amostra relativamente substancial a partir da qual certas aferições são possíveis.

9 Tal associação foi criada em 1954 com o objetivo de propagar uma imagem específica da França no mundo, isto é, a de que ela é um país do luxo. Ver: <https://www.comitecolbert.com/membros/celine/>. Acesso em: 25 out 2022.

10 Constituída em 1973, a Fédération surge da Chambre syndicale de la haute couture, que tem seu primeiro formato estabelecido em 1868. Enquanto sindicato de empregadores, ela reúne as maiores marcas de moda da França e do exterior. Ver: <https://fhcm.paris/fr/>. Acesso em: 25 out 2022.

11 Jean-Jacques Picart é um dos mais influentes consultores em moda e alta costura. Com um escritório de relações públicas que representou Thierry Mugler, Emanuel Ungaro, Hermès, Kenzo, Chloé, Ferragamo e Jil Sander, Picart esteve associado à Maison Christian Lacroix de 1986 a 1999. Ver: <https://www.businessoffashion.com/community/people/jean-jacques-picart>. Acesso em: 9 abr. 2023.

12 Entre eles destacam-se *Berlin* (2003), *Stage* (2004), *London*, *Birth of a Cult* (2005) e *Interzone* (2005).

13 Ver: <https://www.hedislimane.com/diary/>. Acesso em: 13 out 2022.

14 A centralização em uma pessoa dotada da autoridade de criar é um dos vários pontos comuns entre ambos os espaços: no espaço da arte, temos o artista; no espaço da moda, o estilista. O próprio surgimento do criador de moda está em alguma medida baseado no papel do artista no espaço da arte. Ver o texto “Alta Costura e Alta Cultura”, de Pierre Bourdieu em *Questões de Sociologia* (1983).

15 Em 2000, assinou uma edição especial da revista, publicada em 6000 exemplares e comercializada como item de colecionador por 175 dólares cada.

16 Acerca da perspectiva autoral trazida pelos novos designers para as grifes tradicionais, podemos explicá-la talvez como uma terceira fase da evolução na profissão-estilista, sendo a primeira aquela do surgimento histórico da atividade com Charles F. Worth seguida pelo desenvolvimento de diversas casas de moda, e a segunda, a fase de substituição dos costureiros fundadores por novos designers, que são caracterizados por um maior respeito à tradição e aos arquivos da casa. A terceira fase, esta que corresponde aos substitutos dos substitutos (terceira, quarta, quinta geração ou mais de designers) se distingue pelo fato desses criadores, longe de tentarem permanecer nas sombras da *maison*, não se preocuparem necessariamente em reverenciar sua identidade, criando uma abordagem própria arrolada ao culto à personalidade e à inovação criativa que definem os mercados artísticos da contemporaneidade.

17 O Celine Art Project não é o único projeto de arte no qual Slimane está envolvido. Há ainda o Portrait of a Performer e o Portrait of an Artist. Neles, o estilista fotografa personalidades, e os resultados do trabalho são incorporados, às vezes, à própria publicidade da marca.

18 Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/articles/the-ceLINE-art-project-at-the-nexus-of-art-and-fashion-renata-petersen-mel-kendrick-hu-xiaoyuan-oscar-tuazon-rochelle-goldberg>. Acesso em: 14 out. 2022.

19 Disponível em: <https://vogue.gr/suzy-menkes/suzypfw-ceLINE-s-art-project/>. Acesso em: 14 out. 2022.

20 A ideia de artificação, forjada pelas sociólogas francesas Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2012, 2013) trata de explicar como se dá a passagem da não arte para a arte. Da forma como as duas intelectuais concebem esse fenômeno, para que algo se artifice é necessário que o faça em relação a algo já previamente artificado (de um bem ou prática entendido como arte). No que diz respeito ao nosso objeto, entendemos que a presença da arte contemporânea no universo do luxo serve justamente para isso, estabelecer um modelo segundo o qual o luxo se artificaria parcialmente, elevando tanto sua cotação simbólica como seu valor financeiro.

21 A partir dos dados disponibilizados em: <https://www.celine.com/en-int/ceLINE-maison-de-couture/artistic-projects/>. Acesso em: 11out. 2022.

22 Disponível em: <https://www.celine.com/en-int/cm/celine-maison-de-couture/collaborations/collaborations-marclay>. Acesso em: 5 dez. 2022.

23 Disponível em: <https://www.celine.com/en-int/cm/celine-maison-de-couture/celine-art-project/art-in-store-jose-davila-06>. Acesso em: 15 out. 2022.

24 Maior honraria brasileira conferida à produção artística contemporânea.

25 Este era o layout da página do projeto em outubro de 2022.

26 Para a socióloga e economista francesa Nathalie Moureau (2017), a entrada de um artista para a história da arte e a sua hierarquização frente aos seus pares depende do acúmulo de pequenos eventos históricos. Esses eventos podem ser muitos – a entrada em uma coleção importante, uma exposição, a publicação de um catálogo etc. – e são eles que balizam tais posições no campo artístico. No caso do Celine Art Project, a manutenção de biografias dos artistas com essas informações funciona de maneira a produzir uma credibilidade incontestável para a iniciativa e mitigar qualquer dúvida acerca de sua relevância cultural.

27 A própria ideia de “indústria do luxo”, que à primeira vista incorreria em um paradoxo (luxo = raridade; indústria = massificação, serialização) é ela mesma um traço desse capitalismo artista. Assim, é só em um capitalismo artista que faria sentido falar em termos de indústria de luxo; é nesse modelo econômico que podemos pensar e sistematizar as intervenções dos grupos empresariais sobre as artes e seus circuitos.

28 O Guia Michelin, publicado pela primeira vez em 1900, foi criado como um guia turístico que visava promover o mercado automobilístico. Adotando desde 1931 o sistema de uma, duas ou três estrelas como uma “premiação” para os restaurantes de maior qualidade, o guia transformou-se na maior distinção concedida no campo da gastronomia. Dessa perspectiva, é natural que o luxo, que carrega a excelência e raridade como elementos essenciais, tenha se aproximado a este universo nos novos empreendimentos que desenvolve. Os hotéis, spas ou museus gerenciados pela indústria do luxo, quando incorporam o elemento gastronômico, fazem-no exclusivamente através desse traço distintivo.

29 Provavelmente um ganhador do Prêmio Pritzker, a maior honraria da arquitetura. Uma rápida verificação de *flagships* de marcas como Louis Vuitton, Prada, Chanel, Hermès e Dior, indica que elas compartilham entre si essa dimensão: são todos projetos de profissionais laureados com o Pritzker.

30 A ideia de artealização que adotamos neste ponto, em alternativa ao termo artificação (SHAPIRO, 2007), objetiva ressaltar o elemento mágico que envolve as operações de transubstanciação do luxo e de seu consumo através da arte. A artealização (uma ritualização através da arte) acerca, nesse sentido, os objetos de luxo (embora raros, serializados) à dimensão totêmica do fetiche religioso.

REFERÊNCIAS

- ÁBILE, Bárbara Venturini. **Da grife de luxo ao fast-fashion:** uma análise das estratégias de produção de coleções colaborativas. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Estadual de Campinas, 2019.
- BARRAGÁN, Paco. **From Roman Feria to Global Art Fair / From Olympia Festival to Neo-Liberal Biennial:** On the 'Biennialization' of Art Fairs and the 'Fairization' of Biennials. Londres: ARTPULSE Editions, 2020.
- BAUDRILLARD, Jean. **Selected Writings.** Cambridge: Polity Press, 1988.
- BOLTANSKI, Luc; ESQUERRE, Arnaud. **Enrichissement:** une critique de la marchandise. Paris: Gallimard, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. Alta costura e alta cultura. In BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p. 154-161.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Lisboa: Difel, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. **Novos Estudos**, vol. 96, p. 105-115, 2013.
- BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. In BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença.** Porto Alegre: Zouk, 2004, p. 113-190.

CRANE, Diana. Globalization, Organizational Size, and Innovation in the French Luxury Fashion Industry. Production of culture theory revisited. *Poetics*, n. 24, p. 393-414, 1997.

DEENY, Godfrey; WEISMAN, Katherine. Guarded optimism. *WWD*, vol. 168, n. 70, p. 14, Gale Academic OneFile, 10 out. 1994.

DUGGAN, Ginger Gregg. O maior espetáculo da Terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática. *Fashion Theory*, vol. 1, n. 2, p. 3-30, 2002.

ENTWISTLE, Joanne. **The Aesthetic Economy of Fashion: Market and Values in Clothing and Modelling**. Oxford: Berg, 2009.

EVANS, Caroline. **Fashion At the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness**. New Haven: Yale University Press, 2012.

FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. **Entre padrões de estetização e tipologias econômicas: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen (1992-2010)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.

HOROWITZ, Noah. **Art of Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market**. Princeton: Princeton University Press, 2011.

JACKSON, Tim. A Contemporary Analysis of Global Luxury Brands. In BIRTWISTLE, Grete; BRUCE, Margaret; MOORE, Christopher (orgs.). **International Retail Marketing, a case study approach**. Oxford: Elsevier, 2004, p. 155-169.

JACOMET, Dominique; MINVIELLE, Gildas. Marché, industrie et mondialisation. In Institut Français de la Mode (Org.). **Mode et Luxe**: économie, creation et marketing. Paris: Éditions du Regard, 2014, p. 16-48.

KAPFERER, Jean-Noël; BASTIEN, Vincent. **The Luxury Strategy**: Break the Rules of Marketing to Build Luxury Brands. Londres: Kogan, 2012.

LAFAY, Denis. Gilles Lipovetsky: "Le luxe est un parfait miroir de notre civilisation". **La Tribune**, 20 mai. 2015. Disponível em: <https://region-aura.latribune.fr/debats/grands-entretiens/2015-05-20/gilles-lipovetsky-le-luxe-umt-un-parfait-miroir-de-notre-civilisation.html>. Acesso em: 9 abr. 2023.

LE BAIL, Stéphanie. **Le Luxe, entre business et culture**: évolutions, actualité et perspectivas do modelo francês. Paris: France-Empire, 2011.

LECLÈRE, Marie-François emballe Hong Kong. **Le Point**, 4 jun. 2009.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

McROBBIE, Angela. **British Fashion Design**: Rag Trade or Image Industry? Londres: Routledge, 1998.

MOULIN, Raymonde. **O mercado da arte**: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOUREAU, Nathalie. Tout ce qui brille n'est point or. **Ouvrir ouvrir**, vol. 13, n. 2, p. 436-457, 2017.

MOUREAU, Nathalie; SAGOT-DUVAUROUX. **Le marché de l'art contemporain**. Paris: La Découverte, 2016.

NEGRIN, Llewellyn. *Fashion and Aesthetics, a Fraught Relationship*. In GECZY, Adam; KARAMINAS, Vicki (orgs.). **Fashion and Art**. Londres: Berg, 2012, p. 43-54.

ORTIZ, Renato. **Universo do luxo**. São Paulo: Alameda, 2019.

PINÇON, Michel; PINÇON-CHARLOT, Monique. **Grand Fortune: Dynasties of Wealth in France**. Nova York: Algora, 1998.

QUEMIN, Alain. **Les stars de l'art contemporain**. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels. Paris: CNRS, 2013.

ROUX, Elyette; FLOCH, Jean-Marie. **GÉRER L'INGÉRABLE: La Contradiction Interne de Toute Maison de Luxe**. **Décisions Marketing**, n. 9, p. 15-23, 1996.

ROUX, Elyette. Le luxe au temps de marques. **Géoeconomie**, n. 49, p. 19-36, 2009.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. **De l'artification: enquêtes sur le passage à l'art**. Paris: EHESS, 2012.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? **Sociedade e Estado**, vol. 22, n. 1, p. 135-151, 2007.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? **Sociedade e Estado**, vol 28, n. 1, p. 14-28, 2013.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa**: um estudo econômico das instituições. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo, 2006.

■ SOBRE OS AUTORES

Henrique Grimaldi Figueiredo é Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/Fapesp) com estágio doutoral pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS/BEPE Fapesp) e mestre em Artes, Culturas e Linguagens (Habilitação: História da Arte e Cultura de Moda) pelo Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF/Fapemig). Editor executivo do periódico *Todas as Artes - Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, sediado no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (UPorto), é membro do Grupo de Estudos em Bourdieu (GEBU), da International Association for the Study of Popular Music (IASPM/Portugal) e da European Sociological Association (ESA), da qual participa através do RN - Sociology of Arts.

Bárbara Venturini Ábile é Doutoranda em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Estágio de pesquisa no Institut des Hautes Études sur l'Amérique Latine (IHEAL) do Centre de Recherche et de Documentation sur les Amériques (CREDA) da Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, pelo projeto CAPES-COFECUB (2022-2023). Mestrado em Sociologia da Cultura (2019) e graduação em Ciências

Sociais pela UNICAMP (2014). Estágio de pesquisa na Fondation Maison Sciences de l'Homme, na área de Antropologia Global do Luxo do Collège d'Études Mondiales (2018). É membro do Grupo de Estudos em Bourdieu (GEBU) desde 2017.

Artigo recebido em
3 de janeiro de 2023 e aceito em
5 de abril de 2023.



A ESTREIA DA ARTE BRASILEIRA NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARTE DE VENEZA (1950)

DUNIA ROQUETTI

**THE DEBUT OF BRAZILIAN ART AT
THE VENICE INTERNATIONAL ART
EXHIBITION (1950)**

**EL DEBUT DEL ARTE BRASILEÑO EN
LA EXHIBICIÓN INTERNACIONAL
DE ARTE DE VENECIA (1950)**

RESUMO

Ahead of print
Dunia Roquettei*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4342-2222>

*Universidade Nova de Lisboa (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST), Portugal.

DOL: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2023.205384

Após uma falida tentativa de estreia na 24^a Bienal de Veneza (1948), o Brasil fez seu debuto na 25^a edição (1950), sob gestão e financiamento de Francisco Matarazzo Sobrinho. Reconstruindo o percurso de afirmação de Matarazzo junto à entidade italiana e à luz dos registros históricos referentes à recepção deste debuto, este artigo examina o duplo lugar concedido à arte brasileira pela mídia internacional: um, repleto de descaso, ao reproduzir exaustivamente o texto do catálogo expositivo produzido pelos próprios brasileiros, ao posto de uma análise personificada e séria do conjunto; outro, propagador de estereótipos, como “espírito primitivo indígena”, “truculência popularesca”, “iconografia exótica e violenta” e “primitivismo selvagem”.

PALAVRAS-CHAVE Arte moderna brasileira; Bienal de Veneza; Estereótipos; Francisco Matarazzo Sobrinho

ABSTRACT

Following a failed attempt to participate in the 24th Venice Biennale (1948), Brazil made its premiere at the 25th Venice Biennale (1950), under the management and financed by Francisco Matarazzo Sobrinho. Reconstructing the path leading to the affirmation of Matarazzo with the aforementioned Italian entity and in accordance with the historical records referring to the reception of this debut, this article shall examine the duality of the placing attributed to Brazilian art by the international media: one displaying negligence in exhaustively reproducing the exhibition catalogue text written by the Brazilians themselves, subject to personified and serious analysis of the group, and another propagating stereotypes, such as the “primitive indigenous spirit”, “popular truculence”, “exotic and violent iconography” and “savage primitivism”.

KEYWORDS

Brazilian Modern Art; Venice Biennale; Stereotypes; Francisco Matarazzo Sobrinho

RESUMEN

Después de un intento fallido de estrenar en la 24^a Bienal de Venecia de la posguerra (1948), Brasil hizo su debut en la 25^a edición (1950), con un conjunto de 12 artistas y 58 obras reunidas por el antiguo Museo de Arte Moderno de São Paulo, bajo la gestión y financiamiento de Francisco Matarazzo Sobrinho. Reconstruyendo el camino de afirmación de Matarazzo en la entidad italiana y a la luz de los registros históricos referentes a la recepción de este debut, este artículo examina el doble lugar concedido al arte brasileño por los medios de comunicación internacionales: uno lleno de desdén, al reproducir exhaustivamente el texto del catálogo expositivo producido por los propios brasileños, al puesto de un análisis personificado y serio del conjunto; otro propagador de estereotipos, como “espíritu primitivo indígena”, “truculencia popularesca”, “iconografía exótica y violenta” y “primitivismo salvaje”.

PALABRAS CLAVE

Arte moderno brasileño; Bienal de Venecia; Estereotipos; Francisco Matarazzo Sobrinho





As bases da solidificação relacional entre o Brasil e Exposição Internacional de Arte de Veneza¹ se põem ao final década de 1940 e ao longo da década de 1950 dentro das esferas de atuação de Francisco Matarazzo Sobrinho. Capitalizador de todo o processo expositivo na Itália, Matarazzo desponta, em São Paulo, como um dos esteios do sistema cultural apto para lançar-se na promoção artística internacional.

O raio de alcance direto de sua atuação ganha nitidez na criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, nas Bienais de São Paulo, na Fundação Bienal e no antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo² (1948-1962). No que tange a especificidade do tema tratado neste artigo, prioriza-se a significação potencialmente internacionalizante deste último.

Há, por certo, uma exaustiva literatura dedicada aos desdobramentos das bienais do antigo MAM, não sendo o caso de aqui nos determos em tal discussão. Pouco se discute, porém, seja do ponto de vista da historiografia da arte, seja do ponto de

vista das pesquisas em teoria e crítica da arte, a historicidade das salas brasileiras curadas pelo antigo MAM, em Veneza.

Em linhas gerais, entre os anos de 1948 e 1950, a massiva troca de correspondências reveladas entre Francisco Matarazzo Sobrinho e Rodolfo Pallucchini³ conduz a uma consciência histórica mútua, da qual Matarazzo retém os fundamentos práticos para lançar um dos projetos mais audaciosos da América Latina e Pallucchini alinha-se estrategicamente aos seus pares de instituições museológicas internacionais, para legitimar, no pós-guerra, o papel de Veneza e da Itália no continente americano.

O intercâmbio entre Veneza e o Brasil em nenhuma outra circunstância repetiu-se de modo tão ativo e contundente como neste primeiro instante. Da parte italiana, capitaneados pela Bienal de Veneza, os conjuntos italianos expostos nas bienais do antigo MAM expandiam-se por toda a América Latina em mostras itinerárias. Da parte brasileira, desde a estreia na 25^a Bienal de Veneza (1950) até 1962, o antigo MAM intermediava as salas⁴ nacionais, detendo o poder de selecionar, financiar e exportar mais de 50 artistas e centenas de obras de arte, das mais variadas categorias, a endereços estéticos.

Entretanto, se no campo das relações institucionais a Bienal de Veneza e o antigo MAM performaram uma relação horizontal,

no campo das artes, a literatura receptiva à arte brasileira em Veneza movimentou-se em direção contrária. Embora o número de artistas ali expostos soe exorbitante, é preciso atentar que muitos deles, “manadas de ruminadores dos novos verbos” (CAMILUCCI, 1950, p. 665), desiludindo a expectativa europeia pelos estereótipos nacionais, foram alocados de contorno aos nomes de Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti e Lasar Segall – os únicos a receberem irrisória (des)atenção das mídias.

Nesse rumo, reconstruir os acenos da recepção coeva à arte brasileira através da pesquisa em artigos e retalhos de jornais da época, não foi tarefa das mais fáceis. Bastou uma consulta acurada ao Arquivo Histórico de Arte Contemporânea de Veneza (ASAC),⁵ para reiterar-se o consueto: nações centrais à elaboração das artes modernas ocidentais, como a França, a Espanha, a Itália, a Inglaterra e os Estados Unidos, com especial domínio da primeira e do último, conservaram os seus protagonismos em copiosas pastas arquivísticas a testemunhar a lógica recursiva de todos os “ismos”. Os “outros”? Silêncio.

Nancy Jachec (2007, p. 155-156), uma das poucas estudiosas a englobar os “outros” na literatura das bienais do pós-guerra, atribuiu a dificuldade de análise estética dos países “periféricos” às suas participações esporádicas em Veneza, citando a esse propósito

o Egito, a Venezuela, a Turquia, o Irã e o Brasil. No caso brasileiro não podemos concordar com tal afirmação, visto que, desde a sua estreia em 1950, o Brasil participou continuamente de todas as edições do evento, ininterruptamente. Atualmente, vale lembrar, está ali representado pelo artista alagoano Jonathas de Andrade.⁶

Com foco ainda no Brasil, Jachec arriscou uma interpretação sintética dos conjuntos brasileiros expostos de 1950 até 1956, enquadrando e reconhecendo o discurso modernista brasileiro como uma vertente política da modernização enunciada pelos governos de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek. Se valendo de uma soma de estereótipos que desaguam no obtuso conceito de “arte regional”, na tentativa de relembrar Emiliano Di Cavalcanti e Cândido Portinari, erra o nome deste último, chamando-o “José Portinari”.

O aparente desinteresse pela análise de outros discursos culturais, todavia, poderia trajar a sensação de que as alteridades pouco ou nada contribuíram às bienais do período, ou então, reiterar-se os holofotes postos em direção à apenas algumas nações como fatalismo diacrônico, pois afinal este era, *a priori*, o modo de se enquadrar a história da arte antes das tendências pós-coloniais entrarem em cena. Nada mais equivocado, como veremos adiante. A atenção à arte brasileira se revelou de fato míima, contudo,

a dimensão desta negligência não pode ser compreendida se não pelo prisma das relações de poder, compactuadas conscientemente por enunciados soberbos, sedentas pela (re)construção do “outro primitivo” para a sobrevivência do “eu civilizado”.



ANTIGO MAM E MASP: A ARTE MODERNA EM DISPUTA (1947-1950)

O arco cronológico que marca as negociações capitaneadas pelo antigo MAM para a estreia brasileira na 25^a Bienal de Veneza (1950) oferece múltiplos caminhos de reflexão artística, política e econômica. Na reconstrução desse período, a figura de Pietro Maria Bardi, então diretor do Museu de Arte de São Paulo, emerge enfaticamente em uma disputa pouco amigável contra Matarazzo pelo domínio da narrativa moderna brasileira em Veneza.

O primeiro registro de comunicação entre a Bienal de Veneza e o Brasil, no entanto, direciona-se para um efêmero ator: o imigrante napolitano Pasquale Fiocca, dono da Galeria Domus. Em uma breve missiva à direção da Bienal, em novembro de 1947, Fiocca demonstrou intenções de enviar a Veneza algumas obras de arte para representar o Brasil. Sem, entretanto, mencionar qualquer referência a algum artista ou plano logístico.⁷

É através do retorno da entidade italiana ao galerista que desponta pela primeira vez o nome de Francisco Matarazzo Sobrinho. De acordo com os italianos, a Bienal já estava negociando a participação brasileira com o “Centro de Arte Moderna de São Paulo”, representado por Matarazzo.⁸

Muito embora não se encontre nem no Arquivo Histórico de Arte Contemporânea de Veneza (ASAC), tampouco no Arquivo Histórico Wanda Svevo, qualquer correspondência que reconstrua tal interlocução, é possível supor que interlocuções estavam em curso antes mesmo de novembro de 1947.

Partido de lá para cá, o primeiro registro conservado de contato entre Francisco Matarazzo Sobrinho e Veneza, remonta a 8 de janeiro de 1948. Neste documento, redigido por Rodolfo Pallucchini, apreende-se as dificuldades de Matarazzo para alinhar suas motivações com o governo federal brasileiro. Matarazzo, aparentemente, buscou saber se sua instituição, o antigo MAM, estaria apta para apresentar oficialmente o Brasil, retirando assim, de todo o processo, a interferência estatal.⁹

Pallucchini, todavia, esclareceu que os artistas brasileiros só poderiam obter o status de representantes nacionais se fossem

autenticados pela esfera pública, caso contrário, os envios de Matarazzo estampariam tão somente o antigo MAM, jamais o Brasil.

Certamente não interessou a Matarazzo abdicar do prestígio de capitanejar um conjunto nacional, posto aquele institucional. Tão logo decidido esse ponto, o convite oficial para a participação brasileira na 24^a edição de 1948, foi enviado para o embaixador do Brasil em Roma, Pedro de Moraes Barros.¹⁰ O embaixador, por sua vez, era encarregado de transmiti-lo ao Ministério da Educação e Saúde, Clemente Mariani, do governo de Eurico Gaspar Dutra, no Brasil.

Muito embora o nome do país já estivesse estampado no catálogo, o Brasil declinou deste convite e deixou a sua sala completamente vazia. Não é o caso de entrar aqui nos termos de tal declínio. Vale pontuar, entretanto, o desdobramento da questão à luz do ácido artigo de Mário Pedrosa:

Quando os nomes da comissão foram revelados o espanto foi unânime. É que a Bienal de Veneza é reservada especialmente à “arte moderna”. Não há ingresso ali para essa coisa que se chama, por força do hábito, de “arte” embora acrescida de “acadêmica”. O ministro da Educação, no entanto, não levou em conta o tradicional critério artístico da Bienal. Do contrário, não teria entregado a delicada tarefa de seleção dos pintores a serem representados em Veneza, a três senhores sabidamente hostis às manifestações de arte moderna. (...) Tiveram a audácia de excluir um Portinari ou um Segall da

representação brasileira! Ora, se nossa pintura moderna é conhecida lá fora, deve-se o fato àqueles dois nomes. (...) Isso mesmo me deu a entender o professor Palluccini, ao referir-se ao ensejo que iam ter de conhecer a obra do nosso artista. (...) Francamente, diante de tanta burrice, é de se perguntar se não seria melhor abrir mão do convite? (PEDROSA, 1948, p.11)

Os “três senhores sabidamente hostis às manifestações da arte moderna” citados por Pedrosa, são os “acadêmicos”, nomeados pelo Ministro Mariani para organizar a sala brasileira em Veneza: Oswaldo Teixeira, Manuel Santiago e Georgina de Albuquerque.

O fato de uma comissão seletiva ligada ao órgão público ter sido montada e uma lista de artista ter sido publicada – com direito a polêmica – demonstra que em 1948 as linhas entre a iniciativa pública e privada estavam pouco definidas. Isto significa que Matarazzo, até aquele instante, não detinha um plano logístico, formal ou curatorial estabelecido para dar conta da expansão internacional.

Rodolfo Palluccini, entretanto, longe de dimensionar as circunstâncias vigentes em território nacional, insistiu pelo envio das obras brasileiras mesmo com atraso, justificando que, tal qual os Estados Unidos, o Brasil poderia inaugurar sua sala tardiamente.¹¹ Não adiantou. Em 15 de junho de 1948 – isto é, mais de um mês após o início do evento –, o embaixador Pedro Moraes Barros dirigiu-se

sucintamente ao secretário geral informando-o que, “por razões técnicas”, o Brasil não se faria presente.

Colhidas as lições da malograda tentativa, por todo o ano de 1949 percebe-se muito claramente que Matarazzo empenhou-se para atempar, por ele mesmo, uma comunicação clara, direta e assertiva que definisse funções e logísticas tanto em território nacional quanto internacional. Se um ano antes a desordem e a pouca clareza entorno de quem decidia o quê soavam uma constante, agora as discussões pareciam fluir de modo dinâmico: à esfera pública, direcionava-se somente o convite ao governo brasileiro que, por sua vez, deixaria a seleção dos artistas, das obras, a curadoria da sala, os catálogos e todos os gastos financeiros do processo de envio, instalação e retorno das obras, a cargo da esfera privada, ou seja, de Matarazzo.

Despontava-se assim o momento de decidir-se quem e, sobretudo, o quê retrataria o Brasil nesta nova conjuntura. Aqui, desde logo, Giovanni Ponti, o então presidente da Bienal de Veneza, explanou as suas expectativas para a produção artística brasileira. De acordo com Ponti, o Brasil deveria seguir os exemplos das outras nações enviando poucos e representativos artistas que calibrassem a ideia do “tipicamente brasileiro”, facilmente reconhecível

pelo público europeu. Lasar Segall, Emiliano Di Cavalcanti e Candido Portinari, despontam entre os escolhidos.

Matarazzo, chamado para oferecer o seu juízo sobre tal pedido, sem entrar em grandes detalhes, sublinhou a impossibilidade de cumpri-lo por uma questão de “neutralidade”:

A respeito do seu convite para que o Museu organizasse as mostras individuais (Portinari, Segall e Di Cavalcanti), ainda que muito nos honraria, não podemos levar em consideração. (...) De fato, dificilmente o Museu poderia manter uma linha de neutralidade se, ainda que por encargo da Bienal, já déssemos a preferência por 3 artistas.¹²

A tal neutralidade, no entanto, deve ser compreendida à luz da fidelidade do pintor Lasar Segall a Pietro Maria Bardì, e, por consequência, ao MASP. Quanto a isso, na esteira da má fama originada pela falha de gestão de Matarazzo em 1948, Bardì dirigiu-se à Rodolfo Pallucchini, em 1949:

Posso prever-te desde já o que acontecerá: em 50' se repetirá o mesmo que ocorreu na edição passada, e isto acarretará o atraso do envio das obras, e ainda que elas chegassem, seriam todas de artistas inúteis para a Bienal. Me permito, por isso, de aconselhá-lo a enviar um convite pessoal ao maior pintor brasileiro, Lasar Segall, que poderia apresentar suas obras de 1908

até hoje (...) aproveito a ocasião para informá-lo que o amigo Chateaubriand está a sua disposição para qualquer coisa que lhe possa interessar.¹³

Ao propor uma retrospectiva de Lasar Segall, Bardi direcionava-se rigidamente aos princípios teóricos das mostras históricas do pós-guerra e, também, à promoção do “tipicamente brasileiro”.

Não obstante indicasse uma melhor adequação ao escopo de Pallucchini (vale lembrar que até aquele momento Matarazzo não expusera nenhum projeto curatorial), havia outros pesos, que não artísticos, em jogo:

A respeito da participação brasileira na próxima Bienal devo informá-lo, em via amigável e reservada, que recebi nestes últimos dias uma oferta do Presidente do Museu de Arte Moderna, na qual ele assume todas as despesas de transporte e seguros do Brasil em Veneza, para organizar uma exposição de Pettorutti e Segala (sic) e Cavalcanti. O Presidente do Museu oferece ainda um prêmio de 500.000 liras para dedicarmos a quem bem desejarmos, com a máxima liberdade por parte da Comissão da Bienal. (...) Essa oferta é muito interessante para a Bienal a qual não podemos certamente recusar. Eu tentarei encontrar um modo, se me permite, de inclui-lo no comitê desta Mostra Brasileira.¹⁴

O secretário referia-se à carta de Matarazzo, recebida pela Bienal 25 dias antes daquela de Bardi, na qual em nome do

antigo MAM, Matarazzo sublinhou, logo na primeira linha, o interesse em dedicá-los um prêmio em dinheiro.

Ao contrário do que Pallucchini afirmou a Bardi, Matarazzo jamais citou a possibilidade de montar uma exposição de Segall em Veneza, ou mesmo apontou como certo o envio de qualquer artista. O que ele sugeriu foi a criação de uma comissão seletiva na qual participariam ele próprio e Pallucchini, ao lado de alguns críticos de arte divididos entre São Paulo e Rio de Janeiro: Sérgio Milliet, Quirino da Silva e Geraldo Ferraz, entre os paulistas, Mario Barata, Tomás Santa Roma e Mário Pedrosa, entre os cariocas. Essa comissão não saiu do papel.

Bardi, distante de mesurar as ações de Matarazzo, porém ciente da pauta econômica, escreveu uma carta à mão para atacar não só o seu rival, como o próprio Pallucchini pela ignorância “imperdoável” do sistema artístico brasileiro:

Recebi a sua carta do dia 26. (...) Você foi muito mal-informado a respeito das coisas por aqui, ao que chegou a dizer que Pettoruti é brasileiro, ele é argentino, nunca pisou no Brasil e não existe por aqui um pintor chamado Segala (talvez se trate de Lasar Segall, aquele artista que eu lhe propus uma mostra na minha carta do dia 24 de agosto. Destes erros, acredito que poderá compreender qual é o nível dos seus correspondentes recente.¹⁵

Ao evidenciar o completo desconhecimento de Pallucchini, Bardi colocou-o em uma situação delicada por duas razões complementares: de um lado, por não ter conferido as fontes recebidas, escancarando a indiferença pela cultura brasileira, de outro, por ter dado crédito à um correspondente (Matarazzo) ignorante do próprio país.

Bardi, ainda, atacou abertamente os interesses econômicos da Bienal de Veneza, apontando que caso soubesse que o dinheiro atuava naquelas decisões, Assis Chateaubriand teria duplicado as ofertas do seu concorrente. Menosprezou, por fim, à própria credibilidade institucional do antigo MAM:

Eu imaginava a participação do Brasil como uma escolha inteligente, e representativa, não uma patifaria entre amigos deste Museu de Arte Moderna que tem um belo nome, mas que fundamentalmente possui apenas um bar, coisinha modesta e precária.

Pallucchini não reagiu aos ataques de Bardi. A sua resposta evasiva, cordial e diplomática, tardaria meses até chegar ao MASP. Bardi, contudo, não se manteve em silêncio. Apenas uma semana após os insultos a Pallucchini, reenviou praticamente o mesmo conteúdo ao seu amigo próximo, Umbro Apollonio¹⁶. Appolonio,

naquele tempo o diretor do Arquivo Histórico de Arte Contemporânea de Veneza, à diferença de Pallucchini, posicionou-se subitamente:

A respeito da participação do Brasil na Bienal devo dizer-te que efetivamente as coisas se desenvolveram em modo tal que foi difícil não aceitarmos ofertas muito precisas e muito vantajosas. Pallucchini, que não via com bons olhos a participação do Brasil na Bienal, por causa das situações vivenciadas no ano passado, quando se encontrou diante das ofertas concretas do Museu de Arte Moderna em assumir todas as despesas inerentes a organização de duas ou três mostras individuais e, ainda, a oferta de um prêmio intitulado com o nome do Museu, não pode certamente renegar. Teria sido bom e oportuno se nos tivesse chegado com antecedência alguma proposta concreta da parte do teu Museu e, então, talvez as coisas pudessem ter tomado outro caminho. (...) A respeito de Pettoruti (te digo isso em via reservada), iremos conferir sua nacionalidade e tentaremos resolver esse problema de forma diplomática.¹⁷

As comunicações em tons pouco diplomáticos de Bardi colocaram a Bienal de Veneza em uma situação no mínimo dúbia. Matarazzo, por um lado, assegurava o benefício econômico e uma larga teia de atuação, seja nos órgãos diplomáticos, seja nas principais instituições culturais do Brasil. Bardi, por outro lado, autoridade amplamente afirmada no sistema das artes europeu, personificava a segura porta de entrada da cultura italiana na América Latina.

A resolução da Bienal de Veneza partiu de Palluccini com uma tentativa de acordar o encontro entre Bardi e Matarazzo, tanto em nível financeiro quanto artístico. O secretário geral proporia uma colaboração curatorial entre o antigo MAM e MASP na gestão das salas nacionais e, ainda, uma colaboração financeira das instituições para construir, nos jardins da Bienal, o pavilhão do Brasil. A ideia de Palluccini, no entanto, durou menos que qualquer ação: os museus não entraram em um acordo, Matarazzo concretizou o seu domínio pela arte moderna em Veneza e o pavilhão nacional foi construído apenas em 1964, às portas do golpe militar.

■ **UMA BIENAL DE IDENTIDADES**

A Bienal de Veneza foi uma das primeiras instituições artísticas modernas a articular e confrontar, através da arte, as identidades nacionais. Distante de projetar a arte enquanto autorreferencial autônomo, as edições exercitaram continuamente a diáde identidade/alteridade, seguindo a lógica comunitária dos pavilhões nacionais.

Em uma ótica retrospectiva, de 1895 a 1948, a Bienal de Veneza hospedou um terreno autocelebrativo para taxonomias de tradições,

sobretudo europeias. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, no entanto, assistimos a uma transmutação das suas frentes de reflexão para enquadrar-se, também em nível artístico, às exigências político-econômicas de uma sociedade saída do fascismo/nazismo e às portas da Guerra Fria.

Na organização da primeira edição logo após o fim do conflito, em 1948, emergiu a necessidade de propor uma nova fisionomia institucional que não se baseasse mais no estatuto de ingerência fascista. Isso explica o contínuo fortalecimento das relações internacionais com países alinhados ao discurso da liberdade e democracia, sobretudo os Estados Unidos, e o condicionamento da abertura expositiva à América Latina.

Em uma leitura atenta das propostas de Pallucchini às Bienais de 1948 a 1954, observa-se o encaminhamento de uma certa ideia de história da arte que resgata as bases do seu passado pelo prisma das mostras retrospectivas, projetando-se, contudo, em direção ao futuro por meio da validação de culturas jamais ali representadas.

Corroborando esta perspectiva, com a adesão de vinte e duas nações, no dia 8 de junho de 1950, debutaram em Veneza, Argentina, Colômbia, México e Brasil; todos expostos lado a lado em salas nacionais (a do Brasil sendo a Sala 53) dispostas no interior do Pavilhão Central (Figuras 1, 2, 3).



Figura 1.

Fotografia da parte interna da Sala brasileira na 25^a Bienal de Veneza, 1950.
ASAC, Fototeca, Veneza.



Figura 2.

Fotografia da parte interna da Sala brasileira na 25^a Bienal de Veneza, 1950.
ASAC, Fototeca, Veneza.



Figura 3.

Fotografia da parte interna da Sala brasileira na 25^a Bienal de Veneza, 1950.
ASAC, Fototeca, Veneza.

Para a organização da sala brasileira, o antigo MAM montou uma comissão seletiva na qual participou Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Quirino da Silva e Ciro Mendes. O grupo, restrito ao círculo de dominação de Matarazzo, é bastante diverso daquele anteriormente apontado à Pallucchini. E, de fato, uma centena de artistas e críticos reagiram a homogeneidade político-cultural reclamando, dentre outras coisas, a inclusão de outros nomes à comissão, como Osório César, Ibiapaba Martins e Maria Eugenia Franco (cf. *O ESTADO DE SÃO PAULO*, 1950, p. 2).

Da parte italiana, o posicionamento não se alterou. Às vésperas de receberem a lista de confirmação dos artistas selecionados pelo Brasil, Pallucchini reiterou o pedido:

Uma vez que a responsabilidade de constituir a Mostra já foi atribuída, pedindo a colaboração do Museu de Arte Moderna, do qual o Sr. é presidente, estou seguro de que será possível seguir os conceitos fundamentais sugeridos por nós, e largamente aplicados por todas as nações participantes, de nos enviar apenas poucos artistas, porém representativos. Confio, assim, que serão mantidos os nomes de Portinari, Segall e Cavalcanti.¹⁸

No lugar de três, estreamos com doze: Cândido Portinari (7 pinturas), Emílio Di Cavalcanti (4 pinturas), Roberto Burle Marx (3 pinturas), Milton Dacosta (3 pinturas), Cícero Dias (4 pinturas), Flávio de Carvalho (4 pinturas, 5 desenhos), José Pancetti (4 pinturas), Alfredo Volpi (4 pinturas), Bruno Giorgi (2 esculturas), Victor Brecheret (2 esculturas), Lívio Abramo (8 gravuras), Oswaldo Goeldi (8 gravuras).

Ao enviar um conjunto tão vasto¹⁹, ao que tudo indica, Matarazzo buscava, de um lado, equilibrar pratos para colmar os egos artísticos nos confins nacionais; e, do outro, apresentar uma possível história evolutiva que imprimisse na Europa a “batalha do modernismo” brasileiro²⁰:

Entre aqueles que o júri considerou merecedor da honra de representar o país, Di Cavalcanti e Flávio de Carvalho são os pioneiros da batalha do modernismo no Brasil. Os outros, mais jovens, são já a expressão da época atual e falam na linguagem internacional da pintura atual. É sem dúvida por esse motivo que eles bebem menos das fontes do regionalismo e são mais próximos das correntes em voga na Europa. (CATÁLOGO 1950, p. 221, tradução nossa)

Escrito por Sérgio Milliet, o texto introdutório da sala brasileira, com especial referimento à parte aqui reportada, foi reproduzido copiosamente pelos mais variados periódicos da época. Reproduzido em mais de cinco idiomas, às vezes alteravam-no algumas poucas palavras, noutras repetiam-no literalmente.

O conjunto representado na sala brasileira, por mais vasto que fosse, não garantiu o interesse da crítica, com exceção de Cândido Portinari: “um homem baixinho de 47 anos, que gosta de pintar quadros enormes dramatizando o sofrimento que envolve a vida das pessoas humildes de seu país” (LIFE MAGAZINE, 1950, p. 108). Emiliano Di Cavalcanti foi lembrado em poucas linhas, uma das quais aqui reportaremos, por sua “truculência popularesca”. As obras de Portinari, por outro lado, concederam o combustível apropriado para se legitimar o raciocínio essencialmente colonialista de continuidade do “centro” para a “periferia”:

O conjunto brasileiro também indica que os nossos problemas estéticos estão vivos ali naquele imenso país no qual o espírito primitivo indígenaativamente tende a fecundar-se pelo polem que chega da velha Europa, fecundação que dá os seus melhores frutos em Candido Portinari.
(LA XXV BIENNALE, 1950, p. 147, tradução nossa)

A semântica do poder que emerge deste discurso traz consigo uma especificidade linguística, debatida por Eric Michaud (2005), na qual comprehende-se a montagem da história da arte ocidental baseada, fortemente, em elementos comparativos nacionais e raciais. Ao definir-se o “outro primitivo” e periférico, automaticamente delimitou-se a hierarquia dominante do “eu civilizado” central. Tal estratégia manipulatória manteve-se ativa na escrita da história da arte até os anos 1980, para não dizer até hoje.

Acrescenta-se, também, o desempenho ativo das exposições de arte nessa dinâmica hierárquica. Basta analisar-se como o recurso do “primitivo” foi aplicado em exposições precedentes à Bienal de Veneza, como por exemplo, nas Grandes Exposições Universais. A participação do “primitivo” neste contexto expositivo emergiu da necessidade – analisada por Tony Bennett (1988) – de criar-se uma compensação social e cultural para o espectador “civilizado”:

No contexto do imperialismo no final do século XIX foi, sem dúvida, o emprego da antropologia dentro do complexo expositivo que se revelou mais central para o seu funcionamento ideológico. Pois desempenhou o papel crucial de ligar as histórias das nações e civilizações ocidentais às de outros povos, porém separando as duas ao proporcionar uma continuidade interrompida na ordem dos povos e das raças – de modo que os povos “primitivos” se alocavam completamente dissociados e fora da história, ocupando uma zona crepuscular entre natureza e cultura. (BENNETT, 1988, pp. 89-100, tradução nossa)

Esta zona crepuscular trazida à tona por Bennett, transmuta-se nos enunciados receptivos à arte brasileira através de recursos estruturais binários oscilantes entre dois extremos (pacífico-miséria):

O Brasil não teve uma revolução que unisse o espírito de toda a nação. Neste país, a última grande empreitada foi a abolição da escravidão negra, ainda no Oitocentos. País pacífico, não ignora a miséria, os problemas econômicos e sociais que se encontram em diversas regiões. Em Cândido Portinari, o mais conhecido entre os artistas, é a piedade pela vida do homem brasileiro quem dá o tom. Muito apreciamos a truculência popularesca de Emiliano Di Cavalcanti. (SCHOENENBERGER, 1950, p. 3, tradução nossa)

É muito interessante perceber o quanto o poder de um discurso pode moldar comportamentos e padrões. Os homólogos

opostos trabalhados por todo esse texto forjam significativamente a representação nacional a um tipo de perfil comportamental – uma redução caricata de um traço de temperamento bipolar que concede a lógica plausível para a desigualdade.

Estabelecer uma tipologia geral para a definição do comportamento brasileiro ressoava o grande e, literalmente, o único interesse demonstrado. A recepção do Brasil foi, em larga medida, uma longa acumulação de instâncias textuais previamente acordadas ao campo dos estereótipos.

A articulação do “outro” através de um repertório estereotipado não é certamente um fenômeno recente, contudo se potencializou na era dos nacionalismos. Segundo Benedict Anderson (1996, p. 25), as nações modernas não são outra coisa senão comunidades políticas imaginadas por um grupo soberano que funde e negocia continuamente suas fronteiras através da projeção de imagens. Essas imagens, por sua vez, são formadas por meio de elementos comparativos com uma alteridade. É preciso construir um “outro” para existir um “nós”.

A edificação desses elementos comparativos, entretanto, longe de basear-se na observação empírica e real do “outro”, forja-se na generalização de clichês e preconceitos (o último degrau

do estereótipo), manipulados não só para escanteiar a existência daquele “outro”, mas também para circunscrever àquele “nós” na diferenciação da sua autoimagem.

Corroborando tal perspectiva, as únicas imagens reproduzidas pelas mídias da época são de autoria de Cândido Portinari: *Meninos abraçados*, 1945 (Figura 4) e *Vítimas da seca*, 1945 (Figura 5). Tomando-as lado a lado, percebe-se o fetiche pelo símbolo da pobreza.



Figura 4.

Cândido Portinari, *Meninos abraçados*, 1945.
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm.
Coleção particular, Rio de Janeiro.



Figura 5.

Cândido Portinari, *Vítimas da seca*, 1945.
Óleo sobre tela, 180 x 150 cm.
Coleção particular, Rio de Janeiro.

Este tipo de iconografia, camouflada de denúncia sintética de uma realidade, traz consigo um potente papel político, ideológico, econômico e cultural: se articulada com maestria, delimita conceitos mascarados de verdade, sem, contudo, precisar recorrer a ela.

Tais conceitos, trabalhados no visual e potencializados no textual, dificilmente são postos em xeque, visto que desmanchá-los desequilibraria um sistema que se autoalimenta e autoafirma em função dessa produção. De consequência, não é à toa que nada tenha sido dito das técnicas e das práxis pictóricas sustentadas pelas

obras de arte. A arte brasileira foi ilustrada por discursos raciais e etnográficos, servindo antes de tudo como vitrine atrativa para suprir a necessidade do sentir europeu pela contemplação “piedosa” do seu contraposto “exótico”. Nesses termos, o “exotismo”, conceito muito bem trabalhado por Edward Said (2007), pululou na crítica do historiador italiano, Liscio Magagnato:

O pavilhão sul-americano – especialmente o brasileiro, e mais ainda o mexicano –, despertaram um vivo interesse, ainda mais entre os visitantes europeus que os conhecia tão pouco, no sentido pictórico, da civilização daqueles países, porém o éxito coletivo não teve razões absolutamente estéticas, ou seja, talvez tenha sido determinado por motivos de curiosidade, de estupor pelos insólidos procedimentos técnicos, e pela surpresa do descobrimento de uma iconografia exótica e violenta. (...) A julgar por essa Bienal, Emiliano Di Cavalcanti e Cândido Portinari, por seus modos expressionistas e temas populares, se ligam diretamente com a experiência mexicana. (MAGAGNATO, 1950, p. 19, tradução nossa).

Na prática, ao render-se ao discurso estereotipado do “exótico e violento”, (re)compactuava-se, ao mesmo tempo, com as fronteiras identitárias dos enunciados estéticos daqueles próprios países, gerando entorno deles mesmos uma projeção idealizada, superior, celebrativa. Nestes termos, não foi à toa a insistência dos

dirigentes da Bienal de Veneza por Cândido Portinari, Lasar Segall e Emiliano Di Cavalcanti, três artistas que revocam os estereótipos do “tipicamente brasileiro”.

Pode-se afirmar que a recepção crítica da arte brasileira na estreia em Veneza subtraiu desta qualquer mínima possibilidade de discussão ou imersão estética expositiva. Se o dinheiro e os benefícios de Matarazzo ocuparam um lugar de valor nos bastidores curoriais, não é possível confirmar o mesmo para a dimensão artística. Nesta perspectiva, incorporando o recurso binário por eles aplicado, parece factível, por fim, abonar: primitivos, porém economicamente atrativos.

NOTAS

- 1** A aplicação do termo “Bienal de Veneza” como abreviação de Exposição International de Arte de Veneza, é relativamente recente. O termo apareceu pela primeira vez na década de 1930, em contexto fascista. A própria instituição e inúmeras fontes bibliográficas adotaram em definitivo a terminologia.
- 2** Cunhado pela historiadora da arte Ana Gonçalves Magalhães (2013), o termo “antigo MAM” é utilizado neste trabalho buscando evitar equívocos entre a instituição fundada por Francisco Matarazzo Sobrinho e o atual Museu de Arte Moderna de São Paulo. O contemporâneo MAM, formulado a partir da dissolução do antigo MAM, sustentou deste último o nome jurídico, seguindo, todavia, uma estratégia institucional e de acervo completamente diversa daquela estabelecida por Matarazzo.
- 3** Professor e crítico de arte italiano, Rodolfo Pallucchini desempenhou o cargo de secretário geral em cinco bienais, de 1948 a 1956. As exposições realizadas sob sua gerência são comumente recordadas pela montagem de mostras retrospectivas e individuais entorno de figuras que oferecessem uma reconstituição histórica dos movimentos de vanguardas furtivos do sistema durante os anos das ditaduras fascistas e nazistas. Pablo Picasso, por exemplo, renegado desde 1910, só encontrou espaço em Veneza pelas mostras retrospectivas de Pallucchini.
- 4** O Brasil inaugurou seu pavilhão apenas em 1964. Antes disso, de 1950 a 1962, fez uso de salas nacionais no Palácio Central dedicadas a países sem pavilhões próprios. Nesse período, expunha, geralmente, ao lado de outras nações latino-americanas como Argentina, Uruguai, Colômbia e Venezuela.
- 5** Todas as cartas utilizadas e citadas ao longe deste texto estão presentes no Arquivo Histórico de Arte Contemporânea de Veneza, o ASAC, no *Fondo Archivio Storico, Serie Paesi 1940-1968*.
- 6** Referimo-nos à participação do artista na 59ª Bienal de Veneza, no ano de 2022.
- 7** FIOCCA, Pasquale. Carta [para] Bienal de Veneza (Veneza, Itália). 20 nov. 1947, São Paulo.
- 8** PALLUCCHINI, Rodolfo. Carta [para] Pasquale Fiocca (São Paulo, Brasil). 1 dez. 1947, Veneza.

- 9** PALLUCCHINI, Rodolfo. Carta [para] Francisco Matarazzo (São Paulo, Brasil). 8 jan. 1948, Veneza.
- 10** PONTI, Giovanni. Carta [para] Pedro M. Barros (Roma, Itália). 22 jan. 1948, Veneza.
- 11** PONTI, Giovanni. Carta [para] Pedro M. Barros (Roma, Itália.) 22 jan. 1948, Veneza.
- 12** MATARAZZO, Francisco. Carta [para] Rodolfo Pallucchini (Veneza, Itália). 9 fev. 1950, São Paulo. Tradução nossa.
- 13** BARDI, Pietro Maria. Carta [para] Rodolfo Pallucchini (Veneza, Itália). 24 ago. 1949, São Paulo. Tradução nossa.
- 14** PALLUCCHINI, Rodolfo. Carta [para] Pietro Maria Bardi (São Paulo, Brasil). 26 dez. 1949, Veneza. Tradução nossa.
- 15** BARDI, Pietro Maria. Carta [para] Rodolfo Pallucchini (Veneza, Itália). 2 jan. 1950, São Paulo. Tradução nossa.
- 16** BARDI, Pietro Maria. Carta [para] Umbro Apollonio (Veneza, Itália). 6 jan. 1950, São Paulo. Tradução nossa.
- 17** APPOLONIO, Umbro. Carta [para] Pietro Maria Bardi (São Paulo, Brasil). 13 jan. 1950, Veneza. Tradução nossa.
- 18** PALLUCCHINI, Rodolfo. Carta [para] Francisco Matarazzo (São Paulo, Brasil). 26 mar. 1950, Veneza. Tradução nossa.
- 19** A Argentina, por exemplo, foi representada por apenas um artista; o México, por quatro; a Colômbia, por nove.
- 20** Ao contrário da arquitetura modernista brasileira, que já havia se firmado internacionalmente uma década antes daquela ocasião, as artes visuais lutaram para ter alguma projeção exterior. De fato, se nos compêndios da história ocidental a arquitetura brasileira era um capítulo de absoluta importância, até mais ou menos os anos 1970, no âmbito da narrativa da história da arte ocidental não aconteceu o mesmo.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunità immaginate**. Roma: Manifestolibri, 1996.
- BENNETT, Tony. The Exhibitionary Complex. **New Formations**, Londres, n. 4, pp. 73-103, primavera, 1988.
- CAMILUCCI, Marcello. Gli stranieri alla Biennale Veneziana. **Vita e Pensiero**, Milão, fascículo 12, p. 660-667, dezembro, 1950.
- CATÁLOGO. **XXV Biennale di Venezia**. Venezia: Alfieri Edizioni, 1950.
- JACHEC, Nancy. **Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-64: Italy and the “idea of Europe”**. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- LA XXV BIENNALE DI VENEZIA. La partecipazione straniera. **Rivista Emporium**, Bergamo, v. CXII, n. 670, pp. 146-166, outubro, 1950.
- LIFE MAGAZINE. Cross Section of Today's Art. **Life Magazine**, Chicago, vol. 29, n. 24, pp. 101-109, dezembro, 1950.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo, Realismo, Vanguarda: pintura italiana no Entreguerras**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.
- MAGÁGNATO, Liscio. Artistas de la América Latina en la XXV Bienal. **Histonium: revista mensual ilustrada**, Buenos Aires, XII, n. 137, pp. 18-19, 1950.
- MICHAUD, Eric. **Histoire de l'art: Une discipline à ses frontières**. Paris: Hazan, 2005.

O ESTADO DE SÃO PAULO. XXV Bienal de Veneza: protesto dos artistas.
O Estado de São Paulo, São Paulo, p. 2, abril, 1950.

PEDROSA, Mário. O Brasil na Bienal de Veneza. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 11, maio, 1948.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHOENENBERGER, Gualtiero. Alla XXV Biennale di Venezia: A messicani e brasiliani l'arte impegnata. **Libera Stampa**, Lugano, p. 03, setembro, 1950.

■ SOBRE A AUTORA

Dunia Roquetti é historiadora da arte e investigadora no Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa / IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território, com financiamento da Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT). Doutora em História da Arte pela Universidade Ca' Foscari de Veneza (Itália), Mestre em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo, apresentou as suas pesquisas na Universidade de Harvard, IUAV Venezia e Queen's Belfast, entre as mais recentes.

Artigo recebido em
7 de dezembro de 2022 e aceito em
28 de fevereiro de 2023.

O FUNERAL DE GIRODET E A DERIVA ROMÂNTICA

GUILHERME SIMÕES GOMES JÚNIOR

**GIRODET'S FUNERAL AND
THE ROMANTIC DRIFT**

**EL FUNERAL DE GIRODET Y
LA DERIVA DEL ROMANTICISMO**

RESUMO

Ahead of print
Guilherme Simões
Gomes Júnior*

 [https://orcid.org/
0000-0003-3199-6368](https://orcid.org/0000-0003-3199-6368)

*Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo
(PUC-SP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2023.200221

O funeral de Girodet é tomado como ponto de inflexão no advento do romantismo, marcado por embates que envolveram Delécluze, Stendhal, Auger, Gros, Ingres, Delacroix. Busca-se demonstrar a centralidade do ateliê de David na emergência da nova orientação. Até 1824, os termos estavam embaralhados e, só então, houve um esforço para distinguir as correntes, que foram de fato infladas no processo político que culminou na Monarquia de Julho. Menos do que a afirmação de um estilo ou de um ideário, o que estava em jogo era a multiplicação de escolhas ao sabor dos caprichos dos indivíduos, que tendiam a colocar em xeque o sistema hierárquico dos fazeres artísticos, como foi bem observado nas críticas de Baudelaire, Heine e Thoré.

PALAVRAS-CHAVE Crítica de arte, Romantismo, Classicismo, Girodet, Delécluze

ABSTRACT

Girodet's funeral is seen as a turning point in the advent of romanticism, marked by clashes involving Delécluze, Stendhal, Auger, Gros, Ingres, Delacroix. We seek to demonstrate the centrality of David's studio in the emergence of a new orientation. Until 1824 the terms were mixed up and only then there was an effort to distinguish the currents, which were in fact inflated in the political process that culminated in the July Monarchy. Less than the affirmation of a style or a thought, what was at stake was the multiplication of choices at the whim of individuals, which tended to call into question the hierarchical system of artistic practices, as observed in the criticism of Baudelaire, Heine, and Thoré.

RESUMEN

El funeral de Girodet es tomado como punto de inflexión del advenimiento del romanticismo, señalado por disputas que involucraron a Delécluze, Stendhal, Auger, Gros, Ingres y Delacroix. Se busca demostrar la centralidad del taller de David en lo nacimiento de una nueva orientación. Hasta 1824 los términos estaban confusos y solo entonces hubo un esfuerzo por distinguir las corrientes, un proceso político que culminó en la Monarquía de Julio. Menos que la afirmación de un estilo o una ideología, lo que estaba en juego era la multiplicación de estilos y elecciones a gusto de los caprichos de los individuos, que tendían a cuestionar el sistema jerárquico de los oficios artísticos, como observado en las críticas de Baudelaire, Heine e y Thoré.

KEYWORDS

Art Criticism, Romanticism, Classicism,
Girodet, Delécluze

PALABRAS CLAVE

Crítica de arte, Romanticismo,
Clasicismo, Girodet, Delécluze





O artigo trata do cenário artístico francês em 1824, ano da morte de Girodet. Seu objetivo é examinar *o ocaso de uma grande escola* por meio de um olhar cruzado sobre dois personagens aparentemente secundários, em face da grandeza histórica e da fortuna crítica de Jacques-Louis David, o mestre. Girodet foi um aluno muito talentoso, mas de trajetória conturbada, que, já no Império, buscou afastar-se de David; e Delécluze, um aluno que logo trocou o pincel pela pena e se firmou como crítico de grande influência e, como tal, produziu um documento incontornável para o conhecimento das artes na França, entre as décadas de 1780 e 1820: o livro *Louis David, son école et son temps* (1855).

A escolha por esse momento respondeu à pretensão de produzir um corte sincrônico, pois a hipótese que conduziu a pesquisa era de que nele estava se produzindo uma mutação. 1824 correspondeu à entrada em cena daqueles que foram ditos ou já se diziam românticos; e o salão de então foi o início de uma escalada que culminaria em 1831, data do apogeu dos românticos, no primeiro salão depois da revolução de julho de 1830, que ficaria marcada pela

pena de Victor Hugo e pelo pincel de Eugène Delacroix. 1824 foi também o ano em que Jean-Auguste Dominique Ingres, depois de um início de carreira heterodoxo, aos olhos de muitos, apresentou um quadro convencional, *O voto de Luís XIII*, e se preparou para assumir o comando da arte acadêmica francesa, que começava a se definir como clássica. Com isso, pode-se dizer que a oposição entre clássicos e românticos – que, de forma simplificada, correspondia à disputa entre os adeptos do linearismo por oposição ao colorismo – estava configurada, mas não a ponto de formar escolas rivais, por mais que Ingres e Delacroix tenham se comportado como líderes e produzido obras de forte carga simbólica, demarcando posições.

O problema residia no fato de que a mutação em curso não era apenas estética, mas dizia respeito também à relação social que se trava entre a arte e outras ordens da vida e, de forma mais prosaica, do artista com seu cliente. Liberando-se dos limites e dos ditames da política e da religião, dominando a matéria artística por meio de técnicas cada vez mais refinadas, conhecendo como nunca as tradições das velhas escolas, o artista podia se rebelar contra a ideia de um sistema único ou mesmo de um sistema polarizado – *contre l'esprit de système* era uma palavra de ordem tanto de Quatremère de Quincy como de Chateaubriand, de Degerando, de M^{me}. de Staël,

de Cousin – e, senhor de sua técnica, podia frequentar as mais variadas tendências da arte.

O romantismo deslizou dessa forma para um acentuado individualismo nos fazeres artísticos, que seguiu par a par à deriva do gosto dos clientes, não mais presos a padrões estáveis, como foi observado por Étienne-Jean Délécluze em 1826 (a partir de um comentário de François Gérard), por Heinrich Heine em 1831 e, mais tarde, em 1846, por Charles Baudelaire. Nos termos deste, o que havia acontecido era o fim das grandes tradições e de suas escolas, acompanhado do advento do *ouvrier émancipé*, com pretensões de originalidade. É nessa senda que o artigo encontra e propõe uma nova definição de romantismo, que foi intuída por Théophile Thoré também no comentário do salão de 1846.



GIRODET, O MORTO

Anne Louis Girodet de Roussy-Trioson morreu em dezembro de 1824, aos 57 anos. Acadêmico, coberto de glórias, pertencia ao seletíssimo grupo dos três grandes artistas em G, Gros (1771-1835), Gérard (1770-1837), Girodet (1767-1824), os melhores discípulos de Jacques-Louis David (1748-1825), que de tão bons rivalizavam com

o mestre, aos quais se pode agregar um quarto, Guérin (1774-1833), que, apesar de não ter sido formado diretamente por David, gravitou em torno do grupo.

A rivalidade entre artistas e escolas é parte constitutiva da história social da arte. Desde que as *vidas de artistas* começaram a ser narradas, na Itália do século XVI, constituindo-se subgênero retórico derivado de *viris illustribus* da Antiguidade, o tema da rivalidade lhe é consubstancial. O que parece característico da escola de David é que a rivalidade foi incorporada no ateliê não apenas no âmbito do jogo entre os discípulos, no qual é parte da rotina formativa, mas também no relacionamento do mestre com seus alunos.

Sem abdicar de sua posição de ascendente, David operava uma diminuição da distância face aos discípulos. Ao obrigar-los a realizar cópias em formato menor de suas obras mais destacadas, os mantinha em posição servil, na tarefa de apurar suas maneiras no espelho do estilo do mestre; ao chamá-los para executar trechos importantes de seus próprios quadros, em que se exigia não apenas trabalho mecânico, David incorporava as virtudes dos alunos nos projetos que impulsionaram sua própria glória. Ao permitir que dentro de seu ateliê se formassem círculos de cúmplices, ou mesmo pequenas seitas,¹ beneficiava-se do debate ou das novidades que surgiam no entrechoque dos talentos.

No interior de sua escola, David foi capaz de sustentar a ideia de destino comum, fortemente ancorada em um conjunto de opções estéticas e políticas, amarrada em sólida teia de relações afetivas viris, tendo a disputa como alimento cotidiano.² Mesmo que as opções estéticas tenham sofrido inúmeras torções, e as opções políticas tenham sido desmentidas nos processos de acomodação às sucessivas realidades do poder, a ideia de que aqueles artistas formavam um grupo sobreviveu por várias décadas. Essa característica da escola, espécie de comunidade afetiva de guerreiros em disputa generalizada, convida a pensar que Gros, Gérard e Girodet foram tão bons porque, instigados por David, rivalizavam com o mestre.

Girodet possuía trunfos que não eram comuns a todos os discípulos de David, particularmente aqueles relacionados à origem social e à formação letrada. Era herdeiro de uma família burguesa, medianamente enriquecida e nobilitada no serviço da administração dos bens do duque de Orleans, o que lhe propiciou ensino particular de retórica desde a infância, em Montargis, que se completou no Colégio Mazarin, em Paris. Transferido muito jovem para a capital, ficou sob os cuidados de um amigo da família, o doutor Benoit Trioson, médico muito bem-posicionado na corte, que dele cuidou como um filho e o adotou após a morte do pai, quando Girodet

completou 22 anos. No período de formação, Trioson não permitiu que faltasse a Girodet a educação clássica letrada, apesar de sua precoce vocação para as artes do desenho, orientada inicialmente para a arquitetura. Foi por indicação do arquiteto Boullée que Girodet ingressou, em 1784, no ateliê de David.

Como observou Delécluze, para David, no ensino da arte, mais do que a transmissão de uma habilidade, o que contava, sobretudo, era “o desenvolvimento da inteligência artística do aluno” (DELÉCLUZE, 1983, p. 292). Dentro desse princípio, o bom domínio do latim, o conhecimento do grego e a familiaridade com os autores clássicos, que eram vantagens de Girodet, constituíam sólida base para o sucesso no interior da escola. A utilizar uma expressão do próprio Girodet, pode-se dizer que sua formação letrada o habilitava para enfrentar o problema da “ordenação poética”, que é parte da invenção e precede a “ordenação pitoresca”.³ Na pedagogia da escola de David, que seguia uma característica do próprio mestre, importava menos a *facilidade do pincel* e valorizava-se muito o lento e meditado processo de elaboração do conceito que preside a fatura da obra.

Se Girodet possuía muitas qualificações, próprias do modelo de formação neoclássica, no entanto, por seu temperamento e pela

época em que viveu não pôde moldar sua personalidade conforme aqueles ideais de calma e grandeza, aquele aristocratismo do tipo humano, afeito ao belo e à graça, projetado por Johann Joachim Winckelmann em seus escritos.

Girodet teve que lidar com a sombra de Jean-Germain Drouais, o discípulo predileto de David, falecido aos 25 anos, em 1788, e transformado em motivo de culto por toda a escola (cf. CROW, 1997);⁴ teve que lidar com a rivalidade direta de François-Xavier Fabre, que arrebatou o Grande Prêmio de 1787, depois de ter acusado Girodet de burlar as regras do concurso causando uma humilhante desclassificação.⁵ E, sobretudo, teve que suportar a falta de entusiasmo de David, mesmo depois de ter colaborado em duas de suas obras mais notáveis com soluções de grande originalidade.⁶ Mesmo assim, depois de quatro anos no ateliê de David, Girodet obteve o Grande Prêmio, em 1788, e pôde então seguir para Roma, tendo deixado Paris nas vésperas da Revolução.

Girodet permaneceu em Roma até 1793, quando foi obrigado a refugiar-se em Nápoles, depois do saque e do incêndio da Academia Francesa, que em época de radicalização jacobina viveu um conflito aberto com a Santa Sé. Sua participação na oposição republicana na Itália não é indício suficiente para se pensar nele como um radical.

Passado o 18 Brumário, adaptou-se às novas circunstâncias assim como, mais tarde, na volta dos Bourbons.

No que diz respeito à sua relação com Bonaparte, há elementos que aparentam um distanciamento no que tange ao culto de sua personalidade e à celebração das glórias imperiais, a que toda Escola se entregou. A comovente figura de um paxá morrendo nos braços de um escravo mouro, representada por Girodet em *La révolte du Caire* (1798), foi interpretada como demonstração de simpatia pelos vencidos (BELLENGER, 1999). Mas, de fato, isso não estava de todo longe da própria propaganda imperial, que buscava quase sempre figurar o general em atitude benevolente para com os derrotados, na tentativa de mostrar que a guerra era seu último recurso e que, depois da vitória, sempre haveria sua mão estendida.

Antes de o romantismo ser um problema para a Academia, Girodet já havia retratado François-René de Chateaubriand (1768-1848), naquela que se tornou a imagem mais conhecida deste, e representado Atala, personagem do escritor; havia também convivido com Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), para quem ilustrou uma nova edição de *Paul et Virginie*; e aderido ao culto a Ossian.⁷ Sobre o quadro dedicado ao bardo escocês (encomenda do Imperador), que além do tema setentrional já revelava diálogo com o colorismo de Rubens,

David teria dito diretamente a Girodet: “eu não me reconheço nessa pintura; não, meu caro Girodet, de forma alguma eu me reconheço”.⁸ E depois, reservadamente a Delécluze, teria sido mais enfático: “O que é isso! Girodet perdeu o juízo... Ou ele é louco ou eu não entendo mais nada da arte da pintura”⁹ (DELÉCLUZE, 1983, p. 266).

Se David expressou tamanha estranheza com o estilo de seu aluno, Girodet, por seu lado, não deixou de manifestar a diferença que julgava haver entre sua arte e a do antigo mestre. Em carta ao seu padrasto, confessou o deliberado esforço para se afastar ao máximo do gênero de David, e não se furtou em declarar a satisfação de saber que começava a formar-se uma opinião geral em torno da ideia de que sua arte em nada se assemelhava à arte de David (cf. GIRODET, 1829b).

O estranhamento e a disputa entre ambos culminaram no episódio dos prêmios decenais. Napoleão pretendia, em 1810, envolver todas as Classes do Instituto de França na tarefa de julgar e premiar as mais importantes obras realizadas depois de 1800; e a Classe das Belas Artes foi incumbida de selecionar 20 quadros entre as mais destacadas obras da Escola Francesa. O concurso dividia-se em duas categorias: “Pintura de História” e “Pintura representando um assunto honorável para o caráter nacional”.

Foi na primeira que David e Girodet rivalizaram. No processo que envolveu a escolha das obras e a destinação do prêmio, a Classe das Belas Artes se viu em uma situação bastante delicada já que os candidatos eram, quase todos, membros da própria classe, e as obras que mereceram maior destaque foram *Les sabines* (1799), de David, e *Scène de déluge* (1806), de Girodet. Apesar da tarefa de realizar um parecer qualitativo das obras e indicar a melhor, os acadêmicos foram evasivos, como se a situação resvalasse no empate, mas não deixaram de colocar o quadro de Girodet no topo da lista, o que foi entendido como a vitória do discípulo sobre o mestre para muitos que acompanhavam o processo com entusiasmo.¹⁰

Mas, apesar do afastamento e da rivalidade, David buscou preservar um canal de ligação com seu aluno, o que é visível nas manifestações de admiração e carinho que se encontram em cartas a ele enviadas, principalmente no que diz respeito à qualidade de *savant*, demonstrada por Girodet que, entre os membros da escola, foi um dos poucos que, além do pincel, cultivou a poesia e a reflexão sobre a pintura. Em carta de 1822, David assim o elogia:

Antigamente, você chamou a minha atenção em razão de seu imenso talento para a arte, hoje, meu caro aluno, a essa terna afeição que em silêncio tenho dentro de mim, se agraga minha admiração por sua grande sabedoria".¹¹
(GIRODET, 1829b, p. 315)

Mas, a despeito do elogio à sabedoria, na trajetória de Girodet parece ter faltado a constância. Tanto na vida como na obra ele oscilou entre a meditada calma e a intempestiva fúria. É da pena do mesmo artista a etérea e sensual placidez de *Le sommeil d'Endymion* (1791) e a violência e tensão de *La révolte du Caire* (1810); a suavidade e delicadeza das *Les quatre saisons* (1801-1802), pintadas para o castelo de Aranjuez na Espanha, e as patéticas contorções e a grandiosidade agônica de *Scène de déluge* (1802-1806). Foi o mesmo artista que se autorretratou como um belo e sereno camponês italiano e como um revolucionário francês de barrete frígio e olhos penetrantes. E foi o mesmo artista que pintou o altivo retrato de Jean-Baptiste Belley (deputado negro, representante de São Domingos na Convenção) apoiado em um pedestal com o busto do abade Raynal (1797) e o retrato de Cathelineau, general católico e realista, herói da contrarrevolucionária guerra da Vendéia (1816-1824).

Girodet costumava alternar sua característica básica, marcada por introversão e hábitos reservados, com gestos temperamentais, mas era, no entanto, querido. Seu mestre, David, sobreviveu um ano ao discípulo, mas, em razão de seu exílio na Bélgica, não estava em seu enterro, onde se viu uma verdadeira comoção. Girodet não morreu tão jovem, mas não faltaram comparações com Le Sueur (1617-1655)

e Rafael (1483-1520), que morreram cedo; e o fato de ter deixado um quadro inacabado em seu ateliê foi mais um motivo de aproximação com o pintor italiano, cuja *Transfiguração* (1520) ainda estava em curso quando expirou. Tudo isso foi lembrado no comovido discurso de Garnier (1824), o presidente da Academia, que foi incumbido do elogio fúnebre, na primeira sessão após a morte do artista. Mas, no cemitério, quem discursou foi Antoine Gros que, segundo Delécluze, chorou copiosamente a perda do amigo.

■ DELÉCLUZE, O CRÍTICO

Delécluze (1781-1863) tinha 15 anos quando ingressou no Louvre, em 1796, onde frequentou o ateliê de David, época em que uma das alas do grande palácio era uma espécie de albergue de artistas, com diversos ateliês funcionando simultaneamente. Enquanto lá esteve, preparando-se para a carreira de pintor de história, conviveu com os membros mais notáveis da escola francesa, com os quais teve relações de amizade. Frequentou também o antigo convento dos Capuchinhos, outro espaço que foi adaptado para o funcionamento de ateliês de artistas.

Delécluze teve participação nos salões de 1808, 1810, 1812 e 1814, tendo obtido uma medalha de ouro de primeira classe apenas no primeiro. Depois disso, viveu uma época de indefinição no que diz respeito a seu rumo; deu aulas particulares de pintura até inclinar-se para as letras e começar a atuar na imprensa como crítico de artes, por volta de 1819. Foi a partir de 1822 que ficou mais conhecido, quando assumiu a crítica rotineira do *Journal des Débats*, a convite de seus diretores, os irmãos Bertin. Nesse periódico, escreveu mais de 1000 artigos em quatro décadas de colaboração.

A longa vida, a persistência, a clareza no que diz respeito às ideias que defendia e sua atuação regular fizeram dele um homem da rotina em época bastante turbulenta da história das artes na França. Em 1824 já era conhecido nos lugares mais importantes: ateliês de artistas; salões, como o de M^{me} Récamier e do barão Gérard; já tinha viajado pela Itália e Inglaterra e firmava sua reputação na imprensa parisiense. Nessa mesma época, animou em sua própria residência uma espécie de cenáculo por onde circularam figuras notáveis de sua geração. Tudo isso fez dele um testemunho privilegiado do universo artístico francês e mesmo europeu.

Enterros são momentos especiais por vários motivos: para se atestar a glória do morto, por quem lá se reúne, por aquilo que

propiciam como catarse e acerto de contas, para ver e ser visto. Foi uma honra para Stendhal ter sido levado por Denon às exéquias de Haydn, na Viena de 1809; foi um dado bastante curioso a atitude de Ingres no funeral de Denon, onde estava toda Paris e parte da Europa, em 1825. Nas palavras de um biógrafo, Ingres teria se aproximado da cova, inclinado-se, observado o caixão onde haviam jogado flores, murmurado algumas palavras e depois se retirado satisfeito, seguro de que Denon estava bem morto. Descobriu-se então um inimigo do *gentil* e *amável* Denon (cf. LELIÈVRE, 1993, p. 12).¹²

Delécluze, no enterro de Girodet, pelo que conta em seu diário íntimo, parece ter passado a maior parte do tempo observando Chateaubriand, que estava próximo dele, acompanhado de Humboldt, e não permaneceu até o fim. Pode-se dizer que por pouco não se esqueceu do morto, fascinado pela figura do grande escritor, o que esteve na origem de um duplo retrato que fez dele, um, propriamente dito, outro, com palavras, em seu diário:

Há na figura desse homem uma expressão magnífica de calma e grandeza. Seus cabelos esbranquiçados, que se tornam raros, dão um ar majestoso aos seus traços, que exprimem tanto força como muita ternura (...). Em grande medida, reina em sua feição alguma coisa de romanesco, o que deve torná-lo, senão inimigo, ao menos estrangeiro às ideias positivas por

meio das quais os homens são governados, principalmente aqueles de hoje em dia.^{13 14} (DELÉCLUZE, 1948, p. 58)

Delécluze foi definitivamente uma figura transitória. Descreveu aquele que já era um símbolo da constelação romântica, captando o romanesco que havia nele, mas as primeiras palavras parecem saídas de Winckelmann a refletir sobre a *graça*, característica do belo estilo. A dor da perda do amigo não produzia em Chateaubriand expressões crispadas, sua grandeza não estava em afetar no exterior seus sentimentos íntimos, o que faz lembrar a metáfora líquida de Winckelmann:

Como as profundezas do mar, que permanecem calmas todo o tempo, independente das vagas que agitam a superfície, a expressão dos semblantes Gregos revela uma alma grande e serena, mesmo quando estão tomados pelas paixões mais violentas.¹⁵ (WINCKELMANN, 1991, p. 34)

No relato de Delécluze do funeral de Girodet, Chateaubriand ocupou assim o polo oposto a Antoine Gros, que era pura expressão dos sentimentos turbulentos que vivia, e não perdeu a oportunidade de fazer um apaixonado discurso. Mas Delécluze já tinha partido quando isso aconteceu e o que conta em seu diário foi aquilo que ouviu do amigo Armand Bertin, um dos diretores do *Journal des Débats*.

Fez-se silêncio, enquanto entre lágrimas Gros resgatou a memória do amigo e a história que lhes era comum. Falou da escola de David como a única digna de ser pranteada no momento da morte de um homem como Girodet, “o único pintor cujo talento e autoridade poderia atuar como contrapeso para conter a escola na sua marcha para o abismo”.¹⁶ E, aos poucos, a dor foi se transformando em animação, e ele falou com veemência contra aqueles que, “abusando de uma facilidade enganadora, não contribuem em nada para o estudo, que é negado em nome do amor à celebriidade passageira e à fortuna adquirida sem esforço”.¹⁷ E não deixou mesmo de citar nomes antes de vaticinar: “Tão logo nos farão acreditar que um pedaço de tela, sobre o qual cores foram borradas durante 15 dias, é uma obra-prima digna de ser consagrada à memória de um príncipe”¹⁸ (Delécluze, 1948, p. 63). Referência que, de imediato, diz respeito à conhecida demora com a qual Girodet realizava seus quadros, por meses oculto em seu ateliê, mas que também remete à tópica da lentidão neoclássica oposta à facilidade barroca, tão bem expressa por Winckelmann:

Tiepolo executa mais em um dia do que Mengs em toda uma semana, mas nós esquecemos as obras do primeiro tão logo as perdemos de vista,

enquanto as obras-primas de Mengs produzem uma impressão tão profunda quanto durável.¹⁹ (WINCKELMANN, 2006[1763], p. 102)

Naquele contexto, o alvo era outro: os jovens ditos românticos que expunham, no salão recém-inaugurado, as novas *facilidades*. Resultado do discurso: por um lado, muitos aplausos; por outro, o pequeno grupo dos dissidentes, entre os quais se encontravam Scheffer, Sigalon e Delacroix, demonstrou seu descontentamento.



GROS, SUBSTITUTO DE DAVID

Que tenha sido Gros o autor do discurso é inteligível, afinal de contas foi a ele que David transferiu a direção de seu ateliê, em 1816, quando de seu exílio. O que fez dele o líder da escola na França, mesmo que para isso tenha tido que abdicar de elementos dissidentes característicos de sua própria trajetória como pintor, que já eram evidentes para todos desde o salão de 1799, quando expôs o retrato de Napoleão atravessando a ponte de Arcole, com cabelos e bandeira ao vento, obra de inquietante colorismo para a ortodoxia reinante. E não há como também deixar de lembrar o que Delécluze narra a propósito do próprio método de Gros, que ficou bem conhecido

do crítico quando frequentou o convento dos Capuchinhos entre 1801 e 1805: a incomum “facilidade do pincel” e a balbúrdia de seu ateliê, onde trabalhava cercado de gente, “quase como se estivesse brincando”. Tudo isso fez de Gros uma verdadeira novidade nos hábitos da escola:

O colorido brilhante, a valentia do pincel, e até uma espécie de desordem que reinava em suas composições, feitas sempre com tamanho desembaraço e mesmo audácia, pintadas de alguma maneira em pleno ar e diante de todo mundo; seus hábitos e suas qualidades, tão diferentes daqueles que imperavam nas escolas de Paris nos últimos dez anos, apareceram imediatamente para um grande número de artistas como aqueles que deveriam ser preferidos e cujos resultados seriam os mais satisfatórios para o exercício da arte.²⁰ (DELÉCLUZE, 1983, p. 298)

Em 1824, Gros, na testa da escola, parecia estar obrigado a ser o contrário do que prometera. Mas essa liderança já se esvaía.

Nas memórias de Amaury-Duval²¹ há um dado significativo sobre essa história. O jovem pintor estava destinado a ingressar no ateliê então dirigido por Gros, amigo de seu pai, mas, por interferência de Michel Varcolier, foi orientado a procurar Ingres, recém-chegado da Itália e bastante em evidência por seu *Vœau*

de Louis XIII (1824), quadro que obteve grande sucesso no salão de 1824, e que abriu a ele as portas da Academia. Na lembrança de Amaury-Duval, Varcolier teria dito:

Por que Gros? Ele é velho e não se ocupa mais de seus alunos; é melhor entrar no ateliê que Ingres está para abrir; ele é o único homem hoje capaz de ensinar e de recolocar no caminho nobre e elevado nossa escola que degenera.²² (AMAURY-DUVAL, 1993, p. 61)

O clima de conflito, expresso no discurso de Gros, não foi exclusivo do funeral de Girodet. Stendhal, na crítica do Salão de 1824, trata de sua repercussão nos jornais nos seguintes termos:

A guerra já começou. Os *Débats* vão ser *clássicos*, o que significa fazer profissão de fé a David, e bradar: *Toda a figura pintada deve ser cópia de uma escultura*, e o espectador ficará admirado, se não tiver sono. *Le Constitutionnel*, por seu lado, faz belas frases um tanto vagas, é o defeito do século, mas, enfim, ele defende as ideias novas.^{23 24} (STENDHAL, 2002, p. 59)

Aquelas ideias que foram protagonizadas no salão pelos nomes citados no relato de Delécluze sobre o enterro: Horace Vernet, Scheffer, Sigalon, Delacroix, que expôs *Scène des massacres de Scio* (1824) no mesmo salão.

AUGER, DIRETOR DA ACADEMIA FRANCESA

A guerra já tinha sido também declarada no austero ambiente do Instituto de França, no âmbito da literatura. É isso que se depreende do discurso de Louis Simon Auger, diretor da Academia Francesa, pronunciado naquele mesmo ano:²⁵

Um novo cisma literário *hoje* se manifesta. Muitos homens, educados no respeito religioso pelas antigas doutrinas, consagradas por inúmeras obras-primas, se inquietam, se espantam com os projetos da seita *nascente*, e esperam ser tranquilizados. A Academia Francesa ficará indiferente aos seus apelos?”²⁶ (AUGER, 1824, p. 2-3)

É interessante observar que o cisma era considerado novo em 1824, quatro anos depois de *Méditations poétiques*, de Lamartine, seis anos depois de “*Qu'est-ce-que le romanticisme?*”, de Stendhal, dez anos de *De l'Allemagne*, de M^{me}. de Staël, mais de 20 depois de *Atala* (1801) e de *Le Génie du Christianisme* (1802), de Chateaubriand, 37 anos passados da primeira publicação de *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre.

A Academia então se deu conta do perigo:

Talvez o perigo não seja tão grande ainda, e há o risco de que aumente se atribuirmos a ele muita importância. Mas será necessário esperar que a seita do romantismo (já que é desta forma que ela se nomeia) (...) coloque em questão todas as nossas regras, insulte todas as nossas obras-primas, e perverta, por um sucesso ilegítimo, a massa flutuante de opiniões que está sempre ao acaso disponível?²⁷ (AUGER, 1824, p. 3)

E o discurso retoma monotonamente o velho lugar-comum francês da crítica a Shakespeare (“gênio sublime e inculto” [“*génie sublime et inculte*”]) e Lope de Vega (“dotado da mais rica imaginação”, “condenado à extravagância” [“*doué de la plus riche imagination*”, “*condamné à l'extravagance*”]),²⁸ que começaram a invadir o bastião clássico do teatro com seu Falstaff e seu *gracioso* que, no início, não foram vistos pela gente de gosto como sinal de perigo. Auger (1824, p. 4) desenha um quadro no qual a França parece estar sitiada, agora também pelas ameaças que chegam da Alemanha:

Aquilo que Shakespeare e Lope de Vega fizeram em um século de barbárie, um por ignorância e o outro por necessidade, os alemães, numa época de luzes universais, fizeram por escolha e sistematicamente. Compuseram tragédias em que a irregularidade do Ésquito britânico e do Eurípedes castelhano foram largamente imitadas, sem, no entanto, chegarem próximos de seu gênio”.²⁹ (AUGER, 1824, p. 4)

O Diretor da *Académie française* demonstra então consciência da antiguidade do problema, e faz até uma “boa história” dos passos do “romantismo” na literatura francesa. Fala das narrativas de viagem e das traduções dos românticos alemães aparecidas três décadas antes. Sem citar o nome, fala de M^{me}. de Staël, “uma mulher merecidamente célebre, toda francesa em seus sentimentos, seus afetos e seus gostos, mas que em virtude das vicissitudes de seu destino se tornou cosmopolita”;³⁰ que teria introduzido o sistema germânico e revelado “a famosa distinção de clássico e de romântico, que, segundo ela, dividiria todas as literaturas”³¹ (AUGER, 1824, p. 8). Reconhece o papel da Revolução que tudo mudou e que tornou natural a ideia de que as produções do espírito deveriam acompanhar essas mudanças nas instituições e nos costumes. Mas contradiz imediatamente esta ideia, sugerindo que o período das mudanças acabou, e que à sociedade então reconstituída deve corresponder também uma literatura de novo consciente de suas regras. E tenta mostrar o quanto o romantismo é inadequado aos princípios morais e à razão: “O romantismo não tem a pretensão de instruir, desdenha agradar e não pretende nada além de emocionar”.³² E, se os românticos se defendem com a ideia de que buscam a verdade, Auger contrapõe com Boileau: “Nada é belo além da verdade”

(“Rien n'est beau que le vrai”), o que é a senha para resgatar então a tradição dos autores franceses: Corneille, Racine, Voltaire, para concluir com a ideia de que as emoções confusas e a obscuridade dos românticos são estranhas ao gênio da língua francesa: “o que não é claro não é francês” (“ce qui n'est pas clair n'est pas français”). E estranhas também ao clima, já que o discurso opõe a França, com seu clima suave e variado, às brumas inglesas e germânicas. O que remete mais uma vez à teoria da influência do clima na linguagem e nas artes que Winckelmann reciclou em *Histoire de l'Art chez les Anciens* e que, devido à sua enorme autoridade, causou tantos problemas aos que pretendiam experiências neoclássicas mais ao norte da Grécia e da Itália meridional.³³

A associação de Shakespeare aos românticos, presente no discurso de Auger, não era nova, mas estava prestes a tornar-se um verdadeiro dístico, que, estabelecido por Delécluze, ingressou rapidamente no vocabulário da crítica. *Homéristes* opostos a *shakespeariens*, o que veio a perfazer no discurso de Delécluze sobre arte a oposição entre as literaturas Meridionais e do Norte, de M^{me}. de Staël. O interesse por Shakespeare era intenso em todos os ambientes, e a crítica de Delécluze aos pintores que associou ao dramaturgo inglês pode dar a entender que ele não apreciava

seu teatro. Muito ao contrário, desde 1820 Delécluze reunia semanalmente em sua casa um grupo seletivo de amigos,³⁴ com os quais tratava variados assuntos de artes e letras, e Shakespeare (e também Byron) foi tema constante entre eles, de leitura e discussão. Foi por esse interesse que o crítico estudou inglês e pôde chegar a um entendimento mais consistente da obra do dramaturgo e até escrever *Romeo et Juliette, nouvelle de Luigi da Porto traduit en français et suivis de quelques scènes traduits de la Juliette de Shakespeare* (BASCHET, 1942, p. 113). A avaliação de Delécluze sobre Shakespeare era, portanto, bastante distinta daquela manifesta por Auger em seu discurso na Academia. Transitório e dividido, inclusive sobre Shakespeare, Delécluze se entusiasmava ao assistir *Hamlet* junto com seu velho amigo Charles Nodier,³⁵ em 1827, mas continuava a utilizar o dramaturgo inglês como sinal negativo em suas críticas rotineiras no *Journal des Débats*, a ponto de criar confusão entre seus leitores, o que o obrigou a realizar verdadeiras piruetas de raciocínio para justificar sua ambiguidade.³⁶

Pode-se dizer que o sistema assim o exigia, já que, desde a criação da Academia Francesa, nos tempos de Richelieu, seu destino foi ser contra Shakespeare e os extravagantes espanhóis, Lope ou Calderón. E a Academia de Belas Artes, desde Mazarin,

estava fadada a construir o discurso sobre sua história como se tivesse sido sempre adepta da *linha* e tivesse permanecido alerta contra a *cor*, que vinha de Veneza ou Antuérpia, a despeito de todo o esforço de Roger de Piles, que pregava o contrário; e fadada, portanto, a considerar lastimáveis os Van Loo, Boucher, Wateau que *degeneraram* a escola de Poussin.



INGRES E DELACROIX, HOMERO E SHAKESPEARE

É de interesse lembrar aqui um conselho que Roger de Piles (1673, p. 66) dava aos pintores em *Dialogue du Coloris*, que consistia em visitar

durante um ano, uma vez a cada oito dias, a galeria do Luxemburgo [onde estava exposta a série de quadros de Rubens sobre a vida de Maria de Médicis], de deixar de lado todas as coisas e não desperdiçar sequer uma vez essa oportunidade. Esse dia será sem dúvida o mais utilmente empregado durante a semana. Entre todos os Pintores, Rubens me parece ser aquele que abriu o caminho mais fácil e certeiro para o Colorido. E a obra a que me refiro é a mão segura que pode evitar o naufrágio para o qual o Pintor ingênuo pode ser conduzido.³⁷ (PILES, 1673, p. 66)

E cabe também articular este conselho a uma anedota contada por Amaury-Duval sobre um episódio envolvendo Delacroix e Ingres na Exposição Universal de 1855. Nessa ocasião, o *Plafond d' Homère* havia sido exposto em posição vertical (como está hoje na grande sala da pintura francesa do século XIX) e Delacroix, ao visitar a Exposição, observou atentamente o quadro de seu ilustre rival, o que teria gerado o seguinte comentário: “Eu pude examinar de perto, no solo, o Teto de Homero; nunca vi semelhante execução, ela é feita à maneira dos mestres, com nada, e no entanto tudo está lá”.³⁸ Mas, depois de sair furtivamente da sala, assim como tinha entrado, teria pedido a um funcionário que abrisse para ele a grande galeria, onde passou “uma hora diante dos Rubens para me recuperar” (“une heure devant les Rubens, pour se retrémper” (a série dedicada a Maria de Médicis já estava então no Louvre). Essa foi a versão do episódio que Delacroix teria narrado a Amaury-Duval, que ouviu também outra versão, atribuída a Ingres: os dois teriam se encontrado na saída da sala, e, depois de um frio cumprimento, Ingres teria solicitado a um jovem lá presente: “Abram todas as janelas, ele gritava, há cheiro de enxofre aqui” (“Ouvrez toutes les fenêtres, lui cria-t-il; ça sent le soufre ici”) (AMAURY-DUVAL, 1993, p. 231).

Aparentemente tardio para minha discussão aqui, esse episódio – não importa se verdadeiro ou falso – é, no entanto, emblemático da grande dualidade que se criou nos idos de 1824, que praticamente realinhou aquilo que estava totalmente embaralhado. Ingres, antes de 24, era admirado, tinha entre seus defensores os que seriam ditos românticos e era condenado pela ortodoxia acadêmica por seu gosto bizarro. Seu *Oedipe* (1808), no dizer de Louis Gilet, “provocou indignação. Foi considerado ‘gótico!’” (“avait soulevé un tollé. On le trouvait ‘gothique!’”), e seu *Jupiter et Thétis* (1811) foi mal-recebido no Salão e foi devolvido ao autor, permanecendo em seu ateliê por mais de 20 anos, antes de ser adquirido pelo museu de Aix-en-Provence (GILET, 1934, p. 102).

Joachim Lebreton, que ocupava a secretaria perpétua da Classe de Belas Artes do Instituto nos idos de 1808, havia alertado contra os perigos da corrupção do gosto que se insinuava na escola, particularmente entre os artistas que eram pensionistas na Itália. Apesar de não nomear, seu alvo era Ingres, cujo *Oedipe*, executado em Roma, acabara de ser enviado a Paris. O relatório condenava os jovens artistas dotados de talento que não se contentavam em seguir os passos de Rafael, Michelangelo, Dominiquin, Poussin, e que apresentavam uma maneira de desenhar mesquinha e fria,

exagerada do ponto de vista do acabamento, *le fini*, demonstrando um estilo pleno de rigidez e pretensão à originalidade, que se aproxima do bizarro. Nesse momento, o *primitivismo* de Ingres entrava em cena, e Lebreton, no papel de legislador do gosto, acusava e preparava a reação, alertando particularmente o diretor da escola francesa em Roma para o perigo (LEBRETON, 1808, p. 113).

No entanto, Ingres, anos mais tarde, reconciliou-se com a Academia por meio do rafaelesco *Vœau de Louis XIII* e, depois de árduas provas, nas quais não deixou de ser contestado, foi nela admitido, na cadeira que era de Denon, que faleceu pouco depois de Girodet. E, quase imediatamente, Ingres recebeu encomenda do governo para um quadro, de assunto não especificado. É desta encomenda que teve origem o *Plafond d'Homère* (1824), dito também *Homère déifié*, e agora *L'apotheose d'Homère*. Foi exatamente em 1824 que Delécluze, no *Journal des Débats*, dirigido por Bertin, começou a fazer circular a oposição entre *homéristes* e *shakespeariens*. Ingres era amigo de ambos e fez deles belos retratos. O *Plafond d'Homère*, foi, no entanto, motivo de certo desgosto para seu autor, por dois motivos. Em primeiro lugar, em razão de um episódio no momento da abertura do Musée Charles X, numa das dependências do Louvre: ao inaugurar as salas em sua homenagem, o rei nem ao menos

parou para ver o quadro. Segunda decepção: Delécluze não foi suficientemente caloroso em sua crítica na imprensa. De qualquer forma, o quadro funcionou como uma espécie de manifesto dos *homéristes*. Daí em diante, Ingres ocupou com orgulho a posição vaticinada por Varcolier no diálogo com o jovem Amaury-Duval transscrito acima: tomou para si a tarefa de ser “o único homem (...) capaz de ensinar e de recolocar no caminho nobre e elevado nossa escola que degenera”.³⁹ Bem Ingres, cujas pinturas posteriores a 1824 não deixaram de ser *bizarras*,⁴⁰ e que continuou a ser admirado pelo *shakespearian* Stendhal, que já havia desafiado “todos os clássicos do mundo a encontrar em todo Racine um balé como o sublime balé de Otelo”⁴¹ (STENDHAL, 1854, p. 232); e admirado também, mais tarde, por Baudelaire.

Delécluze cumpriu seu papel. Bem ele que gostava de Shakespeare, que realizou “viagens pitorescas” pelo interior da França, que antes de abandonar a pintura pelas letras frequentou e fez estudos na galeria do Louvre onde estavam os quadros de Rubens, que recebeu bem *Le radeau de la Méduse* (1819) de Géricault, no início de sua atividade crítica e que fez de seu cenáculo um dos mais significativos polos do “romantismo liberal” francês.⁴²

■ STENDHAL CHEZ DELÉCLUZE

Por ter assumido a posição de homem do *partido da ordem* na época de grandes transformações em que atuou, Delécluze atraiu para si toda espécie de anátema. De um modo geral, fala-se mal dele, desde que era muito feio (Stendhal); “homem excelente, tipo honesto, modelo de probidade, muito instruído e, a despeito disso, muito ignorante”⁴³ (Saint-Beuve); “larva, pousada sobre as folhas de *Débats*” (“larve, posée sur les feuilles des *Débats*”) (Paul Huet) e invariavelmente aquela constatação, que não é apenas descritiva, que fala dele como o típico representante da burguesia do “juste milieu” (“meio termo”) (MOUILESEUX, 1983, p. VIII-X). Mas, entre tudo isso, pode-se antever muita ambiguidade. O caso mais notável é o de Stendhal, que não deixou de registrar em suas lembranças a dívida que teve com ele, e o quanto foi importante em sua *formação* participar de seu cenáculo:

Eu encontrei na casa do Sr. de l’Étang [Delécluze], diante de uma lareira medíocre (...), oito ou dez pessoas que falavam de tudo. Fiquei admirado com seu bom senso, com seu humor e, sobretudo, com o fino trato do anfitrião que, sem demonstrar, dirigia a discussão de modo a que não caíssemos em tristes momentos de silêncio.

Eu não saberia exprimir, de forma suficiente, a estima que tive por essa sociedade. Jamais encontrei outra que possa ser dita superior, ou mesmo comparável. Fiquei tocado logo no primeiro dia, e talvez vinte outras vezes, durante os três ou quatro anos que perdurou, fiquei surpreso de sentir a mesma admiração. Uma tal sociedade não é possível senão na pátria de Voltaire, de Molière, de Courier.

Ela é impossível na Inglaterra, pois na casa do Sr. de l'Étang ridicularizáramos tanto um duque como outro, e mais ainda de um outro, se ele tivesse sido ridículo.

Na Alemanha ela não poderia existir: lá, estão muito acostumados a acreditar com entusiasmo na ninharia filosófica da moda. De outra parte, fora de seu entusiasmo, os Alemães são muito ignorantes.

Os Italianos teriam dissertado, cada um com a palavra durante 20 minutos, para no fim tornarem-se inimigos mortais de seus antagonistas na discussão. Na terceira sessão, estariam fazendo sonetos satíricos uns contra os outros. A discussão era firme e franca sobre tudo e com todos. Éramos polidos na casa do Sr. de l'Étang, mas por virtude sua. Quase sempre ele exercia o papel de resguardar o recuo dos imprudentes que, na busca uma ideia nova, tivessem avançado às custas de um absurdo notável.⁴⁴ (STENDHAL, 1927, p. 172-173)

A citação é longa, mas me parece rara pintura, e é inestimável como testemunho do que significou aquele ambiente para os que dele fizeram parte. Pouco adiante, no mesmo diário, em outra data, Stendhal (1927, p. 173) fala da feiura de Delécluze e de suas “mesquinharias de burguês” (“petitesses de bourgeois”).

Curiosamente, os comentadores modernos costumam lembrar quase que exclusivamente destes pequenos insultos.

No coro anti-Delécluze, outra voz discordante é Baudelaire que, ao debutar na crítica de arte em 1845, após repetir a tópica retórica que invariavelmente constata a indigência do meio, faz uma ressalva:

Citemos uma bela e honrada exceção, o Sr. Delécluze, com quem nem sempre partilhamos a mesma opinião, mas que soube sempre salvaguardar sua independência, e que sem fanfarra ou ênfase teve muitas vezes o mérito de revelar talentos jovens e desconhecidos.⁴⁵ (BAUDELAIRE, 1999a, p. 51)

Não cabe aqui qualquer intenção de reabilitar Delécluze – o neoclassicismo, a Academia, o belo ideal –, mas é razoável atentar para o papel por ele desempenhado, que implicou a negação de muitas de suas inclinações, como foi o caso de Gros ou de Ingres. O que parece claro nessa história é que, antes de 1824, o romantismo, gestado que foi pelas melhores forças dentro do próprio ateliê de David, não era propriamente um problema estético. E, se havia quem o tratasse como tal, não parecia tão grave, o que deve ser colocado na cota das controvérsias rotineiras de toda escola. O que é notável na reação de 1824 é que, nesta data, o romantismo passa

a ser tratado como um verdadeiro e decisivo problema estético. E, no discurso de Auger, até como um problema nacional. Mas o que estava mesmo em jogo naquele momento era a ameaça que os novos pintores traziam consigo. Não tanto por causa de seus temas ou maneiras, mas pelo efeito de proliferação de temas, maneiras e gostos, o que colocava em risco a ordenação de sentido e o monopólio que a Academia exercia sobre as artes. A troca de papéis, a negação das inclinações pessoais, são exemplos veementes de que os artistas não criavam ou escolhiam arbitrariamente suas posições, mas ocupavam aquelas que estavam disponíveis, mesmo tendo que pagar, em certos casos, um alto preço por isso. Talvez o suicídio de Gros em 1835, depois de sucessivos fracassos, possa ser contabilizado nessa fatura. Como exemplo inverso, chama atenção a virada fulminante de Ingres com seu *Voeau de Louis XIII*, que lhe valeu a cadeira de Denon, a liderança da escola e, mais tarde, a direção da *Académie* na *Villa Médicis* em Roma. Já Delécluze, por não ser figura de proa, equilibrado em discreta, mas eficaz, teia de relações, pôde manter uma posição relativamente constante, na qual, a despeito de suas ambiguidades, lutou pela permanência do velho sistema; sua crítica, por mais esclarecida que fosse, ficou esquecida, embaralhada nos pequenos insultos de sua *fortuna* póstuma.

■ O QUE É ROMANTISMO?

Numa passagem circunstancial, anotada por Delécluze em seu diário em 29 de março de 1826, talvez se encontre a chave das preocupações que orientaram sua atividade:

Saio da casa de Gérard (o pintor). Ingres, Pradier, Constantin (o pintor de porcelana), Sr. Thévenin, alguns outros artistas e eu, estávamos muito atentos ao que nos dizia o anfitrião sobre sua arte, sobre a qual ele discorre com muita agudeza. Ele concluía que desde que as artes deixaram de possuir um caráter de utilidade que as articule com a política e com a religião, não devemos mais ficar espantados com o fato de não se submeterem mais a um gosto, a um sistema único, e é até mesmo mais que necessário que os gostos diversos, tendo a pretensão de prevalecer, deem origem a uma espécie de anarquia, como essa que se pode observar atualmente em todas as escolas da Europa.⁴⁶ (DELÉCLUZE, 1948, p. 331, grifos meus)

Esta lúcida constatação de Gérard, que Delécluze tomou para si, transformou-se pouco a pouco em apreciação generalizada. Repetida não só pelos egressos da cultura acadêmica do fim do século XVIII, mas também por gente formada em outras tradições, como foi o caso de um observador estrangeiro que escreveu sobre o Salão de 1831, quando os *shakespeariens* já dominavam a cena artística francesa. Logo no início de seu longo período parisiense, o poeta

Heinrich Heine inquietava-se com um aspecto dessa corrente então triunfante na Monarquia de Julho, que diz respeito à completa pulverização das maneiras dos artistas que apresentaram suas obras no salão:

Cada pintor trabalha conforme seu gosto particular e por sua própria conta. Os assuntos são proporcionados pelo capricho do momento, a fantasia dos ricos ou de sua alma desocupada; a paleta fornece as mais brilhantes cores, e a tela suporta tudo. Além disso, o romantismo, mal compreendido, infectou os ateliês de pintura na França; em consequência de um princípio fundamental dessa doutrina, cada um se esforça para pintar diferentemente dos outros, ou, para usar a linguagem da moda, para ressaltar sua individualidade.⁴⁷
(HEINE, 1980, p. 325, grifos meus)

O brilho do Salão no qual Delacroix apresentou *La Liberté guidant le peuple* (1830) e Delaroche trouxe à luz uma expressiva série de telas – *Cromwell* (1831), *Les enfants de Edouard IV* (1830), *Richelieu mourant* (1829) e *Le cardinal Mazarin mourant* (1830) – não foi suficiente para desfazer o mal-estar que acometeu o poeta.

Os comentários de Gerard e Heine devem ser retirados de sua dimensão circunstancial ou idiosincrática; de fato, tornam perceptível a mudança qualitativa que se acentuaria nas décadas seguintes. O que disseram nos idos de 1826 e 1831 tem grande

sintonia com as posições de Baudelaire, 15 anos mais tarde, quando firma a sua dicção crítica nos comentários do salão de 1846. Esse é o momento em que, além do julgamento estético, o poeta começa a operar considerações morfológicas, e a mais importante me parece ser aquela na qual identifica uma mudança no regime de produção de arte, antes dominado por escolas, que representavam a grande tradição, e a entrada em cena do “trabalhador emancipado” (“ouvrier émancipé”). Não desapareceram os ateliês comandados por um mestre, mas a orientação deste perde eficácia quando os alunos são muitos e “deixados à sua própria sorte” (“chaqu'un est abandonné à soi-même”) (BAUDELAIRE, 1999b, p. 234). Avaliação que não é em nada diferente da de Gérard ou de Heine: o artista não mais atrelado à política ou à religião, no plano social, e a um sistema único, no plano estético, está entregue a uma liberdade anárquica. O que, para Baudelaire, era a característica mais comum daqueles que apresentaram suas obras no salão de 1846. Artistas com o desejo da liberdade, mas limitados por sua ignorância. E Baudelaire, no seu estilo enfático, parece glosar Heine ao confessar a sensação que teve ao sair do salão:

(...) turbulência, agitação estridente de estilos e cores, cacofonia de tons, trivialidades enormes, prosaísmo de gestos e atitudes, nobreza de convenção,

toda sorte de clichês e, tudo isso, de forma evidente, não somente nos quadros justapostos, mas também em um mesmo quadro: em resumo – ausência completa de unidade, cujo resultado é uma fadiga para o espírito e para os olhos.⁴⁸ (BAUDELAIRE, 1999b, p. 233)

Parece claro que o mundo das regras que orientavam a pedagogia das escolas e dos ateliês, sob a égide da Academia, já não controlava as manifestações de originalidade e a tendência a atitudes caprichosas dos artistas, o que pressupunha também a deriva do gosto. As leis da arte, que orientavam o júri dos salões nas decisões sobre os prêmios aos melhores, já estavam sob franca contestação, dos críticos e dos próprios artistas, que começavam a contar com outras formas de consagração e com clientes que, nem sempre, estavam dispostos a ouvir os vereditos da Academia no momento de suas escolhas.

Curiosamente, é nesse mesmo salão de 1846 que surge uma ideia aparentemente bizarra sobre o romantismo, que não será examinada nos limites deste artigo, mas pode já ser adiantada. Trata-se da crítica de Theophile Thoré a Ingres. Diz o crítico:

No fundo, o Sr. Ingres é o artista mais romântico do século XIX, se o romantismo é o amor exclusivo da forma, a indiferença absoluta a respeito de todos os mistérios da vida humana, o ceticismo em filosofia e em política,

o desapego egoísta de todos os sentimentos comuns e solidários. A doutrina da arte pela arte é, com efeito, um bramanismo materialista que absorve seus adeptos, não exatamente na contemplação de coisas eternas, mas na monomania da forma exterior perecível. É de se destacar que o romantismo, cuja boa influência no plano do estilo não pode ser contestada, não produziu um único homem de convicção social.⁴⁹ (THORÉ, 1846, p. 42)

O contrassenso parece estar no fato de que Ingres, sempre oposto a Delacroix, como a linha à cor, era dito clássico, mas Thoré, que sabia disso, percebeu outra coisa: o que Ingres e o *ingrisme* representavam era, antes de tudo, uma soberba distância da agitação da vida, uma arte intocada pela vida, o que, no seu entender, foi o caminho do egotismo romântico. A diferença entre Thoré e Heine é que este julgava a pintura em 1831 como o resultado de um romantismo mal compreendido (“romantisme mal entendu”), enquanto em 1846 Thoré ia além, ao assimilar deliberadamente romantismo e arte pela arte.

■ CONCLUSÃO

Curiosamente, é também em 1824 que a expressão *arte pela arte* começa a entrar no vocabulário corrente. Suas primeiras

manifestações aconteceram nos últimos anos do século anterior, mas tinham um sentido distinto do que viria a ganhar no segundo quartel do século XIX. Posso dizer que era algo relativo à ética do artesão ou do ator. O primeiro uso que identifiquei foi no elogio de uma atriz, que de tão concentrada em seu papel parecia se esquecer do entusiasmo do público. M^{lle}. Raucourt, atriz da Comédie Française, famosa por dar vida a Emilie de Corneille, Hermione de Racine, Galathée de Rousseau, fazia arte pela arte, e não arte em busca dos aplausos e da glória: um belo começo para a expressão, que também deslizou para um aspecto formativo, para designar aquele momento no qual o aprendiz não mais depende do instrutor e faz a arte seguindo seus próprios mecanismos, sua própria lógica, como se a arte enredasse o artista na sua realização. Em 1824, na pena de um arqueólogo de grande fama, Champollion, arte pela arte passa a ser uma característica da arte grega por oposição à arte egípcia. Tal era o apreço dos gregos pela forma, que se despreocupavam com o conteúdo. “(...) na Grécia, a forma era tudo; a arte era cultivada pela própria arte. No Egito, era apenas um meio poderoso de pintar o pensamento”⁵⁰ (CHAMPOLLION, 1824, p. 364).

Foi a partir desse sentido que se abriu o caminho que chegaria à campanha antiutilitarista que teve em Théophile Gautier o

principal defensor, o que ficou explicitado no prefácio que escreveu para sua novela *Mademoiselle Maupin* em 1836 (GAUTIER, 1836, p. 22). Não era mais papel da arte carregar consigo alguma coisa que não fosse exclusivamente ela mesma, o que implicava assumir plenamente sua indiferença a outros aspectos da vida. Realizava-se assim, no plano do conceito, aquela situação identificada por Gérard e transmitida a Delécluze em 1826: “desde que as artes deixaram de possuir um caráter de utilidade que as articule com a política e com a religião, não devemos mais ficar espantados com o fato de não se submeterem mais a um gosto, a um sistema único”⁵¹. O que configurou o destino da arte no romantismo. Depois de se contorcer no ativismo da segunda revolução burguesa, da mesma forma que a Monarquia de Julho (1830-1848), o romantismo mostrou os seus limites. O que Baudelaire percebeu muito bem em comentário sobre poeta Pierre Dupont:

(...) por seu próprio princípio, a insurreição romântica está condenada a uma vida curta. A utopia pueril da escola da arte pela arte, ao excluir a moral e muitas vezes até a paixão, é necessariamente estéril. Ela se coloca em flagrante contravenção com o gênio da humanidade. (BAUDELAIRE, 1851, p. 1)

Se em *Salon de 1846* Baudelaire ainda reconhecia no romantismo uma potência, “(...) isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração ao infinito, expressas por todos os meios compreendidos nas artes”⁵² (BAUDELAIRE, 1846, p. 145) – frase que poderia ter saído também da pena de Gautier –, em 1851, embalado pela poesia revolucionária de Dupont, parecia estar mais próximo das convicções sociais de Thoré, ao declarar preferência pelo “poeta que se coloca em comunicação permanente com os homens de seu tempo, e com ele troca seus pensamentos e seus sentimentos, traduzidos em uma nobre linguagem suficientemente correta” (BAUDELAIRE, n.d., p. 1), abdicando assim de aspirações ao infinito.

Para retomar alguma coisa de suas convicções sociais, como aquelas que vinham desde os tempos da escola de David, a arte demandava um outro programa: a negação da arte pela arte; o recurso à tradição, desde que reelaborada por uma individualidade; o compromisso com o próprio tempo e lugar. E o nome disso era outro: realismo.

NOTAS

- 1** A que produziu mais ruído foi a dos Barbus, também conhecidos como Penseurs ou Primitifs, que girava em torno do carismático Maurice Quaï, de quem pouco se conhece além do anedotário gerado no próprio ateliê. Sobre a seita, cf. DELÉCLUZE (1983).
- 2** Sobre rivalidade e emulação no ateliê de David, cf. CROW (1997).
- 3** “L’ordonnance poétique, que l’on doit considerer comme une partie de l’invention, si ce n’est l’invention elle-même, doit toujours précéder l’ordonnance pittoresque [...]. L’ordonnance poétique se réglera donc sur les convenances du sujet: elle se conformera aux temps, déterminera les lieux, observera les moeurs et les usages, elle conservera les costumes. D’après les donnes de l’histoire et de la mythologie (...).” (GIRODET, 1829b, p. 209-210)
- 4** Ver capítulo 3.
- 5** Girodet realizou estudos preparatórios e os introduziu escondido no ateliê a ele reservado para pintar o quadro que concorreria ao prêmio. Essa prática era proibida, e François-Xavier Fabre (1766-1837), seu colega no ateliê de David, o denunciou. Cf. Crow (1997, p. 112).
- 6** Girodet foi responsável por parte do corpo e do rosto da mulher de Brutus e contribuiu no tratamento final do claro-escuro de *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*. É dele também a solução para o fundo (o túnel em arco e a escadaria) de *La mort de Socrates*. Cf. Crow (1997 p. 126-132).
- 7** Na Itália, Girodet conviveu em um círculo em que se destacavam vários artistas envolvidos no culto de Ossian: o inglês Flaxman, o escocês Wallis, os alemães Carstens e Rehberg, a suíça anglófila Angélica Kaufmann e o crítico Amaury Pineu-Duval (cf. LEMEUX-FRAITOT, 2005, p. 135).
- 8** No original: “(...) je ne me connais pas à cette peinture-là; non, mon cher Girodet, je ne m'y connais pas du tout”. Todas as traduções do francês são do autor deste texto.
- 9** No original: “Ah ça! il est fou, Girodet!... il est fou, ou je n’entends plus rien à l’art de la peinture”.

10 Os dez quadros de história selecionados foram Cena de dilúvio (Girodet), As Sabinas (David), A consternação da família de Príamo (Garnier), Os três anjos (Gérard), Atala (Girodet), Marcus Sextus (Guérin), Fedra e Hipólito (Guérin), Os remorsos de Orestes (Hannequin), Telêmaco na ilha de Calipso (Meynier), A Justiça e a Vingança divina (Prudhon), Dois tetos alegóricos do Louvre (Barthélémi) (cf. DELÉCLUZE, 1983 p. 320-327).

11 No original: "Autrefois c'était en raison de vos immenses dispositions pour un art que vous deveniez sous mes yeux; aujourd'hui, mon cher élève, à cette tendre affection qui paraissait dormir dans mon sein, se joint mon admiration pour votre grand savoir".

12 Pouco tempo depois, Ingres concorreu à cadeira que era de Denon na Académie de Beaux Arts, para a qual foi indicado.

13 O Journal de Delécluze e seu Carnet de route d'Italie (1823-1824) permaneceram inéditos até a década de 1940, quando foram editados por Robert Baschet. Os manuscritos pertenciam a Georges Viollet-le-Duc, sobrinho-bisneto de Delécluze e neto do arquiteto Viollet-le-Duc.

14 No original: "Cet homme a une expression magnifique de grandeur et de calme dans la figure. Ses cheveux grisonants et qui deviennent rares donnent quelque chose de majestueux à ses traits qui expriment à la fois la force et beaucoup de douceur (...). Il règne dans son air quelque chose de romanesque pris en bonne part, qui doit le rendre, sinon ennemi, au moins étranger aux idées positives avec lesquelles on gouverne en général les hommes, mais plus particulièrement ceux d'aujourd'hui".

15 No original: "De même que les profondeurs de la mer restent calmes en tout temps, si déchaînés que soit la surface, de même l'expression dans les figures des Grecs révèle, même quand elles sont en proie aux passions les plus violentes, une âme grande et sereine".

16 No original: "(...) le seul peintre dont le talent et l'autorité pût faire contrepoids et arrêter l'École qui est sur une pente qui la conduit à sa perte".

17 No original: "(...) abusant d'une facilité trompeuse, ne donnent rien à l'étude et tout au contraire à l'amour d'une célébrité passagère et d'une fortune acquise sans peine."

18 No original: "Bientôt on voudra nous faire croire qu'un morceau de toile sur lequel on a barbouillé de la couleur pendant quinze jours est un chef-d'oeuvre digne de consacrer la mémoire d'un prince!"

19 No original: "Tiepolo exécute plus en un jour que Mengs dans toute une semaine, mais on a oublié les ouvrages du premier aussitôt qu'on les a perdu de vue; tandis que les chefs-d'oeuvre de Mengs font une impression aussi profonde et durable".

20 No original: "Le coloris brillant, la hardiesse de pinceau, et jusqu'à l'espèce de désordre qui régnait dans ces compositions faites tout à la fois avec tant d'aisance et même d'audace, peints en quelque sorte en plein air et devant tout le monde; ces habitudes et ces qualités si différentes de celles qui regnaient depuis dix ans dans les écoles de Paris, parurent tout à coup à un grand nombre d'artistes celles qui devaient être préférées et dont les résultats seraient les plus satisfaisants pour l'exercice de l'art".

21 Amaury-Duval (1808-1885) foi fiel discípulo de Ingres. Pertenceu a uma das famílias influentes no Institut de France; seu pai, o advogado Claude-Alexandre Amaury-Duval (1760-1838), foi diplomata em Nápoles e Roma nas vésperas da Revolução e um dos fundadores de *La Décade*, revista de filosofia, letras e artes que circulou na França entre 1794 e 1806; foi diretor do Bureau des Beaux-Arts do Ministério do Interior e membro do Institut, eleito em 1816. Em sua estadia na Itália, Girodet frequentou o mesmo círculo de Amaury-Duval, o pai. Cf. Lemeux-Fraitot (2005, p. 135).

22 No original: "Pourquoi Gros? Il est vieux, ne s'occupe plus de ses élèves; entrez donc chez Ingres, qui va ouvrir un atelier, et qui est e seul homme aujourd'hui capable d'enseigner et de remettre dans la voie noble et élevée notre école qui dégénère".

23 No original: "La guerre est déjà commencée. Les Débats vont être classiques, c'est-à-dire ne jurer que par David, et s'écrier: Toute figure peinte doit être la copie d'une statue, et le spectateur admirera, dût-il dormir debout. Le Constitutionnel, de son côté, fait des belles phrases un peu vagues, c'est le défaut du siècle; mais enfin il défend les idées nouvelles"

24 O *Journal des Débats* foi caracterizado por Delécluze como "royaliste constitutionnel qui s'adresse particulièrement aux lecteurs dont l'esprit est cultivé et qui ont l'habitude

de soumettre les questions à la coupelle du raisonnement; le journal dit le Constitutionnel, dont les doctrines libérales sont tant soit peut douteuses, puisqu'il a regretté longtemps le système impérial, et qu'il vante encore la fanfaronnerie militaire. Cependant, ce journal qui parle surtout aux passions a cela de bon qu'il répand les doctrines de la liberté chez des gens qui ne comprennent que par les sens et les passions. Il est nécessaire à une grande portion de la France qui ne peut pas encore comprendre le Journal des Débats. Le Constitutionnel est le plus généralement lu en France, et cela doit être" (DELÉCLUZE, 1948, p. 391).

25 Sainte-Beuve dá grande destaque a esse episódio e afirma que o discurso de Auger teve de imediato um efeito contrário ao esperado: "Ce discours eut un grand retentissement: il fit le bonheur et la jubilation des adversaires. Le spirituel escarmoucheur Henri Beyle (Stendhal), dans ses hardies brochures allait redissent avec gaieté: M. Auger l'a dit, je suis un sectaire" (SAINTE-BEUVÉ, 1867, p. 97).

26 No original: "Un nouveau schisme littéraire se manifeste aujourd'hui. Beaucoup d'hommes, élevés dans un respect religieux pour d'antiques doctrines, consacrées par d'innombrables chefs-d'œuvre, s'inquiètent, s'effrayent des projets de la secte naissante, et semblent demander qu'on les rassure. L'Académie française restera-t-elle indifférente à leurs alarmes?"

27 No original: "Le danger n'est peut-être grand encore; et l'on pourrait cependant de l'augmenter en y attachant trop d'importance. Mais faut-il donc attendre que la secte du romantisme (car c'est ainsi qu'on l'appelle) (...) qu'elle mette en problème toutes nos règles, insulte à tous nos chefs-d'œuvre, et pervertisse, par d'illégitimes succès, cette masse flottante d'opinions dont toujours la fortune dispose?"

28 As palavras de Voltaire sobre Shakespeare talvez sejam as mais emblemáticas: "Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles" (VOLTAIRE, n.d., p. 104).

29 No original: "Ce qu'en un siècle de barbarie avaient fait Shakespeare et Lope de Vega, l'un par ignorance, et l'autre par nécessité, les Allemands, à une époque de lumières universelles, le firent avec choix et systématiquement. Des tragédies furent composées par eux, dans lesquelles l'irregularité de l'Eschyle britanique et de l'Euripide castillan était largement imitée, mais où leur génie était un peu plus reproduit".

30 No original: “(...) une femme justement célèbre, toute française par ses sentiments, ses affections et ses goûts, mais que les vicissitudes de sa destinée avaient rendue cosmopolite”.

31 No original: “(...) la fameuse distinction de classique et de romantique, qui divisait, à leur insu, toutes littératures”.

32 No original: “Le romantisme n'a pas la pretention d'instruire; il dédague d'amuser; il n'aspire qu'à émouvoir”.

33 Ao definir as causas essenciais que condicionam as artes, Quatremère de Quincy coloca entre elas o clima, e por pouco não duvida da possibilidade do florescimento das artes do desenho na França, por estar situada entre 42 e 51 graus de latitude, com boa parte de seu território em condições climáticas não tão favoráveis como a Grécia e a Itália do sul. Cf. Quatremère de Quincy (1791, p. 22-23, 38-39)

34 Foram frequentadores assíduos dessas reuniões, que aconteciam às terças-feiras e aos domingos, J.-J. Ampère, Albert Stapfer, Auguste Santelet, Édouard Monod, todos eles alunos de Victor Cousin, além de Paul Louis Courier, do barão Maresté, de Stendhal, de Cerclet, de Duvergier de Hauranne, de Ludovic Vitet e de Emanuel Louis Viollet-le-Duc, cunhado de Delécluze; e também Charles Rémusat, P. F. Dubois, o naturalista Victor Jacquemont, Adrien de Jussieu, Mignet, Auberon, o helenista Henri Patin, e Prosper Mérimée. Cf. Baschet (1942, p. 1).

35 Nodier, então francamente adepto do “partido romântico”, foi também aluno de David e abandonou as artes do desenho em favor de uma carreira literária. Nodier pertenceu à pequena facção que se formou no ateliê de David, por volta de 1800, conhecida como Les Primitifs, liderada por Maurice Quaï. Delécluze anexa em Louis David son École et son Temps uma pequena memória de Nodier sobre a pequena seita. Charles Nodier foi o primeiro animador de Le Cénacle (1823-1828), grupo de românticos que se reunia em sua residência e depois chez Victor Hugo.

36 Um deles, admirador do bardo inglês, em encontro circunstancial, indagou se Delécluze não o apreciava: “Je lui ai répondu que je ne l'estimais pas moins que lui, mais que j'avais opposé l'école littéraire de Shakespeare, stérile pour les arts d'imitation, à celle d'Homère qui aide singulièrement les artistes.” Cf. DELÉCLUZE, , 1948, p. 335)

37 No original: “(...) pendant un an tout les huit jours une foi, la galerie du Luxembourg, de quitter toutes les choses, & de rien épargne pour cela. Ce jour seroit sans doute le plus utilement employé de la semaine. Rubens est ce me samble celuy de tous les Peintres, qui a rendu le chemin qui conduit au Coloris, plus facile & plus debarassé: Et l’ouvrage dont je vous parle, est la main secourable que peut tirer le Peintre du naufrage où il se seroit innocemment engagé”.

38 No original: “J’ai pu examiner de près, par terre, le plafond d’Homère; je n’ai jamais vu execution pareille, c’est fait comme les maîtres, avec rien; et de loin tout y est”.

39 No original: “le seul homme (...) capable d’enseigner et de remettre dans la voie noble et élevée notre école qui dégénère”.

40 “Bizarrie, terme qui designe un goût contraire aux principes reçus, une recherche affectée des formes extraordinaires, et dont le seul mérite consiste dans la nouveauté même qui en fait le vice” (Cf. MILLIN, 1806). Os críticos do primeiro Ingres deviam ter em mente este conteúdo ao utilizarem tal palavra. E é razoável dizer que mesmo em sua busca dos modelos antigos, em seu arcaísmo, tão coerente com a ortodoxia neoclássica, Ingres continuou a ser magnificamente bizarro.

41 No original: “tous les classiques du monde de tirer de tout Racine un ballet comme le sublime ballet d’Otello”.

42 Em seu *Journal*, Delécluze parece sempre afirmar que as ideias românticas discutidas nas reuniões semanais em sua casa eram defendidas exclusivamente por seus jovens amigos, “mes jeunes antagonistes” (Delécluze 1948: 130). O romantismo do círculo de Delécluze é definido por Robert Baschet nestes termos: “[...] en face du romantisme lyrique, catholique et royaliste de 1820, s’élabore dans le Cénacle un romantisme prosaïque, rationaliste et libéral; et en face du romantisme de la sensibilité, un romantisme intellectuel.” (Cf. BASCHET, 1942, p. 1)

43 No original: “(...) excellent homme, type honnête, modèle de probité, très instruit et à côté de cela assez ignorant”.

44 No original: "Je trouvais chez M. de l'Étang, devant un petit mauvais feu (...) huit ou dix personnes qui parlaient de tout. Je fus frappé de leur bon sens, de leur esprit et surtout du tact fin du maître de la maison qui, sans qu'il y parût, dirigeait la discussion de façon à ce qu'on n'arrivât pas à des tristes moments de silence.

Je ne saurais exprimer trop d'estime pour cette société. Je n'ai jamais rencontré, je ne dirai pas supérieur, mais même comparable. Je fus frappé le premier jour et, vingt fois peut-être pendant les trois ou quatre ans qu'elle a duré, je me suis surpris à faire le même acte d'admiration. Une telle société n'est possible que dans la patrie de Voltaire, de Molière, de Courier.

Elle est impossible en Angleterre, car chez M. de l'Étang on se serait moqué d'un duc comme d'un autre, et plus que d'un autre s'il eût été ridicule.

L'Allemagne ne pourrait la fournir: on y est trop accoutumé à croire avec enthousiasme la niaiserie philosophique à la mode. D'ailleurs hors de leur enthousiasme, les Allemands sont trop bêtes.

Les Italiens auraient disserté, chacun y eût gardé la parole pendant vingt minutes et fût resté l'ennemie mortel de son antagoniste dans la discussion. À la troisième séance, on eût fait des sonnets satiriques les uns contre les autres.

Car la discussion était ferme et franche sur tous et avec tous. On était poli chez M. De l'Étang, mais à cause de lui. Il était souvent nécessaire qu'il protégeât la retrait des imprudents qui, cherchant une idée nouvelle, avaient avancé une absurdité trop marquant".

45 No original: "Citons une belle et honorable exception, M. Delécluze, dont nous ne partageons pas toujours les opinions, mais qui a toujours su sauvegarder ses franchises, et qui sans fanfares ni emphase a eu souvent le mérite de dénicher les talents jeunes et inconnus".

46 No original: "Je sors de chez Gérard (le peintre). Ingres, Pradier, Constantin (le peintre sur porcelaine), M. Thévenin, quelques autres artistes et moi nous étions fort attentifs à ce que nous disait le maître de la maison sur son art, dont il parle avec beaucoup d'esprit. Il concluait que lors que les arts n'ont plus un objet d'utilité qui les rattache à la politique et à la religion, on ne doit plus s'étonner de ce qu'ils ne se soumettent plus à un goût, à un système unique, et que même il est de tout nécessité que les goûts divers ayant la prétention de prévaloir constituent une espèce d'anarchie, comme celle que l'on peut observer aujourd'hui dans toutes les écoles de l'Europe".

47 No original: "*Chaque peintre travaille selon son goût particulier et pour son propre compte. Le caprice du moment, la fantaisie des riches ou de son âme désœuvrée lui donne le sujet; la palette fournit les couleurs les plus brillantes, et la toile souffre tout. De plus, le romantisme mal*

entendu a infecté les ateliers de peinture en France; en conséquence du principe fondamental de cette doctrine, chacun s'efforce de peindre autrement que les autres, ou, pour parler le langage à la mode, de faire ressortir son individualité”.

48 No original: “(...) turbulence, tohu-bohu de styles et de couleurs, cacophonie de tons, trivialités énormes, prosaïsme de gestes et d'attitudes, noblesse de convention, poncifs de toute sorte et tout cela visible et clair, non seulement dans les tableaux juxtaposés, mais encore dans le même tableau: bref, – absence complète d'unité, dont le résultat est une fadigue effroyable pour l'esprit et pour les yeux.”

49 No original: “Au fond, M. Ingres est l'artiste le plus romantique du dix-neuvième siècle, si le romantisme est l'amour exclusive de la forme, l'indifférence absolue sur tous les mystères de la vie humaine, le scepticisme en philosophie et en politique, le détachement égoïste de tous les sentiments communs et solidaires. La doctrine de l'art pour l'art est, en effet, un brahmanisme matérialiste qui absorbe ses adeptes, non point dans la contemplation de choses éternnelles, mais dans la monomanie de la forme extérieure et périssable. Il est remarquable que le romantisme, dont on ne saurait contester la bonne influence quant au style, n'a pas produit un seul homme de conviction sociale”.

50 No original: “(...) en Grèce la forme fut tout; on cultivait l'art pour l'art lui-même. En Égypte, il ne fut qu'un moyen puissant de peindre la pensée”.

51 No original: “lors que les arts n'ont plus un objet d'utilité qui les rattache à la politique et à la religion, on ne doit plus s'étonner de ce qu'ils ne se soumettent plus à un goût, à un système unique”.

52 No original: “(...) c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts”.

REFERÊNCIAS

AMAURY-DUVAL, Eugène Emmanuel. **L'atelier d'Ingres** / Introduction et notes, postface et documents par Daniel Ternois. Paris : Arthena, 1993.

AUGER, Louis-Simon. **Recueil des Discours prononcés dans la séance publique annuelle de l'Institut Royal de France**, le samedi 24 avril. Paris: L' Imprimerie de Firmin Didot, 1824, p. 1-20

BASCHET, Robert. Introduction. In DELÉCLUZE, Etienne-Jean. **Carnet de Route d'Italie (1823-1824)**. Impressions Romaines. Paris: Boivin éditeurs, 1942, p. 1-17.

BAUDELAIRE, Charles. Notice sur Pierre Dupont. In DUPONT, Pierre. **Chants et chansons**: (poésie et musique). Tome 1. Paris, L'écrivain et Toubon, 1851, p.1-8.

BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1845. In **Écrits sur l'Art**. Paris: Librairie Générale Française, 1999a, p. 49-121.

BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In **Écrits sur l'Art**. Paris: Librairie Générale Française, 1999b, p. 135-242.

BELLENGER, Sylvain. Girodet et la littérature, Chateaubriand et la peinture. In FUMAROLI, Marc (org.). **Chateaubriand et les Arts**. Paris: Fallois 1999, p. 111-135.

CHAMPOLLION. Jean-François. **Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens**, ou Recherches sur les éléments premiers de cette écriture sacrée, sur leurs diverses combinaisons, et sur les rapports de ce système avec les autres méthodes graphiques égyptiennes. Paris: Impr. Royale, 1824.

CROW, Thomas. **L'atelier de David**: émulation et révolution. Paris: Gallimard, 1997.

DELÉCLUZE, Etienne-Jean. **Journal de Delécluze 1824-1828**. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1948.

DELÉCLUZE, Etienne-Jean. **Louis David, son école et son temps**. Paris : Macula, 1983.

GARNIER, M. Funérailles de M. Girodet-Trioson (13 décembre 1824). In **Discours de M. Garnier**. Paris, Institut Royal de France. Académie des Beaux Arts, 1824.

GAUTIER, Theophile. **Mademoiselle Maupin**: double amour. Paris: Eugène Renduel, 1836.

GIRODET, Anne-Louis. Correspondance. In COUPIN, Pierre Alexandre; GIRODET, Anne-Louis. **Oeuvres Posthumes de Girodet-Trioson**. Tome II. Paris : Jules Renouard, 1829a, p. 277-315.

GIRODET, Anne-Louis. De l'ordonnance en peinture. In COUPIN, Pierre Alexandre; GIRODET, Anne-Louis. **Oeuvres Posthumes de Girodet-Trioson**. Tome II. Paris: Jules Renouard, 1829b, p. 209-223.

GILET, Louis. **Le Trésor des Musées de Province**: le Midi. Paris : Firmin Didot, 1934.

HEINE, Heinrich. Salon de 1831. In **De la France**. Paris/Genève: Slatkine Reprints, 1980, p.324-381.

LEBRETON, Joachim. **Rapport sur les Beaux-Arts** [séance du Conseil d'État de 5 mars 1808]. Paris: Institut de France, Académie des Beaux-Arts, 1808.

LELIÈVRE, Pierre. **Vivant Denon**: Homme des Lumières, 'Ministre des Arts'de Napoléon. Paris: Picard, 1993.

LEMEUX-FRAITOT, Sidonie. *Le réveil d'Ossian*. In **Au-delà du maître: Girodet et l'atelier de David**. Paris: Somogy, 2005, p. 16-27.

MILLIN, Aubin-Louis. **Dictionnaire des Beaux Arts**. Paris: Desray, 1806.

MOUILLESEUX, Jean-Pierre. Préface. In **DELÉCLUZE, Etienne-Jean, Louis David son école & son temps**. Paris: Macula. 1983, p. VIII-X.

PILES, Roger de. **Dialogue du coloris**. Paris: chez Nicolas Langlois, 1673.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine. **Considérations sur les Arts du Dessin en France**. Paris: Devaux, 1791.

SAINTE-BEUVÉ, Charles-Augustin. **L'Académie Française - Paris-Guide**. Par les principaux écrivains et artistes de la France. Paris: Lacroix et Verboeckhoven Éditeurs, 1867.

STENDHAL. Qu'est-ce-que le romanticisme? Racine et Shakspeare : études sur le romantisme (Nouvelle édition). Paris, Michel Lévy frères (Paris), 1854, p. 229-257.

STENDHAL. **Souvenirs d'égotisme**. Révision du texte et préface par Henri Martineau. Paris, Le Divan, 1927.

STENDHAL. Critique amère du Salon de 1824 par M. Van Eube de Molkirk. **Salons**. Paris, Gallimard, 2002, p. 55-148.

THORÉ, Théophile. **Le salon de 1846**. Précédé d'une lettre À George Sand. Paris: Alliance des Arts, 1846.

VOLTAIRE. Sur la Tragédie. **Lettres philosophiques ou lettres anglaises**. Paris: Garnier, n.d.

WINCKELMANN, Johann-Joachim. **Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture** / Tradução Marianne Charrière. Paris: Editions Jacqueline Chambon, 1991.

WINCKELMANN, Johann-Joachim. Sur la faculté de sentir le beau dans l'art et sur son enseignement [1763] In **De la description**. Édition d'Élisabeth Décultot. Paris: Macula, 2006, p. 67-108.

■ SOBRE O AUTOR

Guilherme Simões Gomes Júnior é livre-docente em Sociologia da Cultura (USP – 2003) e professor do Departamento de Ciências Sociais da PUC-SP. Suas pesquisas no campo das artes têm como foco o ambiente artístico formado no Rio de Janeiro no século XIX, que não é circunscrito em seus limites nacionais, mas na condição de configuração transatlântica que articula Brasil, França e Itália por meio da circulação de agentes, instituições, quadros, livros e modelos educativos.

Artigo recebido em
19 de julho de 2022 e aceito em
31 de março de 2023.

NOTAS SOBRE A (SUPERESTIMADA) INTERATIVIDADE TECNOLÓGICA

PATRÍCIA TELES SOBREIRA DE SOUZA

**NOTES ON THE (OVERESTIMATED)
TECHNOLOGICAL INTERACTIVITY**

**NOTAS ACERCA DE LA
(SOBREESTIMADA)
INTERACTIVIDAD TECNOLÓGICA**

RESUMO

¹
Ahead of print
Patrícia Teles
Sobreira de Souza*

 <https://orcid.org/0000-0001-9421-1105>

*Universidade Federal
do Rio Grande do Norte
(UFRN), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2023.174792

O artigo propõe uma reflexão sobre a interatividade tecnológica na arte contemporânea. Para este fim, discorre sobre os modos de incorporação do espectador, com foco na superação da dicotomia entre observador passivo e interator ativo e da tendência em abordar a interatividade numérica como fenômeno disruptivo. Por último, fundamentado no trabalho do artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer, o estudo identifica três modelos de resposta (*output*) visuais pautados em sistemas presenciais de *feedback* humano-máquina.

PALAVRAS-CHAVE Arte contemporânea; *Feedback*; Participação; Tecnologia

ABSTRACT

The article proposes a reflection on technological interactivity in contemporary art. To this end, it discusses the ways of incorporating the viewer, focusing on overcoming the dichotomy between passive observer and active interactor and the tendency to address technological interactivity as a disruptive phenomenon. Finally, based on the work of Mexican artist Rafael Lozano-Hemmer, the study identifies three models of visual response (*output*) based on face-to-face human-machine feedback systems.

KEYWORDS

Contemporary Art; *Feedback*; Participation; Technology

RESUMEN

El artículo propone una reflexión sobre la interactividad tecnológica en el arte contemporáneo. Con este fin, se discutió sobre los modos de incorporación del espectador, enfocando en la superación de la dicotomía entre observador pasivo e interactor activo y de la tendencia a abordar la interactividad numérica como un fenómeno disruptivo. Por último, basando en el trabajo del artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer, la investigación identificó tres modelos de respuesta (*output*) visuales basados en sistemas presenciales de *feedback* humano-máquina.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo; *Feedback*; Participación; Tecnología





O MITO DA PROGRESSÃO DA PARTICIPAÇÃO

No artigo “Arte e interatividade: autor-obra-recepção”, Júlio Plaza (2003) afirma que existem três graus de abertura dos trabalhos artísticos. O primeiro grau corresponde à pluralidade de significados em um só significante, como sinalado por Umberto Eco em *Obra aberta* (1962); trata-se, portanto, de uma abertura de ordem semiológica. O segundo grau equivale, nas palavras do autor, à arte de participação, que se desenvolve a partir dos anos 1960 e se configura por meio dos ambientes imersivos e da interação com o participante, tendência de primazia fenomenológica. Nele, “o espectador se vê induzido à manipulação e exploração do objeto artístico ou de seu espaço” (PLAZA, 2003, p. 14).

Por sua vez, a abertura de terceiro grau consiste nas dinâmicas da arte com a tecnologia. Segundo Plaza, a interatividade tecnológica – pensada como a relação de comunicação mediada por sistemas de *feedback* humano-máquina – agencia uma “nova categoria”,

a arte “interativa”. Para teorizar os modos de incorporação do público, Plaza traça uma linha evolutiva:

(...) na linha de raciocínio da inclusão do espectador na obra de arte, que – ao que tudo indica – segue esta linha de percurso: participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação, etc.), participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador), participação perceptiva (arte cinética) e interatividade, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente. (PLAZA, 2003, p. 10)

De modo similar, Edmond Couchot (1997, p. 137) considera a interatividade uma superação da participação: “as artes participacionistas foram sucedidas pelas artes interativas, a participação pela interatividade”. O autor afirma que a tecnologia numérica introduz um “novo” regime simbólico, que justapõe o tempo da produção ao tempo da recepção: “a obra interativa só tem existência e sentido na medida em que o espectador interage com ela” (COUCHOT, 1997, p. 139). Desta forma, artista e público estão conectados no presente, e supera-se a noção do artista como detentor do sentido do trabalho artístico.

Embasados em Couchot, os pesquisadores brasileiros Mario Maciel e Suzete Venturelli (2008, p. 107) afirmam que “a interação

trouxe o diálogo entre espectador, artista e obra como algo novo no contexto da arte. A interação computacional agora é a regra do jogo da arte”. Por sua vez, Claudia Giannetti (2006) considera que:

A arte participativa preocupa-se, primordialmente, com essa abertura da obra à intervenção do observador. Um passo ainda mais radical é dado pelos sistemas interativos digitais. São sistemas complexos, abertos e pluridimensionais, nos quais o receptor, que chamaremos aqui *interator*, além de atuar mentalmente no espaço da obra, desempenha uma papel prático fundamental na sua efetivação. (GIANNETTI, 2006, p. 111-112)

Tendo em vista o leque de trabalhos interativos não tecnológicos, seria um sistema digital um “passo mais radical” do que trancar pessoas em uma galeria?¹ Do que provocar uma multidão de fiéis?² Apontar uma arma engatilhada para a cabeça da *performer* é mera “intervenção do observador”?³ Dos pontos explicitados pelos autores, Plaza (2003) versa sobre uma “relação recíproca”, isto é, um sistema de estímulos e respostas, de ação e reação, que depende dessa comunicação humano-máquina. David Rokeby (1995), artista e teórico canadense, também ressalta essa característica como uma diferenciação da “arte interativa”, comparando a interatividade dos trabalhos tecnológicos com a obra do artista do Fluxus John Cage:

Ao contrário do trabalho de Cage, o trabalho interativo envolve um diálogo entre o interator e o sistema que compõe a obra de arte. O sistema interativo responde ao interator, que por sua vez responde a essa resposta. Um sistema de *feedback* é criado no qual as implicações de uma ação são multiplicadas, da mesma forma que somos refletidos no infinito pelos dois espelhos opostos em uma barbearia. (ROKEBY, 1995, p. 137, tradução nossa)⁴

Por outro lado, Rokeby não leva em consideração trabalhos como *4'33"* (1952), de John Cage; “escrita para piano, mas sem notas, a peça invocava o som ambiente do recinto (incluindo a respiração do próprio ouvinte, a tosse da pessoa ao lado e o barulho de uma papel de bala) como parte integrante do conteúdo e da forma” (SHANKEN, 2003, p. 22, tradução nossa).⁵ Ao longo dos quatro minutos e 33 segundos da “peça”, o espectador responde não apenas à inusitada ação do artista, de permanecer sentado na frente do piano sem tocá-lo, mas se estabelece uma dinâmica de ação e reação entre os demais espectadores. Se alguém tosse, pode desencadear uma sequência de tossidos, se alguém fala algo, outro alguém pode responder com um “chiuuu”, ruídos estes que, na perspectiva de Cage, são as sonoridades que estruturam sua composição. Ainda que *4'33"* não seja um “sistema interativo” numérico, “as implicações de uma ação são multiplicadas” (ROKEBY, 1995, p. 137).

No Brasil, um exemplo é a performance *Converso sobre qualquer assunto* (2008), da professora e artista Eleonora Fabião. Nesta ação, Fabião posiciona duas cadeiras de sua cozinha em um espaço público. Sentada em uma das cadeiras, a *performer* segura um cartaz com os dizeres “converso sobre qualquer assunto”, convidando os transeuntes a um bate-papo aleatório. Diante disso, entendemos que a comunicação humano-humano é igualmente uma dinâmica recíproca que transforma o trabalho artístico.

Se adotássemos a divisão hierárquica de Plaza, como Fabião não é uma interface,⁶ *Converso sobre qualquer assunto* seria classificada como uma ação participativa de segundo grau. No entanto, assim como a abertura tecnológica de terceiro grau, também neste caso a obra de Fabião constitui “um campo aberto a múltiplas possibilidades e suscetível a desenvolvimentos imprevistos numa co-produção de sentidos” (PLAZA, 2003, p. 20)

Por essa razão, sublinhamos que não se trata de travar uma hierarquia da interação; diferentemente das formulações elencadas, nos interessa pensar a interatividade como uma camada desse universo extenso que são os modos de incorporação do público. Universo cuja troca interativa não corresponde, por si só, a um maior grau de abertura, ou se quer responsável por instaurar

uma dinâmica inédita na triade artista-obra-espectador – o que contraria o parâmetro convencional utilizado para determinar a “arte interativa” como disruptiva, que seria a noção de que a efetivação do trabalho artístico em tempo real pelo espectador ocorre mediante um recurso maquinico, a interface.

É certo que a tecnologia numérica instaura uma estética própria, entretanto, comprehende-se que os meios técnicos não foram os propulsores da arte como acontecimento ativado no momento da ação do espectador. O próprio Couchot identifica essa tendência nos trabalhos artísticos não tecnológicos dos anos 1960, em que “o tempo de criação da obra é o tempo que ela se dá a ver” (COUCHOT, 1997, p. 137).

Por outra parte, Brigitte Zics (2008) afirma que existe uma diferença entre o participacionismo não tecnológico e a interatividade humano-máquina. A autora pondera que:

Esse entendimento de que a arte participativa formula uma estética construída sobre uma filosofia de “incerteza” (como improvisação, acaso, confronto ou provocação), no entanto, não foi capaz de fornecer um modelo estético para a arte interativa, como pensava Krueger. Isso se baseia na observação de que a comunicação humano-humano promove soluções diversificadas para uma conceituação artística entre artista e espectador mais do que a comunicação humano-máquina. Ao contrário, argumenta-se aqui que a arte baseada na tecnologia busca uma intimidade entre artista e espectador em vez de uma

capacidade aleatória de ação-reação, dirigida a partir de “atitudes frívolas”. (ZICS, 2008, p. 26, tradução nossa)⁷

De partida, é preciso enfatizar que a participação na arte, ou arte participativa, não se reduz às “atitudes frívolas” (*nugatory attitudes*), aqui empregadas por Zics como uma referência ao movimento Dadá e seus herdeiros, como John Cage e o grupo Fluxus.⁸ Além da ação de Eleonora Fabião, pensemos na arteterapia de Lygia Clark, no *espect-ator* do encenador Augusto Boal, na publicação de *Estética relacional* (1998), de Nicolas Bourriaud, e na performance *A artista está presente* (2010), de Marina Abramovic, exemplos suficientes para compreender que a participação vai muito além do afrontamento da audiência, ou da estética do choque.

Não obstante, Zics afirma que existe uma “intimidade” entre artista e espectador que somente a arte assistida pela tecnologia é capaz de alcançar. É preciso, portanto, compreender o que a autora denomina “intimidade” (*intimacy*): “essa intimidade constitui a qualidade cognitiva que se refere ao potencial estético do nexo corpo-mente em criações mediadas pela tecnologia” (ZICS, 2008, p. III, tradução nossa).⁹ Para o melhor entendimento dessa descrição, devemos conhecer seu trabalho artístico.

Em *Mind Cupola* (2008), Zics emprega uma tecnologia capaz de monitorar e analisar estados emocionais e comportamentais do espectador, de modo que a interface opera com base nas respostas cognitivas do participante. O “ambiente afetivo” (*affective environment*), como denominado pela artista, é composto por uma “cúpula da mente”. Em resumo, a aparelhagem da cúpula monitora o movimento dos olhos, da cabeça, da boca (aberta ou fechada), a temperatura do corpo e do cérebro,¹⁰ entre outros dados do participante.

As respostas da *Mind Cupola* – geradas a partir das informações coletadas – ocorrem de múltiplas formas: um sistema de animação 2D projeta imagens fractais em uma tela posicionada na frente do espectador; na cúpula, ocorrem variações lumínicas e sonoras, de tal maneira que esses “vários parâmetros de luz e som servem para guiar a pessoa à interioridade” (ZICS, 2008, p. 168, tradução nossa).¹¹ Assim como variações de vibrações, “a vibração como um efeito de toque pode estimular experiências sensoriais do mundo real e, portanto, é capaz de gerar mudanças emocionais” (ZICS, 2008, p. 171, tradução nossa),¹² entre outras respostas de ordem sensorial.

Todos os recursos do sistema têm como objetivo proporcionar uma experiência meditativa, de relaxamento e de “interioridade”:

Uma experiência tipo-espiritual pode ser alcançada quando o espectador está no controle cognitivo do sistema e entra em um estado totalmente imersivo. É aqui que emerge o estado de êxtase, através da estrutura fractal cognitiva, e apenas o fluxo cognitivo conduz as ações do espectador. A *Mind Cupola* cria um novo lugar simbólico para meditações eletrônicas, e um ambiente afetivo (em vez de um ambiente responsivo, como sugerido por Krueger) através do qual o *Ato transparente* é efetivado (...). (ZICS, 2008, p. 180, tradução nossa)¹³

O *Ato transparente*, segundo Zics, marca uma “nova estética da interatividade na arte e mídia”. Nas palavras da autora, trata-se de “um sistema responsável cognitivo no qual o triângulo ‘artista-arte-espectador’ reflete sobre suas experiências no fluxo criativo e, ao fazê-lo, produz transcendência” (ZICS, 2008, p. 151, tradução nossa).¹⁴ Ou ainda,

O *Ato transparente* é um modelo imaterial da arte. Rompe com as abordagens materialistas da arte e as aplicações mecanicistas da tecnologia. Introduz práticas que não se concentram na criação de objetos ou se baseiam na atração de conceitos emergentes de tecnologia, mas que se baseiam na experiência cognitiva do espectador. (ZICS, 2008, p. 13, tradução nossa)¹⁵

Porém, ainda que fomentando uma experiência “inédita” de “afetividade cognitiva” com o espectador, acreditamos que não há uma ruptura radical ou salto evolutivo; diferentemente disso,

reforça-se o discurso de supervalorização da tecnologia. Para elucidar essa afirmação, precisamos nos questionar como e por que as tecnologias são empregadas. Em *Mind Cupola*, consideramos que o como é o “ato transparente” e o porquê é a intenção da artista de proporcionar ao espectador uma “experiência tipo-espiritual” (*spiritual-like*).

Entretanto, sabemos que não é preciso todo um aparato tecnológico para chegar a essa condição corporal, logo, não há uma mudança considerável nos fins, apenas no caminho para alcançar o “estado de êxtase”. Por conseguinte, a tecnologia não apresenta um salto radical, ao contrário, podemos problematizar o emprego de uma robusta estrutura maquinica que tem como função o relaxamento do corpo e a expansão da consciência humana. Em outros termos, é possível questionar a incoerência no imenso esforço tecnológico para atingir um estado meditativo e de interioridade, ou ainda, de “intimidade” com o espectador.

A DISSOLUÇÃO DA DICOTOMIA ENTRE OBSERVADOR PASSIVO X INTERATOR ATIVO

Segundo Rancière (2014), uma das questões mais importantes das “formas de espetáculo” (que colocam corpos em ação diante

de um público reunido) é o *paradoxo do espectador*. Isto porque parte-se do pressuposto de que não existe teatro sem público; entretanto, encenadores modernos – como Antonin Artaud e Bertolt Brecht – almejavam um teatro sem espectadores, “no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos” (RANCIÈRE, 2014, p. 9).

Em sua análise a respeito do espectador emancipado, Rancière conclui que a emancipação não emana da experiência coletiva e interativa do teatro – do abandono do voyeurismo em prol da participação ativa –, mas da capacidade que o espectador tem de associar e desassociar aquilo que vê: “é o poder que cada um tem de traduzir a sua maneira aquilo que percebe” (RANCIÈRE, 2014, p. 20).

De outro ponto de vista, alguns trabalhos interativos tecnológicos visam romper a estigma do espectador “passivo”, instando o surgimento de outras denominações, como “usuário” e “interator”:

A palavra “usuário”, empregada comumente, provém da função de “uso” que as pessoas fazem do computador e de outro aparato, que não é, necessariamente, uma função interativa. Assim propomos o termo *interator* para fazer referência àquela pessoa que participa ativamente na obra e interage com um sistema. (GIANNETTI, 2006, p. 112)

(...) de espectador para interator, um agente ativo. Desenvolve-se então um tipo peculiar de diálogo. Além da interação mental, que é uma precondição para recepção da arte em geral, acontece a ação corporalmente física, aquela que envolve mais do que apenas o movimento dos olhos. (HUHTAMO, 2009, p. 111-112)

Não obstante, o poder de engajamento dos trabalhos artísticos transcende a dicotomia “ativo-passivo”. Segundo Rancière (2014, p. 17), olhar é agir.

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira (...) Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.

De forma similar, o historiador da arte Georges Didi-Huberman (2010, p. 77) afirma que:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. (...) Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto, um operação fendida, inquieta, agitada, aberta.

Aplicadas ao campo da arte e tecnologia, as teorias de Rancière e Didi-Huberman nos ajudam a desmistificar a oposição radical entre espectador e interator, ou seja, evita o reducionismo do espectador à figura de “contemplador distanciado” diante do interator, “pessoa que participa ativamente na obra e interage com um sistema” (GIANNETTI, 2006, p. 112). Nesse contexto, Pierre Lévy (1999, p. 79) considera:

O termo interatividade em geral ressalta a participação ativa do beneficiário de uma transação de informação. De fato, seria trivial mostrar que um receptor de informação, a menos que esteja morto, nunca é passivo. Mesmo sentado na frente de uma televisão sem controle remoto, o destinatário decodifica, interpreta, participa, mobiliza seu sistema nervoso de muitas maneiras e sempre de forma diferente de seu vizinho. (LÉVY, 1999, p. 79)

Em síntese, neste artigo, os modos de incorporação do público versam tanto sobre a noção de espectador-observador, que analisa e interpreta o acontecimento a que assiste, quanto de espectador-participante, cuja ação é responsável pela emergência do trabalho artístico. Por conseguinte, a tecnologia apresenta, antes de um progresso, uma possibilidade inscrita dentro de uma perspectiva continuista da participação na arte, ou seja, uma possibilidade

de crítica, reflexão e de outros modos de percepção da nossa realidade altamente tecnologizada.

MODOS DE INCORPORAÇÃO DO PÚBLICO: RETROALIMENTAÇÃO NUMÉRICA

A retroalimentação, ou *feedback*, é um termo oriundo da cibernetica empregado para caracterizar as relações de transmissão e retorno de informação nos sistemas, sejam eles orgânicos ou computacionais. No campo da arte, Charlie Gere (2007) reflete sobre o *feedback* como um paradigma que começa nas vanguardas artísticas do início do século XX:

Los inicios de este paradigma se remontarían, pues, a las vanguardias históricas (anteriores al advenimiento de la cibernetica) y a algunas acciones de artistas dadaístas, como el gesto provocador de Max Ernst durante la segunda exposición Dada celebrada en Colonia en 1920 al colocar un hacha junto a uno de sus cuadros como si animara al espectador a cortar el cuadro de un hachazo. (GERE, 2007, p. 64-65)

Gere comprehende que a “arte do *feedback*” é uma maneira de denominar o processo de inclusão do espectador na emergência

do trabalho artístico. O autor considera, ainda, que a *Estética relacional*,¹⁶ de Nicolas Bourriaud, assim como os estudos a respeito da participação na arte de Claire Bishop (cf. BISHOP, 2006), estão conectados a esse pensamento da arte como retroalimentação.

Ao evidenciar essa tendência – da arte como experiência efêmera, dialógica e participativa, realizada em tempo real –, Gere enfatiza que a noção de *feedback* corresponde a um contexto amplo, que transcende o emprego da tecnologia e preconiza o próprio campo de estudo da cibernetica. No artigo “Real Time Systems” (“Sistemas no tempo real”, em tradução livre), publicado em 1969 na Revista *Artforum*, Jack Burnham (1969) descreve o início de uma prática em que os “artistas estão começando a entregar ao público informações em tempo real, informações sem valor de *hardware*, mas com *software* significativo para conscientização dos eventos no presente” (BURNHAM, 1969, p. 52, tradução nossa).¹⁷

Burnham analisa a produção do artista alemão Hans Haacke, que, entre outras coisas, pesquisa as mudanças de estado de elementos naturais, fenômenos como emulsão, vapor, derretimento, entre outros. Um dos seus trabalhos de maior repercussão é *Condensation Cube* (1965), composto por um cubo de acrílico transparente no qual é possível observar o fenômeno de condensação da água.

“A condensação começa a se formar e a escorrer pelas laterais da caixa, mudando de acordo com a luz e a temperatura ambiente. A aparência do trabalho depende, portanto, do ambiente em que é colocado”.¹⁸

Outro exemplo é *News* (1969-2008), composto por uma máquina *telex* que, posicionada sobre uma mesa, recebia e imprimia mensagens de notícias jornalísticas ininterruptamente. Com o passar do tempo, o ambiente era transformado por um emaranhado de papel com as notícias do dia. Portanto, os trabalhos citados de Haacke não são transformados pela ação do espectador, entretanto, operam mediante a noção de *feedback*.

Tanto Gere quanto Burnham ajudam a compreender que a retroalimentação assistida pela tecnologia está filiada a um panorama histórico da arte, no qual as novas tecnologias são uma extensão desse panorama. Em vista disso, neste artigo, propomos um recorte para refletir sobre os trabalhos artísticos agenciados pelo *feedback* numérico, mais precisamente a comunicação humano-máquina.

Em grande parte, as produções contemporâneas operam com respostas (*output*) visuais; sendo assim, os estímulos recebidos pelo sistema provocam transformações que podem ser percebidas pelo espectador via o sentido da visão. Entendemos que há, basicamente, três modelos de resposta visual: por meio da imagem digital

interativa, do movimento/transformação de um corpo tangível e por meio da luz artificial. Vale lembrar que essas vertentes podem estar justapostas em um mesmo projeto e operar em conjunto com reações sonoras, táteis, entre outras.



IMAGEM DIGITAL INTERATIVA

O artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer realiza trabalhos que evidenciam essas três vertentes de respostas visuais. O projeto *Tensión superficial* (1992) – originalmente idealizado para apresentações teatrais na Universidad Complutense de Madrid – consiste na gravação de um olho humano que “olha” o observador. Ao deslocar-se no espaço, o olho virtual segue o movimento, direcionando sua visão para o visitante (figura 1). Trata-se, portanto, de uma imagem interativa, de um sistema de retroalimentação que responde à presença e à movimentação do espectador, transformando a exibição da imagem videográfica.

Couchot et al. (2003, p. 34) classifica esse tipo de interatividade como exógena, aquela na qual “o espectador entra em interação com a imagem em tempo real”. Os autores estabelecem como marco fundante das imagens interativas o projeto *interactive*

computer graphics, realizado no início dos anos 1970 pelo pesquisador Ivan F. Sutherland, filiado ao MIT (Instituto de Tecnologia de Massachusetts). Posteriormente, o diálogo humano-máquina torna-se mais afinado, dando origem à “segunda interatividade”, que opera de forma análoga à “segunda cibernetica”:

enquanto a primeira interatividade se interessava pelas interações entre o computador e o homem, num modelo estímulo-resposta ou ação-reação, a segunda se interessa mais pela ação enquanto guiada pela percepção, pela corporeidade e pelos processos sensório-motores, pela autonomia (ou pela “autopoiese”) (COUCHOT et al., 2003, p. 32)



Figura 01.

Rafael Lozano-Hemmer,
Tensión superficial, 1992.

Instalação interativa.

Fonte: http://www.lozano-hemmer.com/surface_tension.php.
Acesso em: 6 abr. 2023.

Assim, a interatividade exógena é abordada a partir da imagem gráfica, bidimensional. Ademais de Rafael Lozano-Hemmer, podemos citar os experimentos pioneiros de Myron Krueger e Jeffrey Shaw, as videoinstalações de Bill Viola e Gary Hill, entre outros artistas que pesquisam a relação entre espectador e imagens digitais interativas. Por outra parte, nos interessa refletir igualmente sobre as interações no espaço tridimensional, isto é, das instalações no espaço imediato, compostas de corpos tangíveis para serem percebidos de modo sensível e simbólico.

CORPO TANGÍVEL

Nessa linha, *Rasero y Doble Rasero* (2004) demonstra outro modelo de *feedback*, no qual a resposta à presença e ao movimento do espectador ocorre por meio de matérias palpáveis. O trabalho se constitui de um ambiente composto por dezenas de cintos afivelados, formando circunferências suspensas no espaço (figura 2). Com o auxílio de motores instalados no teto, os cintos giram no próprio eixo, de modo que a fivela esteja sempre direcionada para o observador. Segundo o próprio artista, “a peça produz uma ‘multidão ausente’ usando um fetiche de autoridade paterna: o cinto”.¹⁹



Figura 2.

Rafael Lozano-Hemmer, *Rasero y Doble Rasero*, 2004. Intalação interativa.
Fonte: https://www.lozano-hemmer.com/standards_and_double_standards.php.

Acesso em: 6 abr. 2023.

Desta forma, compreendemos que, diferentemente de *Tensión superficial*, onde a televisão opera como suporte – um mecanismo de exibição que poderia ser substituído por outro aparelho –, nesta obra, a matéria maquinica do corpo tangível filia-se à noção de *performer*, um corpo presente em relação direta com o espectador. Por conseguinte, não se trata apenas de uma programação computacional, de imagens binárias, mas de um corpo

no espaço, com seu peso, suas texturas, seus ruídos maquínicos, seus movimentos mecânicos, atributos que conformam essa existência concreta. Sublinhamos essa condição de matéria para desmistificar a abordagem puramente digital. Enfatiza-se que a Arte e Tecnologia não se resume ao mundo virtual da *web art*, da *game art*, entre outras modalidades puramente computacionais, mas que, igualmente, opera de modo teatral, isto é, como acontecimento presencial no aqui e agora (*hic et nunc*).

Ademais de objetos, como servos e cintos, o “corpo tangível” pode ser o próprio corpo humano, como fez o ator e dramaturgo brasileiro Michel Melamed no monólogo *Regurgitofagia* (2004). Durante a peça, o ator permanecia conectado – pelos punhos e tornozelos – a cabos que emitiam descargas elétricas sempre que ocorriam reações sonoras (risos, aplausos, tosse etc.) dos presentes. Os ruídos dos espectadores eram captados por microfones acoplados a uma interface que transformava as reações sonoras em códigos binários, que, por sua vez, funcionavam como sinais de *input* que liberavam eletrochoques no corpo do *performer*.

Por outra parte, alguns espectadores que assistiram à apresentação relatam que o ator poderia estar representando os efeitos do choque em seu corpo, isto é, não haveria sistema

de retroalimentação algum, apenas um ator em cena reagindo com seu corpo aos estímulos sonoros da audiência. Nesse caso, Melamed fantasia com a ideia de controle tecnológico, brinca com o paradigma do seu tempo e cria uma ficção para jogar com o sadismo da audiência. Podemos nos questionar se faz alguma diferença para a narrativa da peça ser um sistema maquinico ou uma simulação humana. Talvez a dúvida do espectador seja parte do jogo do ator.



LUZ ARTIFICIAL

Por último, a visualização do *output* pode ser percebida através da luz artificial, como em *Espiral de coronadas* (2008), exposto na coleção permanente do MAC -Museu de Arte Contemporânea de Montreal. Nesse trabalho, em um ambiente com o pé-direito alto, Lozano-Hemmer pendurou dezenas de lâmpadas em alturas distintas, compondo um grande lustre suspenso no teto (figura 3). Embaixo do lustre há um pedestal com dois cilindros metálicos para serem segurados pelos visitantes do museu. O contato das mãos com a superfície condutora de eletricidade possibilita à interface ler os batimentos cardíacos do participante, de modo que a luz emitida pelas lâmpadas começa a “piscar” na mesma velocidade

da pulsação cardíaca do espectador. Desta maneira, para cada pessoa que toca o sensor tátil, a luz elétrica se transforma.

Após tocar a superfície por alguns segundos, o espectador pode se afastar para observar de distintos pontos de vista o conjunto de lâmpadas, que acendem e apagam, simbolizando a ação vital do corpo. Assim, Lozano-Hemmer nos propõe um jogo, “ver”, no sentido poético, algo que só podemos sentir, nossos batimentos cardíacos. Nesse trabalho, observamos que existe um corpo tangível; ademais das dezenas de lâmpadas e metros de fios, existe um considerável circuito eletrônico que se encontra fora do campo de visão do espectador.

Contudo, neste caso, não é a imponente estrutura sólida que permite ao espectador perceber as reações de sua ação, visualizar as respostas do sistema ao seu batimento cardíaco. A resposta se dá pela luz, matéria intangível, consequentemente, as escolhas de como essa luz torna-se visível ao espectador são escolhas cênicas. A quantidade e o tipo de lâmpadas, os fios, a posição desses objetos no saguão do museu, todas essas escolhas dizem respeito à composição espacial arquitetônica. Logo, o trabalho se estrutura numa amalgama de programação computacional e de disposição de objetos no espaço, duas instâncias que influenciam diretamente na experiência interativa do espectador.



Figura 3.
Rafael Lozano-Hemmer,
Pulse Spiral (2008). Instalação interativa.
Fonte: [www.lozano-hemmer.com/
image_sets/pulse_spiral/montreal_2018/
pulse_spiral_montreal_2018_glh_005.jpg](http://www.lozano-hemmer.com/image_sets/pulse_spiral/montreal_2018/pulse_spiral_montreal_2018_glh_005.jpg).
Acesso em: 6 abr. 2023.

Independentemente do modelo de resposta visual – imagem digital interativa, corpo tangível ou luz artificial –, observamos que é a performatividade do espectador o disparador para a efetivação da experiência artística. Portanto, tal qual a relação de comunicação entre seres vivos, a retroalimentação humano-máquina é, em sua essência, performativa, pois fundamenta-se na ação, tanto humana quanto maquinica.

Inicialmente, consideramos que a interatividade tecnológica, por si só, não apresenta um maior grau de abertura, isto porque, a noção de transformação do trabalho artístico em tempo real, pela ação do espectador, não depende da mediação do aparato tecnológico. No entanto, tendo em vista os exemplos descritos, qual seria o aporte da tecnologia aos modos de incorporação do público? A tendência participacionista aflorada nos anos 1960 buscava, entre outras coisas, a aproximação entre arte e vida. Implicar o espectador no processo de produção artística é revolucionário, pois rompe com a noção de arte como algo superior vinculado à elite, como observado por Belting (2012, p. 37-38):

A luta por arte e vida é reveladora a esse respeito, pois significa que a arte não se encontrava na vida, mas, por assim dizer, em si mesma: no museu, na sala de concertos e no livro. O olhar do amante da arte para uma pintura emoldura

era a metáfora da postura do homem culto diante da cultura que ele descobria e queria conhecer. (...) Hoje, ao contrário, não mais se assimila cultura pela observação silenciosa como se olha uma imagem fixamente emoldurada, mas numa apresentação interativa tal como um espetáculo coletivo.

Por outra parte, ademais de delegar ao espectador o papel de ator, podemos considerar que a especificidade da interatividade tecnológica é fomentar outros modos de existência e de relação com os aparatos maquinícios, livre da lógica funcional e de consumo. Em um contexto pós-digital, por meio da experiência artística podemos, quiçá, oxigenar e desautomatizar nossa vivência diária no meio tecnologizado, vislumbrar mundos onde lâmpadas piscam no ritmo do coração, onde cintos nos intimidam e olhos virtuais nos vigiam.

NOTAS

- 1** *El Encierro* (1968), de Graciela Carnevale. Durante o Ciclo de Arte Experimental de Rosario (Argentina), Carnevale trancou os visitantes na sala de exposição e foi embora. O público precisou quebrar a parede de vidro da galeria para sair do confinamento forçado.
- 2** *Experiência nº 2* (1931), de Flávio de Carvalho. Nessa ocasião, Flávio caminhou no sentido contrário de uma procissão de Corpus Christi com um chapéu que lhe cobria a cabeça. O artista foi perseguido pela multidão e precisou se esconder para não ser linchado pelos fiéis.
- 3** Performance *Rhythm 0* (1974), de Marina Abramovic. A performance continha a seguinte instrução: “Na mesa há 72 objetos que podem ser usados em mim como desejarem”. Durante seis horas os espetadores-participantes utilizaram os objetos no corpo de Abramovic, tornando-se cada vez mais violentos em sua relação com a *performer*.
- 4** No original: “Unlike Cage’s work, interactive work involves a dialogue between the interactor and the system making up the artwork. The interactive system responds to the interactor, who in turn responds to that response. A feedback system is created in which the implications of an action are multiplied, much as we are reflected into infinity by the two facing mirrors in a barber shop.”
- 5** No original: “Writing for piano but having no notes, this piece invoked the ambient sounds of the environments (including the listener’s own breathing, a neighbor’s cough, the crumpling of a candy wrapper) as integral to this content and form”.
- 6** Interfaces são aparatos maquinicos “que permitem a interação entre o universo da informação digital e o mundo ordinário” (LÉVY, 1999, p. 37).
- 7** No original: “This understanding that participatory art formulates an aesthetics built upon a philosophy of ‘uncertainty’ (such as improvisation, chance, confrontation or provocation), however, was not able to provide an aesthetic scheme for interactive media art, as Krueger thought. This is based on the observation that human-to-human communication provides diverse solution for an artistic conceptualization between artist and spectator rather than human to machine communication. It is argued here instead, that technology-based art strives towards an intimacy between artist and spectator rather than randomized action-reaction capacity driven from ‘nugatory attitudes’”.

8 A argumentação de Zic segue Peter Burger (2012, p. 142), que identifica na prática dadaísta uma “estética do choque”, conformada pelas provocações à audiência e pela ausência de sentido dos trabalhos artísticos.

9 No original: “This intimacy constitutes the cognitive quality that refers to the aesthetic potential of the body-mind nexus in technologically-mediated creations”.

10 “*Mind Cupola* aplica as capacidades termodinâmicas do cérebro para afetar as funções biológicas do espectador por meio de mudanças ambientais” (ZICS, 2008, p. 170, tradução nossa). No original: “*Mind Cupola* applies the thermodynamic capacities of the brain to affect the biological functions of the spectator by environmental changes”.

11 No original: “(...) the various patterns of light and sound serve to drive the person into inwardness”.

12 No original: “(...) vibration as a touch like effect can stimulate real-world sensory experiences and is therefore able to generate emotional changes.”

13 No original: “A spiritual-like experience might be achieved when the spectator is in cognitive control of the system and enters a fully immersive state. This is where the ecstatic state emerges, through the cognitive fractal structure and only the cognitive flow drives the spectator’s actions. The *Mind Cupola* creates a new symbolic place for electronic meditations; and affective environment (instead of a responsive environment as was suggested by Krueger) through which the *Transparent Act* is fulfilled (...).”

14 No original: “The *Transparent Act* is a cognitive responsive system in which the artist-art-work-spectator triangle reflects upon their experiences in the creative flow and in doing so produces transcendence”.

15 No original: “The *Transparent Act* is an immaterial model of art. It breaks with the materialistic approaches to art and the mechanistic applications of technology. It introduces practices which do not focus on object creation or build upon attraction of emerging concepts of technology but build on a cognitive experience of the spectator”.

16 No livro *Estética relacional*, publicado em 1998, o autor aponta uma tendência dos trabalhos artísticos dos anos 1990 na promoção da participação e do *interstício social*. Segundo Bourriaud (2009), Karl Marx designou a palavra “interstício” para denominar comunidades de troca que agenciavam outras formas de economia, distintas do modelo capitalista pautado no lucro. Neste contexto, o autor planteia o trabalho artístico como um “objeto relacional”, concentrado nas relações inter-humanas antimercadológicas e na “invenção de modelos de sociedade” politicamente engajados. Para embasar seu argumento, Bourriaud cita as obras de artistas como Félix-Gonzalez Torres, Rirkrit Tiravanija e Liam Gillick.

17 No original: “(...) artists are beginning to give public is real time information, information with no hardware value, but with software significant for effecting awareness of events in the present”.

18 No original: “Condensation begins to form and to run down the sides of the box, changing according to the ambient light and temperature. The work’s appearance therefore depends upon the environment in which it is placed.” Legenda da obra no espaço de exibição na galeria da Tate Modern, Londres, datada de 2015. Disponível em <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/haacke-condensation-cube-t13214>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

19 No original: “The piece creates an ‘absent crowd’ using a fetish of paternal authority: the belt.” Disponível em <<http://www.lozano-hemmer.com>> Acesso em: 10 ago. 2020.

■ REFERÊNCIAS

- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.
- BISHOP, Claire. **Participation**. London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.
- BURNHAM, Jack. Real Time Systems. **Artforum**, Nova York, n. 8, p. 49-55, 1969.
- COUCHOT, Edmond. A arte pode ser ainda um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. In DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p. 135-143.
- COUCHOT, Edmond. TRAMUS, Marie-Hélène; BRET, Michel. A Segunda Interatividade: em direção a novas práticas artísticas. In: DOMINGUES, Diana. **Arte e Vida no Século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GERE, Charlie. Arte como retroalimentación. In **FEEDBACK: arte que responde a instrucciones, a inputs o a su entorno**. Catálogo de exposição. Fundación La Laboral, Gijón, p. 62–77, 2007.
- GIANNETTI, Claudia. **A estética digital: sintopia da arte, ciência e tecnologia**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006.

HUHTAMO, Erkki. Twin-touch-test-redux: abordagem arqueológica da mídia para a arte, interatividade e tatividade. In DOMINGUES, Diana. **Arte, ciência e tecnologia**: passado, presente e desafios. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 111-137.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

PLAZA, Júlio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. **ARS**, São Paulo, vol. 1, n. 2, p. 8-29, dez. 2003.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ROKEBY, David. Transforming Mirrors: Subjectivity and Control in Interactive Media. In PENNY, Simon (ed.). **Critical Issues in Electronic Media**. Nova York: Sunny Press, 1995, p. 133-158.

SHANKEN, Edward A. From Cybernetics to Telematics. In ASCOTT, Roy. **Telematic Embrace**: Visionary Theories of Art, Technology and Consciousness. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2003, p. 1-95.

VENTURELLI, Suzete; MACIEL, Marcio L. B. **Imagem interativa**. Brasília: Editora UnB, 2008.

ZICS, Brigitta. **Transparency, Cognition and Interactivity**: Toward a New Aesthetic for Media Art. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia). University of Wales, Newport, 2008.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

■ SOBRE A AUTORA

Patrícia Teles é artista-pesquisadora e professora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutora em Arte e Tecnologia (Universidade de Brasília), mestre em Lenguajes Artísticos Combinados (Universidad Nacional de las Artes) e bacharel em Artes Cênicas – Direção Teatral (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

Artigo recebido em
15 de setembro de 2020 e aceito em
19 de fevereiro de 2023.

Notas sobre a (superestimada) interatividade tecnológica
Patrícia Teles Sobreira de Souza

CÓPIA FIEL: O PROBLEMA DO CAMPO E OS LIMITES DA IMAGEM-TEMPO

EDUARDO BRANDÃO PINTO

***CERTIFIED COPY: THE PROBLEM
OF THE FIELD AND THE LIMITS
OF THE TIME-IMAGE***

***COPIA CERTIFICADA:
EL PROBLEMA DEL CAMPO Y LOS
LÍMITES DE LA IMAGEN-TIEMPO***

RESUMO

Ahead of print

Eduardo Brandão Pinto*

*Universidade Federal
do Rio de Janeiro
(UFRJ), Brasil

ORCID
[https://orcid.org/
0000-0003-1965-2618](https://orcid.org/0000-0003-1965-2618)

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2023.180102

Este artigo traça dois movimentos. Primeiro, mobilizando o aparato conceitual construído por Gilles Deleuze, combinado a comentários sobre campo e quadro de autores como Bonitzer, Sabouraud, Oliveira Junior e André Parente, procura elaborar a função do Campo na imagem-movimento e na imagem-tempo, a partir de suas relações com o virtual. Em seguida, o artigo busca mostrar como *Cópia fiel* (2010), de Abbas Kiarostami, comparado a filmes anteriores do diretor, aponta para outro estatuto de imagem, em que o visível não mais é organizado sob a forma de Campo, mas por uma composição de linhas de força.

PALAVRAS-CHAVE *Cópia fiel*; Cinema contemporâneo; Campo; Abbas Kiarostami; Imagem-tempo

ABSTRACT

This article outlines two movements. First, we combine the conceptual apparatus constructed by Gilles Deleuze with comments on the notions of field and framing by authors such as Bonitzer, Sabouraud, Oliveira Junior, and André Parente. Then, we elaborate the function of the Field in the movement-image and in the time-image, based on their relations with the virtual. Finally, we show how *Certified Copy* (Abbas Kiarostami, 2010), compared to the director's previous films, points to another status of image, in which the visible is no longer organized in the form of a Field, but by a composition of lines of force.

RESUMEN

Este artículo señala dos movimientos. Primero, movilizando lo aparato conceptual construido por de Gilles Deleuze, juntamente a comentarios sobre el campo y el cuadro de autores como Bonitzer, Sabouraud, Oliveira Junior y André Parente, intenta elaborar la función de lo Campo en la imagen-movimiento y en la imagen-tiempo, a partir de sus relaciones con el virtual. Después, intenta señalar como *Copia certificada* (2010), de Abbas Kiarostami, en comparación con películas anteriores del director, apunta otro estatuto de la imagen, en la cual el visible no se organiza bajo la forma del Campo, sino por una composición de líneas de fuerza.

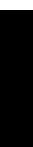
KEYWORDS

Certified Copy; Contemporary Cinema; Field; Abbas Kiarostami; Time-image

PALABRAS CLAVE

Copia certificada; Cine contemporáneo; Campo; Abbas Kiarostami; Imagen-tiempo





1. AS BIFURCAÇÕES E O PROBLEMA DO CAMPO

Poucos dias após a exibição de *Cópia fiel* (Abbas Kiarostami, 2010) no Festival de Cannes, um crítico definia-o como “um filme sem exterioridade, sem fora-de-campo, sem generosidade, um filme mercadoria em que tudo o que se produz dentro do quadro é oferecido ao espectador apenas para capitalizar sua reação” (RENZI, 2017). Dos impropérios dessa acusação crítica, sobressaltava-se uma sacada que valia nota: o filme ambiciona uma imagem sem extracampo, em que o visível e o existente, por um momento, coincidem. Se, por um lado, o plano fixo tradicionalmente tenderia a destacar as bordas do quadro como limites do alcance do olhar, de modo a reatualizar a consciência de que o campo visível é um pedaço diminuto do mundo, por outro lado, Kiarostami maneja-o como instância de manifestação de um visível sem fora, de maneira que tudo deve retornar – por jogos de espelhos, povoamento do quadro em profundidade, diálogo, artifícios de linguagem – para o retângulo da tela. Para isso, o campo é construído como um espaço

cênico ambigamente centrípeto e centrífugo ao mesmo tempo, a ponto dessas duas categorias – celebremente apontadas por André Bazin para diferir a tela de pintura e a tela de cinema¹ – parecerem insuficientes diante dos movimentos de personagens e objetos que, simultaneamente, saem de quadro, sem que isso diminua a intensidade de sua participação no visível.

Como esse manejo de movimentos, a princípio contrários – de um lado, tirar algo de quadro, enquanto, no mesmo gesto, carrega-o com uma nova intensidade de visibilidade – exprime uma transformação nas categorias pelas quais pensamos os limites físicos da imagem, como o campo e o quadro? A partir de análises fílmicas de *Cópia fiel*, realizado por Abbas Kiarostami em 2010, postas em diálogo com outras obras do diretor e mobilizando criticamente o repertório conceitual sobre cinema de Gilles Deleuze, além de outras abordagens sobre o problema do campo/quadro, como Pascal Bonitzer, Frédéric Sabouraud, Luiz C. Oliveira Junior e André Parente, procuraremos propor, neste ensaio, a elaboração de um estatuto da imagem, não mais entendida enquanto *a organização do visível sob a forma de campo (e extracampo)*, mas *como o aparecimento do visível enquanto composição de linhas de força*. No percurso, passaremos por uma elaboração dos modos de constituição do campo nos regimes

da imagem-movimento e da imagem-tempo, notando como ele operava a distribuição de virtualidades e atualidades ao longo do visível. Com isso, poderemos propor que *Cópia fiel* organiza um novo deslocamento, talvez em curso, dos regimes de imagem.

No centro da trama, James Miller (William Shimell) passeia durante um dia por cafés, restaurantes e museus com uma suposta desconhecida, Elle (Juliette Binoche); depois de serem confundidos com um par de casados pela atendente de um café, ambos começam a se portar como se vivessem juntos há décadas, agora às voltas com um casamento em crise. Por esse caminho, a trama erige um paradoxo acerca do passado, como se tudo ocorresse incidindo sobre o ponto de entroncamento, qual o “jardim das veredas que se bifurcam” (BORGES, 2007): ao mesmo tempo, são um velho casal e dois desconhecidos, passaram os últimos anos juntos e separados, têm e não têm um filho – duas dimensões do tempo que, repentinamente, cruzam-se e levam as situações a condensar, num mesmo gesto, sentidos narrativamente contraditórios.

Deleuze (1985)² encontrava uma estrutura narrativa homóloga em Alain Resnais, quando a ambiguidade contraditória do passado conjugava dois *mundos incompossíveis*, o que apareceria a fim de desativar qualquer função causal em cujo trilho o tempo

pudesse correr. Se o passado está fundado numa contradição, a progressão narrativa orientada por relações de causa-efeito ficaria, então, obstruída, forçando a montagem e a encenação a experimentarem outras ordens de conexões entre planos, palavras, cortes, camadas de profundidade. *O ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961) elaborava de maneira sintética a incompossibilidade do tempo – um homem e uma mulher, simultaneamente, conheciam-se e não se conheciam no ano anterior em Marienbad. Deleuze (1985, p. 170) sugeria que o tempo, ao incidir na imagem sob a forma de duração, subtraía as identidades que dariam determinação ao passado, tornando-o, então, uma massa brincável, passível de ser dividida entre dimensões distintas do universo.

Como mostraremos adiante, tais bifurcações do tempo produziram um reposicionamento no estatuto do extracampo, com impacto para a composição da *mise-en-scène* e dos modos pelos quais se tramam a instituição do visível ou a relação entre imagem e olhar. Em *Cópia fiel*, criando um novo ponto de esgotamento em uma estrutura de organização sensível que a imagem-tempo parecia já ter levado à exaustão, a imagem estende o espaço de cena ao infinito, ao transformar a condição segundo a qual o visível

aparece: não mais condicionado à dualidade dentro/fora de campo, para surgir como linhas de força em intensidades e modos de apresentação diferenciáveis. Portanto, se dizemos que tudo o que existe está visível, não é porque a imagem atingiu a completude, é, antes, porque o existente está em permanente déficit, tornado, por tal manobra estética, um mundo que se deixa, novamente, cortar por um vazio latente³.



2. TRÊS REGIMES DE VIRTUALIDADE

2.1. CINEMA DE ATUALIZAÇÃO: IMAGEM-MOVIMENTO

De saída, dizemos que o Campo supõe uma estrutura de visibilidade e de relação entre sujeito e mundo sensível⁴, em que o visível aparece organizado espacialmente, a partir da circunscrição definida pelas bordas do quadro, que, em vez de o limitarem, funcionam como marcadores de um atributo decisivo pelo qual todo visível aparecerá dentro *ou* fora de campo. Nesse sentido, o Campo organiza-se sob o regime de uma *perspectiva*, ainda que não vinculada narrativamente ao ponto de vista de um sujeito.

Na imagem-movimento, o universo existente aparece distribuído entre dois modos de visibilidade: o *atual* (dentro de quadro), no qual os objetos, corpos, paisagens, formas, luzes, cores, estão determinados pela informação pictórica que a imagem imprime; e o *virtual* (extracampo), que pode ser apreendido por suposições, probabilidades, possibilidades, ou mesmo saltos imaginativos que transbordam os limites do esperado. Isto é, o extracampo inclui tanto aquilo que é suposto pelo bom-senso, como o contracampo que coexiste ao campo em um diálogo, quanto aquilo que, não podendo ser previsto surge, no auge de sua virtualidade, para desestabilizar a compreensão que tínhamos do campo⁵.

Assim, na imagem-movimento, o modo de visibilidade do extracampo, aberto à ordem do virtual, é carregado de indeterminação, uma vez que, nele, o corpo ou a coisa estará condicionado à dúvida que presentifica possibilidades múltiplas e contraditórias. Um manuseio exemplar das possibilidades de indeterminação da estrutura Campo encontramos em *Assassinato!* (1929), de Alfred Hitchcock. Logo no início, a câmera chega atrasada ao local do crime, deixando desconhecidas as circunstâncias do ocorrido, inclusive a identidade do criminoso,

levando a heroína da estória a ser erroneamente culpabilizada. Para impedir a sua condenação, será preciso que a progressão narrativa opere a reintegração do extracampo – o ainda não visto, o crime – ao campo. Este problema atravessará os filmes de Hitchcock dos anos 1930 e início dos 1940: já supomos a inocência do protagonista apontado como autor de um crime – já que somos capazes de supor o extracampo com base no campo –, mas, uma vez que a justiça não admite suposições, a solução do impasse narrativo exige que a imagem *justa* advenha ao quadro, de maneira que aquilo que ficara fora de campo, portando uma carga de indeterminação e abertura às incompossibilidades, atualize-se como campo, para que os inocentes e os culpados sejam carimbados com os atributos que lhes cabem.

Enquanto o extracampo acoberta os eventos, as hipóteses contrárias e múltiplas podem coexistir: o suspeito matou e, ao mesmo tempo, não matou, o assassino está e, simultaneamente, não está escondido atrás da cortina. A virtualidade do extracampo é habitada por *mundos incompossíveis*, que serão decompostos por um processo de atualização operado pelo corte e pelos movimentos de câmera, a fim de que a contradição provisória seja desfeita e tudo o que de fato interessa para a vida dos personagens ou a produção

do sentido seja contornado pela marca do determinado e do atual. Nas elaborações de Deleuze (1983)⁶, a montagem, no contexto da imagem-movimento, aparece, portanto, como a efetivação de uma abertura do campo (atual) para o extracampo (virtual), por meio do corte: o virtual está permanentemente devindo atual – seja pelo mero “devir campo do extracampo”, seja pela transformação do universo fílmico introduzida pelo surgimento em quadro de um elemento não previsto pelas suposições até então possíveis.

A construção da *mise-en-scène* terá nessa relação entre campo e extracampo seu tabuleiro de jogo, por onde lançam-se as modulações do tipo esconde/revela, aproxima/afasta, plano aberto/plano fechado. Com a estrutura Campo, o cineasta opera a gestão do visível, assim como dos afetos entre espectador e filme, manejando uma economia de libido nas trocas entre olhar e imagem, sem o que tudo seria um bloco plano. Pascal Bonitzer (1978) atribuiu o jogo entre desenquadramento e reenquadramento ao manejo das satisfações do espectador diante da tela: omitir, controlar o tempo da omissão até o limite que antecede a frustração, entregar o omitido, mas de maneira a encobrir, nessa revelação, uma nova dose de ocultação que projeta o olhar em direção às possibilidades ainda porvir de integração do

extracampo ao campo, sabendo que “o suspense consiste em diferir e alimentar essa satisfação” (BONITZER, 1978, p. 11, tradução minha). A imagem tomada como Campo é essa que, como aponta o autor, controla a decupagem como uma dosagem da cegueira, que é atenuada ou enfatizada de acordo com as alianças que a imagem tece com os personagens, com o fatiamento do espaço, a distribuição de porções do corpo e das ações, frente à atenção suposta ao espectador.

Os filmes *noir* são bons exemplos, pois eles tendem a operar na intensificação da dualidade campo/extracampo, atual/virtual, a ponto de fazer com que a imagem apareça carregada de uma expectativa vertida em direção ao porvir. As zonas de sombra criam focos de invisibilidade de maneira a ampliar o espaço do extracampo, agora atravessando por dentro dos limites do quadro, o que acarreta a inflação dosada do virtual e, consequentemente, da carga de indeterminação que ele porta. Em *Quando desceram as trevas* (Fritz Lang, 1944), não é exatamente o espaço fora de tela que oculta o crime, mas um blecaute que impede a nós e ao herói de vermos o que se passou; sob o véu do extracampo, todos são assassinos até que se prove o contrário, quando o reajustamento da imagem mostrar-nos que, na verdade, não houve crime, pois essa

zona oculta, onde tudo aconteceu e, simultaneamente, não aconteceu, é a região por excelência onde o falso e o ficcional se instalaram.

Se a virtualidade insere uma imagem por trás da imagem – um mistério, uma piscadela disfarçada ou um bilhete oculto –, esse processo de encobrimento é operado pelo campo atravessado por um extracampo em latência. O cinema da imagem-movimento, nessa sua fase terminal, em que aparece vinculado ao cinema narrativo, como ao filme *noir*, traduz essa *inflação do extracampo* na forma de uma *paixão pelo mistério*.

2.2. CINEMA DO VIRTUAL: IMAGEM-TEMPO

No regime da imagem-tempo, a correlação entre campo/atual e extracampo/virtual é dissipada, mediante a redistribuição do virtual na imagem, que passa a atravessá-la de dentro para fora, fazendo com que o espaço interno do quadro e o imediatamente visível sejam permanentemente perturbados pelo indeterminado e o duvidoso, pela hesitação do olhar sobre o que há para ver, por uma serialidade de bifurcações. Agora, trata-se de lançar o visível não mais em dilemas narrativos, psicológicos ou existenciais, mas em uma interdição ontológica, na qual os corpos e as figuras perdem a identidade, como se toda determinação fosse barrada por uma

hesitação que habita o âmago de sua condição de visibilidade, o que não é senão o virtual que não apenas se inflacionou – pois isso, como dissemos, as zonas de sombra no filme *noir* já produziam –, mas que mudou de lugar e de função: extravasa o quadro de dentro para fora, fazendo emanar do coração do visível uma indeterminação que se expande a ponto de confundir-se com a própria imagem, como um latente esgotamento das balizas que asseguram a mensuração do espaço-tempo, surgido da “abertura de um vazio no meio do real” (LÉVY, 1996, p. 94).

Quando Michelangelo Antonioni reivindicava um “neorrealismo sem bicicleta” – em referência, é claro, ao elemento que dá coesão à trama de *Ladrões de bicicleta* (Vittorio de Sica, 1948) –, o que o cineasta, de alguma maneira, pretendia suprimir era aquele fora de campo que operava como agente de condensação da virtualidade, para injetá-la, agora, nas veias que correm pelo interior do quadro. A bicicleta do trabalhador Antonio Ricci, protagonista do filme de De Sica, é, após o roubo, seguidamente ocultada pelo extracampo, resultando em um movimento de virtualização que brotará na superfície do quadro, germinando nas inúmeras bicicletas que atravessam os planos das ruas lotadas, carregando consigo essa incompossibilidade: são e, ao mesmo tempo, não são

a bicicleta de Ricci. Ele mesmo será assombrado pela imagem da sua bicicleta, que se multiplica ao seu redor em dezenas, centenas, milhares que passam por ele, ilhado, junto do filho, na divisória que reparte a avenida, como uma imagem que pode ser virtualmente replicada ao infinito.

Trata-se, como sabemos, de um filme que ocupa posição intermediária entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, embora já penda para a segunda, de maneira que, talvez por isso, o extracampo faça circular essas duas dimensões: por um lado, esconde a bicicleta original, que fora roubada de Ricci e que nunca mais voltaremos a ver, conduzindo o movimento de *atualização* a um caminho sem saída, à sua interdição; porém, por outro lado, o virtual surge não somente de dentro do quadro como faz um redemoinho no “motivo” da imagem, espalhado por toda superfície do visível, na multiplicação das bicicletas como cópias em série que já prescindem de original.

Mas, em Antonioni, como em Resnais, já não há mais bicicleta ou algo que provoque a expectativa das reintegrações do extracampo ao campo, ou que sintetize, em um elemento narrativamente delineado, o centro a partir do qual o virtual se expande. Na sequência que abre *O ano passado em Marienbad*,

a câmera passeia por paredes, cornijas, cúpulas e lustres de um prédio suntuoso, decorados com desenhos e formas barrocas, enquanto uma *voz-over* fala de construções, espaços, prédios e também de si. As imagens prescindem do fora de campo para estarem cortadas por uma virtualidade, às vezes cruel com nossa tentativa de organização do discurso ou da narrativa. Não são planos de transição ou apresentação, que antecederiam a introdução dos personagens e seus dilemas; o que vemos é justo o que temos para ver, e já não devemos esperar que a indeterminação de sentidos, de identidades, de orientações espaço-temporais seja recomposta pela futura integração do extracampo ao campo.

Talvez, a melhor maneira de entender o “desenquadramento” – atribuído por Pascal Bonitzer (1978) a cineastas como Antonioni, Marguerite Duras, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet – não seja como o deslocamento da câmera para fora do centro da ação e de visão privilegiada dos corpos; ao contrário, é a força de indeterminação do extracampo, com seus vazios frustrantes e sua multiplicidade de dimensões concomitantes do tempo, que surge do interior do campo, não apenas como zonas localizadas ou narrativamente circunscritas (como a sombra no *noir* e o blecaute de *Quando desceram as trevas*), mas vibrando no interior das ações, dos diálogos e das situações,

pulverizando a virtualidade por toda a superfície do quadro, a banhar as figuras e as formas com um plasma comum, em cuja viscosidade todo movimento pode fluir. O virtual rejeita as coisas que trazem carimbados seus nomes próprios, seus rostos, identidades marcadas por passados determinados, gestos intencionais, relações delineadas (mesmo as desconhecidas e secretas) entre causa e efeito, introduzindo, ali, uma ironia que expande o horizonte de acontecimentos não ao abri-lo para fora, mas ao parti-lo por dentro em articulações e dobras (BONITZER, 1978)⁷.

O filme de Resnais elabora, com vigor metaestético, uma nova condição da imagem: o campo e o extracampo deixam de operar como as instâncias espaciais que incorporam, respectivamente, o atual e o virtual, de maneira que a imagem prescinde do fora de campo para produzir os efeitos de indeterminação, pois mesmo as figuras que vemos no centro do quadro estão ontologicamente interditas, aparecendo como tentáculos de articulações que se irradiam do centro para as margens, povoando toda a imagem de contrariedades lógicas, de saltos nas fendas imprevistas do tempo e do espaço. Dessa maneira, conforme Bonitzer reconhece, a imagem comporta-se como indiferente ao Campo; no Godard dos anos 1970, por exemplo, o que é decisivo “não é o enquadramento tampouco

o desenquadramento, é o que vem a siderar o quadro, como os riscados do vídeo na superfície da tela, linhas, movimentos que enganam toda a imobilidade controlada do olhar" (BONITZER, 1978, p. 15).

Assim, torna-se necessária uma distinção nos conceitos de quadro e Campo. Enquanto o par quadro/fora de quadro remete à condição física da imagem cinematográfica, materializada na forma de um retângulo, projetada no espaço arquitetônico da sala, o *campo/extracampo*, por sua vez, supõe uma estrutura de visibilidade, uma lógica de gestão do visível, de modulação do espaço e do tempo por meio de jogos de inclusão/exclusão, mobilizando uma distribuição inteligente de virtualidades e atualidades. A menos que saia da tela, como em suas formas expandidas – o que implica alterar seu regime de circulação e valoração –, o cinema está necessariamente vinculado ao quadro, mas não ao *campo*, que designa um modo contingente de administração do olhar e de sua relação com o visível. Essa distinção entre campo e quadro adquire uma dimensão problemática central quando a imagem trama sua emancipação da estrutura do Campo para aparecer como uma composição de linhas de força, conforme veremos, a seguir, retornando a *Cópia fiel* e, casualmente, a outros filmes de Kiarostami.

2.3. AS LINHAS DE FORÇA DO VISÍVEL

Retirar de quadro e intensificar a visibilidade – de um corpo, de uma coisa, de uma paisagem – seria uma correlação improvável nos modos de conceituação do campo e do extracampo que circulavam na imagem-movimento e na imagem-tempo, conforme definimos anteriormente. Nesses dois regimes, a imagem organiza o visível sob a forma de Campo, de maneira que os espaços dentro e fora de quadro atribuem predicados às coisas e corpos a partir da modulação de virtualidades e atualidades. No primeiro, manejava-se a decupagem como uma distribuição do virtual e do atual, do determinado e do indeterminado; no segundo, era preciso arranjar o quadro de maneira a fazer do virtual o motor de sua vibração interna e a interdição da identidade do visível. Em ambos, o Campo, sobreposto ao quadro, é o dispositivo que permite a instalação e a distribuição de virtualidades na imagem, sendo determinante para a mediação da relação entre olhar e visível.

Mas em *Cópia fiel* será preciso uma leve alteração no estatuto da imagem para que o fora de quadro e a intensificação da visibilidade apareçam a partir de uma relação de incompossibilidade produtiva. A certa altura do passeio, James e Elle detêm-se diante de uma estátua, supostamente de um casal, fixada no centro da fonte

de uma praça, cujas expressões faciais são-lhes objeto de diálogo. Mantidos fora de quadro, os bustos e os rostos da estátua recebem distintas interpretações e opiniões, de James, Elle e de um casal que se junta à conversa. O enquadramento deixa ver partes do monumento, semienquadradadas, e multiplica-as em reflexos projetados sobre espelhos rigorosamente posicionados; ao mesmo tempo, o busto da estátua ressoa os tantos bustos que vimos no ateliê de Elle ou nos museus visitados, ou a estátua sobre a qual James e Elle falavam em um diálogo no café, algumas cenas antes.

Se não participa da imagem enquanto presença pictórica, o rosto da estátua é tornado visível por um circuito de linhas de força, de naturezas distintas, que criam uma visualidade por composição, por meio da qual a estátua organiza a cena, como o centro de um campo magnético sob cujas correntes fluem os movimentos corporais, os olhares, o jogo da edição e da decupagem. A estátua habita os quadros como uma energia que oferece um eixo para a dinâmica cênica, participa da palavra emitida pelos dois casais, cria relações com a memória, recuperando ludicamente outros estímulos espalhados pelo filme.

Reconhecer que o Campo deixa de ser, no estatuto da imagem elaborada em *Cópia fiel*, o fundamento do visível não

implica desconsiderar o enquadramento e seus limites como fator decisivo na criação cinematográfica, mas separar Campo e quadro, entendendo o segundo como condição geométrica a oferecer eixo de instalação dessa composição de linhas de força, isto é, um instrumento de diferenciação interminável do visível, de maneira que o dentro ou o fora de quadro não possam ser tomados como categoriais que qualificam predicativamente os objetos e os corpos. O quadro é um instrumento mobilizado para colocar o visível em vias de uma diferenciação no tempo, quando as entradas e saídas de tela não se vinculam mais ao par opositivo mostrar/ocultar, mas aparecem como um dispositivo de transformação no modo pelo qual o visível emerge.

A estátua de *Cópia fiel* sintetiza um modo de construção da cena que já se apresentava, por exemplo, na exploração vertical do espaço, acima ou abaixo do quadro, em filmes do diretor na década de 1990, incorporado por personagens posicionados após a borda superior ou inferior. Em *Gosto de cereja* (1997), são os diálogos entre Badii e o trabalhador no alto de uma torre, ao pé da qual permanecerá o protagonista e o quadro produzido pela câmera; em *O vento nos levará* (1999), os encontros entre o protagonista e o escavador que trabalha no interior de um buraco. Em ambos os casos, o personagem

fora de quadro é tornado visível sob a forma de duas linhas de força que se cruzam, multiplicando seus efeitos: primeiramente, a voz, carregada não apenas de palavras que cumprem a função de comunicar, como também de timbres e vibrações, mesclados aos ruídos da paisagem sonora que os cerca; em segundo, a agitação que sua posição espacial provoca na *mise-en-scène*, conferindo-lhe um eixo vertical de organização – o personagem em quadro, que olha e flexiona o corpo para cima ou para baixo, como se houvesse uma corrente magnética atraindo-o em direção a essa região, os movimentos verticais de objetos, como o fêmur que surge do buraco como se saltasse do além ou levantasse de uma cova. Ou, ainda, a cena de *Vida e nada mais* (1992), em que o protagonista, sentado na fachada de uma casa, é atingido por um fio d'água oriundo do espaço acima do quadro, onde a esposa de seu interlocutor rega os vasinhos de plantas que lhe enfeitam a sacada do sobrado, fazendo com que a mulher – cuja exposição filmica é, sob diversas condições, proibida pelo regime fundamentalista iraniano – surja como uma perturbação na organização do espaço, uma força que age na fisicalidade da cena, modificando a disposição dos corpos.

Por si só, o recurso cênico não parece novo, pois remonta ao que Bonitzer (1978, p. 7) reconhecia na pintura clássica –

o olhar do personagem dentro de quadro que, apontado para fora, direciona nossa atenção para o espaço não visibilizado pelos limites do quadro, como em *As meninas* (1656), de Diego Velázquez – ou o que Noël Burch (2008, p. 40) apontava acerca das entradas e saídas de quadro no filme *Nana* (1926), de Jean Renoir. Na tela de Velázquez, os olhares dos personagens direcionados para o antecampo inseriam uma tensão política no espaço fora de tela, de maneira a sugerir que o “não visível” é peça-chave para a compreensão do visível. No filme de Renoir, a abundância dos movimentos de atores para dentro e para fora de quadro expandiam o espaço da *mise-en-scène*, como se não bastasse o campo para manejá-los jogos de cena e fosse preciso, assim, povoar o extracampo com percepções e possibilidades.

Embora haja semelhança imediata entre o artifício cênico, de um lado, dos casos citados de Velázquez e Renoir e, de outro, daqueles que apontamos em Kiarostami, há uma diferença determinante no que concerne ao modo como o direcionamento do olhar para o fora de quadro age no aparecimento do visível. Em Kiarostami trata-se não mais de levar a percepção a vazar o quadro em um impulso centrífugo, mas de fazer com que a visibilidade daquilo que está fora de quadro adquira uma qualidade bastante particular: separar-se da sua encarnação presencial, carnal,

objetual, para aparecer no bordado das linhas de força que incidem sobre os corpos, objetos, palavras e movimentos em quadro. Por isso, de alguma maneira, tudo retorna para a superfície do visível, encontrando na geometria da tela um dispositivo de produção.

De modo análogo, filmar um corpo à distância, aqui, em vez de marcar uma neutralidade do cineasta, ou uma maneira de barrar as identificações por meio de um distanciamento entre olhar e personagem, é transformar todo esse corpo em uma peça compacta que se desloca, simultaneamente, pela tridimensionalidade do espaço cênico e pela bidimensionalidade da tela, e do qual o que apreendemos são, sobretudo, os fluxos e velocidades de movimento, a trajetória que seu curso desenha no chão – como o menino de *Onde fica a casa do meu amigo?*, o carro em *Gosto de cereja, Vida e nada mais* e *O vento nos levará*, que surgem como unidades móveis nos percursos ziguezagueantes. Posicionar um corpo ou um objeto no limite do quadro implica forçá-lo a aparecer como algo que, podendo a qualquer instante sair de quadro, está sempre na iminência de ver alterado o estatuto de sua existência visível.

Para efeito de comparação, lembremos Jean-Louis Comolli (2009), que destacava a potência do cinema, se comparado à forma do “espetáculo”, por sua capacidade de internalizar,

no jogo cênico e na montagem, a evidência de que o mundo não é inteiramente acessado pelo visível instituído pela imagem, de maneira que o Campo apareceria como essa estrutura que, ao mesmo tempo que mostra, evidencia a existência de um não-mostrado. Sob essa definição, o quadro, então, convive com a consciência interna de que o visível a que ele acede é um recorte diminuto de um mundo infinitamente maior, pois “é uma oscilação entre consciência do contorno e consciência do conteúdo” (COMOLLI, 2009, p. 33, tradução minha). Contudo, como vimos nas seções anteriores, a decupagem e a *misè-en-scène* manejados como operadores de um jogo de “esconde-esconde” (ibidem, p. 33) já definia a progressão do tempo no cinema da imagem-movimento, quando o corte ou o movimento de câmera cumpria a função de atualizar o extracampo, dando um delineamento ao que, quando ocultado, permanecia aberto a uma zona de indeterminação.

Em Kiarostami, distintamente, menos do que um operador do jogo entre ocultar/mostrar, o quadro é articulado de modos inumeráveis para produzir diferenciações e promover a emergência daquilo que se desprendeu da objetidade do corpo, constituindo-se, então, como uma zona de ritmos, volumes, intensidades, circuitos de movimentos que se organizam em relações compostivas

e coordenadas. Não se trata de manejar o quadro para esconder ou revelar, mas de condicionar a visibilidade a certos modos de aparição, com frequência sintetizando o corpo ou a coisa a uma instância comprimida de sensorialidade.

Essa transformação no estatuto da imagem levaria autores a enxergarem na composição do quadro de Kiarostami uma oscilação entre modos de organização visual que sintetizaria mesmo dois grandes regimes de estética cinematográfica. Frédéric Sabouraud (2010) fala, a princípio, em duas significações do quadro, comentando seus filmes dos anos 1990: um primeiro, que exerce a fragmentação do espaço, evidenciando que o retângulo da tela é um recorte do mundo, de modo que suas quatro bordas aparecem como limites de separação entre o visível e o não visível; o segundo é o da composição, da organização em função de uma linha de abordagem conceitual ou filosófica (2010, p. 65-67). Em artigo, Oliveira Junior (2016) exploraria essa dupla função do quadro, procurando sobretudo esmiuçar a presença significativa da segunda, por meio da mobilização de um rol de referências das artes plásticas, a fim de apontar em Kiarostami – cineasta não raramente tomado como um mestre do improviso, da espontaneidade e do real – a força do artifício que organiza o mundo a partir dos recursos

geométricos e cênicos do cinema e seus conceitos visuais. Para ambos os autores, o campo e o extracampo, no quadro kiarostamiano, variariam nesses dois polos – como fragmento diminuto do mundo e espaço de instalação do artifício que o organiza segundo critérios de composição dirigidos ao espectador.

Comentando o plano final de *Cópia fiel*, Oliveira Junior aponta a estruturação do quadro na forma de dois elementos que seriam celebremente reconhecidos como modelos dos dois regimes de organização visual de que falávamos: o *espelho*, cuja posição é ocupada pela câmera a encarar frontalmente o rosto de James diante da pia do banheiro (quadro da organização geométrica em função da dimensão opaca da imagem), e a *janela* que resta ao fundo, quando o personagem abandona o quadro, recortando uma paisagem de construções, igrejas, sinos e em cujos limites rolarão os créditos finais (quadro do fragmento, que atira o olhar ao objeto visto, sob um determinado ponto de vista).

É o próprio sistema operatório do quadro retangular (...) que se acha aí sublinhado e exibido em sua função primordial de abrir um campo de visibilidade e significação, de converter o mundo desestruturado da percepção imediata num mundo geometrizado e esquadinhado. (OLIVEIRA Jr., 2016, p. 59)

Contudo, espelho e janela, se estão juntos no mesmo plano, é porque já não se contrapõem como regimes de organização visual, pois nem a opacidade centrípeta do espelho como tampouco a transparência centrífuga da janela aparecem senão como modos de diferenciação do visível, quando o dentro e o fora de quadro deixaram de ser marcadores decisivos do que é visto. Por esse caminho, gostaríamos de defender que o que está em jogo na composição do quadro de Kiarostami, menos do que um passeio pelos regimes de visualidade ou de elaborações metaestéticas vertidas para o interior do campo cinematográfico, é produzir uma imagem que trama sua despedida do elemento central de mediação entre cinema e olhar, para fazer surgir outro sistema de instauração do visível.

Uma ação se passa quase ao final desse último plano de *Cópia fiel*: um sino é badalado na torre de uma igreja, cuja presença é revelada assim que o busto de James sai de quadro. O sino, porém, sempre ocupou espaço no campo sensível do filme, por meio da sua sonoridade que embalava os diálogos do casal quando caminhavam pelas ruas e praças, marcando, mais do que uma ambientação, uma simbologia do matrimônio religioso e, sobretudo, uma cadência, uma contagem das horas ou dos segundos. A imagem centrípeta, enquadrando os rostos, nunca tratou de ocultá-lo; ao contrário,

era deixando-o fora de quadro que a imagem fazia do sino um ritmo, uma pontuação na oscilação entre cenas externas e internas, um canto que parece vir do ar como uma homenagem ao escoamento do tempo.

Os segundos que passam nos planos alongados, contados pelo badalar do sino, são o que basta para que o visível esteja continuamente produzindo modos de aparição e reaparição, em processo de diferenciação. A imagem torna-se essa usina que fabrica, para um mesmo objeto e a cada vez, um novo modo de fazê-lo advir visível, emergir enquanto existência audiovisual sob condições de visibilidade que se diferenciam no tempo. Por isso, será menos decisiva sua presença física e pictórica no retângulo do quadro do que a qualidade da dimensão sensível acionada face a um dado enquadramento, isso a que chamamos linhas de força. Em *Cópia fiel*, os quadros são manipulados para que tudo o que é visto não cesse de variar seus modos de aparição, tendo o tempo e a duração como a matéria necessária para que se instale esse fluxo de surgimentos e evanescências.

A imagem como Campo, contudo, não será eliminada do conjunto filmico; ela retorna, por vezes, nos campos/contracampos que decupam diversas das cenas, sobretudo diálogos, com o efeito

de estabilizar a relação entre o olhar e o visível ou conferir um momento de parcimônia à montagem. As transformações entre os regimes de imagens que notamos ao longo deste ensaio não adquirem caráter substitutivo, mas acumulativo, permitindo ao filme aglutinar a dissolução da estrutura Campo à sua insistente reposição e conservação – como os diálogos entre James e Elle no carro, ou a mãe e o menino no café, que reconduzem o Campo ao papel de mediador do olhar e instância organizadora da cena. Contudo, são os momentos de ruptura nessa estrutura, em favor de que o visível prioritariamente apareça como imagem da emergência, que produzem os efeitos lúdicos nos quais o eixo criativo da estética de Kiarostami ganha vigor.

■ 3. EMERGIR O VISÍVEL: A PROFUNDIDADE EM UM PLANO DE *CÓPIA FIEL*

Em *O ano passado em Marienbad*, as bifurcações cristalizavam o tempo, fazendo-o subir à superfície da imagem como aquilo com que o olhar travava um confronto direto (as imagens puras do tempo); em *Cópia fiel*, o tempo já não define a matéria bruta da imagem, pois o passado e as bifurcações nos interessam, antes, como linhas de força que dançam sobre o visível e fazem-no estar

em processo de diferenciação, expandem o poder de sugestão, abrem espaço para novas brincadeiras de cena e linguagem nas variações de comportamentos dos personagens, na oscilação hilária de línguas, nos jogos entre os movimentos aleatórios e sua rigorosa marcação. Já não é o tempo puro o que secreta o olhar pelas durações extensivas dos planos, mas a coreografia dos micromovimentos que aparece como ritmos e intensidades variáveis, como o puro emergir das coisas enquanto existências visíveis.

Para desenrolar com mais detalhes essa diferença, gostaria de me deter em um plano de *Cópia fiel*, com pouco mais de dois minutos de duração, em que James, no interior de um museu de matrimônios, aguarda sentado, do lado de fora de uma sala onde casais de noivos posam para fotos. A câmera fixa favorece a relação direta do olhar com o fluxo de movimentos, de velocidades e variações volumétricas na composição. Pelo vazamento da porta, contemplamos o fundo de quadro onde dois noivos, acompanhados por Elle, posam para um fotógrafo, aparentemente atrás de um anteparo que torna suas figuras levemente esmaecidas e sob um desenquadramento que fragmenta nossa visão para a cena. Um a um, Elle e os noivos caminham do fundo para o primeiro plano, ocupando a moldura da porta, e convidam James para participar da fotografia ao lado

de sua “esposa”, obtendo dele sempre uma recusa pouco amigável. Por fim, James é, a contragosto, arrastado pela noiva para o fundo de quadro, permitindo que seu banco, deixado vazio, seja ocupado por outro casal, que se posiciona cobrindo nossa visão de um painel de vidro na parede em cujo reflexo podíamos ver, por todo delongar do plano, a cabeça de uma quarta noiva que, junto de uma senhora, esperava por sua vez de entrar na sala e tirar também suas fotos.

Talvez a primeira tentação, ao cotejarmos esse plano com a taxonomia deleuziana do cinema, seria enquadrá-lo no impulso em direção à profundidade *no campo teatralizada* que o autor reconhecia em cineastas como Orson Welles e William Wyler (DELEUZE, 2018b, p. 157-164). Deleuze proporá uma abordagem das novas explorações da profundidade no cinema moderno como criação de um eixo pelo qual as bifurcações do tempo são proliferadas. O povoamento do quadro em profundidade “[s]eria menos uma função de realidade [como defendia Bazin] que uma função de memorização, de temporalização: não exatamente uma lembrança, mas ‘um convite a lembrar’” (DELEUZE, 2018b, p. 161). Deleuze refere-se às articulações que o tempo adquire no plano, como em *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), em que as camadas suscitam diferentes desdobramentos temporais, condensando

passados que despontam na duração do plano e fazem o tempo jorrar continuamente na tridimensionalidade do espaço cênico⁸.

Nesse plano de *Cópia fiel*, poderíamos encontrar, analogamente, tais tentáculos do tempo, de onde ele desponta como rebentação, bifurcado em série, produzindo quatro instâncias temporais que simultaneamente coexistem, carregadas pelas figuras humanas: 1. o casal que tira a foto, 2. o casal em crise (James e Elle), 3. a noiva no reflexo e 4. o casal que, ao final, ocupa o banco de James. De tal modo, essas quatro unidades surgem como incorporações contingentes de um só casal genérico, como se a imagem, em sua duração, cristalizasse distintos momentos da história de um matrimônio. Esse gesto de cristalização do tempo será recorrente no filme, fazendo com que o jogo cênico introduza figuras que incorporam cópias e replicações que já prescindem de modelo, mas que integram tentáculos de um tempo articulado, uma imagem dentro da qual parecem irromper projeções da vida oriundas de múltiplos lugares no tempo. Na fachada da igreja onde Elle entrara para tirar o sutiã, a câmera acompanha um casal de idosos, com seus passos curvados pela idade, tendo ao fundo James e Elle, que iniciam um movimento quase idêntico, como se seguissem uma trilha por onde é permitido saltar no tempo.

Trata-se de um recurso que habitou o surgimento da imagem-tempo e que poderíamos encontrar bem delineado, por exemplo, em *Viagem à Itália* (Roberto Rossellini, 1954). Porém, lá, era o *raccord* de olhar, e não a profundidade ou extensão do plano, o que instituía a bifurcação do tempo: Katherine (Ingrid Bergman), em um relacionamento em crise, vagava pelas ruas de Pompéia, onde podia ver, pela moldura da janela do carro, mulheres carregando seus carrinhos de bebê, como se visse a si mesma em um momento futuro da vida; algures, via os corpos mumificados pela lava vulcânica, a parede do museu feita de ossadas humanas, que deflagravam o tempo como o escorrimento incontrolável e a morte como futuro obrigatório que, contudo, habitam o presente por meio dessa cristalização que a imagem é capaz de criar.

Mas, em Rossellini, o jorrar do tempo adquiria uma dimensão traumática, incrustada no *raccord* de olhar, quando o plano do rosto de Katherine, que sucedia o plano ponto de vista, dava testemunho de sua perturbação diante do tempo projetado na paisagem. Era, como vimos, o virtual que rebentava no coração do visível para lançar algo de intolerável entre olhar e imagem, a disparar a personagem e o filme em uma busca, permanentemente fracassada, de uma catarse que nunca se completa.

Em Kiarostami, ao contrário, como analisou Alain Bergala, inexiste o efeito de choque que conduz o olhar à beira de algo transcendental⁹. Talvez *Vida e nada mais* (1990) ainda guardasse, nas “epifanias delicadas” do protagonista, um efeito de surpresa diante da paisagem que, sob a trilha de Vivaldi, disparam uma espécie de tomada de consciência. Mas, vinte anos depois, Elle e James poderão passear pelas bifurcações do tempo como dois parceiros que jogam, por uma tarde, um jogo que já não os surpreende, uma vez que o vazio aberto entre as linhas de força que compõem o visível tornou-se zona de proliferação de vibrações e oscilações por onde, agora, os personagens caminham semeando novas formas de habitar o tempo.

No entanto, não seria correto dizer que houve alguma reconciliação do olhar com a imagem, como se os efeitos traumáticos do cinema moderno – aquilo que Deleuze (2018b, p. 35-36) chamou de “insuportável”, “intolerável” e “forte demais” – houvessem sido superados. *Cópia fiel* traz consigo, antes, uma mudança na postura diante do esvaziamento de que a imagem-tempo já nos dava notícia: não mais uma fonte de assombro, mas uma condição a partir da qual a vida é pulverizada na forma de linhas de forças, emancipada dos organismos vivos, para povoar a imagem como forças emergentes,

de maneira que seja nesses pequenos movimentos vibratórios, pelos quais algo ascende ao mundo, que o visível encontra um novo modo de pulsação.

Dessa maneira, desponta, para além da opacidade do tempo, outro elemento prioritário e fundacional, capaz inclusive de oferecer uma força motriz à duração da imagem: são os jogos pelos quais o visível permanentemente modifica seu modo de ser e sua intensidade – o plano fixo é manejado para fazer com que as microcenas apareçam condensadas por linhas de força que deslizam tanto pelo atual quanto pelo virtual. A imagem de *Cópia fiel* procura reencenar a passagem entre visibilidades de naturezas distintas; não a imagem no reflexo do espelho/vidro *contra* a imagem da coisa em si, como seu desmascaramento ou aquilo que a denuncia como ilusão ou simulacro, mas o trânsito entre essas distintas modalidades de imagem, valorativamente igualadas, estabelecendo, nesses fluxos entre elas, zonas intervalares sobre as quais o visível é semeado. Assim, desenham-se circuitos de virtualidade que não funcionam mais como aquilo que cinge a imagem por dentro, mas como trilhos por onde correm as linhas de força umas sobre as outras.

Portanto, diríamos que as bifurcações do tempo ocupam, aqui, uma condição instaurativa, como um complexo maquinário

que nutre a emergência do visível a partir dos jogos cênicos, da dança das imagens e das metaimagens – dos quadros dentro de quadros, dos reflexos, dos ruídos, das replicações. Há um novo esconde-esconde; não aquele dos encenadores clássicos, que implicava o manejo do campo e do extracampo para inflamar o olhar com a dúvida acerca do que não se via, mas esse que transforma o esconder em um modo de apresentação possível: no plano de *Cópia fiel*, com que abrimos esta seção, a cada vez que os personagens caminham do fundo para o primeiro plano, seus corpos preenchem a moldura da porta, cobrindo a microcena que se passa ao fundo e reconfigurando o equilíbrio da composição de forças, redimensionando as bifurcações do tempo, a trama das cópias e replicações do casal.

O tempo é posto, em suma, em função de outro componente, que sempre participou da imagem-tempo, mas agora ascende à prioridade da criação estética: o gesto de emergência e de instauração de linhas de forças que, na duração, faz com que o visível nasça por impulsos energéticos, em contínuo processo de diferenciação. Isso certamente não nos levaria a cravar uma ruptura com a imagem-tempo, mas a sugerir um sutil desvio de ênfase, donde – conforme elaborava Beatriz Furtado acerca de Sokurov e que, neste aspecto, vale para Kiarostami – o tempo

“para além de ser primeiro em relação ao movimento [bergsoniano], e de produzir uma imagem direta do tempo, é força que libera intensidades” (2007, p. 186). Essa dimensão instaurativa da duração sugere a produção de modos de existência sensível como aquilo a que o cinema acederá por via direta, aquilo que o tempo faz jorrar, de maneira a constituir menos uma “imagem pura do tempo” que uma imagem pura da emergência. O tempo, então, em vez de condensar uma superfície opaca a fazer da imagem a sua cristalização em séries de bifurcações, libera a duração para que ela se ofereça como campo de semeadura para os fluxos de replicações, variações de intensidade, mudanças nas vias pelas quais as coisas e os corpos aparecem.



4. FIM DA ESTRUTURA CAMPO

Para desdobrar esses movimentos emergentes, postos como prioridade em *Cópia fiel*, vale reconhecermos, de saída, duas qualidades de esvaziamentos que cingem a imagem: a do cinema moderno, dos espaços vazios de Antonioni, Ozu, Schroeter, da ausência de direcionamento ao curso do olhar em Resnais, Godard, da ruína urbana e humana em Rossellini e De Sica;

e o de *Cópia fiel*, presente também, como mencionado, em outros filmes de Kiarostami, que se trata de um vazio provocado pela transformação no estatuto de um objeto central à cena que, afastado para fora de quadro, descolou-se da condição de coisa fisicamente presente para aparecer enquanto uma lógica organizativa, um sistema de forças – como a cabeça da estátua, o sino, o segredo que a atendente do café sussurra no ouvido de Elle etc. Se, na imagem-tempo, o vazio surgia como um buraco opaco a se abrir como um centro de opacidade, como um desencadeador de dúvidas e interdições ontológicas, em *Cópia fiel* o esvaziamento do quadro apresenta-se como resíduo de uma operação que visa a dissociar, de um lado, a presença pictórica do objeto visto e, de outro, sua existência sensível, que pode agora aparecer como um ritmo, uma textura sonora, uma energia da encenação.

Em entrevista, Kiarostami comentava sobre os personagens que, como analisamos atrás, adquirem a espessura, não de uma presença em tela, mas de uma força que interfere no arranjo do quadro:

Nós não vemos suas vidas... o filme tem uma relação física com elas, mas também há um lado não físico ou espiritual. Não vemos os personagens, mas os sentimos. Isso mostra que há uma possibilidade de ser sem ser. Esse é o tema principal do filme [*Gosto de cereja*], eu creio. Existem

onze personagens que não são visíveis. Ao final, você não sabe se os viu, mas sente que os conhece porque sabe quem foram e o que faziam. Quero criar um tipo de cinema que mostre sem mostrar. (KIAROSTAMI, 2000, p. 5, tradução minha)

Qual o corpo cinematográfico disso que Kiarostami intuitivamente chamava de *ser sem ser* ou *mostrar sem mostrar*? Em seu cinema, as visibilidades/audibilidades habitam a imagem, liberadas de uma forma carnal que vincularia o mostrar/ser à presença de um corpo materialmente delineado, permitindo, com isso, que a existência se dê sob o estatuto de vibrações, intensidades, volumes plásticos. Os corpos têm sua visibilidade atrelada menos à substância de uma carne que atesta a existência pela consistência do *estar-ali* do que por uma aparição que se dá pelos ecos de uma sensorialidade que os instaura não como objetos determinados por uma corporeidade finita, mas pelo que o diretor chama de “relação espiritual”, um *estado vibracional*, em que os seres adquirem o estatuto de zonas magnéticas que se agitam pelos ruídos, vozes, movimentos e micromovimentos cênicos ou pictóricos.

Há, sem dúvida, os personagens cuja presença institui a trama – os protagonistas dos filmes dos anos 1990. Mas eles serão ritmadamente, ao longo de suas jornadas, siderados por aquilo que

circunda o quadro como forças não-presenciais, transformando-os em *modos de ser*, sistemas de repetições – subir e descer a montanha, acelerar e desacelerar, alterar a rota, bifurcar o trajeto. Quando James e Elle encaram a câmera, não é como quem, quebrando a quarta parede, lembra-nos da artificialidade da imagem cinematográfica; mas, sim, uma maneira de convocar o antecampo como fonte organizadora da cena, criando, sob efeitos lúdicos, um novo modo de portar o corpo; antes, um sistema de olhares do que a presença de um corpo que olha.

Como vimos anteriormente, no cinema moderno, a imagem fora atravessada, dentro de campo e no cerne do visível, pelo virtual, em cuja condição fendiam-se os corpos e as coisas como zona de abertura para uma indeterminação que as constituía por dentro. Porém, a imagem de Kiarostami já não se interessa pelas coisas ou corpos fendidos, senão pela fenda que, agora, aparece inflada ao tamanho da imagem – isto é, não mais a rachadura dentro da imagem, mas a imagem como rachadura que corta o mundo. O visível prescinde da presença ou de seres cujo estatuto ontológico é instituído pela conjunção entre sua imagem e seu estar-ali.

Por um lado, poderíamos dizer que se trata de uma cisão já colocada em questão pela imagem como suporte técnico,

conforme celebremente elaborada por Walter Benjamin (2010): a imagem fotográfica permitiria ver sem a presença física do que é visto, desativando a centralidade da aura que fazia do objeto uma ocorrência singular no tempo e no espaço. Contudo, a imagem o realizava a custo do que teóricos do realismo, como Siegfried Kracauer (1997) ou André Bazin (2011), identificaram como uma espécie de correspondência ontológica entre a coisa e a imagem – para o primeiro, a evidência do registro de uma fisicalidade concreta, fixada pela fotografia, enquanto para o segundo, o espaço-tempo filmado que é “embalsamado” na imagem em movimento sob a forma de duração (BAZIN, 2011b, p. 14). Em ambos os casos, contudo, a coincidência entre a coisa-vista e a imagem repunha a centralidade da presença, embora transmutada para outro estatuto – o da materialidade exterior fixada pela fotografia, em Kracauer, ou das unidades espaço-temporais cristalizadas pela continuidade da imagem em movimento, tendo no plano-sequência sua realização plena, em Bazin.

Na ontologia estética de *Cópia fiel*, todavia, não foi apenas a imagem e o objeto que se separaram, foi a imagem mesma que perdeu a consistência de um objeto, muito embora não deixe de estar obrigatoriamente vinculada, no caso do cinema, à condição de uma

materialidade finita, como o retângulo do quadro e do corrimento linear do tempo filmico. Com isso, o cinema de Kiarostami incorpora, na lógica operativa da imagem, o movimento que impulsiona um certo caminho que, na contemporaneidade, tem-se aberto para a relação entre a imagem e a vida sensível ou subjetiva, a saber, a perda da natureza de objeto do meio, desencadeada pelas novas tecnologias e condições do virtual, a ecoar nos modos como pensamos a imagem, conforme elabora André Parente (2011, p. 37):

assistimos claramente ao processo de transformação da teoria cinematográfica, isto é, de uma teoria que pensa a imagem não mais como um objeto, e sim como acontecimento, campo de forças ou sistema de relações que põe em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem.

Para realizar tal deslocamento em seu estatuto, a imagem precisou destituir a centralidade do Campo, como estrutura de mediação do olhar e instituição do visível, pois era ele que marcava as coisas e os corpos de acordo com sua presença ou não em quadro. O Campo é uma tecnologia de visibilidade privilegiada pela forma Cinema – quase se confundindo com sua história –, o que, como designa Parente, articula, além das linguagens cinematográficas, a dimensão arquitetônica da sala escura e a tecnologia de projeção (PARENTE, 2011, p. 37).

O quadro define-se pela estrutura física e retangular da tela, algo mais simples, no que concerne à produção de regimes sensíveis do que o Campo; o quadro é da natureza do cinema; o campo é uma tecnologia contingente e histórica. Talvez por isso, enquanto as artes plásticas, nos movimentos da segunda metade do século XX, exploravam todo tipo de saída do espaço circunscrito da obra; enquanto as pinturas vazavam as molduras e expandiam-se tridimensionalmente, ou as esculturas confundiam-se com os pedestais ou seu espaço de alocação; enquanto o teatro transbordava o palco, misturava atores e público, o cinema via-se confinado à estrutura arquitetônica e tecnológica da sala escura, que, se abandonada, implicaria a alteração de seu estatuto simbólico, passando a categorizar-se como videoarte, videoinstalação e outras formas de expansão, que marcam circuitos de exibição e de valoração sociais distintos daquele que se reconhece ao cinema.

Como poderia, então, a imagem cinematográfica romper o limite sugerido pela componente física do quadro, sem, ao mesmo tempo, desconstruir a estrutura da tela, a arquitetura do espaço de projeção e essa dinâmica especial de espectorialidade que o definem? Como procuramos elaborar, *Cópia fiel* trama uma saída da tela, por via conceitual e não material, ao intensificar

a distinção entre a forma física do quadro retangular e a estrutura de visibilidade do Campo, indicando-nos que este último, mais do que uma forma geométrica, implica um regime de organização e aparecimento do visível, que faz do estar dentro ou fora de quadro um componente decisivo no qual se ampara o caráter objetual da imagem. Fazer-se uma composição de linhas de força é uma maneira com que a imagem reivindica sua liberdade frente ao aparato tela/projeção/quadro que define o cinema, sem que, para isso, precise deixar a sala.

NOTAS

- 1** “O quadro [da pintura] polariza o espaço em direção ao interior, tudo o que a tela [cinema] nos mostra, ao contrário, é prolongado infinitamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga.” (BAZIN, 2011a, p. 188, tradução minha)
- 2** Especificamente o capítulo 5.
- 3** Vale lembrar que ao final de *Cinema 2* (DELEUZE, 2018b, p. 384) e em carta a Serge Daney (DELEUZE, 1992, p. 92), Deleuze esboçava um terceiro tempo do cinema, quando o extracampo é abolido em favor de uma imagem feita de camadas que deslizam umas sobre outras. O autor tinha em mente o uso do vídeo e as experimentações em multitelas, como *Número dois* (Godard, 1975), ou um cinema de refuncionalizações de códigos filmicos tão em voga nos anos 1980. Em suma, Deleuze falava de uma imagem construída na forma do puro simulacro; aqui, seguiremos por outro caminho, embora coincidindo na tese do fim do extracampo.
- 4** Emprego “Campo”, com inicial maiúscula, quando me refiro a essa estrutura de produção de visibilidade, que mobiliza tanto “campo”, com minúscula (como termo corrente que indica o interior do quadro), quanto o “extracampo”.
- 5** Deleuze sugere esses dois modos do fora de quadro na imagem-movimento ao organizar os processos de integração do extracampo ao campo: o primeiro (o extracampo já suposto pelo campo) é levado a quadro quando ocorre um movimento “relativo” (como o corte no campo/contracampo); enquanto o segundo passa ao quadro por um movimento “absoluto” (o corte ou o movimento de câmera que mostra algo imprevisto a transformar o universo visível já estabelecido). Ver DELEUZE (2018a, p. 37).
- 6** Capítulos 2 e 3.
- 7** “[O] uso do quadro como uma agudez, rejeição dos viventes à periferia (por exemplo, o abraço dos amantes na pintura *Vertiges* de Cremonini), ao fora de quadro, a focalização das zonas mornas ou mortas, a dúvida exaltação dos objetos triviais” (BONITZER, 1978, p. 12, tradução minha).

8 “As imagens em profundidade expressam regiões do passado como tal, cada uma com seus acentos próprios ou seus potenciais, e marcam tempos críticos da vontade de potência de Kane. (...) Essa é a função da profundidade de campo: cada vez explorar uma região de passado, um contínuo”. (DELEUZE, 2018b, p. 156-157)

9 Bergala (2016, p. 114) aponta que, ao contrário de Rossellini, em Kiarostami, “não se filmam senão epifanias delicadas, não há lugar para o arroubo miraculoso. Kiarostami jamais filma aquele momento em que alguma coisa da travessia do mundo e suas epifanias misteriosas poderiam se desenrolar em ‘ponto do real’, em tomada de consciência de si por parte do personagem”.

■ REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. Cinéma et peinture. In **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Cerf, 2011a, p. 187-192.
- BAZIN, André. Ontologie de l'image photographique. In **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Cerf, 2011b, p. 9-17.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica. Primeira versão. In **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Rio de Janeiro: Brasiliense, 2010, p. 165-196.
- BERGALA, Alain. Da epifania no cinema de Kiarostami e Rossellini. In **SAVINO, Fábio e CHIARETTI, Maria (orgs.) Um filme, cem histórias.** Brasília; São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016, p. 109-118.
- BONITZER, Pascal. Décadrages. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 284, p. 7-15, jan./1978.
- BORGES, Jorge Luís. O jardim das veredas que se bifurcam. In **Ficções.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 80-93.
- BURCH, Noël. **Práxis do cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Cinéma contre spetacle.** Lagrasse, França: Verdier, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Cinéma 2 – L'image-temps.** Paris: Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles. Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo e viagem. In **Conversações.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 88-102.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1** – A imagem-movimento. São Paulo: Editora 34, 2018a.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2** – A imagem-tempo. São Paulo: Editora 34, 2018b.

FURTADO, Beatriz. **Imagens que resistem**. O intensivo no cinema de Alexander Sokurov. 2007. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE.

KIAROSTAMI, Abbas. Taste of Kiarostami. [Entrevista concedida a] David Sterritt. **Senses of Cinema**, 2000. Disponível em: <<https://www.sensesofcinema.com/2000/abbas-kiarostami-remembered/kiarostami-2/>>. Acesso em: 28 mar. 2023.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film**. The redemption of physical reality. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. O olho da imagem: reflexões metaestéticas no cinema de Abbas Kiarostami. **Significação**, São Paulo, vol. 43, n. 45, p. 44-63, 2016.

PARENTE, André. A forma Cinema: cinema do dispositivo e as instalações panorâmicas. **Cinema em trânsito**. Cinema, arte contemporânea e novas mídias. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 33-56.

RENZI, Eugenio. Da impostura. **Função crítica**, 23 mar. 2017. Tradução Calac Nogueira. Disponível em <<https://funcritica.wordpress.com/2017/03/23/copia-fiel-por-eugenio-renzi/>>. Acesso em: 14 dez. 2010.

SABOURAUD, Frédéric. **Abbas Kiarostami**. Le cinéma revisité. Rennes: Presses Universitaires du Rennes, 2010.

FILMES

Assassinato! (1929), Alfred Hitchcock, Inglaterra.

Cidadão Kane (1941), Orson Welles, Estados Unidos.

Cópia fiel (2010), Abbas Kiarostami, França, Itália, China, Estados Unidos.

Gosto de cereja (1997), Abbas Kiarostami, Irã.

Ladrões de bicicleta (1948), Vittorio de Sica, Itália.

Nana (1926), Jean Renoir, França.

Número dois (1975), Jean-Luc Godard, França.

O ano passado em Marienbad (1961), Alain Resnais, França.

O vento nos levará (1999), Abbas Kiarostami, Irã.

Onde fica a casa do meu amigo? (1987), Abbas Kiarostami, 1987.

Quando desceram as trevas (1944), Fritz Lang, Estados Unidos.

Viagem à Itália (1954), Roberto Rossellini, Itália.

■ SOBRE O AUTOR

Eduardo Brandão Pinto é Doutorando em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e realizador audiovisual. Este artigo foi escrito com apoio das bolsas Doutorado Nota 10, da FAPERJ, e do Programa Institucional de Internacionalização da CAPES, que permitiu a realização de um semestre sanduíche na Université Paris VIII.

Artigo recebido em
17 de dezembro de 2020 e aceito em
28 de março de 2023.

Cópia fiel: o problema do Campo e os limites da imagem-tempo

Eduardo Brandão Pinto

ARS - N 47 - ANO 21

OBSERVANDO CIDADES: RAUL MOURÃO E A CAPTURA DAS RUAS

MAURÍCIO BARROS DE CASTRO

**OBSERVING CITIES:
RAUL MOURÃO AND THE
CAPTURE OF THE STREETS**

**OBSERVANDO CIUDADES:
RAUL MOURÃO Y LA CAPTURA
DE LAS CALLES**

RESUMO

Ahead of print

Maurício Barros de Castro*

 <https://orcid.org/0000-0002-7899-7782>

*Universidade do
Estado do Rio de Janeiro
(UERJ), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2023.199099

ABSTRACT

The article focuses on Raul Mourão's artworks produced by observing cities and capturing the visuality of the streets. It is an axis of the artist's production that he considers dedicated to the documentation of reality. The analysis of his work is based on an interview with the artist and dialogues with other researchers interested in his artistic production on this topic.

KEYWORDS

Streets, Cities, Contemporary Art, Raul Mourão

RESUMEN

El artículo se centra en las obras de Raul Mourão direcionadas a la observación de las ciudades y en la captura de la visualidad de las calles. Este es un eje de la producción del artista que considera dedicado a la documentación de lo real. El análisis de su obra es realizado a partir de una entrevista con el artista y diálogos con otros investigadores interesados en su producción artística sobre este tema.

PALABRAS CLAVE

Calles, Ciudades, Arte contemporáneo,
Raul Mourão





Tudo se inicia numa tarde de fevereiro, ensolarada e quente, no Rio de Janeiro, mais precisamente no bairro boêmio e histórico da Lapa, onde fica o ateliê do artista Raul Mourão. Faltam poucos dias para o carnaval e conversamos informalmente sobre um aspecto específico do seu trabalho, o impacto da estética das ruas nas suas obras. Concordamos que seria importante um registro da nossa conversa sobre esse tema e resolvemos que gravaríamos uma entrevista após o carnaval. De repente, um corte abrupto. Trancafiados cada um em sua casa, conversamos por FaceTime, cumprindo um isolamento que se iniciara cerca de duas semanas após nosso último encontro. Gravamos a entrevista à distância, sem deixar de pontuar a ironia daquilo tudo. Falávamos sobre as ruas no momento em que estávamos apartados delas, confinados em casa, impossibilitados de vagar pela cidade, por suas esquinas, calçadas e becos devido à pandemia do Covid-19.¹ Um problema que continuariamos vivendo um ano e meio depois, quando eu finalizava este texto. Ainda que tenham sido retomadas e que a vacinação da população tenha avançado, as ruas se mantinham

como um espaço marcado pelo medo da possibilidade iminente do contágio. Refletir sobre a importância das ruas, nesse cenário, tornava o trabalho do artista ainda mais relevante.

Ao lançar seu olhar, muitas vezes também irônico, para as banalidades cotidianas, seus vestígios e traços corriqueiros, Raul Mourão criou, em múltiplos suportes, diversos trabalhos voltados para uma apropriação da visualidade das grandes cidades. Dedicado ao tema da rua como espaço de criação e, ao mesmo tempo, documentação do real, interessa a Raul um desvelar de estéticas construídas e desfeitas na medida em que as cidades impõem seu ritmo de transformação às ruas.

A imagem da cidade como um palimpsesto, portanto, cabe à forma como Raul encara as ruas. Bruno Carvalho explicou que “um palimpsesto designa um manuscrito no qual o primeiro texto é raspado, permitindo que o pergaminho ou tabuleta de argila seja usado para uma nova escrita”. Por isso, Carvalho (2013, p. 29-30) acredita que os “espaços urbanos são como palimpsestos num sentido palpável; físico”.

O autor se refere aos sinais visíveis e tangíveis que são tragados pelas reformas e mudanças pelas quais passa uma cidade contemporânea. Um bom exemplo é o Rio de Janeiro,

uma metrópole marcada e constituída por diversas intervenções urbanas, sem que, mesmo assim, seu passado tenha sido totalmente “raspado”, mantendo-se na superfície, de forma apagada, mas não completamente, revelando-se ainda presente nas reformulações da cultura carioca. É o que mostra a presença de uma Lapa histórica, repleta de significados, na configuração atual do bairro, no qual Raul atua como um dos principais agentes culturais, promovendo diversos eventos públicos assinados pelo Rato Branko, uma iniciativa artística e multimídia criada por ele e pelo também artista Cabelo.

Nesse sentido, Raul se volta, principalmente, para aspectos mais banais da contínua (re)construção das cidades, que por esse motivo passam desapercebidos. Ainda assim, possuem um lugar político importante, como aquele que o artista percebe nas grades e setas que permeiam o Rio de Janeiro.

Os trabalhos do artista voltados para a visualidade das ruas partem de uma observação obsessiva das cidades. O olhar de Raul entende a cidade como um palimpsesto, escavando suas ruínas e violências, conectando seu passado histórico com a sua superfície contemporânea, desvelando aspectos invisibilizados tanto em meio ao caos urbano quanto em espaços vazios e ermos. *Rua* (1997), *Cão Leão* (2002), *Drama.doc* (2003), *Setas* (2014) e *Timeline* (2013) são obras e séries que evidenciam esses aspectos.

Neste artigo, detenho-me numa reflexão sobre esses trabalhos, os quais fazem parte de um eixo específico da obra de Raul Mourão, voltado para as ruas. Encerro com uma breve digressão sobre trabalhos mais recentes do artista, que passa a utilizar garrafas de vinho vazias em suas esculturas cinéticas de ferro, produzindo composições híbridas entre o documental e a ficção.

■ IMAGENS DAS RUAS

A observação das cidades foi deflagrada pelos movimentos do artista quando jovem.² Um período marcado pela descoberta do centro do Rio, seus botequins, mesas de sinuca, ovos coloridos exibidos nos balcões e vasto repertório visual, que entrelaçam vertiginosamente a sua arquitetura colonial, moderna e contemporânea. Nesse momento, há a descoberta das crônicas de João do Rio, o *flâneur* que transitava entre a *belle époque* carioca e os submundos da cidade, sempre encantado por suas ruas. Também é nesse contexto de juventude que surge o livro *Rua*, composto por uma série de frases escritas pelo artista, que também eram capturas de cenas que ele observava no cotidiano da cidade.

Ver algo sobre o trabalho das joias / 28 frases prontas. O material é entregue finalmente. / Agora aguardo pelos desenhos. 1 semana é suficiente. / Mudança de pobre. / Cerveja no balcão. / No espelho do bar, a cabeça de um policial. / De costas para a rua. Drogado. Drogado leve. / Drogado leve bem pesada. / Se chegar depois das 18, o dono já foi embora e ele (Milton) pode fazer outro preço. / 2 irmãos gêmeos numa sala. Um chupa o pau do outro. / Andava pensando. / Homem pede copo. / Sonho. Para comer rãs o que é mais importante: penetração ou ejaculação? / Ou o contrário? / Diálogo entre um casal em volta de uma piscina. / Uma minissaia com muito pouco pano. / Figura negra e fundo bastante escuro. / Uma ideia a partir da borracha. / Poesia come tudo. / Agradece: muito obrigado. / Tenho dois filhos e ninguém sabe. / Ninguém conhece. / A mulher da loja que vende canos. / Ele precisa dela. / 5 minutos. / Acordo de paz. / Viajando pelo mundo. Jogando a vida fora. / Não comeu ninguém. / Bebeu todas. / Aguardando sol para lavagem. (MOURÃO, 2007, p. 79)

Rua foi o primeiro trabalho voltado para a documentação do real, um minilivro com tiragem de 100 exemplares, permeado por diversas frases fragmentadas, escritas a partir de cenas capturadas pelo artista, impactadas principalmente pela vivência das ruas. Ao mesmo tempo, muitas delas eram cenas imaginadas por Raul, beirando o surrealismo e o ambiente dos sonhos.

No início dos anos 2000, Raul instalou seu ateliê na Lapa, conhecido por ser um dos berços do samba e da malandragem.

Nesse mesmo período, os *reality shows* ganhavam força na mídia, mostrando a capacidade da televisão de exibir a privacidade das pessoas para um grande público, monitorando todos os seus movimentos 24 horas por dia.

Movido por uma crítica aos *reality shows*, Raul decidiu seguir Leão – um cão vira-lata que vagava pelas ruas da Lapa como um de seus personagens famosos – e filmar 12 horas ininterruptas da sua vida. Muitas histórias eram contadas sobre Leão e suas aventuras pela cidade. O vídeo *Cão Leão* (figura 1) além da ironia, traz outro tema que interessa a Raul: a banalidade. Incomodado com a filmagem, Leão se movimenta pouco, fica muito tempo parado, enquanto a câmera o acompanha no seu não movimento ou no seu lento perambular pela Lapa.



Figura 1.
Raul Mourão. *Cão/Leão*, 2002. Fotografia.

Interessado em diversos suportes para documentar o real, como a escrita e o vídeo, outro aspecto importante do trabalho do artista é a fotografia. Raul começa a fotografar como forma despretensiosa de documentar a cidade, ou melhor, de colecionar determinados aspectos das ruas. Sua produção de imagens sobre as grades que passam a tomar conta do espaço público também parte de uma observação das cidades. Nesse ponto, o artista destaca a fotografia como forma de anotação ou caderno de campo de suas

observações: “as fotos das grades eram como se fossem anotações da transformação da paisagem urbana ao meu redor, eu fui acompanhando e fui documentando”.³

Como colecionador de imagens da cidade, Raul tirou cerca de 1000 fotografias das grades que proliferavam pelo espaço urbano. Inicialmente, faziam parte de sua coleção particular, até que, ao digitalizar accidentalmente as fotografias em baixa resolução, o artista chegou a uma imagem granulada e em preto e branco das grades. Conforme Raul explicou: “Elas não eram originalmente em preto-e-branco. Um dia digitalizei imagens em baixa resolução, imprimi também em baixa, fiz uma xerox da imagem numa máquina ordinária e depois levei ao Photoshop para manipular” (MOURÃO, 2007, p. 79).

A manipulação das imagens das grades levou o artista a produzir uma contundente crítica ao problema da segurança pública não apenas no Rio de Janeiro, mas também em todo o país. “Raul Mourão trata de uma geometria do medo em contexto histórico preciso. O medo é o sintoma da violência social brasileira, da exclusão social e da miséria surgindo como reação ao furto, ao roubo e ao latrocínio”, escreveu Paulo Herkenhoff (2007, p. 37).

Trata-se, como Herkenhoff apontou, de um problema que tem um “contexto histórico preciso”, especificamente o final dos anos 1980 e início dos anos 2000, quando a intensa desigualdade social e o racismo estrutural do país produziram uma série de episódios marcadamente violentos, que tinham como palco as principais cidades do Brasil. Ainda que esses problemas persistam, naquele período houve uma escalada da violência urbana no país, permeada por chacinas, massacres, sequestros, guerras do tráfico de drogas, formação de milícias e latrocínios cada vez mais frequentes.

Outro aspecto importante apontado por Herkenhoff é a “geometria do medo” presente no trabalho de Raul com as grades. As imagens evidenciam o óbvio: o gradeamento dos espaços da cidade, mais do que garantir a segurança das pessoas, demonstra a profunda insegurança que paira sobre o Rio de Janeiro. Formas agressivas, como as extremidades pontiagudas de determinadas grades, surgem nas fotografias do artista como estética marcante da geometria do medo.

As contradições desses “disparadores da paranoia” que são as grades também ficam evidentes na sua violência explícita, exercitada sob o pretexto justamente de proteger determinados espaços e indivíduos. Raul acredita que por trás de uma ideia de

proteção de patrimônios públicos e privados há uma agressão física aos projetos arquitetônicos originais, subitamente assaltados por gradeamentos de todas as formas. Há, portanto, uma violência contra a arquitetura da própria cidade.

Como resultado dessa pesquisa, Raul também produziu desdobramentos do seu olhar para as grades e de seu interesse pelas construções geométricas da cidade, que incluiu na série *Drama. doc.* (figuras 2 e 3). A pesquisa sobre as grades o levou a produzir conexões com outras formas que traçavam vazios e ausências, como as estruturas das barracas de camelôs após o dia de serviço, deixadas nas ruas durante a noite, destituídas das coberturas de lona, do balcão de madeira e dos produtos ofertados como em pregões pelos vendedores. Despidas de seus ornamentos, esvaziadas das sonoridades e dos produtos, as armações das barracas surgiam como esqueletos que denunciavam a precariedade da cidade, sua produção de ruínas e vazios.

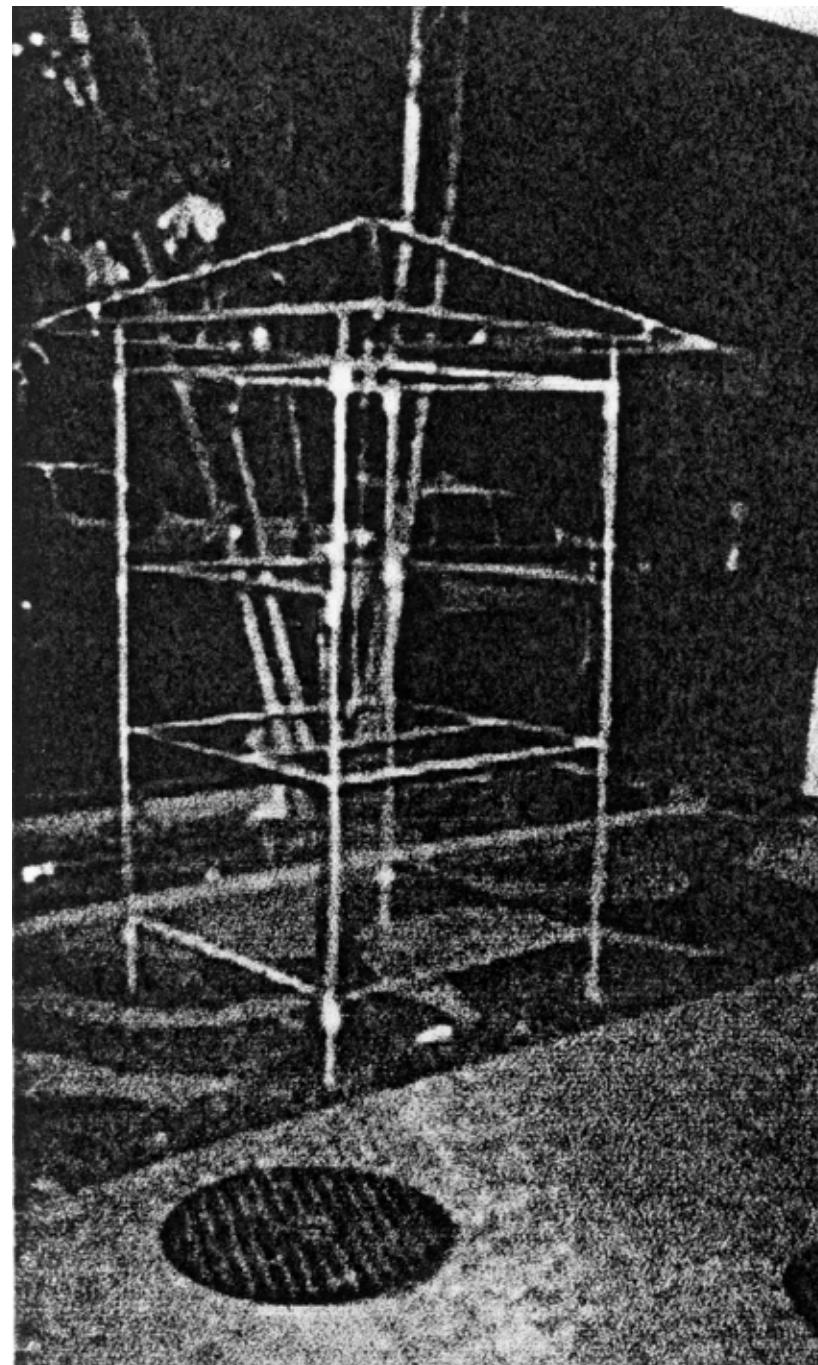


Figura 2.

Raul Mourão, *Drama.doc/Barraca*, 2003.
Imagen digital sobre papel fotográfico,
150 x 90 cm.

Observando cidades: Raul Mourão e a captura das ruas

Maurício Barros de Castro

Os vazios produzidos pelos “disparadores de paranóia” permitiram a Raul fazer conexões com as barracas de camelô esvaziadas de seus ornamentos e sentidos. A série *Drama.doc* também tornou célebres as diversas imagens de Raul em preto e branco, completamente estouradas e granuladas, em que se percebe a ausência de aparelhos de ar-condicionado nas casas, supostamente protegidos pelas grades, que na verdade apenas protegem uma lacuna, uma ausência deflagrada pelo ar-condicionado inexistente, somente presumível pelo espaço ainda aberto a recebê-lo, que conta agora com uma grade inútil. Herkenhoff (2007, p. 37) descreveu essas grades do vazio como “melancólicos fantasmas que teimam em moldar uma ausência. A melancolia é não ter o eletrodoméstico, a propriedade do objeto”.

É comum nos trabalhos do artista diversos suportes entrecruzarem-se em torno de uma série. No caso de *Drama.doc*, Raul produziu esculturas das grades e das armações das barracas de camelôs, criando outras materialidades para esses elementos das ruas que inicialmente capturou por meio da fotografia, promovendo outras leituras de suas agressivas extremidades pontiagudas e das grades do vazio ou “molduras de uma ausência” do ar-condicionado.

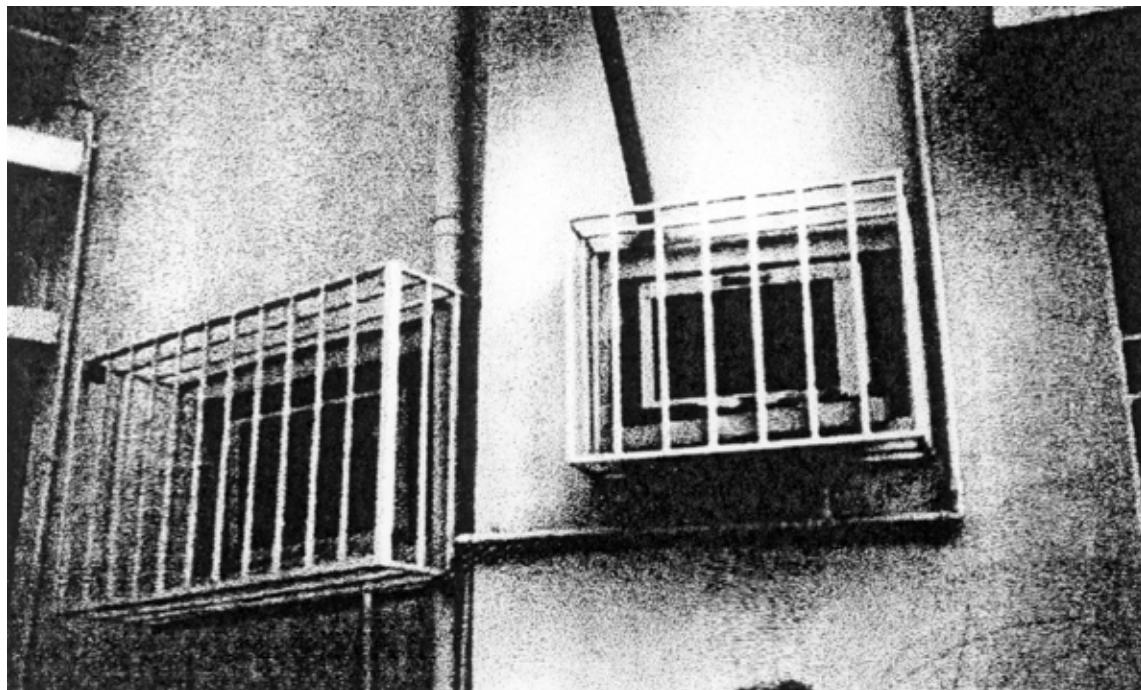


Figura 3.

Raul Mourão, *Drama.doc/Ar*, 2003.
Imagen digital sobre papel fotográfico,
150 x 90 cm.

Em 2004, convidado pelo crítico de arte e curador Agnaldo Farias para a exposição coletiva *SP 450 Paris*, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, Raul Mourão criou *ENTONCES* (figura 4), a maior instalação da série sobre as grades até aquele momento. As esculturas tomavam conta do espaço expositivo, separadas por pequenos corredores, forçando o público a um andar “lento e cauteloso por entre as celas de ferro de dimensões variadas de ‘ENTONCES’, como se caminhasse pelas ruas de uma cidade em escala reduzida e hostil” (FARIAS, 2007, p. 63). Conforme explicou Agnaldo Farias (2007, p. 63):

Apresentado em primeira versão no Instituto Tomie Ohtake, ENTANCES compreende um sem número de esculturas ocas, realizadas a partir de vergalhões de ferro cru, soldados e limados nos pontos de encontro. ENTANCES, trabalho pertencente a um raciocínio maior – a serie GRADES -, que envolve esculturas, instalações, serigrafias, vídeos e fotografias, nasceu aparentemente da constatação do avanço dos sistemas de controle sob o corpo da grande cidade brasileira, o que é o mesmo que dizer sobre o cidadão...

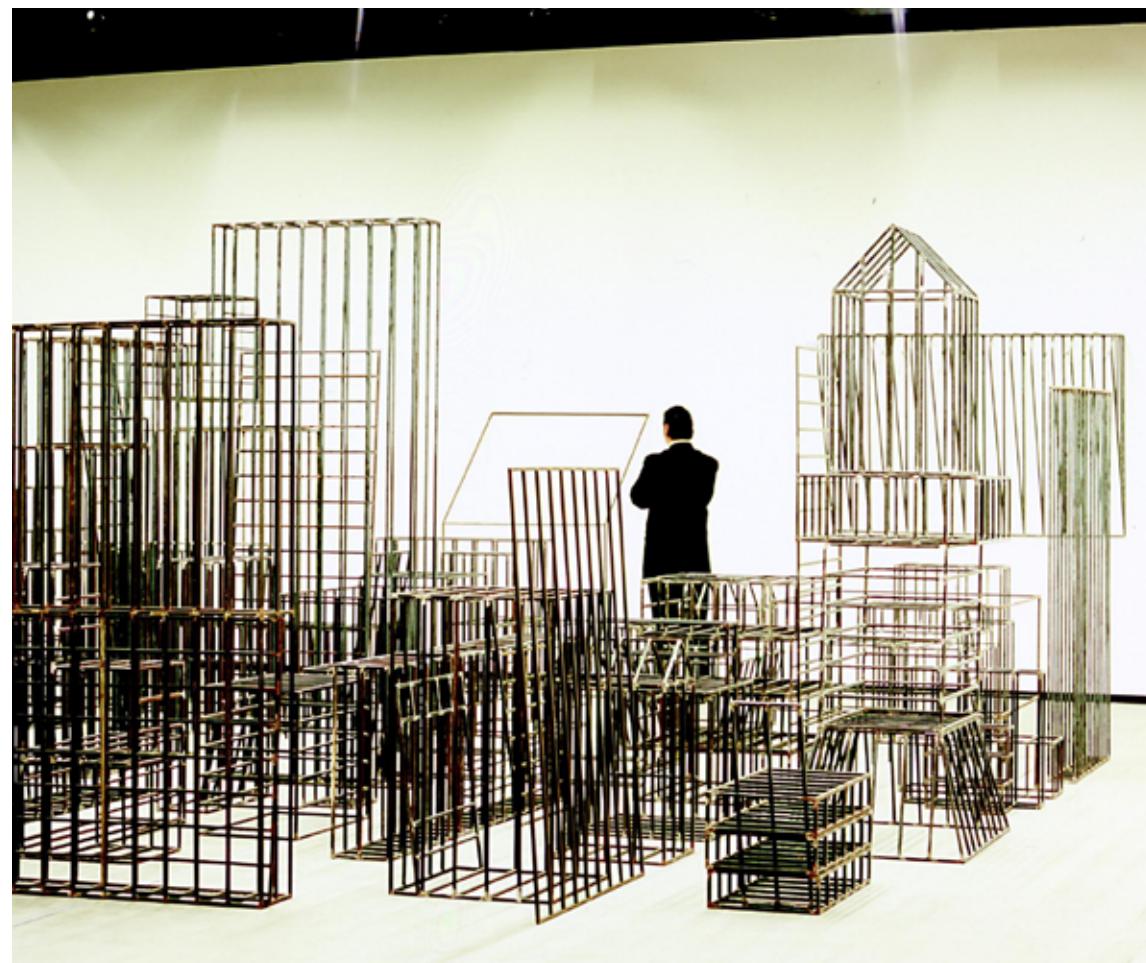


Figura 4.
Raul Mourão, *Entances*, 2002.
Dimensões variadas.

A obsessão por fotografar grades fez com que Raul adquirisse o hábito de levar uma máquina fotográfica a tiracolo nas suas andanças pelas ruas. Em meio aos refazimentos de uma cidade movediça, em que o espaço público é sempre ocupado com obras e intervenções urbanas, o artista passou a se interessar pelas setas que buscavam organizar o trânsito de carros e pedestres.

Novamente, o procedimento utilizado foi a fotografia. Raul começou a fotografar diversas setas que encontrava pelo caminho. O artista logo percebeu que aqueles símbolos universais incrustados na cidade, cuja visualidade o atraía profundamente, na verdade, eram pinturas.

No caso das setas havia uma curiosidade sobre aquele elemento gráfico no meio da rua. Se a seta é feita manualmente, então, é uma pintura, alguém pintou isso e virou um diálogo com a rua. São pinturas que tinham uma potência gráfica. Minha atração era puramente visual, o encanto com aquele branco e vermelho que vai tomando conta da cidade aleatoriamente.⁴

Atraído pela potência visual desse branco e vermelho encarnado nas ruas, o artista iniciou a série *Setas* (figura 5). Não deixa de ser curioso e sugestivo que as cores do terno do malandro carioca, representado na figura de Zé Pilintra, entidade que baixa nos terreiros de umbanda do Rio, sejam as mesmas das setas que encantaram o artista.

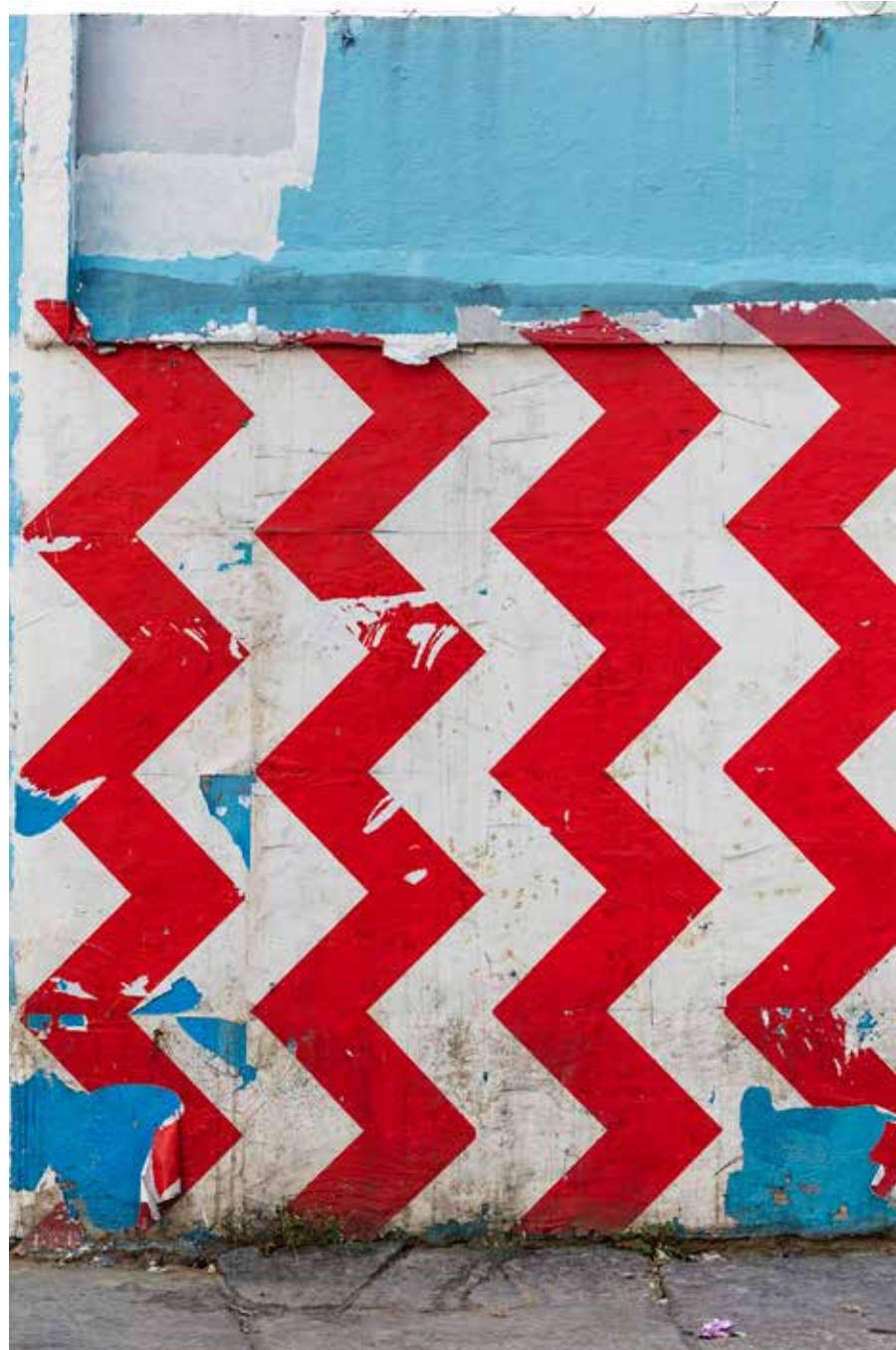


Figura 5.
Raul Mourão, *Seta de rua (4 isósceles)*,
2014. Acrílica sobre tela, 80 x 80 cm.

Mais uma vez, diversos procedimentos se cruzaram em torno de uma série de Raul. Interessado nas setas que encontrou nas ruas como pinturas-objeto, ele passou a pintar as setas de forma tradicional, tornando-as elementos de suas composições geométricas, marcadamente construtivas. As setas se tornam objetos produzidos no ateliê, apropriados pelo artista, desdobrando-se também em outras proposições, suportes e formatos.

Um exemplo desse “jogo de ambiguidades” é a seta que Raul pinta em seu ateliê como um painel, a partir de uma imagem capturada nas ruas, para onde volta como lambe-lambe, tornando-se uma pintura urbana, impressa no muro em frente ao seu ateliê. Interessado em acompanhar o desgaste do lambe-lambe, do papel corroído pelo tempo, sujeito às intervenções das ruas, Raul se apropria do resultado dessas ações. “Um ano depois, começo a achar essa intervenção interessante, contrato um fotógrafo, da rua volta para o ateliê, o objeto que pintei e que sofreu ação do tempo na cidade, um jogo de ambiguidades”.⁵

A obsessão de lançar o olhar sobre as banalidades da cidade e de fotografá-las ganhou um movimento radical com a série *Timeline* (figura 6). Desta vez, a deambulação de Raul alcança outras cidades, mais precisamente São Paulo e Nova York. Outro aspecto novo

é que *Timeline* não se desdobra em novas proposições, nem cruza diversos suportes. A fotografia ganha uma centralidade que não possuía nas demais séries voltadas para a captura das ruas.

Para Raul, *Timeline* se inscreve num momento recente da história da arte, em que a fotografia se populariza, a partir dos anos 1960, e artistas começam a fotografar e a priorizar justamente uma produção de imagens voltada para as “pequenas estranhezas”, como gosta de dizer, que marcam a visualidade das ruas. Como parte desses artistas, podemos citar Cao Guimaraes, Luiza Baldan, Marcos Chaves, Richard Wentworth, Wolfgang Tillmans, Rui Calçada Bastos, entre outros.

Em certo sentido, há uma conexão com a discussão proposta por André Rouillé, na qual o crítico francês distingue a arte dos fotógrafos da fotografia dos artistas. É nesta segunda posição que Raul se coloca. Conforme Rouillé (2009, p. 287) explicou: “O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível”.

Talvez não sejam da ordem do visível as imagens que Raul e outros artistas que utilizam a fotografia como suporte, interessados nas “pequenas estranhezas”, trazem a partir do seu olhar lançado

para as ruas. Em *Timeline*, são justamente as imagens invisibilizadas que interessam ao artista, como as dos diversos cones de sinalização que encontra pelas ruas em situações distintas, alguns, inclusive, deteriorados. Há ali alguma conexão com as setas, como as cores vermelho e branco e a tentativa de impor alguma coerência ao caos urbano e às suas muitas formas de apagamento e invisibilização.



Figura 6.

Raul Mourão, 18:05 26/06/2013,
série *Timeline*, 2013. Pigmento mineral
sobre papel algodão, 34 x 34 cm.

■ ENTRE BALANÇOS E GARRAFAS: COMPOSIÇÕES HÍBRIDAS

Apesar do esquema proposto por Rouillé ser um tanto rígido, considerando as porosidades que envolvem as distinções propostas pelo crítico em relação à fotografia dos artistas e à arte dos fotógrafos, não deixa de ser uma ferramenta interessante para entender o posicionamento de determinados artistas. Raul Mourão, no caso, não se considera fotógrafo, o que não significa que fotógrafos não possam se considerar artistas.

É impossível negar a importância da fotografia nos trabalhos de Raul impactados pela estética das ruas. O estatuto das imagens fotográficas em suas obras é um debate sobre o qual não me deterei aqui, mas certamente busco apontar seu papel fundamental para esse eixo da produção do artista.

Talvez o trabalho no qual Raul dialogue mais diretamente com a história da fotografia seja *Metropix - To Mr. Walker*. O artista se apropria da conhecida série de fotografias do norte-americano Walker Evans, realizada entre 1938 e 1941, quando fotografou pessoas, sem que elas soubessem, nos metrôs de Nova York. Décadas depois, em 2015, também como forma de homenagem a Evans, em meio ao cotidiano dos subterrâneos nova-iorquinos, Raul se dedica a capturar imagens dos passageiros nos vagões sem

que eles percebam, fotografando com seu celular. Embora sejam situações aparentemente distantes, Eucanaã Ferraz conecta a experiência dos passageiros aos já citados gradeamentos em torno da ideia de “função defensiva” desenvolvida por Raul. Para o artista, “a população não enxerga as grades que cercam as construções, apreende apenas a função defensiva”. Assim, de acordo com Ferraz (2020, p. 173):

Ao se lançar num programa de captura em que os passageiros não sabem que estão sendo fotografados, Mourão parece trazer em seu olhar a memória das grades, sugerindo que as levamos conosco quando nos mantemos fechados ao olhar alheio, ligados à tela dos smartphones, a salvo do que nos convidasse ao convívio, perfeitamente alienados de nosso entorno. É aí que Raul investe contar a fragilidade e a falácia da “função defensiva”.

De certa maneira, Raul equaliza seu trabalho entre um lado voltado para a documentação do real e outro dedicado à criação de ficções. Por esse motivo, não me detive em diversas outras séries da produção do artista, como seus emblemáticos “balanços”.

Quando visitei seu ateliê às vésperas do carnaval de 2020, duas semanas antes de sermos atravessados pela pandemia, Raul mostrou seus trabalhos mais recentes, nos quais equilibrava os balanços com garrafas vazias de vinho. Estas garrafas são objetos

que não fazem parte da “ordem do visível”. Guardam vinhos baratos e se aboletam com diversas outras garrafas, a maioria de bebidas alcoólicas, que trazem um incrível colorido para os depósitos da Lapa que circundam o ateliê de Raul Mourão.

Mais uma vez, o artista se dedica a um “jogo de ambiguidades”. As garrafas circulam da rua para o ateliê, como objeto que ele transforma em outras proposições. Já não guardam mais o vinho tinto e são despidas de seus rótulos, o que faz com que seu tom esverdeado ganhe força estética. Além disso, acrescenta ao potencial de violência dos balanços – esculturas de ferro que podem se desequilibrar e cair sobre o público que interage com a obra – o risco das garrafas se estilhaçarem. Um exercício que o próprio Raul já realizou no vídeo *Bang Bang* (2017) (figura 7). Luiza Duarte (2020, p. 242) descreveu o trabalho:

Ao longo de seis minutos, seis diferentes esculturas forjadas por essa combinação de elementos – a geometria em aço e a garrafa de vidro – têm a sua parte mais frágil alvejada por um tiro certeiro. Não sabemos de onde parte o ataque. Uma, duas, três, quatro, cinco, seis obras têm a sua base estilhaçada. Ou seja, não interessa aqui o aniquilamento de um trabalho específico, mas sim nos é dado a pensar qual o sentido das sucessivas repetições de um mesmo tipo de golpe.

Raul desenvolve a sua pesquisa com esculturas cinéticas desde 2010, quando começou a produzir peças em ferro, experimentando diversas escalas. Os *balanços*, como são chamados, convidam o público a interagir com a obra, mas há ali a iminência de um risco, como já foi dito. Trata-se do perigo do balanço cair, de ruir o tênue equilíbrio que o trabalho propõe na interação com uma pessoa, podendo inclusive feri-la gravemente, trazendo a violência à tona como marca contundente do real. Com notou precisamente Frederico Coelho no texto para a exposição de Raul intitulada “Movimento Repouso”, o artista

passa a por (sic) em xeque um espaço confortável de ação e precisa se adaptar ao componente híbrido que se instala nas suas obras e no seu olhar para o mundo. Uma espécie de esfacelamento das certezas impele Raul a reinventar referências e não separar sua vida cotidiana nas ruas (fotos) com seu trabalho reflexivo sobre a linguagem (*balanços*). (COELHO, 2012, n.p.)



Figura 7.

Raul Mourão, *Bang Bang #1*, 2017.
Frame de vídeo, Stereo soundtrack, 6 min.

Um procedimento fronteiriço se instaura entre balanços e garrafas, composições híbridas atravessam as certezas do artista entre a ficção e o documental, ou ele mesmo as coloca em uma encruzilhada, como ensinamento aprendido nas ruas. O aspecto construtivo permanece, de qualquer maneira, de forma contundente e poética, nessa composição híbrida. O mesmo acontece com a sua captura das ruas, enquanto as cidades se mantêm como palimpsestos que Raul Mourão continua observando, atento aos seus movimentos ininterruptos de “raspagem” da superfície.

NOTAS

- 1** O isolamento causado pela pandemia do Covid-19 começou no Brasil em meados de março de 2020.
- 2** Raul Mourão nasceu no Rio de Janeiro, em 24 de agosto de 1967.
- 3** MOURÃO, Raul. Entrevista [concedida a Maurício Barros de Castro], 19 mar. 2020.
- 4** MOURÃO, Raul. Entrevista [concedida a Maurício Barros de Castro], 19 mar. 2020.
- 5** MOURÃO, Raul. Entrevista [concedida a Maurício Barros de Castro], 19 mar. 2020.

■ REFERÊNCIAS

CARVALHO, Bruno. **Cidade porosa**: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 29-30.

COELHO, Frederico. Aberto para balanço - 2010, **Raul Mourão**, n.d, 2010. Disponível em: <https://archive.raulmourao.com/portfolio/aberto-para-balanco-2010/>. Acesso em: 16 abr. 2023

DUARTE, Luisa. O mundo antes do disparo. In COELHO, Fred (org.). **Raul Mourão**. Volume 2. Rio de Janeiro: Automática, 2020, p. 242.

FARIAS, Agnaldo. Os signos ásperos. In MOURÃO, Raul. **ARTE BRA / Raul Mourão**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Automática / Tecnopop, 2007, p. 63.

FERRAZ, Eucanaã. Ver-Invadir. In COELHO, Fred (org.). **Raul Mourão**. Volume 2. Rio de Janeiro: Automática, 2020, p. 173.

HERKENHOFF, Paulo. A gentil arte de burlar. In MOURÃO, Raul. **ARTE BRA / Raul Mourão**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Automática / Tecnopop, 2007, p. 37.

MOURÃO, Raul. **ARTE BRA / Raul Mourão**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Automática / Tecnopop, 2007. p. 79.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

■ SOBRE O AUTOR

Maurício Barros de Castro é Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professor adjunto do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) e do Programa de Pós-graduação em História da Arte (PPGHA), ambos da UERJ. Foi Professor Visitante Sênior na Universidade da Califórnia, Berkeley. Coordena o LAPA - Laboratório de Artes e Políticas da Alteridade (CNPQ-UERJ). Entre as suas publicações mais recentes estão os livros *Carnaval-Ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos* (Editora Cobogó, 2021) e *Arte e cultura: ensaios* (org., Editora Cobogó, 2019). Possui artigos publicados em periódicos internacionais como *Studies in Visual Arts and Communication* (2019), *AM Journal of Art and Media Studies* (2018) e *African and Black Diaspora* (2016).

Artigo recebido em
20 de junho de 2022 e aceito em
17 de abril de 2023.

A DANÇA DE TESEU

HUBERT DAMISCH
TRADUÇÃO DE CLAUDIA AFONSO

LA DANSE DE THÉSÉ
THESEUS'S DANCE

RESUMO

Tradução**

Hubert Damisch

Claudia Afonso**

DOI: <https://orcid.org/0000-0002-9572-4073>

**Universidade de
Brasília (UnB), Brasília

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2023.200150

**Procurou-se ser o mais
fiel possível ao texto de
Damisch; por isso os
termos grafados com
letras maiúsculas, itálicos
e aspas presentes nesta
tradução reproduzem os
mesmos que aparecem na
versão original. Da mesma
maneira, os parênteses
em meio aos parágrafos
também reproduzem a
escolha estética feita pelo
autor no texto original em
francês. (N.T.)

O texto foi originalmente
publicado sob o título “La
Danse de Thésée” na re-
vista *Tel Quel: linguistique,
psychanalyse, littérature*,
Paris, n. 26, p. 60-68, 1966.



Hubert Damisch (1928-2017) foi um filósofo francês especializado em estética e história da arte que trabalhou como professor da École des Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS) em Paris, entre os anos de 1975-1986. “A dança de Teseu” foi publicado na revista *Tel Quel* no verão de 1966 em uma edição que contou com a participação de importantes pensadores franceses da época, entre eles Jacques Derrida. O texto “A dança de Teseu” configurou-se como referência para as análises estéticas que envolvem discussões em arquitetura, e suas interpretações para o mito instigaram o surgimento de obras que aprofundaram e ampliaram a importância da compreensão da influência que a personagem mitológica de Dédalo teve para o ofício de projetação.

PALAVRAS-CHAVE Estética (Arte) (Arquitetura), Labirinto, Forma (Estética), Arte, Estatuária da Antiguidade

RESUMÉ

Hubert Damisch (1928-2017) était un philosophe français spécialisé en esthétique et en histoire de l'art qui a travaillé en tant que professeur à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) à Paris entre 1975-1986. “La Danse de Thésée” a été publié dans la revue *Tel Quel* à l'été 1966, dans une édition qui a rassemblé des penseurs français importants de l'époque, parmi eux Jacques Derrida. Le texte “La Danse de Thésée” est devenu une référence pour les analyses esthétiques qui impliquent des discussions en architecture, et ses interprétations du mythe ont stimulé l'émergence d'œuvres qui approfondissent et élargissent la compréhension de l'influence que le personnage mythologique de Dédale a eu sur la profession de conception.

MOTS-CLÉ Esthétique (Art) (Architecture), Labyrinthe, Forme (Esthétique), Art, Statuaire de l'Antiquité

ABSTRACT

Hubert Damisch (1928-2017) was a French philosopher specializing in aesthetics and art history who worked as a professor at the École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) in Paris between 1975-1986. “La Danse de Thésée” was published in the *Tel Quel* magazine in the summer of 1966, in an edition that featured the participation of important French thinkers of the time, including Jacques Derrida. The text “La Danse de Thésée” has become a reference for aesthetic analyses that involve discussions in architecture, and its interpretations of the myth have stimulated the emergence of works that deepen and broaden the understanding of the influence that the mythological character of Daedalus had on the design profession.

KEYWORDS Aesthetic (Art) (Architecture), Labyrinth, Form (Aesthetic), Art, Ancient Statuary

NOTA DA TRADUTORA

Hubert Damisch (1928-2017) foi um filósofo francês especializado em estética e história da arte que trabalhou como professor da École des Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS) em Paris, entre os anos de 1975-1986 (SALZSTEIN, 2018). “La Danse de Thésée” foi publicado na revista *Tel/Quel* no verão de 1966 em uma edição que contou com a participação de importantes pensadores franceses da época, entre eles Jacques Derrida. Essa revista circulou de 1960 a 1982 e foi um dos principais veículos do movimento da *avant-garde* literária francesa, sendo marcada por uma série de manifestações importantes.

O texto “La danse de Thésée” configurou-se como referência para as análises estéticas que envolvem discussões em arquitetura, e suas interpretações para o mito instigaram o surgimento de obras que aprofundaram e ampliaram a importância da compreensão da influência que a personagem mitológica de Dédalo tem para o ofício de projecção. Françoise Frontisi-Ducroux em sua obra *Dédale* (FRONTISI-DUCROUX, 1975, p. 22) apoiou-se no texto de Damisch como ponto de partida para revelar a complexidade do mito de Dédalo como um artífice que ultrapassa as tecnologias de sua época. Alberto Pérez-Gómez, por sua vez, utiliza-se das bases estudadas pelos textos de Frontisi-Ducroux e de Damisch para situar, em seu ensaio “The Myth of Dedalus: On the Architect’s Métier” (PÉREZ-GÓMEZ, 2016), a problemática da falta de compreensão da importância e da influência do *métier* do arquiteto na sociedade do século XXI.

A presente tradução do texto de Hubert Damisch busca oferecer às linhas de pesquisa em estética a oportunidade de ampliar o diálogo com este esteta francês. Muito cioso da linguagem e buscando em suas construções teóricas uma urdidura de conexões que pudessem levar o

observador a novas descobertas sobre objetos variados – entre os quais estava a arquitetura –, o texto de Damisch é ao mesmo tempo poético, mitológico e filosófico. Uma complexidade que envolve o leitor, tirando-o de um estado passivo e chamando-o a um debate intenso e perturbador sobre a sua percepção de mundo.

A fim de contextualizar o leitor não familiarizado com a mitologia grega, relembramos resumidamente os dois mitos sobre os quais Damisch se apoia para construir sua discussão: o mito de Teseu e o mito de Dédalo.

Teseu, filho do rei Egeu, vai à ilha de Creta juntamente com outros jovens que devem ser anualmente ofertados ao rei Minos para serem sacrificados ao Minotauro que mora no Labirinto. Chegando à ilha, Ariadne, filha do rei Minos, apaixona-se por Teseu e decide ajudá-lo a sair do Labirinto. Ela oferece ao amado um artifício – um rolo de fio – que ele deve desenrolar à medida que entra no labirinto, o que permite que o herói consiga sair após derrotar o Minotauro. Teseu, Ariadne e os demais jovens gregos escapam da ilha e iniciam sua volta à Grécia. Ariadne morre no caminho de volta e Teseu esquece de trocar as velas das embarcações, como havia sido combinado com seu pai antes de iniciar a viagem. Ao perceber as embarcações retornando com as velas normais, o rei Egeu assume que seu filho morrera em Creta e se joga nas ondas, morrendo afogado. O mar que banha a costa grega recebe o nome de Mar Egeu em homenagem ao rei.

O mito de Dédalo aparece intercruzado ao de Teseu pelo elo do Labirinto. A rainha Pasífae, esposa do rei Minos, apaixona-se pelo touro sagrado e decide entregar-se a ele. Para tanto, convoca Dédalo para que este construa uma estrutura de madeira recoberta com o couro de

NOTA DA TRADUTORA

vaca que permita que ela se aproxime do touro. Após o encontro, Pasífae engravidou e deu à luz um filho metade homem, metade touro: o Minotauro. O rei Midas convoca então Dédalo para que este construa um labirinto para aprisionar o Minotauro, o que é feito com sucesso. Após a fuga de Teseu e Ariadne, o rei Midas ordena o aprisionamento de Dédalo e de seu filho Ícaro no interior do labirinto. Dédalo, percebendo que seria impossível escapar pelos caminhos do labirinto, constrói asas para si e para o filho para que possam sair voando. Ficando maravilhado com as asas, Ícaro decide voar cada vez mais alto, aproximando-se do sol. O calor dos raios solares derrete a cera com as quais Dédalo havia construído as asas e Ícaro mergulha no mar, morrendo.

“La danse de Thésée” é um exemplo de como o esteta francês conduz o seu interlocutor a uma análise sobre a arquitetura em que, por meio da mitologia, dialoga com o lado claro das formas e com a necessária sombra das estruturas, o fundo. Utilizando-se dos mitos de Teseu e de Dédalo o autor tece uma análise do símbolo do labirinto como obra arquitetônica ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca. Por meio da mitologia, Damisch busca apresentar uma compreensão sobre a batalha pessoal do artista arquiteto para criar sua obra – ficando muitas vezes prisioneiro dos seus efeitos. O diálogo abre-se para a constatação da necessária imersão nas sombras internas da *embriaguez psíquica* para que o artista possa alcançar a percepção de si, manifestando-a em sua obra apolínea. Da mesma maneira, a criação arquitetônica assim manifestada chama à reflexão os seus convivas (COUTINHO, 2021, p. 10) que se aproximam dela pela afinidade apolínea. Ao vivenciarem suas estruturas, são obrigados a

confrontarem os efeitos de transformação psíquica que lhes sucedem no convívio com as bases dionisíacas que lhe são inatas.

A dança de Teseu
Hubert Damisch

O que esperávamos que subsistisse daquela tênue ligação entre Teseu e Ariadne, tensionada e corroída pela duração da prova, quando o ateniense voltou à luz do dia trazendo consigo os restos do monstro? Segurando firmemente as extremidades da corda, Teseu e Ariadne permanecem dedicados tanto à força necessária quanto ao princípio gerador da ideia, determinados a não deixar romper-se ou a lhes escapar das mãos o fio que foi lentamente desenovelado, ora para um lado, ora para outro, à medida que a marcha do herói se desenvolvia. Por esse mesmo princípio, a tessitura dava ao caminhar aleatório por entre as sinuosidades sempre contraditórias e obstruídas do labirinto a constância de uma progressão, formando um traçado provisório, dissolvido no final da empreitada pelas mãos da jovem Ariadne, sem que em nenhum momento do percurso os protagonistas estivessem em posição de descobrir o desenho que ele esboçava. Qual a glória que Teseu conseguiu obter da sua aventura? Ele não poderia se gabar de possuir a chave do Labirinto, devendo sua fuga à astúcia de Ariadne. E quanto ao sentimento que ele nutria pela filha de Minos? O mito não faz mistério que semelhante amor não poderia sobreviver – qualquer que fosse a razão – à abolição desse laço excessivamente entrelaçado.

Teseu, tocando a terra de Délos depois de fugir de Creta, acompanhado dos jovens que ele teria salvado, senão da morte ao menos da escravidão (segundo a versão creta do mito, relatada por Plutarco), se apressou em oferecer um sacrifício a Apolo – esse que Nietzsche designa como o “deus-escultor” – e em dedicar a Afrodite, sob a proteção da qual o deus de Delfos havia colocado sua expedição, uma oblação. A imagem votiva, ofertada por Teseu, é descrita por Pausânias como sendo a de uma estatueta em madeira, mutilada na sua mão direita e que apresentava uma base quadrada no lugar dos pés; uma estatueta esculpida, crê-se, pelo célebre Dédalo para Ariadne e que esta havia trazido consigo em sua fuga. O herói chamava assim para si o favor dos deuses tutelares ao mesmo tempo que se separava de uma obra de arte demasiadamente bem-feita, cuja visão era capaz de despertar nele a lembrança daquela que ele deveria esquecer.¹ Na sequência do que teria acontecido, os jovens (homens e mulheres) deram-se as mãos e iniciaram uma *farandole*: uma dança na qual as figuras, ora circulares, ora compostas por linhas paralelas, imitavam as voltas e reviravoltas do Labirinto. Uma dança ritual repetida desde então em homenagem à Afrodite e à qual os delinenses, que a conservaram longamente, deram o nome de *Geranos*, ao que tudo indica por fazer uma analogia com as rotações da grua.²

Assim, no momento em que rompia o último laço que ainda o ligava à filha de Minos, renunciando à posse de um objeto precioso (cuja natureza apolínea era duplamente atestada pela delicadeza e pelo conteúdo da obra esculpida – uma estátua feita à semelhança do homem), Teseu obedecia a um movimento do espírito e talvez a uma lei da qual a jovem Ariadne lhe parecia transmitir o eco: lei ambígua, e aparentemente contraditória, que recolocava simbolicamente o vencedor do Minotauro junto ao convívio do monstro e lhe ordenava celebrar o Labirinto por meio da metáfora de uma dança em todos os sentidos parecida com a que ele havia visto sendo encenada em Cnossos, em um baixo-relevo executado pelo mesmo Dédalo para Ariadne, do qual Homero nos deixou a descrição precisa.³ O elemento dionisíaco que transparece aqui pode parecer tímido se medido apenas pela cítara (acompanhada, é verdade, por dois tocadores de tamborins). O que importa ao nosso propósito é destacar que semelhante *farandole*, ao menos se acreditarmos em Plutarco, não reproduzia o caminho do herói, mas, antes, reproduzia o próprio Labirinto, através das voltas de uma dança que colocava em movimento todos os membros dos corpos, levando-os a uma corrida cuja única finalidade era a do entorpecimento ou da leve embriaguez que se apoderava dos dançarinos entregues aos seus rodopios. Suas individualidades sendo

chamadas a se consumirem em figuras coletivas, cujo entrelaçamento e sucessão, produzindo rupturas repetidas na corrente, evocavam a estrutura desse lugar obscuro e selvagem, saturado por uma rede de caminhos imêmores rapidamente cerrados, construídos para não deixar escapar aquele que cruzasse seu umbral.

Para aquele que duvidasse que a oposição entre princípios apolíneos e dionisíacos representa uma das dimensões do mito de Teseu, bastaria relembrar que, face ao filho de Egeu (o herói apolíneo por excelência, ordenador perspicaz do espaço e das instituições humanas, equipotente e amigo de Héracles – o *dório*, e como ele, grande exterminador de monstros), a lenda introduz a personagem de Ariadne, que, como se sabe, tinha relações no mínimo ambíguas com Dionísio. Segundo a versão de Homero, Ariadne teria sido assassinada por Artémis na ilha de Dia, sob a instigação do deus,⁴ enquanto uma outra variante do mito relata que Teseu e Ariadne, depois de fugirem de Creta, desembarcaram em Naxos, onde Dionísio teria raptado a jovem para se estabelecer com ela em Lemnos.⁵ Porém, se assim fosse, como compreender que Teseu, tão egoisticamente centrado em suas atividades, teria se sentido compelido a sacrificar o tempo de uma *farandole* ao Labirinto, onde ele havia feito seu traçado, e a ceder, por uma espécie de regressão deliberada, ao espírito de vertigem (à

embriaguez), ao que se resume enfim – seguindo a lição de Nietzsche – a essência do dionisismo? Semelhante questão só fará sentido se deixarmos bem-marcado o ponto de onde partimos: a instituição, por Teseu, da *Geranos*. Adotando a regra, o método estrutural, que nos obriga a sempre adotar um mito escolhido como ponto de partida da pesquisa e ir em direção à série mais longa daqueles às quais ele é aparentado, nós interrogamos imediatamente uma outra lenda que deságua no mesmo ciclo: a de Dédalo. Dédalo era parente próximo de Teseu (como este adorava repetir) e precisamente o construtor do Labirinto onde Minos prendera Teseu e, por sua vez, teria prendido Dédalo, mas de onde este escapara por um artifício tornado célebre nos anais da navegação.

A figura de Dédalo, tal como o mito a comprehende através de um grande número de variantes, é efetivamente permeada por um conflito cujo eco se encontra no episódio da dança de Teseu. Banido de sua cidade natal pelo assassinato de seu sobrinho, por quem ele temia se ver superado em sua arte, esse ateniense de linhagem real encontrara asilo em Creta, perto do rei Minos. Foi lá que o escultor realizou grande parte das obras que fariam sua glória e assegurariam à sua pátria adotiva uma reputação duradoura no domínio da estatuaria em madeira. Mas suas atividades a serviço da família de Minos não

se limitavam apenas ao exercício de uma arte da qual, ao que tudo indica, ele fora o iniciador. O subterfúgio pelo qual ele teria permitido a Pasífae satisfazer seus furores bestiais – um dispositivo em madeira recoberto por uma pele de vaca e colocado no meio do rebanho, por onde a rainha se esgueirou para conseguir seu intento com o touro – indica suficientemente que sua inspiração não era em essência exclusivamente apolínea. Quanto ao Labirinto que ele construiu para o rei, essa obra tão perfeitamente estranha ao gênio arquitetônico da Heléade (e talvez inspirado, como insiste Plínio, pelo célebre labirinto do Egito) assegurou ao construtor um renome tal que eclipsou o do escultor. A lenda em sua versão ática resguardou sobretudo as obras que fazem de Dédalo o inventor das imagens. Já as fontes sicilianas fazem referência apenas à atividade como arquiteto – foi preciso esperar Pausâncias e Plutarco para que se revelassem as dimensões totais do mito.

O trabalho dos logógrafos e dos mitólogos que pretendem erguer o quadro dos sucessivos aportes ao mito (mesmo enumerando, como o fez Plutarco, as variantes aparentemente irredutíveis) contradiz a separação que fazem hoje os historiadores entre o herói lendário e a personagem histórica; entre as informações propriamente mitológicas que situam Dédalo no centro de uma espiral, onde se encontram

numerosos personagens mais ou menos fabulosos, e as informações que a tradição veicula sobre a atividade de uma escola associada ao seu nome, cujas produções, tal como as descrevem os autores antigos, resumem bastante bem os “progressos” alcançados pelos escultores do período dito arcaico, ao mesmo tempo que ilustram a participação de Creta no movimento artístico que marcou o fim da “idade média” grega.⁶ Os nomes dos artistas que Pausânias cita como os discípulos de Dédalo e aqueles que ele enumera como seus contemporâneos e seus sucessores imediatos são de escultores e arquitetos cujas obras – tanto quanto pudemos averiguar – parecem remontar ao século VI a.C. Ou seja, uma época ao menos 1000 anos posterior àquela na qual estaria a construção do Labirinto de Creta, tanto que a estrutura complicada dos palácios minoicos está na origem de uma lenda que Plínio mais tarde ecoaria (ainda destacando que para ele tais obras não tinham nada de quiméricas). Acrescenta-se ainda que um autor como Pausânias, que não era insensível às regras da genealogia, se dedicou, à época, a dar ao mito uma camada de racionalidade. Proclamou a impossibilidade de que Dédalo, contemporâneo de Édipo, tenha tomado parte, como gostaria certa tradição, da conquista da Sardenha por Aristaeus, genro de Cadmus, primeiro rei de Tebas, e ainda ofereceu uma interpretação lógica para o estratagema pelo

qual o herói teria escapado de Creta se aventurando sobre uma frágil embarcação que ele haveria dotado de velas (as asas do mito), invenção então nova.⁷ Entretanto, é bastante significativa a insistência desse autor, em meio a outros, em fazer do construtor do Labirinto o mais célebre (senão o primeiro) dos fabricantes de *xoanas* – estatuetas em madeira, possivelmente recobertas de metal precioso, que também tinham o nome de *daedala*.

Ao que tudo indica, o mito se constitui efetivamente pela reunião, em torno da personagem de Dédalo, das figuras alternadas do escultor e do construtor do Labirinto. Figuras dificilmente conciliáveis aos olhos da história, a não ser por meio da dialética (como nós explicaremos mais adiante), cuja oposição fornece a solução do mito, em um trabalho de síntese que faz emergir a complementaridade dos seus termos. O mesmo esquema estrutural se repete regularmente em uma série de tradições associadas ao mito de Dédalo que remetem alguns de seus discípulos e contemporâneos – que assim como ele eram peritos na arte da estatuaria – à construção de algum labirinto: tal como o de Samos, que Plínio atribui a Theodoros, confundindo-o sem dúvida com o l’*Héraion* de Samos, assim como o Labirinto de Lemnos, que ele dizia ter sido edificado por Smilis, Rholus e o mesmo Theodoros, todos eles escultores de bronze renomados.⁸ O fato de

um autor como Plínio ter sido levado a denominar sob o nome de “labirinto” um templo de planta clássica atesta o valor lógico e construtivo do vínculo que o pensamento mítico estabeleceu entre a criação das primeiras “imagens” e o erguimento de um complexo arquitetônico cuja concepção contradiz a da própria imagem, no sentido pelo qual nós a entendemos aqui. E dentro da plástica, quais progressos a tradição credita à estatuaria, aquela que ela não hesita em colocar na origem da arte? Diferentemente dos fabricantes das efígies primitivas, talhadas em um bloco único mal desbastado, onde seus membros estavam aprisionados, a cabeça apenas esboçada e o sexo indicado de uma maneira suficientemente ambígua – como curiosamente fala Winckelmann – para deixar na dúvida um olho pouco conhecedor, os progressos dessa arte aparecem quando o artista se lança ao ataque da massa para desprender os braços e formar as pernas de uma *estátua*, parecendo ter conseguido dar vida e movimento às imagens.⁹ Elogios, é preciso insistir, que são difíceis de serem combinados com a descrição que Pausâncias dá da estatueta conservada em Délos, mas que é testemunha do passo decisivo realizado pela escultura helenística da época (?) de Dédalo: a imagem se liberta da matéria onde o ídolo estava incrustado; rompe-se com a simetria; as figuras se animam e atingem uma individualidade substancial,

de formas corporais com contornos claramente revelados (em se tratando de *expressão*, não está longe o tempo em que a arte, que até então só havia conhecido as caretas da Medusa, esboçará um sorriso nos lábios dos deuses).

Poder-se-ia dizer que, tomando o corpo humano por modelo dessas criações, a escultura teria manifestado seu conteúdo específico e testemunhado sua verdadeira natureza, que seria a de interpor entre o homem e o divino a tela da ilusão da beleza plástica? Nietzsche concordava com Hegel: a arte da estatuaria é a arte por excelência do ideal clássico (como desejava Hegel) ou apolíneo (como falava Nietzsche). Nessa fase da arte na qual a estátua surge, o espírito para de se derramar e se dispersar nas coisas: face à desmedida da natureza e contradizendo a sua potencialidade de esquecimento, ele se afirma dentro da sua identidade e da sua continuidade como sujeito¹⁰ (e se a escultura, observa Hegel, encontra no mármore seu material privilegiado, é porque a pedra representa, por si mesma, a substância da perenidade). O deus escultor, Apolo, personifica a feliz necessidade da aparência e do sonho, a sabedoria da espiritualidade que se quer exatamente de acordo com sua forma corporal e se submete às justas medidas da individualidade, recusando ceder o que quer que seja à fascinação do espaço, ao seu permanente poder de descentralização. A

estátua manifesta, na sua independência e em seus limites, que existe por e para si, mesmo quando ela está ligada ao contexto arquitetônico que se ordena ao seu redor e encontra nela o seu lar.

Parentes, na dimensão divina, da obra dionisíaca, as produções que correspondem à primeira fase da arte, qualificada por Hegel de “simbólica”, possuem sempre alguma coisa de ilimitado;¹¹ já a obra clássica e apolínea se define, ao contrário, pelo sentido de medida, o respeito aos limites da individualidade. Isso significa que a estatuaria não se satisfaz mais em expressar a realidade do conceito e em evocar as suas estruturas constitutivas pelo desvio exterior da mecânica e das figuras arquitetônicas: ela se propõe a representar a existência *real* do espírito que faz a volta sobre si mesmo e não procura mais a objetividade no espaço sensível, mas dentro da sua própria figura corporal. Se é assim, como interpretar a relação de implicação recíproca que o pensamento mítico estabelece – ainda uma vez – entre a fabricação das imagens e a construção de um edifício que não concede nada à aparência, essa armadilha sem forma e sem contorno, onde toda figura – e o próprio espírito – se desconcerta, e que tem o nome de Labirinto? Está claro que o mito não somente ignora o intervalo que separa a edificação dos palácios minoicos da aparição dos primeiros *couroi*,¹² contradizendo com isso o movimento da história

e o devir objetivo da arte, como ele nega ainda o progresso dialético que marca – se quisermos crer na *Estética* – a passagem da forma simbólica da arte, em que o espírito dá frutos pelas reverberações que são suscitadas nele pelo cenário de sua vida (e que construção seria mais adequada a se prestar a representações abstratas do que esse mesmo labirinto – curiosamente silenciado por Hegel?), para a forma clássica da arte, na qual o espírito busca se realizar para além do envelope corporal que lhe oferece a escultura.

Mas eis o paradoxo: a elaboração do mito de Dédalo e a lenda de Teseu teriam sido feitas pelas mesmas gerações que trabalharam para definir as condições de uma história e, ao mesmo tempo, de uma filosofia reflexivas, ligadas como tais a assumpção do sujeito. Plutarco não se enganou: foi nos teatros de Atenas que se constituiu a versão “trágica” do mito, aquela na qual Minos destina uma morte cruel aos jovens que lhe eram oferecidos em tributo – evidenciando o quanto é perigoso para um rei atiçar a raiva de uma cidade onde se fazem ouvir as vozes das Musas.¹³ A cronologia dos vasos decorativos com figuras confirma que a epopeia da Teséida é contemporânea, sob sua forma desenvolvida, das obras dos grandes autores trágicos. Semelhante coincidência não surpreende quem aceita a definição da tragédia ática como obra de arte ao mesmo tempo apolínea e

dionisíaca, em que estão reunidos os dois instintos contrários do sonho e da embriaguez, da medida e da desmedida, do limite e do ilimitado, do qual o conflito se tornou fonte permanente da criação artística. Nós dissemos que esse conflito constituía uma das membranas da lenda e importa pouco que se possa detectá-lo em épocas anteriores e mesmo em Homero, quando trata das relações de Teseu com Ariadne, pois o mito só adquirirá sua plenitude estética quando se revelar a oposição *trágica* da figura e do fundo, da estátua e do Labirinto, tal como o mito impõe.

Competia efetivamente aos mitógrafos da Antiguidade – a um Pausâncias, a um Apollodoro, a Plutarco – pelo simples fato que tenham se dedicado a manter sobre um plano de igualdade *todas* as variantes do mito, a tarefa de trazer à luz o esquema estrutural que constituiu sua base comum. O mito, para funcionar como tal, precisa que seu herói ultrapasse as características alternadas de construtor do Labirinto e de criador das imagens: é necessário que Dédalo só possa ser um sendo o outro. A pessoa do arquiteto envelopando, como sua condição de aparição, a do escultor, e vice-versa. Entendendo que a oposição não se apresenta tanto entre o arquiteto e o escultor (ainda que a estatuaria enquanto forma corporal contradisseesse a esse título as artes do espaço indefinido), mas sim entre a imagem e

o Labirinto e, para ser breve, entre a figura e o fundo. A autorização para que se possa assimilar sem maiores justificativas o Labirinto a um *fundo* vem do mito em si, na medida em que ele estabelece entre Dionísio e esse edifício um laço que não é apenas de contiguidade. Na variante do mito onde Dionísio rapta Ariadne, ele a leva para uma ilha, a de Lemnos, onde Plínio situa um dos quatro Labirintos mais célebres da Antiguidade. Mas se o deus, na sua versão homérica, persegue a jovem, objeto de sua vingança, podemos pensar – o poeta guarda silêncio – que não o faz apenas por ter sido rejeitado por ela, mas antes porque Ariadne havia permitido a Teseu sair imune da armadilha na qual ele havia sido colocado. O deus silvestre, aquele cujo culto exigia do sujeito que renunciasse a si mesmo na embriaguez da festa até retornar ao fundo original da natureza, esse deus tinha evidentemente ligações com o Labirinto. Esse mesmo Labirinto que o herói apolíneo, cedendo à necessidade que fará a tragédia trabalhar pela reconciliação da consciência apolínea com o mundo dionisíaco, percebeu-se compelido a celebrar e a instituir uma dança, no momento seguinte, inspirada em um baixo-relevo feito por Dédalo. Como se a consciência apolínea, descobrindo sobre quais escolhas, sobre quais exclusões seu reino se fundamenta, se visse constrangida a conceder uma parte sua ao demônio dionisíaco, à potência informe e careteira

(como fala Nietzsche) contra a qual não há recurso (exceto talvez, o da arte, se é verdade como diz *A origem da tragédia* que os gregos foram os primeiros a elevar o dionisismo ao patamar de arte e a fazer da ruptura do princípio da individuação um procedimento estético. Mas haveria muito a dizer quanto aos desvios e retornos que semelhante situação impõe ao espírito; sobre o fato de que Hegel pudesse designar como “romântica”, ligando a esse título a fase terminal da arte, a mesma música, que Nietzsche, ao contrário, coloca na sua origem).

Se nos mantivermos em uma visão estritamente dialética do destino da arte, a passagem da ordem simbólica à forma clássica – da emoção dionisíaca ao sonho apolíneo – não é de maneira alguma reversível. A estátua sucede ao Labirinto (e à figura entrelaçada) por um processo lógico ao qual não é possível retornar. Quando chega o momento em que o espírito percebe-se constrangido, apertado no envelope onde sua existência natural o confina, seu desafio não será o de se reconectar por meio de seus laços ao espaço sensível; muito pelo contrário, seu desafio o conduzirá a buscar nele mesmo sua própria objetividade, fazendo suas as exigências do Conceito, não querendo mais conhecer outra realidade senão a do Pensamento. Ademais, desconstruindo as medidas do mito para as substituir por perspectivas de uma história, o filósofo se proíbe de seguir até o final os desvios da

arte *moderna*¹⁴ e, mais genericamente, o trabalho incessante da arte para restituir as figuras ao fundo e se libertar da subjetividade onde ela soube encontrar sua forma mais bem acabada. Trabalho esse que o mito, que se recusa a descrevê-lo em termos de progresso, traz à luz o manancial. Pois, se é preciso, para que Dédalo seja declarado o inventor das imagens, que ele seja simultaneamente designado como o construtor do Labirinto, então é necessário – assim exige inicialmente a percepção – *que só haja figura em relação a um fundo*. A arte carrega consigo mais coisas além das formas, da obra, do homem, da ordem, da medida e do *contorno* – traz também aquilo que os contesta, que os nega, como lugar onde coloca seu apoio: o informe, a existência anônima, a palavra selvagem, a ausência da obra. Mas a recíproca é verdadeira e justifica o propósito de Nietzsche, que diz que o Todo deve se repartir em indivíduos, e o Ser, se ligar à aparência, para que eles encontrem na arte sua justificativa final: mesmo se considerarmos que as figuras a ele retornam e são reabsorvidas no final, o fundo deverá ter aparecido e ter sido visto, tendo sido alvo das suas invasões, dos seus surgimentos improváveis.

Portanto, é forçoso acordar que o conflito da figura e do fundo, e, se quisermos, do apolinismo e do dionisismo, habita de alguma maneira a escultura em si, ou ao menos a assombra: a forma tendo

que ser conquistada a cada instante sobre o informe, e a figura sobre o fundo. O mito, sob esse ponto de vista, talvez vá mais longe do que a lenda e a tragédia (se concebermos que a estrutura pode aparecer primeiro em relação aos desenvolvimentos lendários e trágicos que a história de Dédalo adquiriu mais tarde, contemporaneamente ao filho de Laios, desse *Edipo* com o qual o mito esclarece as origens da cultura), pois não se trata tanto de reconciliar dois instintos contrários quanto de os fazer aparecer como complementares e de amarrar o conflito em torno da pessoa do criador das “imagens”, ou nas imagens elas mesmas: estranhas estátuas um tanto gesticuladas e articuladas demais, como as que Platão – que por sinal as havia considerado grosseiras e feitas para provocar o riso – relata que era preciso amarrar e prender, por medo de que fugissem.¹⁵ Obras bastante curiosas e que respondem mal à exigência de plenitude e de serenidade contemplativa na qual Hegel via a regra da arte clássica: adequadas a fazer eclodir o riso que perturba a ordem e o equilíbrio das figuras, cujo sorriso em que se isolam protege os deuses.

Pode-se ir mais adiante? Que privilégio, transcendência ou prioridade é concedida ao fundo sobre as figuras? Mas as figuras, a seu turno, também não reclamam prioridade sobre o fundo, uma vez que toda figura se perfila necessariamente sobre um fundo,

manifestando-se e desdobrando-se até ofuscá-lo, jogando-se umas em relação às outras como se fossem o fundo? A função do mito – talvez sua sabedoria – é fazer com que a pergunta, de forma literal, não alcance sentido em seu próprio círculo. Porém a regra do método que comanda o mitólogo, a de não propor ao mito questões que esse precisamente se recusa a atingir, não pode impedir o espírito de nesse ponto reivindicar o Labirinto como sua obra. O Labirinto não é o fundo, mesmo ele se substituindo, para manter o equilíbrio do mito, ao fundo do ser mais obscuro e subterrâneo – mais explicitamente, à caverna, ao antro original, ou infernal –, mas sua metáfora ou figura, assim como o arabesco é o da matéria onde toda forma nasce e fenece. A prova é que foi preciso que Dédalo o *construísse*, utilizando para isso todos os recursos de uma arte que tinha, por excelência, parte ligada à figuração: pois Dédalo, diz Apollodoro, construiu o Labirinto porque era um arquiteto sem igual e o *primeiro inventor das imagens*.¹⁶ Mas desse edifício incongruente o próprio autor ignorava o plano (desenho), e quando Ariadne veio lhe pedir ajuda para auxiliar Teseu a retornar, todo engenhoso que fosse, o artista só pode lhe aconselhar a usar um estratagema muito eficaz, mas muito desdenhoso sob o ponto de vista do espírito. Solução muito mais à altura do espírito foi dada quando ele mesmo precisou escapar dos seus corredores utilizando a

força dos ventos, por quanto resignara-se à impossibilidade de refazer seu traçado e desesperançara-se de conseguir obter dele sua medida – introduzindo em um sistema de duas dimensões uma terceira coordenada –, pois os labirintos antigos, como Plínio tomou cuidado em nos advertir, eram cobertos e dissimulavam suas estruturas da vista tanto quanto de todo pensamento de *sobrevoo*.

Podemos conceber agora qual pode ter sido a função dessa figura na história do espírito, qual o peso decisivo e irrecusável que ela continua a exercer, pois se o espírito se esforça incansavelmente para combinar modelos que o ajudem a encontrar sua forma e seu equilíbrio, é preciso ainda que ele elabore labirintos onde reconheça e constitua dimensões de experiência que não são *dadas* na intuição. Labirintos dos quais as matemáticas, assim como a arte, oferecem alguns exemplos famosos: como o do *fundo*, cuja noção empresta-se a paradoxos e antinomias muito próximas daquelas onde esbarra a teoria dos conjuntos; esse fundo indiferenciado que o espírito, assim como a vista, se esgota querendo alcançá-lo sem desvios nem intermediários, mas vê surgir por meio das suas construções, no intervalo e no jogo dos seus meandros, as lacunas que revelam suas superposições. Construído segundo os caminhos da arte, o Labirinto do mito é a figura que contradiz a noção de contorno e de forma, assim

como a noção de fundo, e ao mesmo tempo se torna o instrumento lógico de um discurso que trabalha para ultrapassar a oposição, senão a distinção, entre figura e fundo, para então inscrevê-la em uma figura. Figura além (ou aquém) de toda figura, onde o espírito se enclausura para aprender dela condições que são do pensamento e, antes, da linguagem, por esse privilégio que faz o Pensamento aparecer como *o outro* do espírito (segundo os termos próprios de Hegel) e como o fundo de todos os pensamentos: seja escolhendo ficar atento para não *perder o fio* e parar nas figuras sucessivas e sempre provisórias que o labirinto desenha, nas suas visões parciais, seja, pelo contrário, deixando escapar o fio e cedendo ao puro desejo do fundo; o espírito se rende deliberadamente à essa figura que é sua obra e sua casa, mas da qual ele não sabe nem o plano/desenho nem a extensão.

NOTAS

- 1** Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, xi, 4.
- 2** Plutarco, *Thésée*, 21.
- 3** *Iliade*, XVIII, 590-600.
- 4** *Odyssée*, XL, 321-325.
- 5** Apollodoro, *Epitome*, I, 9-11.
- 6** Cf. Pierre Demargne, *La Crête dedalique, les origines d'une renaissance*, Paris, 1947.
- 7** Paus, X, xvii, 4 e IX, xi, 4-5. (Referência à obra citada Pausanias, *Description de la Grèce*, N.T.)
- 8** Plínio, *Histoire Naturelle*, XXXIV, 19 e XXXVI, 19.
- 9** Cf. Winckelmann, *Histoire de l'Art chez les anciens*, 1^{ère} partie, ch. I, 6-7; 2^{ème} partie, 1^{ère} section, I - 1.
- 10** Hegel, *Esthétique*, trad. Jankelevitch, t. 3, I, p.177.
- 11** *Ibid.*, p.43.
- 12** Damisch utiliza aqui uma transliteração do termo grego *kouroi* - plural de *kouros*. Segundo Gisela M. A. Richter, o termo grego *koūpoç* é usado geralmente para designar homem jovem. A tipologia Kouros se tornou um tema recorrente da estatuária arcaica grega: "The scheme adopted was always the same—a nude youth, generally broad-shouldered and narrow-waisted, standing erect in a frontal pose, one leg, usually the left, advanced, the weight evenly distributed, the arms, at least in the earlier marble statues, hanging by the sides, the hands either clenched or, more rarely, laid flat against the thighs" (RICHTER, 1970, p. I). (N.T.)
- 13** Plutarco, *Thésée*, 16, 3.

14 Eu mostrarei em uma próxima ocasião que, longe de pensar que a arte encontrou seu fim com a arte romântica, Hegel proporá em termos explícitos, e singularmente penetrantes, a questão da arte *moderna* e de seus destinos.

15 Platão, *Hipias Maior*, 282a; *Eutypthon*, 11b; *Ménon*, 97d-e. Aristóteles (*De Anima* I,3) faz eco, por sua vez, à tradição segundo a qual Dédalo teria tornado móvel sua Afrodite de madeira ao lhe derramar mercúrio.

A referência correta ao texto de Platão *Euthyphron*, na qual Damisch recupera a ideia de movimento das estatuetas de Dédalo, seria, na realidade, *Eutypthon*, 11c. (PLATON, 2008). (N.T.)

16 ἦν γάρ ἀρχιτέχτωγ ἀριστος χαι πρώτος αγαλμάτων ευρετής (Bibliothèque, III, xv, 8).

Essa citação de Damisch refere-se à obra *Bibliothèque d'Apollodore l'Athénien*. De acordo com E. Clavier, tradutor da obra para língua francesa, o trecho possui outra tradução: “*Daedale étoit un excellent architecte, et il fut le premier qui trouva l'art de faire des statues*” (CLAVIER, 1805, p. 403), “Dédalo era um excelente arquiteto e foi o primeiro a descobrir a arte de fazer estátuas”. (N.T.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CLAVIER, Étienne. **Bibliothèque d'Apollodore l'Athénien** - Traduction Nouvelle. Paris: Imprimerie de Delance et Lesueur, 1805.

COUTINHO, Luciano. **Educação arquitetônica da humanidade**. Brasília: Tanto Mar Editores, 2021.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. **Dédale**: mythologie de l'artisan en grèce ancienne. Paris: François Maspero, 1975.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. The Myth of Dedalus: On the Architect' s métier. In **Timely Meditations**: Selected Essays on Architecture - Volume 1. Montreal: RightAngleInternational, 2016, p. 1-22.

PLATON. Euthyphron / trad. Luis-André Dorion. In BRISSON, Luc (org). **Platon - oeuvres complètes**. Paris: Éditions Flammarion, 2008, p. 393-414.

RICHTER, Gisela M.A. **Kouroi: Archaic Greek Youth**. New York: Phaidon Publishers INC., 1970.

SALZSTEIN, Sônia. Passagens: Hubert Damisch. **ARS**, São Paulo, vol. 16, n. 32, p. 29-35, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/143599>. Acesso em: 7 jul. 2022.

SOBRE A TRADUTORA

Claudia Afonso é doutoranda em arquitetura e urbanismo (FAU/UnB), mestre em Arquitetura e Urbanismo (UnB, 2019) e engenheira eletricista (UnB, 2000). Professora Colaboradora Voluntária do Departamento de Teoria, História e Crítica da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília desde 2020 atuando nas disciplinas de estética e história da arte e em orientações de alunas na disciplina de Ensaio Teórico. Membro do Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica - NEHS (PPGFAU/UnB) e da Associação Brasileira de Estética - ABRE. Integra a equipe de pesquisa coordenada pelo prof. Dr. Luciano Coutinho no projeto de pesquisa "Arquitetura e Psiquê" e sua pesquisa de doutoramento está relacionada à essência criativa humana nos projetos arquitetônicos, discutindo a relação entre o salto criativo e as emoções sob os âmbitos da filosofia e da neuroestética aplicada à arquitetura.

Artigo recebido em 18 de
julho de 2022 e aceito em
25 de abril de 2023.

LISTA DE DEFESAS

MESTRADO

Título: "Intra-escuta: notas sobre a matéria entre arte e ciência"

Aluno: Brisa Ferreira Noronha Neves

Orientador: Martin Grossmann

Data da Defesa: 11/04/2023

Título: "Arco: desmatamento como obra"

Aluno: Frederico Crestana Filippi

Orientadora: Dora Longo Bahia

Data da Defesa: 28/02/2023

Título: "Toca a carroça que as morangas se acomodam: pintura, cotidiano e apropriação"

Aluno: Fábio Barbosa de Oliveira

Orientador: Marco Garaude Giannotti

Data da Defesa: 20/01/2023

DOUTORADO

Título: "Experiências poético-pedagógicas digitais na formação docente em Artes Visuais"

Aluno: Andréa Bertoletti

Orientadora: Sumaya Mattar

Data da Defesa: 31/03/2023

Título: "Na Roda das Donas do Samba: um estudo sobre histórias, memórias e saberes das Tias do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela"

Aluno: Maria de Paula Pinheiro

Orientadora: Regina Stela Barcelos Machado

Data da Defesa: 27/03/2023

Apoio:



ARS é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais. A editoria da **ARS** agradece qualquer informação relativa a autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos – visto que todos os esforços foram realizados para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem nesta edição – e se compromete a incluí-los nas futuras reedições.

© 2023 dos autores e da ECA | USP

distribuição on-line / dos editores
textos Edita Book
títulos e notas Univers LT Std
capa Hudinilson Jr. e Leonardo Nones

39



AGENDA BÍBLICA

