

N.46

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

ARS

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 e comunicação institucional
Leonardo Nones
Capa
Juliano Gouveia e Leonardo Nones
Produção editorial
Lara Casares Rivetti e Leonardo Nones
Preparação e revisão de texto
Lara Casares Rivetti e Pedro Taam
Tradução espanhol
Jéssica Melo
Colaboração
Beatrice Frudit

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 Jaremtchuk
[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 2022
http://www2.eca.usp.br/cap/

ISSN: 1678-5320
ISSN eletrônico: 2178-0447

Contato:
ars@usp.br

SUMÁRIO

9
ENSAIO VISUAL
COISINHAS
JULIANO GOUVEIA

24
ARTIGO
TENTANDO NÃO AFUNDAR NA LAMA: IMPASSES DA MODERNIDADE BRASILEIRA
GUILHERME WISNIK

75
ARTIGO
ANITA MALFATTI NA ALEMANHA
CARLOS PIRES

122
ARTIGO
NACIONALISMO DE EXPORTAÇÃO PORTINARI, IDENTIDADE BRASILEIRA E OS ESTADOS UNIDOS (1935-1942)
DANIELLE MISURA NASTARI

192
ARTIGO
A PRODUÇÃO EUROPEIA DE ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD: ANOS 1919-1929
MARCELO BORTOLOTI

235
ENSAIO
POSTERIDADES DE *LIMITE* NO CINEMA BRASILEIRO
MATEUS ARAÚJO, LIVIA AZEVEDO LIMA E LUÍS ALBERTO ROCHA MELO

SUMÁRIO

326
ARTIGO

PENSAR A DESCONSTRUÇÃO DO CINEMA A PARTIR DE 68

LEONARDO GOMES ESTEVES

377
ARTIGO

AS PROPOSTAS EXPERIMENTAIS E POLÍTICAS DE PAULO HERKENHOFF

ALMERINDA DA SILVA LOPES

440
ARTIGO

SOCIEDADE DE VIGILÂNCIA: MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS EM MEIO AO DESCARTE DA PRIVACIDADE

ANTENOR FERREIRA CORRÊA E LORENA FERREIRA ALVES

492
ARTIGO

ENTRE A ATENÇÃO E O DEVANEIO: CÉZANNE TARDIO E A VISUALIDADE QUE EMERGE NO LIMIAR DO SÉCULO XX

MARCO NAMBA BECCARI

528
ARTIGO

THE LEADER OF TIME AND THE SHACKLED BOURGEOIS LADY: A PSYCHOANALYTIC AND ICONOLOGICAL ANALYSIS OF TWO PAINTINGS BY CARL ALEXANDER SIMON

MIGUEL GAETE

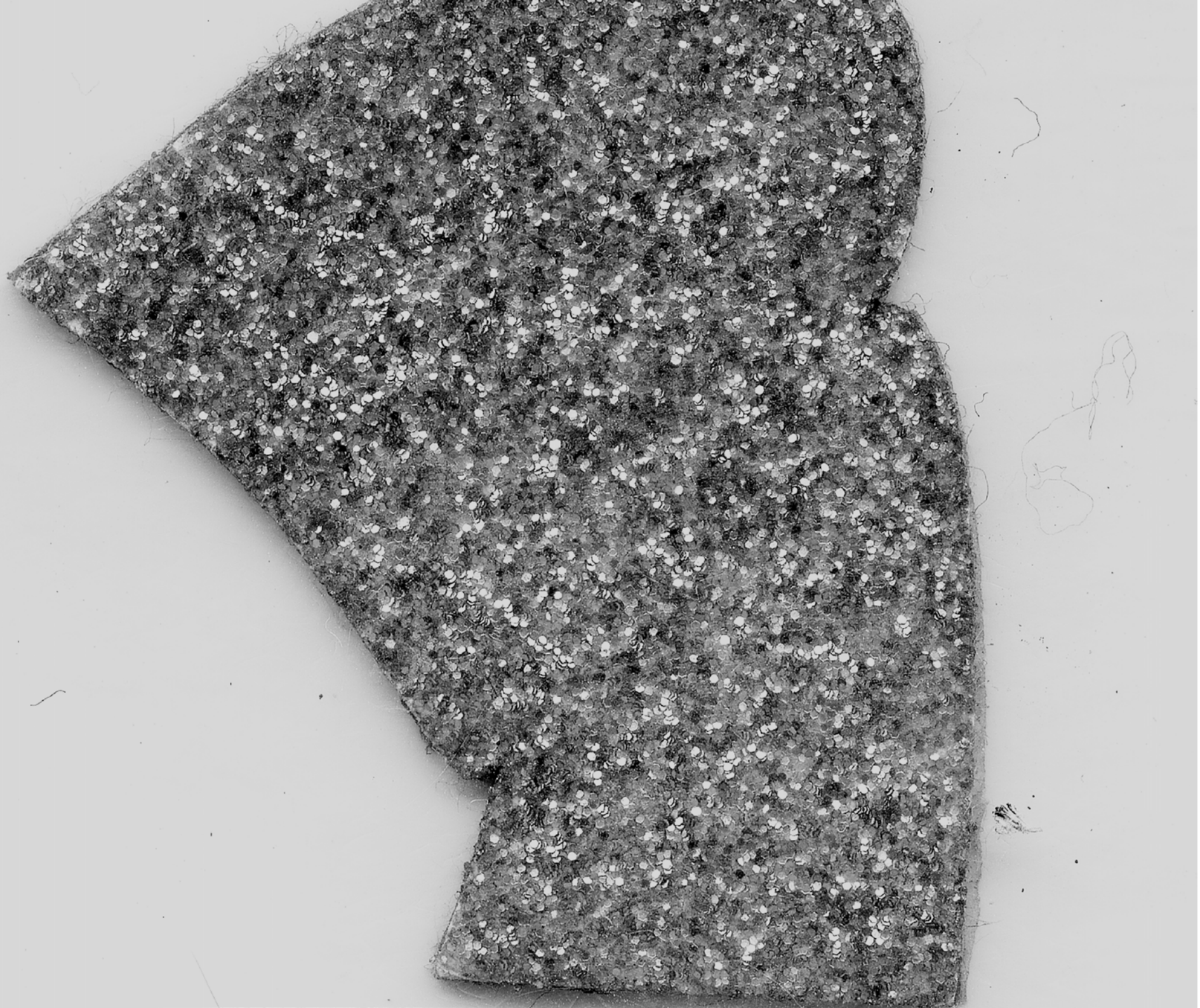
JULIANO GOUVEIA

COISINHAS



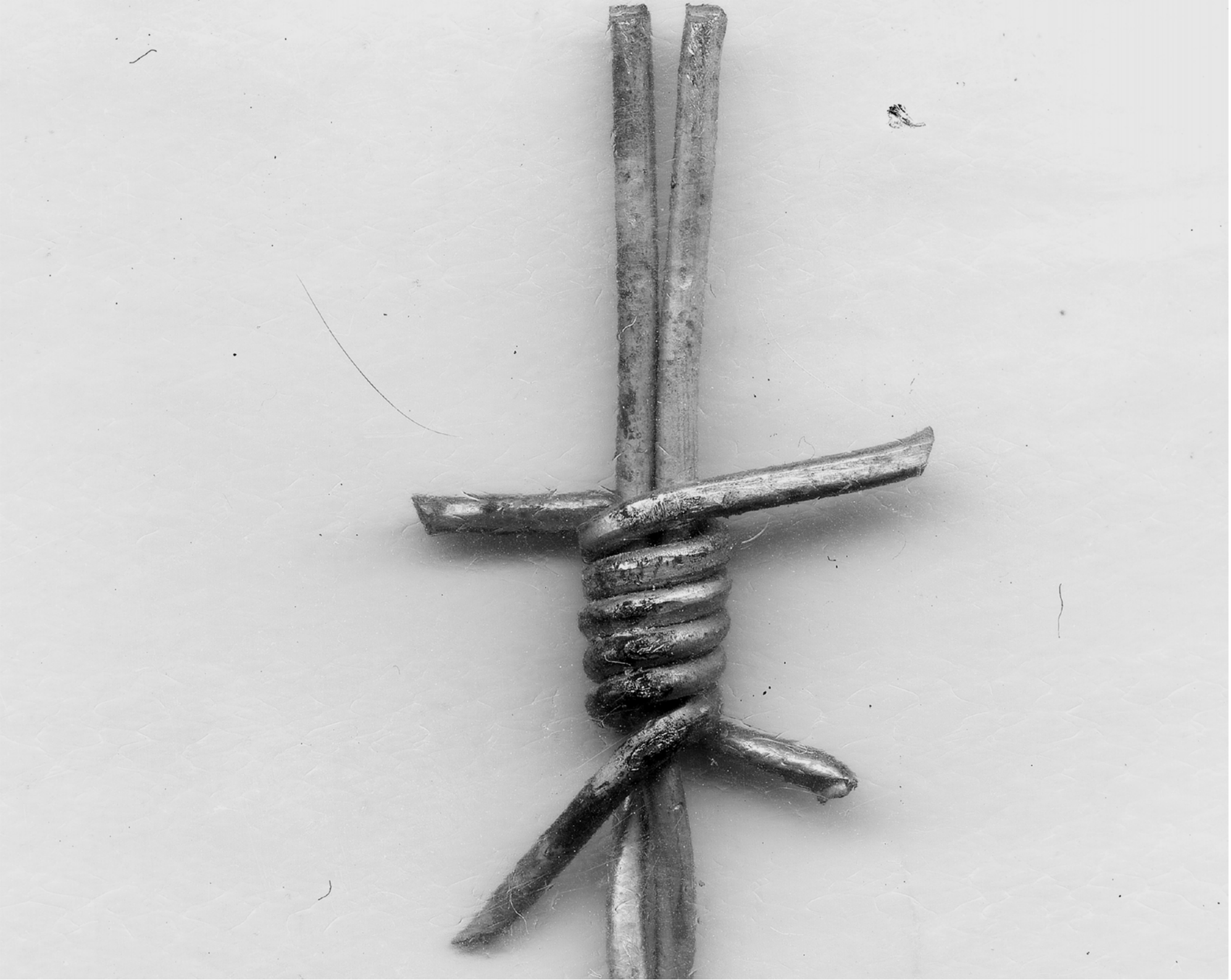








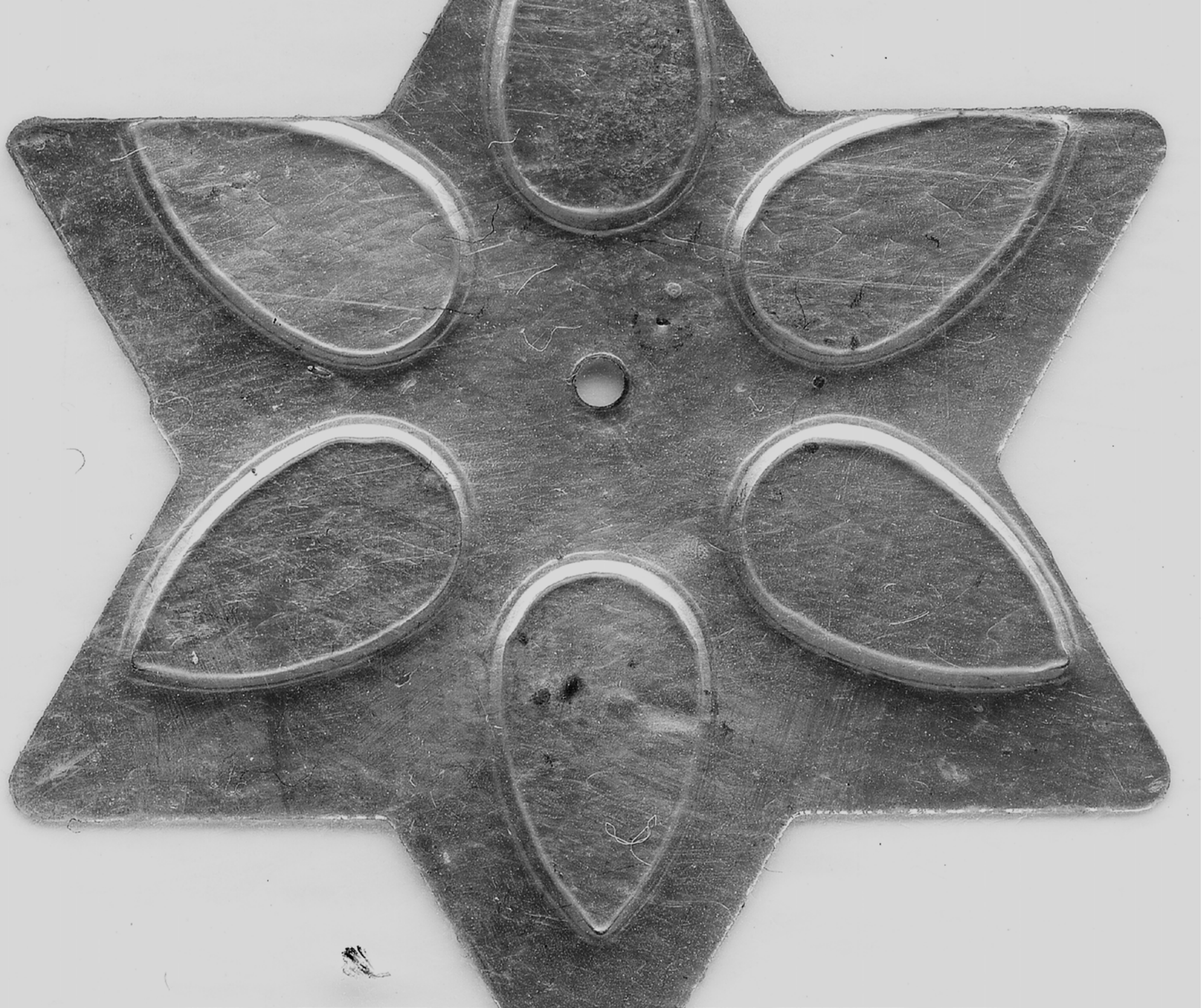
















Juliano Gouveia

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.194214

Coisinhas
Ensaio visual concebido como parte da pesquisa de pós-doutorado Melancolia Tropical (FAUUSP), com apoio da Fapesp (Processo 2021/02999-1)

CAPA
COISINHA #1, 2016-2022, scan de objeto

PÁGINAS 10 A 22
COISINHA #1 A #13, 2016-2022, scan de objeto

TENTANDO NÃO AFUNDAR NA LAMA: IMPASSES DA MODERNIDADE BRASILEIRA

TRYING NOT TO SINK ON THE MUD: DILEMMAS OF THE BRAZILIAN MODERNITY

INTENTANDO NO HUNDIRSE EN EL LODO: ENTRAVES DE LA MODERNIDAD BRASILEÑA

GUILHERME WISNIK

Artigo inédito

Guilherme Wisnik*

https://orcid.org/0000-0002-4416-6171

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2022.205227

RESUMO

A arquitetura desempenhou um papel fundamental na modernidade brasileira. Inequivocamente moderna, não carregava os resíduos de primitivismo e nacionalismo que tanto marcaram nossa pintura e literatura. E se a arquitetura de Oscar Niemeyer sublima seus materiais e os esforços estruturais, o brutalismo da Escola Paulista afirma o materialismo dialético, acentuando o peso ao invés da leveza, procurando antecipar na forma um desenvolvimento infraestrutural do país. Com o retorno da democracia no Brasil, Paulo Mendes da Rocha realiza uma arquitetura que alegoriza aquele desenvolvimento pretendido, atestando sua falta de chão histórico. Característica que nos permite aproximar sua arquitetura das esculturas de Amilcar de Castro, em que a ferrugem transmite uma morosidade mineral à clareza geométrica, problematizando seu construtivismo de base.

PALAVRAS-CHAVE Arquitetura; Modernismo; Projeto; Construtivismo; Brutalismo

ABSTRACT

Architecture has played a fundamental role within Brazilian modernity. Unequivocally modern, it didn't carry the debris of primitivism and nationalism that so starkly characterized our painting and literature. And if Oscar Niemeyer's architecture sublimates its material and structural efforts, the brutalism of Escola São Paulo assures a dialectical materialism, emphasizing weight instead of lightness, in a way to anticipate through form an infrastructural development of the country. As democracy was restored in Brazil, Paulo Mendes da Rocha carried out an architecture that allegorizes that intended development, testifying to its lack of historical ground. This feature allows approximations between its architecture and the sculptures of Amilcar de Castro, in which the rust transmits a mineral tardiness to its geometrical clearness, disturbing its elementary constructivism.

KEYWORDS Architecture; Modernism; Project; Constructivism; Brutalism

RESUMEN

La arquitectura jugó un papel clave en la modernidad brasileña. Inequívocamente moderna, no portaba los residuos de primitivismo y nacionalismo que tanto marcaron nuestra pintura y literatura. Si la arquitectura de Oscar Niemeyer sublima sus materiales y esfuerzos estructurales, el brutalismo de la Escola Paulista afirma el materialismo dialéctico, acentuando el peso al revés de la ligereza, buscando anticipar el desarrollo infraestructural del país en la forma. Con el regreso de la democracia en Brasil, Paulo Mendes da Rocha realiza una arquitectura que alegoriza el desarrollo pretendido y atesta su falta de base histórica. Esta característica nos permite aproximar su arquitectura a las esculturas de Amilcar de Castro, en las que el óxido transmite una lentitud mineral hasta la claridad geométrica, problematizando su constructivismo de base.

PALABRAS CLAVE Arquitectura; Modernismo; Proyecto; Constructivismo; Brutalismo

Embora tivesse ainda uma expressão pouco relevante à altura da Semana de Arte Moderna de 1922, quando um núcleo importante de poetas e pintores brasileiros já havia adotado uma posição claramente vanguardista,[1] a arquitetura assumiu o comando da renovação visual no Brasil a partir da segunda metade dos anos 1930, num processo de ascensão vertiginosa que culmina na inauguração de Brasília, em 1960. É ilustrativa, a esse respeito, a afirmação do crítico Mário Pedrosa (2015, p. 65), feita ainda em 1953 para o público parisiense, de que "no Brasil a primazia no plano artístico coube à arquitetura", pois os jovens arquitetos é que "foram os verdadeiros revolucionários". Estava suposta aí, como se pode perceber, uma clara reparação ao nacionalismo ideológico da obra de pintores como Candido Portinari, Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, já anacrônico se comparado ao desembaraço formal da arquitetura de Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e tantos outros. Uma arquitetura feita de gestos largos, e aparentemente livre do recato lusitano e do complexo de país colonizado, travos estruturais que marcam a história das artes plásticas no Brasil,

tornando-a um perpétuo lidar com a sua "dificuldade de forma", na expressão de Rodrigo Naves (1996). Uma arquitetura, enfim, que se orientou desde logo pela dimensão de um mundo moderno, que ela soube muito bem inaugurar e tornar legível.

Sem o "primitivismo" dos literatos e músicos, ou o "nacionalismo" dos escritores políticos e pintores, escreve ainda Mário Pedrosa (2015, p. 62), os arquitetos brasileiros não se ocuparam em "descobrir ou redescobrir o país", concentrando-se apenas em sua "realidade geográfica e física". Não resta dúvidas, portanto, de que a arquitetura moderna brasileira, inspirada diretamente por Le Corbusier, já era desde o final dos anos 1930 uma legítima representante das vertentes construtivas internacionais, antecipando – e também legitimando – o abstracionismo que passaria a dominar tardiamente o meio das artes plásticas no país a partir dos anos 1950. Esse projeto estético construtivo, contudo, se instala no Brasil – tanto no caso da arquitetura quanto das artes plásticas – mais no contexto do consumo e da criação de relações interpessoais civilizadas do que como expressão de um modelo de produção industrial efetivo. Tardia em relação às vanguardas europeias das primeiras décadas do século XX (De Stijl, Construtivismo russo, Bauhaus), e em contexto periférico,

nossa arte construtiva se estabelece eminentemente como "um fato ético, individual, mais do que político e coletivo" (MAMMÌ, 2002, p. 17-18). Vem daí, certamente, a grande irritação de Max Bill com a gratuidade da arquitetura moderna brasileira vista por ele em Niemeyer, formada longe do padrão normativo do design industrial do hemisfério norte.

É na década de 1950 que a produção artística brasileira nas áreas da música popular, poesia e artes plásticas – com a bossa nova e os diversos concretismos – atinge finalmente o padrão de modernidade indicado antes pela arquitetura, tornando-se capaz de produzir símbolos de validade internacional não pitorescos, e dotados de um acabamento estético que podemos caracterizar como sofisticado sem ser aristocrático. Com um lapso de aproximadamente 20 anos, pode-se dizer que o famoso show dos músicos *bossanovistas* no Carnegie Hall em 1962, por exemplo, corresponde em termos de importância à mostra "Brazil Builds", ocorrida no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1943. Da mesma maneira, a formação da dupla Frank Sinatra e Tom Jobim, fixada no famoso disco de 1967, pode ser comparada ao par Le Corbusier e Oscar Niemeyer, que protagonizou o episódio do projeto para o edifício-sede da ONU em 1947, também em Nova York.

O projeto estético da abstração, consolidado nesse período no Brasil, é um desdobramento do movimento cultural de libertação dos recalques locais (históricos, sociais, étnicos) iniciado com o modernismo na década 1920. Contudo, em seu momento, ele reverte os termos da balança, fazendo pesar para o lado da universalidade o pêndulo daquela "dialética do localismo e do cosmopolitismo" através da qual o crítico literário Antonio Candido (1965) definiu a vida espiritual brasileira. E o cenário por excelência dessa civilização tropical nascente é a zona sul do Rio de Janeiro, com o clima descontraído de beira-mar dos generosos calçadões de Ipanema e Copacabana – espaços públicos muitíssimo bem sucedidos –, somado aos amplos espaços abertos do Aterro do Flamengo, com a modernidade técnica do seu "frio palmeiral de cimento".[2]

De fato, é no ambiente cosmopolita e arejado do Rio que a fisionomia cultural do Brasil moderno se forma. Polo de convergência e triagem dos vários regionalismos em imagens pregnantes de identidade nacional, a cidade do Rio de Janeiro é, assim, não apenas o cenário em cuja paisagem nascem e se propagam a arquitetura moderna brasileira e a bossa nova, mas também a sua própria condição de existência. É o que intui com perspicácia

o arquiteto capixaba-paulistano Paulo Mendes da Rocha quando, ao comentar a canção "Corcovado", de Tom Jobim ("Da janela vê-se o Corcovado, o redentor, que lindo!"), desloca a ênfase da paisagem para a janela, imaginando o que estaria implícito naquela cena. Pois a "janela nessa cota já supõe o prédio de apartamentos", diz ele, e a paisagem é linda porque "atrás de nós há uma brisa, vozes e panelas com feijão no fogo, tanque com água e roupa lavada no varal do fundo. É esse o lugar que ampara o abismo da janela através da qual se pode ver uma paisagem e considerá-la linda" (ROCHA, 2012, p. 111).[3] Espelhando a visão de uma cidade densa e verticalizada, ao mesmo tempo que edênica, a bossa nova e a arquitetura moderna trazem de fato uma compreensão da vida que é própria da classe média urbana carioca – e que pode ser considerada, naquele momento, como universalmente brasileira.

OSCAR NIEMEYER E O DRAMA EM REPOUSO

Tomado em um âmbito histórico amplo, forjado no contexto europeu, o fenômeno da modernidade inaugura uma consciência aguda sobre a emergência da sociedade de massas e do chamado individualismo moderno. Isto é, uma consciência

sobre o descentramento do sujeito, e o desapego em relação aos esteios tradicionais (familiares, religiosos etc.). Em termos visuais e urbanos, como mostra o crítico norte-americano Vincent Scully Jr. (2002, p. 16-20), dá-se então uma ruptura definitiva com a unificação espacial barroca, que, como o *canto do cisne* teatralizado do "velho mundo humanista", encenava uma liberdade espacial ativa, integrada em uma ordem maior. Assim, a consciência moderna traz consigo um componente trágico inerente: a cisão inevitável entre sujeito e coletividade, ou, em outros termos, entre arquitetura e espaço, ou construção e natureza – como nos casos dos arquitetos franceses Ledoux e Boullée –, fazendo com que nada mais reste entre os corpos como força capaz de integrá-los. Por esse ponto de vista, consequentemente, as melhores construções modernas seriam aquelas capazes de buscar uma individuação radical – também chamada de "autonomia"[4] –, fazendo com que a relação entre os sólidos e o espaço assuma contornos aversivos, de repulsa recíproca, e não mais de fusão coreográfica, tal como ocorria no período barroco. Trata-se, em outras palavras, da substituição de um modelo espacial urbano por um modelo mais escultural e individualizado, como guia para o desenho arquitetônico.

À luz dessa questão, me parece que a obra de Oscar Niemeyer oferece um exemplo cabal e, ao mesmo tempo, problemático da condição moderna.[5] Uma obra que, curiosamente, tem sido sempre associada à imagem de um hedonismo mimético e fusional, de herança barroca e tropical, cuja poética da forma livre teria se destacado mundialmente pelo contraste que propunha em relação à contenção formal do primeiro modernismo funcionalista. No entanto, é preciso perceber, ao contrário, o quanto essa arquitetura radicaliza a sua condição de isolamento e autonomia formal, aderindo à linha infinita do horizonte e parecendo reduzir o espaço ao plano bidimensional, visto sempre em elevação. Como bem percebeu Sophia Silva Telles (1994, p. 95), as formas de Niemeyer não são exatamente esculturais: "são figuras planas que surgem, paradoxalmente, de um fundo". O que as constitui, portanto, é seu "valor de contorno" – na expressão do poeta e calculista Joaquim Cardozo (1977) –, dado pelos pontos de tangência com a linha do horizonte. Resulta que esses edifícios aparecem, muitas vezes, como figuras prontas, acabadas e fechadas, abolindo tanto a noção de expansão orgânica no espaço quanto a ideia de processo: o tempo histórico, os rastros do trabalho na obra final, a carga expressiva da matéria (em seus volumes brancos, revestidos de mármore,

pastilhas, ou simplesmente pintados). Daí serem volta e meia chamados de "surrealistas", pois parecem erodir o presente remetendo-nos a uma dimensão simultaneamente arcaica e futura. Ruína de uma civilização passada, ou visão futurista das crateras da lua? Assim perguntaria a escritora Clarice Lispector (1975) a propósito de Brasília. Eis uma percepção aguda do processo de modernização do Brasil, erguido sobre o vácuo da história. Daí a especificidade do sentido trágico intuído pelo arquiteto, formalizado como uma espécie de momento zero da criação – já que Niemeyer não tem atrás de si qualquer genealogia de precursores[6] –, produzindo algo que acabou sendo visto por muitos estrangeiros como sinal de irracionalismo.

Portanto, a arquitetura de Niemeyer foca o cerne da crise moderna, incorporando o seu princípio trágico de modo a tornar-se uma poderosa imagem daquilo que entendemos por "desencantamento do mundo" – que pode ser visto, em termos espaciais, como a rarefação dos espaços abertos em torno aos seus edifícios, muito pouco urbanos em essência. Por outro lado, sua arquitetura não dramatiza essa condição de isolamento, evitando recorrer a um tensionamento estrutural ou expressionismo formal, como ocorre na obra do arquiteto fino-americano Eero Saarinen, por exemplo. As formas de Niemeyer,

ao contrário, buscam sempre a quietude, o repouso e a estabilidade, sublimando os enormes esforços estruturais envolvidos na construção. Igualmente, ao revestir as superfícies de concreto com tinta branca, pastilhas cerâmicas ou placas de mármore, o arquiteto retira qualquer carga expressiva da matéria, emudecendo-a. Mais uma vez, como indicou Sophia Silva Telles, Niemeyer "suprime a tectônica" da construção, erigindo formas desapegadas de qualquer *pathos* materialista. Mais ou menos como João Gilberto, podemos dizer, que, ao eliminar o *vibrato* do canto, dando ao timbre uma função melódica, "tenciona retirar da melodia qualquer corporeidade" (MAMMÌ, 1992, p. 68).

Toda essa ambiguidade na obra de Niemeyer foi muito bem percebida por Ferreira Gullar, no poema que dedicou ao arquiteto, escrevendo o seguinte:

> Oscar
> (...)
> nos ensina a viver no que ele transfigura
> no açúcar da pedra
> no sono do ovo
> na argila da aurora
> na alvura do novo
> na pluma da neve
>
> Oscar nos ensina que a beleza é leve. (GULLAR, 2001, p. 301)

Percebe-se aí a convivência simultânea de duas condições díspares em sua obra: daquilo que se inaugura como novidade lisa e reluzente (aurora, alvura, novo, neve), por um lado, e daquilo que participa ainda de uma existência em estado lento e embrionário (sono, ovo, argila), por outro. Podemos dizer que esse segundo aspecto diz respeito à profunda compreensão, por parte do arquiteto carioca, da natureza plástica do concreto armado, permitindo-nos aproximar a sua obra arquitetônica das esculturas de Henry Moore, por exemplo, com suas figuras curvas e onduladas ligadas umbilicalmente à "terra-mãe". Figuras que tentam penosamente "nascer", como afirma Giulio Carlo Argan (1995, p. 484-485), descolando-se do mundo indistinto da matéria contínua, da massa dúctil e maleável, do barro primordial. O outro aspecto, no entanto, joga luz sobre a componente inversa da obra de Niemeyer, e igualmente importante no seu processo de formalização: a geometria como instrumento da separação racional entre homem e mundo, expressão por excelência da cisão moderna referida anteriormente, que também ampara a ideia de autonomia da obra de arte. Não há dúvida de que as figuras desenhadas pelo arquiteto carioca são emanações desse espírito geométrico, que se recorta do fundo dividindo o espaço em cheios e vazios e separando, assim, construção e natureza.

Quer dizer que, por essa dupla condição, a sua obra não vem a ser apenas uma ilustração da crise moderna. Ela é também uma problematização dessa mesma crise, vista pela ótica brasileira. Pois embora assuma o seu princípio trágico essencial, apresenta-se, paradoxalmente, sob a forma do repouso, e não de um confronto agônico entre forças em oposição, como no caso do mestre Le Corbusier,[7] ou do colega paranaense-paulista Vilanova Artigas. Pois, segundo as palavras de Artigas (apud BRUAND, 1981, p. 302), definindo as diferenças entre ambos, "enquanto ele (Niemeyer) sempre se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, eu (Artigas) as exponho claramente", já que, em sua opinião, "o papel do arquiteto não consiste numa acomodação; não se deve cobrir com uma máscara elegante as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor." Contudo, é preciso notar que não se trata, no caso de Niemeyer, de uma pacificação dos conflitos dados, mas da sua suspensão: uma "contradição sem conflitos", tomando a definição de Walter Garcia (1999) acerca da obra de João Gilberto. Ou também de um "otimismo trágico", emprestando, muito a propósito, o termo usado por Caetano Veloso para definir a bossa nova à luz de Nietzsche.[8]

Mais uma vez comparando as duas artes, pode-se arriscar dizer que esse procedimento suspensivo de Oscar Niemeyer

é semelhante à suspensão temporal produzida pela bossa nova, cujo pulso fluido relativiza a oposição entre tempo forte e tempo fraco – característicos do jazz, do rock e do reggae, por exemplo –, não permitindo que ela seja incorporada, como outros ritmos sul-americanos, às linguagens musicais mais conhecidas. Pois nesse pulso indefinível, como observa Lorenzo Mammì (1992, p. 69), é "como se o tempo ainda não fosse solidificado num movimento mecânico, e deixasse espaço a variantes individuais." Isto é, talvez essa síntese rítmica singular, cuja fluidez dissolve as conhecidas acentuações de pulso em um balanço sutil e aparentemente uniforme, possa ser comparada à inexistência de uma tradição clássica na arquitetura brasileira, com a normatividade das relações hierárquicas que estabelece as regras entre as partes e o todo de uma construção.

Portanto, se no campo visual a arte construtiva surge e se afirma no Brasil dos anos 1950 como uma clara oposição à informalidade do meio cultural e social do país – demonstrando ao mesmo tempo "algo de evidentemente 'colonizado' em seu mimetismo do racionalismo formalista suíço" (BRITO, 2000, p. 51) –, a arquitetura e a canção, cada uma a seu modo, extraem dessa própria informalidade uma maneira de reagir ambivalentemente a ela,

e de uma maneira singular. Na bossa nova, figura através de deslocamentos e continuidades sutis "um Brasil em que o 'jeito' deixa de ser o escamoteamento das dificuldades para tornar-se talvez a maneira mais sábia de compreendê-las", como observa Rodrigo Naves (2001, p. 83). Na arquitetura, ele contorna sua congênita "dificuldade de forma" ao saber tirar partido de uma maleabilidade artesanal razoavelmente indeterminada, inscrita no concreto armado, e capaz de inscrever o gesto ainda vacilante diretamente no céu da modernidade técnica.

VILANOVA ARTIGAS E O MATERIALISMO DIALÉTICO

"Escola paulista" ou "Brutalismo paulista" são alguns dos termos que têm sido empregados para designar a produção de um grupo de arquitetos sediado em São Paulo, feita sob a liderança de João Batista Vilanova Artigas, abrangendo basicamente o final dos anos 1950 e a totalidade das duas décadas seguintes.[9] Suas características principais são a adoção de um partido estrutural ousado como definidor da forma, o largo emprego do concreto armado ou protendido, a volumetria compacta encimada por uma cobertura iluminante, a predominância de empenas cegas

obstruindo uma relação mais franca entre o interior e o exterior do edifício, e a ênfase na criação de uma espacialidade interna contínua. Espacialidade balizada por pátios, jardins ou grandes vazios capazes de tragar atributos "paisagísticos" dos espaços externos para o interior das construções. Sua mais perfeita e importante realização, como não poderia deixar de ser, é o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), projetado por Artigas em 1961. Um edifício que expressa não apenas uma determinada visão da arquitetura, como também uma firme concepção de ensino, entendido como um saber partilhado entre muitos e necessariamente interdisciplinar.[10]

Erigidos em uma cidade desprovida de beleza natural evidente, e que cresceu muito rapidamente sob a força predatória da especulação imobiliária, esses edifícios deram as costas à trama urbana, procurando reconstruir internamente espaços de uma sociabilidade nova, coletivista e mais austera. Isto é: cidades em laboratório. Sim, pois é a urbanidade o horizonte essencial dessa arquitetura paulista, em contraposição radical aos "bibelôs" da cultura doméstica burguesa, que tem na *agorafobia* o complemento simbólico de uma hipertrofia de valores ligados ao conforto intimista.

É o que explica, ou ajuda a explicar, tanto a forçada rudeza material desses edifícios – desapegados de qualquer afeto artesanal – quanto a sua razoável homogeneidade formal. Sejam eles residências de classe média, estabelecimentos de ensino, clubes de recreação ou estações de transporte, por exemplo, todos são tratados como grandes equipamentos públicos: com estruturas dimensionadas para vencer grandes vãos, a nítida preferência pelo emprego de genéricas rampas ao invés de caprichosas escadas e, em muitos casos, a ausência de janelas para os dormitórios ou salas de aula, complementada pela criação de paredes que não tocam o teto, e portanto não separam os cômodos em ambientes estanques e secretos.

Levando-se em conta o evidente contraste entre essa arquitetura paulista e a variada leveza aérea da produção arquitetônica carioca que a precedeu – tida até então como sinônimo de brasileira –, é impossível não notarmos uma reorientação de rumos na arquitetura do país a partir da virada dos anos 50 para os 60, que tem como pano de fundo a construção e inauguração de Brasília (1957-60) e a profunda mudança na obra de Le Corbusier diante do contexto econômico e cultural do pós-Segunda Guerra Mundial, à qual se dá o nome de brutalismo.

Espelhando uma compreensão do Partido Comunista Brasileiro, do qual era um destacado membro, Artigas entendia que, considerando-se o atraso econômico e social brasileiro nos anos 1960, era necessário investir-se de uma atitude eminentemente positiva e abertamente favorável ao desenvolvimento das forças produtivas nacionais, isto é, da indústria, mesmo que sob a condução política de um regime ditatorial, instalado no país desde o golpe militar de 1964. Assim, no seu importante texto intitulado "Uma falsa crise" (1965), o arquiteto combate a crítica (europeia) ao Movimento Moderno, que o condenava por associar o racionalismo à tecnocracia, isto é, a uma crença cega nos benefícios da técnica, que teria se provado enganosa e perversa.

Distinguindo a técnica prática, usada no dia a dia, da técnica em geral, cuja racionalidade instrumental parecia embasar a ideologia capitalista do pós-guerra, escreve Artigas (2004d, p. 105): "é preciso não confundir, em qualquer análise do movimento (moderno), a técnica da construção, cujo domínio pela arquitetura é potencialmente possível, com a técnica em geral, cuja necessidade de comando, na linguagem dos pioneiros, não nos comovia com os mesmos *overtones*. Até um tanto ao contrário". Quer dizer, à parte uma nítida discordância com o elogio eufórico e pioneiro

da técnica *per se* – em evidente referência ao livro *Mechanization Takes Command* (1948), de Siegfried Giedion –, Artigas defende o uso racional da tecnologia na construção civil. E completa: "nas circunstâncias históricas em que vivemos, *os países subdesenvolvidos desejam a industrialização, quaisquer que sejam as suas decorrências*, pois que, partindo das teses funcionalistas, seria possível o seu controle, já agora para transformar o nosso mundo, no qual o atraso do desenvolvimento capitalista, ou a sua convivência com o feudalismo, provoca espetáculos de miséria social muito piores" (ARTIGAS, 2004d, p. 105, grifo meu).

Feitas as contas, enquanto o brutalismo de Le Corbusier representa um voluntário passo atrás em relação ao progressismo técnico do Movimento Moderno, o brutalismo de Artigas se pretende um passo à frente no contexto do subdesenvolvimento brasileiro, respondendo a especificidades locais do país com vistas à superação do seu atraso.[11] Nesse sentido, o seu modelo de desenvolvimento para o Brasil – e, de modo correlato, de atuação profissional – evita sistematicamente cair no miserabilismo ou na valorização da criatividade popular e artesanal, mantendo a firme convicção de que toda criação transformadora deveria partir do *desenho* traçado por um corpo técnico ilustrado e amparado pelo Estado.

Não à toa, apesar da franca contradição ideológica em que se inscreve no contexto de uma ditadura militar, essa arquitetura paulista encontrou um grande campo de expansão durante os anos de "milagre econômico" vividos sob aquele regime, nos quais as portentosas obras de infraestrutura (estradas, pontes, barragens, usinas, cidades novas) impulsionaram o crescimento industrial do país, ainda que sob o efeito colateral de um aumento galopante da inflação e da dívida externa, e embasaram a ideologia nacionalista de um "Brasil grande" e moderno.

Não são pequenas as pressões e contradições envolvidas em tal projeto de emancipação nacional através da arquitetura. Preso e exilado pelos militares desde a primeira hora, em 1964, e cassado da Universidade de São Paulo em 1969, junto com Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean, Artigas sabia que essa aposta representava um difícil *tour de force* – paradoxal, porém necessário. Vem daí, penso eu, a exagerada e heroica didática estrutural de seus edifícios – os enormes vãos livres e a acentuação plástica dos esforços a que estão submetidos –, cujas "proezas e audácias", em suas palavras, expressam o seu caráter "impaciente" (cf. ARTIGAS, 2004b, p. 131), antecipatório. Isto é: formalizam por antecipação um desenvolvimento econômico e cultural que deveria

vir a reboque, mas que, afinal, não veio. E se tomarmos uma obra tardia da "escola paulista", como o Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (1986), de Paulo Mendes da Rocha, perceberemos a alegorização daquele projeto como uma fantasmagoria: o grande vão livre já não é modelar nem funcional, apenas paira incólume sobre um território que, escavado em subsolo, resiste a incorporar-se a essa ordem técnica.

Em 1958 – no mesmo período em que se construía Brasília –, o governo do estado de São Paulo criou um "plano de ação" para suprir em pouco tempo a enorme carência de equipamentos escolares no estado, tendo chegado a construir efetivamente mais de 600 novas unidades entre 1959 e 1962. Foi por essa ocasião extraordinária que os arquitetos sediados em São Paulo receberam, pela primeira vez, encomendas públicas relevantes, diferentemente do que acontecia no Rio de Janeiro, onde desde os anos 30 a arquitetura moderna se havia estabelecido e frutificado sob o forte patrocínio estatal. Vilanova Artigas projetou dois importantes edifícios desse conjunto: os colégios de Itanhaém (1959) e de Guarulhos (1960), que, ao lado de suas casas, viriam a se tornar referências fundamentais para o nascimento daquilo que se conhece como arquitetura paulista.

Dada a importância estratégica dessas obras, cuja escala permitia a criação de um novo modelo construtivo e pedagógico para o estado, era preciso alcançar uma forte unidade de conjunto entre os projetos, voltada para uma ênfase na tecnologia construtiva capaz de alavancar o desenvolvimento industrial do país. Daí a sua opção radical pelo concreto armado, cuja indústria encontrava-se bem avançada no Brasil, parecendo descortinar, naquele momento, ambiciosas promessas de pré-fabricação, protensão etc. Vem dessa circunstância a primeira percepção palpável de uma "escola paulista": a reunião de um grupo afirmando em uníssono as mesmas ideias com vistas à criação de uma clara política para a área. Pois, como deixou claro Paulo Mendes da Rocha (1970, p. 35), "a necessidade de uma unidade sobre o problema da escola" terminou por constituir "um verdadeiro grupo de trabalho e de troca de informações", fazendo com que os projetos resultantes revelassem "um notável avanço geral, na prática profissional no nosso meio".

No colégio de Itanhaém, à semelhança do que havia feito na casa Taques Bittencourt, também de 1959, Artigas agrupa todo o programa sob uma grande cobertura, e unifica o sistema construtivo pelo uso de pórticos estruturais seriais em formatos angulosos que se afinam em direção ao chão, o que sinaliza uma aproximação

de Artigas à vertente mais construtiva da arquitetura carioca – notadamente a exemplos como o Museu de Arte Moderna (1953), de Reidy, e a fábrica da Duchen (1950), de Niemeyer. Aproximação esta que já se delineava no seu elogio exaltado à famosa autocrítica feita por Niemeyer em 1958, em que este se propunha renunciar à "tendência excessiva para a originalidade" em nome da valorização da estrutura na definição plástica do edifício (cf. NIEMEYER, 1958).

Ao saber que receberia o prêmio Auguste Perret, conferido pela UIA (Union Internationale des Architectes) em 1985, Artigas (2004c, p. 181) não deixa de associar esse reconhecimento à famosa máxima do arquiteto francês, tanto prezada por ele: "a arquitetura é a arte de fazer cantar o ponto de apoio". E declara: "é como se eu tivesse deixado uma marca da atitude que sempre me comoveu, que é colocar a obra na paisagem, com um certo respeito pela maneira como ela 'senta' no chão; como ela se equilibra, se exprime através da leveza, a marca dessa dialética entre o fazer e a dificuldade de realizar".

Aqui, a referência à *dialética entre o fazer e a dificuldade de realizar* define muito bem o ímpeto agonístico de sua obra, bem como de sua visão de mundo. Diferentemente de Oscar Niemeyer, para quem o marxismo é uma filosofia política completamente desligada de sua atividade profissional – daí a recorrente sublimação

da matéria e dos esforços estruturais em seus edifícios –, no caso de Artigas a noção materialista de conflito é determinante, mesmo quando mobiliza entidades cosmológicas como o céu e a terra, isto é, o imperativo telúrico e a promessa de transcendência. Bem à propósito, ao responder à arguição de Flávio Motta em sua banca no concurso para Professor Titular na FAU-USP, em 1984, o arquiteto observa o seguinte: "procuro o valor da força da gravidade, não pelos processos de fazer coisas fininhas, uma atrás das outras, de modo que o leve seja leve por ser leve. O que me encanta é usar formas pesadas e chegar perto da terra e, dialeticamente, negá-las" (ARTIGAS, 2004a, p. 225).

PAULO MENDES DA ROCHA E AMILCAR DE CASTRO: PLANOS DOBRADOS

Com um certo grau de abstração, podemos enxergar o espaço do MuBE (Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia) como um grande plano feito por cortes e dobras: uma superfície contínua que se espacializa em meios-níveis escalonados. Nesse sentido, a grande viga-marquise do museu não se mostra como um objeto autônomo, mas, ao contrário, como mais uma dobradura do plano de partida, que é o chão. Daí que o piso da esplanada

seja feito de placas de concreto, prolongando na área externa a materialidade das paredes, das lajes e da marquise, integrando assim todo o edifício como uma superfície única. Aliás, não é fácil falar em "edifício" no caso do MuBE, já que, dado o desnível do lote, a construção propriamente dita se encontra escondida, escavada em um falso subsolo. Não por acaso, Paulo Mendes da Rocha optou por realizar a maquete do museu com um material inusual para estudos arquitetônicos: o aço cor-ten, em semelhança direta com as esculturas de Amilcar de Castro.

Abrindo as chapas de ferro com cortes ortogonais, circulares e diagonais, Amilcar cria peças instáveis, assimétricas, que por vezes se afinam ao tocar o solo, e também lançam, outras vezes, planos agudos no ar, em formas triangulares e bicudas que rompem a ortogonalidade das chapas originais. Algo semelhante acontece na arquitetura do MuBE, onde paredes e lajes em forma de triângulos agudos geram um espaço crispado, fragmentário, de quinas vivas e cortantes.

Desde o início de sua carreira, Paulo Mendes da Rocha construiu obras em que a dialética entre peso e leveza é uma questão fundamental, como vemos no Ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958), onde os seis enormes pilares de concreto armado se afinam ao tocar o solo em delicados pontos de apoio.

Tal gesto já estava presente no universo arquitetônico, de certa forma, nos pilares em "V" de Oscar Niemeyer e, sobretudo, nos pórticos estruturais seriais do MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro (1953), de Affonso Eduardo Reidy, mas também se mostra importante, no campo escultórico, no modo delicado como muitas das esculturas públicas de Franz Weissmann chegam ao chão. Igualmente, no caso da *Cadeira paulistano* (1957), de Mendes da Rocha, podemos fazer um raciocínio semelhante. Ali, a barra cilíndrica e contínua que a estrutura, unida na base por um ponto de solda apenas, parece uma linha viva no espaço, feita de ferro, demonstrando uma afinidade essencial com as *Esculturas lineares* de Weissmann, também dos anos 1950.

É conhecida a admiração que Mendes da Rocha nutria pelo trabalho de Amilcar de Castro, o que o levava, por exemplo, a construir modelos de esculturas em papel inspiradas nas suas formas. Ou, também, a pedir que uma escultura sua fosse instalada como "pedra fundamental" na bela esplanada à beira-mar em Vitória, sua cidade natal, como marco inaugural da obra do Cais das Artes (2007), que projetou. Além disso, a extrema sofisticação dos guarda-corpos de ferro do MuBE – pintados com a cor "marrom barroco", que mimetiza a coloração do aço cor-ten –

revela uma afinidade estética e construtiva impressionante entre os dois. Basta reparar em como as delgadas chapas metálicas que sustentam as barras cilíndricas encontram o solo, abrindo-se ao meio e dobrando-se cada metade para um lado, como se fossem duas pernas estiradas em espacate. Portanto, mais do que uma simples admiração pelo artista oito anos mais velho, consagrado desde o final dos anos 1950 como um dos grandes expoentes do neoconcretismo, essas várias aproximações revelam, na verdade, uma enorme afinidade de princípios entre essas duas grandes figuras da arte moderna brasileira.

Das siderurgias mineiras, e do apurado cálculo das estruturas de concreto em São Paulo, emergem os trabalhos secos, despojados e radicais de Amilcar e de Paulo. Dois poetas da linguagem construtiva, cujas imaginações líricas nascem do perfeito controle da técnica, entranhado na noção modelar e virtuosa de projeto.[12] Projeto que traz embutido um *ethos* da responsabilidade perante o esforço e a dificuldade de se cortar e dobrar chapas grandes e espessas, de se pintar telas e papeis enormes com vassouras e trinchas, e de se construir estruturas de concreto armado com enormes vãos livres. Nesse caso, tanto a oxidação das chapas quanto o tratamento bruto do concreto, no qual as marcas das fôrmas de madeira estão impressas,

atestam a rugosidade de um meio social no qual a industrialização aparece menos como uma realidade de produção efetiva do que como uma baliza para a criação de relações interpessoais civilizadas.

Talvez o ponto central da afinidade técnica e poética entre Amilcar e Paulo seja a capacidade ímpar que tiveram de inventar espaços que não partem da noção de volume. Sabemos que essa foi uma questão crucial para a escultura moderna: a negação do monolito, moldado ou talhado, em prol da criação de um vazio ativo. Sabemos também o quanto a influência de Max Bill e de sua *Unidade tripartida* (1948-49) foi fecunda no Brasil dos anos 50, aproximando os nossos artistas das experiências das vanguardas construtivas europeias do início do século XX. Mas Amilcar de Castro radicaliza essa negação do volume monolítico construindo esculturas a partir do plano bidimensional: placas de aço parcialmente oxidável que, pelas operações de corte e dobra, se estruturam e se espacializam, tornando-se volumes problemáticos, incompletos, feitos de cheios e vazios. Weissmann, outro grande escultor neoconcreto, que foi professor de Amilcar, também construía esculturas com chapas de ferro, mas o fazia de forma mais compositiva e aditiva, pintando as peças e muitas vezes unindo-as através de parafusos e soldas. Já Amilcar, por sua vez, preferia partir do princípio oposto:

a chapa única, apenas cortada e dobrada por um gesto decidido, e exposta à corrosão ambiental da ferrugem. Isto é: a unidade irredutível e viva, o material que não deixa restos.[13] Uma ação que não constrói volumes, mas espaços.

No caso da arquitetura, o problema se coloca de outro modo. Apesar de decompor a edificação em seus elementos estruturantes (pilares, vigas, lajes e painéis de vedação),[14] Le Corbusier mantém o volume, de origem clássica, como princípio organizador de suas obras do ponto de vista formal.[15] Pensemos, por exemplo, no cubo ideal da Villa Savoye (1929), em Poissy, suspenso sobre pilotis. Com efeito, ainda que profundamente influenciada pelo mestre franco-suíço, a arquitetura moderna brasileira se afasta da tradição clássica persistente na modernidade. E sobretudo em São Paulo, como mostra Sophia Silva Telles, a arquitetura das grandes estruturas de concreto armado, derivada da engenharia, se define pelo partido estrutural, e não pelos sólidos volumétricos, configurando-se como "unidades discretas". Assim, descrevendo as Casas gêmeas no Butantã (1964), de Paulo Mendes da Rocha, feitas de duas lajes sutilmente deslocadas por frestas de luz, ela anota: "superfícies sombrias com um perímetro iluminado. Lygia Clark teria entendido." (TELLES, 1998)

DIFICULDADES AUTOIMPOSTAS

Carlos Drummond de Andrade escreveu que o ferro das calçadas de Itabira estava impregnado nas almas de seus habitantes.[16] Mineiro de Paraisópolis, Amilcar de Castro fez do ferro o material por excelência da sua imaginação, baseada em gestos únicos e decididos, cujo sentido de irreversibilidade nasce do desenho. "A borracha não conseguia apagar completamente o traço, que era uma incisão. Era preciso desenhar o melhor possível da primeira vez", conta o artista. E prossegue: "esse método de desenho está na origem do meu processo de corte e dobra. Foi com lápis e papel que comecei a experimentar os sulcos e dobras que iria fazer no ferro" (CASTRO, 1995, p. D4).

As esculturas de Amilcar de Castro surgem da evidência do plano para, paradoxalmente, contrariá-lo, criando vazios que instauram o espaço. Nesse sentido, a chapa de ferro opaca deixa de ser um obstáculo, como mostra Paulo Sergio Duarte (1990), para se tornar uma espécie de porta atravessável, que convida as pessoas ao movimento, anunciando passagens fluidas. Fazendo uma analogia histórica, o crítico compara o processo que gera esses trabalhos à consciência humana surgida após as grandes navegações, quando o temor do fim do mundo imaginado no limite abismal da terra

plana é contrariado pela percepção da dobra sem fim do planeta esférico, onde as coisas se conectam pelos seus avessos. Assim, as dobras que abrem o plano nas peças de Amilcar, rompendo a noção de autonomia à medida que nos incluem em seus interiores, podem ser pensadas, metaforicamente, como dobras do próprio mundo, entendendo o mundo não como clausura, mas, ao contrário, como abertura perceptiva, horizonte a ser conquistado pela arte. Significativamente, nesse sentido, já estamos próximos da conhecida máxima de Hélio Oiticica (1966, p. 103) formulada nos anos 1960: "museu é o mundo, é a experiência cotidiana".

Ao mesmo tempo, as esculturas de Amilcar de Castro não buscam a interação participativa com o fruidor, tal como ocorre em muitos dos trabalhos de Oiticica, de Lygia Clark e de Lygia Pape, por exemplo, seus companheiros de neoconcretismo. Ao contrário, tratam de resistência e permanência, como lembra Ronaldo Brito. Isso porque, longe de diluir-se num fluxo de estímulos estéticos, a escultura de Amilcar se deseja um sólido poema plástico. "Nada de culto à velocidade perceptiva, à interação participativa; esta é uma escultura que se demora sobre a gravidade ética do movimento, como se houvesse muito o que pensar antes de liberá-lo" (BRITO, 2001, p. 38-39). Daí que toda ideia de movimento que está

presente em seus trabalhos escultóricos, suposta no deslocamento das pessoas ao redor das peças, carregue necessariamente uma dimensão de demora, equivalente à enorme força de inércia dessas esculturas pesadíssimas.

Diferentemente dos trabalhos do norte-americano Richard Serra, cujas espessas chapas de aço cor-ten, em geral muito maiores, são dobradas e curvadas em estaleiros navais, as esculturas de Amilcar de Castro espelham uma realidade brasileira na qual a indústria está ainda muito próxima da artesanalidade. Nesse sentido, como conta Allen Roscoe (2021, p. 120), colaborador frequente do artista mineiro, as chapas de ferro de duas polegadas, em suas esculturas, são dobradas a quente em dobradeiras manuais, gerando peças cuja escala conserva ainda, em sua maioria, uma relação com o corpo humano. Nesse sentido, é muito sagaz a observação de Nuno Ramos (2007, p. 167) acerca dos trabalhos de Amilcar: "o corte e a dobra em suas peças têm uma 'demora' avessa ao pragmatismo e ao tempo da indústria (...). Assim, o aspecto projetual, típico das linguagens construtivas, com sua ambígua mistura de autonomia e inserção nos processos industriais, acaba por ceder à modorra do peso, da rebarba do ferro e, quem sabe, a um aqui-agora arraigadamente mineiro".

Os grupos concreto e neoconcreto se estabeleceram no Brasil, na década de 50, como herdeiros do construtivismo vanguardista europeu, no contexto de um país que se industrializava e se urbanizava de forma acelerada. O país tinha sua arquitetura moderna reconhecida mundialmente, o que estimulava a infiltração do racionalismo construtivo em seu meio artístico, de modo a integrar as artes ao design sob o mantra ecumênico da "síntese das artes" (cf. WISNIK, 2015). Tudo isso patrocinado pela ideologia desenvolvimentista de um governo que construía uma capital inteiramente nova e moderna no Planalto Central, procurando integrar economicamente as amplas vastidões continentais do país. O Plano de Metas projetava um crescimento de 50 anos em cinco, figurando a miragem de que em pouco tempo saltaríamos sobre o nosso atraso – colonial, subdesenvolvido –, equiparando-nos aos países centrais.

Nesse momento de grande otimismo das artes no Brasil, pensava-se em construir um futuro radioso, universalista, por meio de formas e relações objetivas e racionais que impregnassem esteticamente a vida e pudessem funcionar como antídotos às mazelas históricas de um país que foi colonizado e que se formou historicamente sobre a exploração do trabalho escravo

e a criação de uma desigualdade social estrutural. Mas se o modo de enfrentamento dessas questões, pelo concretismo, revelava na verdade uma integração acrítica ao capitalismo periférico, o neoconcretismo recuperava uma certa subjetividade experimental, duvidando, de certa forma, daquela fetichização dos processos técnicos. Essa maior atenção aos paradoxos do desenvolvimentismo deu aos trabalhos de Amilcar de Castro um componente que o distingue de uma parte expressiva do construtivismo brasileiro – a problematização daquele idealismo racional, que se mostra na afirmação bruta do peso das chapas de aço e na aspereza de sua constituição ferruginosa, oxidável. Isso porque, nas ásperas peças de Amilcar, a ideia moderna de uma construção cristalina e exteriorizada, tal como vemos nas esculturas de artistas que foram referências para os brasileiros, como Alexander Calder, Constantin Brancusi e Max Bill, por exemplo, é revertida "em potência guardada, entranhada no peso da chapa, cheia de humores e de ferrugem" (RAMOS, 2007, p. 166). Assim, se muitos dos artistas da sua geração, no Brasil, miravam generosamente o futuro, "o olhar arqueológico de Amilcar" se voltava para a frente e para trás simultaneamente, com a consciência dúbia de alguém que avança com "os pés enterrados" (RAMOS, 2007, p. 167).

Essa poderosa imagem, feita por Nuno Ramos, dialoga de perto com os argumentos do texto seminal de Rodrigo Naves sobre a obra do artista mineiro. Como nota muito bem Naves, as esculturas e os desenhos[17] de Amilcar de Castro se estruturam sobre um forte entranhamento conflituoso entre dois polos: a clareza geométrica, racional e modelar, por um lado, e a presença ostensiva do ferro e da ferrugem, aliada ao aspecto áspero e seco das tintas muito pouco líquidas, por outro. Isto é, seus trabalhos demonstram uma concatenação ímpar e poderosa entre a transparência das formas geométricas, guiada pela idealidade de uma vontade de ordenação construtiva, e a opacidade da matéria resistente: o ferro e a tinta espessa. Essa resistência, nos desenhos, se realiza por meio do grande formato tanto das telas quanto dos papeis e da substituição dos pinceis por vassouras e trinchas, manuseadas pelo corpo como um todo, e não pelos punhos do pintor ou desenhista, tradicionalmente mais obedientes aos comandos racionais do cérebro. Segundo Naves (2011, p. 237): "se essas obras supõem e solicitam uma percepção altamente estruturante, não lhes corresponde uma matéria indolente e disponível, à espera de um olhar ativo que a organize", pois, prossegue o autor, existe nelas uma relutância que é, obviamente, muito mais que o resultado

de um fazer canhestro: "Nas esculturas e desenhos, Amilcar de Castro *se impõe* uma dificuldade extremamente produtiva, ressaltando também o que há de problemático no universalismo construtivista".

A questão central, aqui, é a dificuldade fundamental que os seus trabalhos nos colocam em relação à possibilidade de enquadrá-los como decididamente claros, construtivos e ordenadores, já que trazem em sua consistência extremamente corpórea todo o travo de arcaísmos históricos e geológicos que emperram a ortodoxia racional e algo ingênua do construtivismo europeu transplantado para o Brasil da segunda metade do século XX. Daí a consistência brutamente ferruginosa de suas esculturas: minérios violentamente extraídos das entranhas do planeta e que, uma vez acordados do seu "sono rancoroso" (em referência a um verso de Drummond[18]), se armam de uma grande tensão estrutural, como que a evidenciar "o empenho exigido para retirar as coisas do repouso" (NAVES, 2011, p. 241). Nesse sentido, prossegue Rodrigo Naves, nos trabalhos de Amilcar de Castro, "o otimismo construtivista precisa conviver com um lastro possante – um passado que impossibilita agenciamentos abruptos e turva a leveza do primeiro dia" –, pois, com a ferrugem, é toda uma herança colonial que vem à tona. Assim, "sobre a clareza formal dessas peças, sobre o frescor de articulações tão

límpidas pesa a lembrança de um arcaísmo social que não se pode reverter apenas com estruturas complexas e relações decididas" (NAVES, 2011, p. 240-241). Definição que descreve muito bem, também, a assertividade crítica da arquitetura de Paulo Mendes da Rocha.

Em resumo, a poética plástica de Amilcar, fundada numa aguda intuição dos impasses históricos vividos pela sociedade brasileira em seu processo de modernização, cria mecanismos para contrariar, de certa forma, a clareza construtiva do iluminismo moderno na periferia do capitalismo. Tanto com esculturas feitas de matéria viva, que sofrem a corrosão constante do ambiente e do tempo, expandindo-se e contraindo-se sob a ação do sol e da chuva, quanto com desenhos feitos de uma energia expressiva e corpórea muito singular. São enormes manchas negras, cuja fatura algo descontrolada tempera a contenção do construtivismo geométrico – o que não quer dizer que sejam impulsivas ou expressionistas. Muito ao contrário, como bem notou Luiz Renato Martins, são guiadas pela mesma vontade mestra e disciplinada que comanda todo o seu trabalho, construindo massas densas e ralas nos traçados retos e diagonais, feitos ritmicamente com vassouras e escovões sobre papeis e telas estendidos no chão. É um trabalho físico, realizado com os dois braços, e aparentado ao

dos pintores de parede, dos faxineiros e dos operários da construção civil. "Amilcar desenhista", anota o crítico, "traça e deixa vestígios, como quem – ao volante de um trator – deixa marcas de pneus em chãos submetidos à terraplanagem" (MARTINS, 2021b).

FRAGMENTOS NÃO OBJETUAIS

Com o passar das décadas, as esculturas de Amilcar de Castro foram ganhando, cada vez mais, uma clara vocação pública, à medida que novas encomendas chegavam e que o avanço técnico da siderurgia em Minas permitia um aumento da escala das peças. Uma obra-chave nessa história é a escultura sem título instalada na Praça da Sé em 1978, integrando um programa de arte pública na cidade de São Paulo associado às obras do metrô. Partindo de uma chapa quadrada de 4,50 metros de lado, e por meio de um corte semicircular e uma dobra ortogonal, o artista criou um portal vazado, que permite francos atravessamentos em uma área de grande circulação de pessoas. Metáfora, talvez, de um momento em que importantes manifestações de rua e greves operárias na Grande São Paulo começavam a abrir a clausura da repressão ditatorial

em busca de uma retomada democrática, como bem percebeu, mais uma vez, Luiz Renato Martins (2021a).

Daí em diante, podemos dizer que muitas das esculturas de Amilcar de Castro solicitam uma implantação em espaço aberto, em diálogo com as praças e calçadas das cidades. Nesse sentido, foi muito auspicioso o encontro entre essas esculturas e o espaço expositivo do MuBE na grande mostra dos trabalhos do artista mineiro em 2021, que tive a felicidade de organizar em parceria com Rodrigo de Castro.[19] Isso porque o espaço do MuBE parecia aguardar há anos por uma exposição de peças como essas, que interagem intensamente com o ambiente e tensionam a sua horizontalidade – sobretudo no caso da totêmica escultura feita para Uberaba, com altura de 18 metros. Há, aqui, um importante encontro de princípios e propósitos no que se refere à afirmação do espaço público por meio da arte. No MuBE, Mendes da Rocha construiu uma esplanada aberta e parcialmente coberta por uma viga com um vão imenso, em situação que guarda semelhanças com o MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1957-68), de Lina Bo Bardi, um dos maiores paradigmas de espaço público com importância política no Brasil. Em que pese a presença das grades, que infelizmente obstaculizam a relação mais franca da esplanada

com o entorno urbano do museu, o edifício do MuBE é um evidente manifesto à favor do espaço público na *polis* contemporânea – pedra de toque no discurso verbal e construído do arquiteto.[20]

Como vimos, a grande viga-marquise do MuBE, com sua poética enigmática e excessiva, demarca, a meu ver, um ponto de inflexão histórico em relação à didática estrutural da Escola Paulista de arquitetura, iniciada por Vilanova Artigas no final dos anos 50. Não à toa, o momento do concurso de projetos para o museu coincide tanto com a volta à democracia no Brasil quanto com a morte de Artigas, ambas ocorridas um ano antes, em 1985. Levado assim a ocupar, conscientemente ou não, um lugar de protagonismo na cena arquitetônica de um país em mudança, Mendes da Rocha sinaliza a existência do museu através de uma grande peça pétrea horizontal que parece flutuar sobre o terreno. É o que permite considerá-la, como observa liricamente o arquiteto, uma "pedra no céu" (cf. ROCHA, 1989),[21] em alusão ao quadro *Les idées claires* (1955), de René Magritte, que lhe serviu de inspiração.

Paulo Mendes da Rocha não gostava muito das fotografias em que a viga-marquise do MuBE aparece inteira, vista de ponta a ponta. Não lhe agradava a leitura demasiadamente objetual dessa peça arquitetônica – uma espécie de Stonehenge de vão infinito, na era

do concreto protendido. Compreensivelmente, ele preferia as vistas em que a viga aparece cortada, percebida apenas parcialmente, de forma fragmentária, já que, como os dois apoios distam 60 metros um do outro, nossos olhos muitas vezes não são capazes de captá-los em uma mesma mirada. Vem daí tanto a imagem poética da "pedra no céu", já referida, quanto o sentido de alguns dos croquis do museu feitos pelo arquiteto, em que a inteireza da viga é cortada pela presença de grandes esculturas em primeiro plano, ou então, ao contrário, onde a visão da peça escultórica é em parte obstruída pela presença massiva da viga. Ambas situações que acontecem de forma muito potente no diálogo fortíssimo que se dá entre as esculturas de Amilcar de Castro, predominantemente verticais, e a forte horizontalidade da marquise do museu.

Amilcar e Paulo nunca submetem a matéria sem considerar em profundidade a sua resistência, como vimos. Ao contrário, trabalham-na num jogo de negociação permanente. Daí a ferrugem do aço e a presença afirmada das massas – escultóricas, pictóricas e arquitetônicas – a nos lembrar sempre do esforço e do custo que há em se traçar e se dobrar o corpo do mundo nas direções que desejamos. Afirmação poética do peso, que a marquise do MuBE também representa, à medida que comprime a esplanada, criando uma

alternância entre a monumentalidade da praça de entrada, junto à Rua Alemanha, e uma inusitada escala doméstica junto à Av. Europa, sob um pé-direito de apenas 2,40 metros, onde a esfera pública se mostra íntima.

A "vontade construtiva" que mobiliza os trabalhos de Amilcar de Castro e de Paulo Mendes da Rocha é radical, e procura se opor aos costumes patrimonialistas de uma sociedade que trata os assuntos públicos por meio de relações pessoais. Na severidade do preto e branco dos desenhos, do ocre ferruginoso das esculturas e do cinza do concreto não há concessões sentimentais ou cordiais. Sóbrias e desafiadoras, as respostas dos dois artistas se baseiam no conceito virtuoso de projeto. Um projeto entendido como afirmação de desejos que se realizam em conformidade com a técnica e a matéria, figurando, assim, a ideia de uma sociedade capaz de planejar seu futuro e medir as consequências dos seus atos, responsabilizando-se por eles. Algo que, no Brasil de hoje, volta a ter um urgente significado.

NOTAS

1. Dentre os artistas que participaram da Semana de Arte Moderna em 1922, apenas dois eram arquitetos, e seguiam uma orientação neocolonial: o polonês Georg Przyrembel (1885-1956) e o espanhol Antonio Garcia Moya (1891-1949).

2. Verso da canção "Paisagem útil" (1967), de Caetano Veloso, que faz o elogio paródico dessa artificialidade na qual desponta a "lua oval da Esso". "Como é dito no primeiro verso da canção, os olhos se abrem em vento, incorporando a nova onda de um mundo onde a aurora 'sempre nascendo' na luz artificial é o olho sem pálpebra da Brasília lispectoriana, o mundo sem ciclo, o antiolhar do luar do sertão". (WISNIK; WISNIK; NIKITIN, 1994, p. 83)

3. Entrevista publicada originalmente na revista *Imagem urbana*, Vitória, n. 1, dez. 1998.

4. Scully situa o início desse processo no iluminismo geométrico de Ledoux e Boulée, utilizando-se de um conceito de autonomia que remonta a Kant, a partir de Emil Kaufmann. Cf. Damisch (1982). Aliás, o conceito de autonomia, derivado de Kant, é uma matriz explicativa fundamental acerca do modernismo estético de modo amplo. Cf. Greenberg (1996).

5. Retomo, a seguir, alguns dos argumentos desenvolvidos por mim em "Oscar Niemeyer: intuição trágica e repouso" (WISNIK, 2009).

6. "O Brasil é um país de contrastes (...). Apesar disso, o prodígio da arquitetura brasileira floresce como uma planta tropical. As indústrias siderúrgica e de cimento no Brasil são pouco expressivas; no entanto, os arranha-céus brotam por toda parte. *Há qualquer coisa de irracional no desenvolvimento da arquitetura brasileira*. Em comparação com os Estados Unidos, com sua sequência de grandes precursores a partir de 1880 – Richardson, Louis Sullivan, F. L. Wright –, o Brasil está encontrando sua expressão arquitetônica própria com uma rapidez surpreendente." (GIEDION, 1999, p. 17, grifo meu)

7. Para Le Corbusier (2004, p. 229, grifo meu), a arquitetura é uma partida "'afirmação-homem' *contra* ou *com* 'presença-natureza'".

8. "O otimismo da bossa nova é o otimismo que parece inocente de tão sábio: nele estão – resolvidos provisória mas satisfatoriamente – todos os males do mundo. De tal otimismo podemos dizer, lembrando Nietzsche mesmo, que é trágico." (VELOSO, 2005, p. 50)

9. Além de Vilanova Artigas, podem ser citados nesse grupo arquitetos como Paulo Mendes da Rocha, Joaquim Guedes, Carlos Millan, Fábio Penteado, Pedro Paulo Saraiva, Abrahão Sanovicz, Jon Maitrejean, Ruy Ohtake, Giancarlo Gasperini, Marcello Fragelli, Décio Tozzi, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèbvre, João Walter Toscano e, de certa forma, Lina Bo Bardi.

10. Membro fundador da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1948, Artigas sempre foi um profissional que se dividiu entre a prática do ateliê e a vida universitária, discutindo e batalhando de forma sempre empenhada por questões curriculares.

11. A não percepção dessa diferença alimenta enganos de leitura que se perpetuam até hoje, por exemplo, nas leituras "regionalistas" ou *low-tech* da obra de Paulo Mendes da Rocha, surgidas por ocasião do prêmio Pritzker recebido por ele em 2006.

12. "É impossível pensar em transformações formais se não se sabe como realizá-las. Raciocina-se com a engenhosidade possível, não se pensa com formas autônomas ou independentes de uma visão fabril delas mesmas". (ROCHA, 2000, p. 71-72)

13. "O *não-objeto* não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto". (GULLAR, 1977, p. 85) O texto foi originalmente publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* em 1959.

14. Esquema didático exposto pela primeira vez no projeto-protótipo da Maison Dom-Ino (1914-1917).

15. Daí o recurso compositivo aos estudos de fachada e de planta por meio da seção áurea, por exemplo. Cf. Rowe (1947).

16. No poema "Confidência do Itabirano", publicado em *Sentimento do mundo*, de 1940.

17. Amilcar de Castro chamava suas obras sobre tela de desenhos, e não de pinturas, para que não se procurasse nelas valores propriamente pictóricos.

18. Retirado do poema "A máquina do mundo", de *Claro enigma*, publicado em 1951.

19. "Amilcar de Castro: na dobra do mundo", ocorrida no MuBE em 2021, com curadoria minha e de Rodrigo de Castro.

20. "Para um arquiteto, principalmente, a ideia de espaço implica a noção de público. Não existe espaço privado. Nem a nossa mente é um espaço privado. Nós sempre publicamos o que pensamos, senão não pensamos nada. Nós estamos condenados a uma relação dialógica entre ideia e coisa. Se você não produz uma coisa, sua ideia não aparece, não existe". Paulo Mendes da Rocha, em depoimento a Guilherme Wisnik por ocasião da 10ª Bienal de Arquitetura de São Paulo, 2013.

21. Ver a aula do arquiteto em fevereiro de 1989 na FAUUSP, gravada pelo VideoFau, e intitulada "MuBE 02: concepção arquitetônica". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bZ4ZN3kqOGQ. À propósito, em 2017, o MuBE realizou a exposição "Pedra no céu: arte e arquitetura de Paulo Mendes da Rocha", com curadoria minha e de Cauê Alves.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ARTIGAS, Vilanova. A função social do arquiteto – quarta arguição [1984]. In **Caminhos da arquitetura.** São Paulo: Cosac Naify, 2004a, p. 186-231.

ARTIGAS, Vilanova. Sobre escolas [1970]. In **Caminhos da arquitetura.** São Paulo: Cosac Naify, 2004b, p. 122-131.

ARTIGAS, Vilanova. Tradição e ruptura [1984]. In **Caminhos da arquitetura.** São Paulo: Cosac Naify, 2004c, p. 174-182.

ARTIGAS, Vilanova. Uma falsa crise [1965]. In **Caminhos da arquitetura.** São Paulo: Cosac Naify, 2004d, p. 102-107.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BRITO, Ronaldo. Tempo do espaço. In **Amilcar de Castro.** São Paulo: Takano Editora, 2001, p. 37-55.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros). In **Literatura e sociedade** – estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 109-138.

CARDOZO, Joaquim. Le chant architectonique de Niemeyer. NIEMEYER, Oscar. **Oscar Niemeyer.** Belmont-sur-Lausanne: Editions Alphabet, 1977.

CASTRO, Amilcar de. Gestos livres delimitam espaços exatos. Entrevista concedida a Angélica de Moraes. **O Estado de S. Paulo,** 14 out. 1995, p. D4.

DAMISCH, Hubert. Prólogo a la edición francesa. Ledoux con Kant. In KAUFAMANN, Emil Kaufmann. **De Ledoux a Le Corbusier:** origen y desarollo de la arquitectura autónoma. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p.

DUARTE, Paulo Sergio. Amilcar de Castro ou a aventura da coerência. **Novos Estudos Cebrap,** São Paulo, vol. 3, n. 28, out. 1990, p. 152-158.

GARCIA, Walter. **Bim bom:** a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GIEDION, Siegfried. O Brasil e a arquitetura contemporânea [1952]. In MINDLIN, Henrique. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 17-18.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura:** ensaios críticos. São Paulo: Ática, 1996.

GULLAR, Ferreira. Lições de Arquitetura. In **Toda poesia (1950-1999).** Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, p. 301.

GULLAR, Ferreira. Teoria do *não-objeto* [1959]. In AMARAL, Aracy (org). **Projeto construtivo na arte:** 1950-1962. Rio de Janeiro / São Paulo: Museu de Arte Moderna, Pinacoteca do Estado, 1977 p. 85-94.

LE CORBUSIER. **Precisões.** São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 229 (grifo meu).

LISPECTOR, Clarice. Brasília. In **Visão do esplendor.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, p. 9-15.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos Estudos Cebrap,** São Paulo, vol. 3, n. 34, nov. 1992, p. 63-70.

MAMMÌ, Lorenzo. Noites brancas. In RAMOS, Nuno. **Noites brancas.** São Paulo: Casa da Imagem, 2002, p. 5-21.

MARTINS, Luiz Renato. Amilcar no MuBE (parte I). **A terra é redonda,** 7 jun. 2021a. Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/amilcar-no-mube/?doing_wp_cron=1625493180.6640999317169189453125. Acesso em: 3 dez. 2022.

MARTINS, Luiz Renato. Amilcar de Castro no MuBE (parte II). **A terra é redonda,** 5 jul. 2021b. Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/amilcar-de-castro-no-mube/?utm_term=2021-07-05&doing_wp_cron=1627478052.8173820972442626953125. Acesso em: 3 dez. 2022.

NAVES, Rodrigo. Da dificuldade de forma à forma difícil. In **A forma difícil:** ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 15-41.

NAVES, Rodrigo. Amilcar de Castro: matéria de risco. In **A forma difícil:** ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 233-259.

NIEMEYER, Oscar. Depoimento. **Módulo**, n. 9, Rio de Janeiro, fev. 1958, p. 3-6.

OITICICA, Hélio. Programa ambiental [1966]. In **Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, p. 103-105.

PEDROSA, Mário. A arquitetura moderna no Brasil. In **Arquitetura**: ensaios críticos / Organização, prefácio e notas de Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 61-73.

RAMOS, Nuno. O ferro futuro (Amilcar de Castro). In **Ensaio geral:** projetos, roteiros, ensaios, memória. São Paulo: Globo, 2007, p. 167.

ROCHA, Paulo Mendes da. Edifícios escolares: comentários. **Acrópole**, São Paulo, n. 377, set. 1970, p. 35.

ROCHA, Paulo Mendes da. Genealogia da imaginação. In ARTIGAS, Rosa (org.). **Paulo Mendes da Rocha: projetos** 1957-1999. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 69-73.

ROCHA, Paulo Mendes da. Arquitetura como uma forma peculiar de mobilizar o conhecimento (Entrevista a Marta Bogéa). In WISNIK, Guilherme (org.). **Paulo Mendes da Rocha.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p. 98-111.

ROCHA, Paulo Mendes da. MuBE 02: concepção arquitetônica. https://www.youtube.com/watch?v=bZ4ZN3kqOGQ

ROSCOE, ALLEN. Espetáculo, simples e forte, entrevista com Allen Roscoe. In WISNIK, Guilherme; CASTRO, Rodrigo de (orgs.). **Na dobra do mundo:** Amilcar de Castro no MuBE de Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: MuBE, 2021, p. 120-137.

ROWE, Colin. The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared. **The Architectural Review,** n. 101, mar. 1947, p. 101-104.

SCULLY Jr., VINCENT. **Arquitetura moderna:** a arquitetura da democracia. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

TELLES, Sophia Silva. O desenho: forma e imagem**. Arquitetura e Urbanismo – AU**, São Paulo, n. 55, 1994, p. 91-95.

TELLES, Sophia Silva. A arquitetura como ação. **Folha de S. Paulo,** Jornal de Resenhas, 9 mai. 1998.

VELOSO, Caetano. Diferentemente dos americanos do norte, In **O mundo não é chato.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 42-73.

WISNIK, Guilherme; WISNIK, José Miguel; NIKITIN, Vadim. Polis cósmica e caótica: cosmopolitismo em Caetano Veloso. **Caramelo,** São Paulo, n. 7, GFAU, 1994, p. 78-93.

WISNIK, Guilherme. Oscar Niemeyer: intuição trágica e repouso In **Estado crítico:** à deriva nas cidades. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 180-185.

WISNIK, Guilherme. Prefácio. In **Mário Pedrosa**: arquitetura: ensaios críticos / Organização, prefácio e notas de Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 7-28.

SOBRE O AUTOR

Guilherme Wisnik é professor Livre-Docente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Autor de livros como *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001), *Estado crítico: à deriva nas cidades* (Publifolha, 2009), *Dentro do nevoeiro: arte, arquitetura e tecnologia contemporâneas* (Ubu, 2018) e *Lançar mundos no mundo: Caetano Veloso e o Brasil* (Fósforo, 2022). Publicou ensaios em diversos livros e revistas, tais como Artforum, Architectural Design, Domus, Arquitectura Viva, AV Monografías, 2G, Rassegna, Arch +, Baumeister, Urban China, Plot e Monolito. Foi curador das exposições "Cildo Meireles: rio oir" (Itaú Cultural, 2011), "Pedra no céu: arte e a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha" (Museu Brasileiro da Escultura, 2017, com Cauê Alves), "Ocupação Paulo Mendes da Rocha" (Itaú Cultural, 2018) e "Infinito vão: 90 anos de arquitetura brasileira" (Casa da Arquitectura de Portugal, 2018, com Fernando Serapião). Foi o Curador Geral da 10ª Bienal de Arquitetura de São Paulo (2013).

Artigo recebido em 25 de outubro de 2022 e aceito em 17 de novembro de 2022.

ANITA MALFATTI NA ALEMANHA

ANITA MALFATTI IN GERMANY

ANITA MALFATTI EN ALEMANIA

CARLOS PIRES

Artigo inédito

Carlos Pires*

https://orcid.org/0000-0001-7596-8241

*Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2022.183760

RESUMO Este artigo pretende recuperar as escolhas feitas por Anita Malfatti na sua primeira viagem de estudos para a Europa com o objetivo de refletir sobre o campo da pintura moderna na Alemanha e a posição que a artista assumiu em relação a ele.

PALAVRAS-CHAVE Anita Malfatti; Pintura moderna; Modernismo

ABSTRACT

This article intends to recover the choices made by Anita Malfatti in her first study trip to Europe in order to understand the field of modern painting in Germany and the position that the artist assumed in relation to it.

KEYWORDS Anita Malfatti; Modern Painting; Modernism

RESUMEN

Este texto pretende recuperar las elecciones de Anita Malfatti en su primer viaje de estudios a Europa con objetivo de reflexionar sobre el campo de la pintura moderna en Alemania y el rol que asumió la artista en relación a él.

PALABRAS CLAVE Anita Malfatti; Pintura moderna; Modernismo

Mais de meia década antes da sua famosa exposição de 1917, Anita Malfatti viajou em 1910 para a Alemanha com o objetivo de estudar pintura e, nesse momento, entrou em contato com muitas faces do modernismo internacional. Ao que tudo indica, o envolvimento da pintora com o contexto alemão foi intenso e, ao que parece, sua produção nesses primeiros anos de formação também, embora muitas dessas evidências não tenham sido preservadas. A falta de informações sobre o período[1] e as poucas obras que restaram causam certa surpresa. Existem aproximadamente 15 trabalhos catalogados sem a certeza de terem sido de fato produzidos na Alemanha, dos quais parte significativa são pequenos desenhos e algumas gravuras.

Nessa viagem de estudos que fez em 1910 para a Alemanha custeada pela família, a pintora inicialmente procurou uma formação mais tradicional: "[ela] prestou exames em francês, e frequentou por um ano a Academia Imperial de Belas Artes de Berlim,[2] nas aulas de perspectiva, História da Arte e desenho" (BATISTA, 2006, p. 56). Uma parte desses estudos de perspectiva

aparece com anotações em alemão nas primeiras páginas de um caderno preto que contém o diário que a pintora produziu em 1914 ao longo da sua primeira exposição individual em São Paulo, na qual apresentou parte dos trabalhos produzidos na Alemanha.

Segundo um dos raros estudos relacionados à profissionalização das artistas nesse momento no Brasil:

> [...] as mais prestigiadas academias [na Alemanha] eram [...] as de Berlim e de Düsseldorf. Em ambas até a segunda década do século XX, as mulheres foram evitadas entre os discípulos. As razões alegadas eram as de uma suposta inferioridade intelectual do sexo feminino, que, incapaz de criar obras geniais, se dirigia à escola por um simples diletantismo, de sorte a promover a decadência institucional. (SIMIONI, 208, p. 102)

Essas informações, levantadas por Marina Sauer (1990), que Ana Paula Simioni apresenta para estabelecer o contexto brasileiro comparativamente, parecem indicar que Anita Malfatti não se matriculou em Berlim para ser uma aluna regular da Academia Real de Belas Artes, ou não foi uma "discípula" da instituição. Não fica claro se os "exames em francês" citados por Marta R. Batista em sua pesquisa faziam parte do processo para o ingresso na instituição que a artista frequentou. Simioni, que investiga em seu livro

as dificuldades relacionadas à profissionalização das artistas no Brasil entre o final do século XIX e o começo do seguinte, conclui ao cotejar a realidade nacional com a alemã que "Comparativamente, a abertura dos cursos superiores às mulheres foi muito mais fácil no Brasil" (SIMIONI, 2008, p. 103).

Anita Malfatti muito provavelmente percebeu esse clima desfavorável à sua formação na Alemanha e logo abandonou essa primeira possibilidade que, como apurou a pesquisadora Stephanie Dahn Batista (1999), foi de um semestre no Museu Real de Artes e Ofícios (*Königliches Kunstgewerbemuseum*) em um curso de desenho de modelo vivo, e não na Academia Real de Belas Artes de Berlim (*Königliche Akademische Hochschule der Künste*) que, de fato, não aceitou alunas até a década de 1920. Provavelmente as dificuldades criadas também nesse contexto de ensino mais aberto às mulheres parecem ter levado Anita à procura de outros caminhos.

Depois da passagem pelo Museu Real de Artes e Ofícios, que a pintora recorda como aborrecida em suas memórias, Anita Malfatti procurou outras maneiras de se relacionar com o meio artístico alemão. Ela começou, então, o período de estudos em ateliês com Fritz Burger, que é lembrado por ela como um pintor "que fazia

pontilhismo como quem se apresentava no palco". Ainda segundo Marta R. Batista, com base em depoimentos da artista:

> A conselho do grande professor de piano, comecei, no primeiro inverno, desenhando no ateliê de Fritz Burger, o grande divisionista alemão [...] que fazia pontilhismo como quem se apresenta num palco, em sua casa fora de Berlim [...] Estudou analiticamente a cor, sua composição, sua composição superando a cor local e a construção da superfície por manchas e pontos. (BATISTA, 2006, pp. 56-57)

Com esse professor que, segundo Marta R. Batista, é um "pintor hoje totalmente esquecido" (BATISTA, 2006, p. 56), a artista paulista se iniciou no "segredo da composição da cor" (BATISTA, 2006, p. 57). As informações sobre Burger são, contudo, contraditórias. A própria pesquisadora assinalou as divergências entre sua fonte (a própria pintora) e os dados que levantou e concluiu que "as inúmeras pequenas experiências com a cor, que realizou com Fritz Burger, infelizmente continuam desaparecidas" (BATISTA, 2006, p. 57).

Um marco para uma tomada de posição mais efetiva da artista, para além da saída do Museu Real de Artes e Ofícios e dos estudos com Burger, foi em 1912, quando, segundo a própria pintora, aconteceu o "fim de suas reservas" em relação àquelas novidades "modernas"

que estava vivenciando na Alemanha. Certamente foi central para essa tomada de posição a visita à Sonderbund em Colônia, em meados de 1912, grande exposição de "arte moderna" que serviu de modelo para outras, como o Armory Show nos Estados Unidos em 1913. Anita Malfatti presenciou, de fato, um grande evento de "arte moderna". A Sonderbund, que ficou aberta de maio a setembro daquele ano, foi financiada e organizada pelo importante mecenas do modernismo internacional e colecionador Karl Osthaus, que fundou, com sua coleção de quadros e obras de arte, o Folkwang Museum, em 1902. A noção de moderno que estava no horizonte do evento de 1912 girava em torno da ideia de "não realismo" e do modernismo internacional como, em boa medida, as exposições da Secessão de Berlin[3] estabeleciam desde o final do XIX: El Greco foi o artista escolhido na Sonderbund como o precursor dessa construção de "moderno" que os organizadores procuraram imprimir naquele momento.

A forte aparência de institucionalização que a exposição de 1912 gerou certamente contribuiu para essa tomada de posição de Anita Malfatti, ou, no mínimo, fez com que ela acabasse com as suas reservas em relação à "pintura moderna". A institucionalização de fato do modernismo[4] na Alemanha, questão que ultrapassa o

escopo deste artigo, foi um processo bem mais lento e acidentado, que se efetivará apenas após a Segunda Guerra Mundial, depois da perseguição de artistas considerados "degenerados" pelos nazistas e da destruição nesse processo de muitas das obras das primeiras décadas do século XX.[5]

Nessa grande exposição em Colônia em 1912, a pintora pôde de fato entrar em contato com muitas vertentes artísticas que posteriormente foram agrupadas em torno da ideia, um tanto elástica, de arte moderna. Curioso, como ainda destaca Batista (2006, p. 70) sem procurar investigar os motivos, é que no futuro a pintora citaria de maneira dominante em seus relatos o contato que teve nesse momento com as obras dos artistas franceses. Isso provavelmente se deu pelo apelo quase mítico, inclusive para muitos alemães,[6] de Paris, "capital da arte", apelo especialmente forte para artistas e intelectuais do modernismo brasileiro, como demonstra Miceli (2003). O prestígio da cidade francesa em relação à realidade cultural acanhada do meio paulista talvez tenha feito a artista reorganizar suas memórias gerando certo esquecimento em relação à Alemanha e seus artistas. Nas rememorações de seus estudos da primeira metade da década de 1910, elaboradas para a historiadora Marta R. Batista ou por ocasião de palestras, Anita Malfatti estava

bem distante temporalmente deles e, entre esses tempos das rememorações e o da Alemanha, existia, ainda, a experiência em Paris da década de 1920 com a bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, de 1923 a 1928. Na década de 1910, no entanto, no diário que começou em maio de 1914, ela mobilizou essas referências e elementos da sua formação em Berlim.

As disputas em torno do campo moderno em formação na Alemanha tiveram desdobramentos importantes em 1912 para pensar a posição de Anita nele, ou para pensar em que medida se dava o fim de suas reservas em relação à pintura moderna. Os principais conflitos nesse campo aconteciam entre os diferentes agentes ligados à Secessão de Berlim, associação de artistas livres criada no final do século XIX. Ou livres, em um primeiro momento, em relação à Associação de Artistas de Berlim, entidade estatal vinculada ao sistema acadêmico que tinha como principal centro a Academia Real de Belas Artes de Berlim, dirigida por Anton von Werner, pintor fortemente nacionalista que chegou a dar aulas de desenho e pintura para Guilherme II. Sistema esse que era em alguma medida periférico[7] em relação ao francês, ou assim era visto por muitos artistas alemães, que procuravam complementar a formação e desenvolver suas carreiras em Paris. Essas disputas,

como argumentou Paret (1980), extravasaram o campo artístico e ganharam contornos políticos, embora não radicais, nos conflitos por reconhecimento desses artistas modernistas contra esse ambiente conservador e fortemente nacionalista organizado em torno da Academia Real e de Anton von Werner.

Sobre como se estabeleceu esse desenho policêntrico da arte moderna na Europa no começo do século XX e o papel que as Secessões tiveram na sua internacionalização, Catherine Dossin e Béatrice Joyeux-Prunel (2015, p. 185) argumentam:

> The dynamism of these so-called peripheries was important not only for Parisian art but more generally for all innovative European art. An international elite of art collectors progressively recognized that modern art was not necessarily a Parisian production. The Groupe des Vingt, for instance, founded in Brussels in 1883, was an essential platform for the internationalization of Postimpressionism, Symbolism, and decorative arts coming from France, as well as those coming from Britain, Austria, or Germany. The foundation of the Secessions in Europe further contributed to the internationalization of modern art and its polycentric structuration: Berlin in 1892 and 1899, Munich in 1893, the Libre Esthétique in Brussels in 1893, the Venice Biennale in 1895, the Wiener Sezession in 1897, the World of Art in St. Petersburg in 1902, etc. At the end of the nineteenth century, a Secession belonged to the "kit" of any modern cultural capital.

Esse sistema da arte moderna identificado pelas pesquisadoras, que promove sua internacionalização por meio de certos padrões de funcionamento,[8] estabeleceu um progressivo atrito com outros "produtos modulares", ou outros "*kits*", os nacionalismos, criados no final do século XVIII e que também se internacionalizaram "transplantados com diversos graus de autoconsciência para uma grande variedade de terrenos sociais, para se incorporarem e serem incorporados a uma variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas" (ANDERSON, 2015, p. 30). Essa tensão latente entre a internacionalização da arte moderna, com características cosmopolitas muitas vezes, e os nacionalismos, em seus diferentes graus dentro da Alemanha, acentuou-se até a Primeira Grande Guerra.[9] Catherine Dossin e Béatrice Joyeux-Prunel localizam, então, um momento chave nesse processo de, ao mesmo tempo, conflito e acomodação entre, simplificando, o cosmopolitismo modernista e os nacionalismos:

> By 1908, the circulation of international exhibitions and press reviews materialized the polycentric reality of the modernist field in the context of growing nationalism. In every country, foreign modernist exhibitions triggered national polemics, and encouraged modernist milieus to propose national versions of modernity. Yet Modernism

was displayed, marketed, and encouraged in an international system. (DOSSIN, JOYEUX-PRUNEL, 2015, p. 185)

Em meados de 1912, retomando, Anita Malfatti visitou a Sonderbund e teve uma boa amostra desse modernismo internacional, fortemente enraizado em Berlim por meio da Secessão e de seu principal mecenas, Paul Cassirer,[10] que desde a virada para o século XX expunha e comercializava sistematicamente obras de artistas que a pintora viu em Colônia:

> In his gallery, Paul Cassirer mounted on the average six major exhibitions a year. He regularly featured the leading exponents of the Berlin Secession and reinforced the organization's international outlook by opening his gallery to artists from abroad. In 1903 he showed works by Munch, Bonnard, Vuillard, Degas, and Monet, and with an exhibition of paintings by El Greco next hit he revived interest in a master whose idiosyncratic style was being revalued as younger artists pursued an analogously expressive use of color and form. In the spring of 1904 Cassirer held the first major exhibition in Germany of oils and watercolors by Cézanne. In 1908 he showed paintings by van Gogh and Jawlensky as well as a series of landscapes by Christian Rohlfs; in 1910 he organized the first major exhibition of works by Kokoschka. Soon Paul Cassirer's salon was known as the country's leading gallery of modern art and the main source for French

> Impressionist and Post-Impressionist works for museums, galleries, and private collections in central Europe. (UHR, 1990, p. 130)

O que levou Anita Malfatti ao seu principal professor nesse momento, o pintor Lovis Corinth, foi uma disputa interna na Secessão de Berlim na qual Paul Cassirer desempenhou um papel central. Corinth foi, antes da mudança para Berlim, um ativo membro na fundação da Secessão de Munique, em 1892, e participou também dos seus desdobramentos. Em 1899, ele foi chamado para participar da recém-fundada Secessão de Berlim por Walter Leistikow, artista que conhecera brevemente em uma passagem pela cidade no inverno de 1887 para 1888. Leistikov e Corinth estreitaram relações quando o pintor de paisagens e artista gráfico foi passar um tempo com ele em Königsberg, cidade na qual Corinth estabeleceu raízes, deslocando para lá seu pai de Tapiau, sua cidade natal, situada a leste da Prússia. Em 1893, Leistikov e Corinth viajaram juntos para pintar paisagens próximo a Dachau e no lago Starnberger. Muito provavelmente nesse momento Corinth pintou o retrato de seu amigo e principal interlocutor naquele e nos próximos anos.



Figura 1.
Lovis Corinth,
Portrait of Walter Leistikow, 1893.
Óleo sobre tela, 124,5 x 100 cm.
Acervo: Berlin, Stiftung Stadtmuseum.

Leistikov trabalhou ativamente no final da década de 1890 para trazer Corinth para Berlim e para os embates em torno da recém-fundada Secessão na cidade. A estratégia do paisagista foi conseguir encomendas de retratos e espaços para Corinth expor, o que já aconteceu em dezembro de 1899 – mesmo ano da primeira mostra da Secessão de Berlim, realizada em maio – com a sua participação em uma exposição na galeria de Paul Cassirer sobre o realismo alemão.

Corinth animou-se com o contexto artístico berlinense e mudou-se definitivamente para a capital do Reino da Prússia convencido de que isso seria vantajoso para a sua carreira. Virou, então, um membro bastante ativo da Secessão de Berlim e abriu, em 1902, uma escola de pintura para mulheres, que logo passou a ser frequentada também por alguns alunos.



Figura 2.
Escola de pintura para mulheres de Lovis Corinth, 1902.
Acervo: Wilhelmine Corinth Klopfer.

A carreira de Corinth esteve fortemente vinculada à Secessão de Berlim desde sua mudança para a capital.[11] Em 1902, ele se tornou membro do comitê executivo vinculado ao grupo do pintor Max Liebermann e, nesse mesmo ano, assinou contrato com a galeria de Cassirer, a outra figura de peso na Secessão, como dito. Ao longo da primeira década, Corinth publicou na editora do próprio Cassirer um manual de ensino de pintura (*Das Erlernen der Malerei*, de 1908) e uma biografia, em 1910, do amigo Walter Leistikow, que havia morrido em 1908.



Figura 3.
Júri da exposição Berlin Secession 1908. A partir da esquerda: escultores Fritz Klimsch e August Gaul, pintores Walter Leistikow e Hans Baluschek, marchand Paul Cassirer, pintores Max Slevogt (sentado) e George Mosson (em pé), escultor Max Kruse, pintores Max Liebermann (sentado), Emil Rudolf Weiss e Lovis Corinth.

Corinth, com efeito, dedicou-se ao ensino de pintura não só com a escrita de um manual. Nas primeiras décadas do século XX, deu aulas em seu estúdio, na Klopstockstrasse, e em outro que alugou em 1904. E, ainda, na escola do escultor Arthur Lewin-Funcke,[12] que Anita Malfatti começou a frequentar a partir, provavelmente, da primavera de 1913, no seu último ano na Alemanha, depois de ver uma exposição de Corinth, segundo os relatos da pintora.

A individual de Corinth que muito provavelmente Anita Malfatti relatou em suas memórias aconteceu como resultado de um conflito interno na Secessão de Berlim. O pintor assumiu, em dezembro de 1910, a presidência da associação depois do comitê executivo ter sido fortemente pressionado pelos jovens artistas expressionistas, principalmente do Die Brücke, que ficaram de fora da seleção para a exposição daquele ano.[13] Um conflito que era latente pelo menos desde 1905 entre distintas concepções artísticas[14] ficou explícito com as decisões do comitê executivo e gerou o rompimento dos expressionistas no final de 1910. A exposição sob a responsabilidade de Corinth em 1911 não agradou e, nesse contexto de crise institucional, os conflitos ganharam, ainda, matizes nacionalistas:

> Tensions in the modern movement were heightened still further by Ein Protest deutscher Künstler, written and published in 1911 by the landscape painter Carl Vinnen, accusing German critics, dealers, and museum officials of promoting French works of art, thereby depriving German artists of much-needed support. The Protest, signed by 140 supporters, lamented that young German artists, to gain recognition, were forced to imitate the French models and in the process lost their cultural identity. (UHR, 1990, p. 177)

O derrame cerebral que Corinth sofreu em dezembro de 1911[15] não permitiu que ele presidisse a exposição da Secessão de 1912, que foi organizada por Liebermann e Cassirer. Quando Corinth, depois de recuperado, tentou se reeleger em 1912, não conseguiu, e Cassirer assumiu o posto em um espírito mais conciliatório em relação às outras vertentes artísticas que estavam em conflito com a instituição nos últimos anos. O comerciante de arte, no entanto, como uma espécie de compensação ao antigo aliado, organizou uma exposição individual de Corinth em sua galeria que foi inaugurada no final de janeiro de 1913. Muito provavelmente foi nessa exposição que Anita Malfatti entrou em contato com o trabalho do pintor:[16]

> Tive ocasião de visitar uma exposição muito discutida. Lá levei um choque. Eram quadros enormes. A tinta era jogada com tal impulso, com tais deslizes e paradas repentinas, que parecia a própria vida a fugir pela tela afora.

> Perguntei na saída da exposição se este artista era professor. Logo na primavera entrei no curso da Academia Lewin Funcke, cujo professor era este célebre artista Lovis Corinth. Era um 'massa' o tal professor.[17]

A pintora, então, procurou uma posição naquele contexto que a colocou no centro dos confrontos que estabeleciam o campo modernista, confrontos amplificados progressivamente desde a década anterior.[18] O grupo de Lovis Corinth assumiu uma posição conservadora nesse arranjo, defendendo a manutenção de saberes artísticos relacionados à formação que tiveram, com o desenho de modelos vivos em chave mais realista desempenhando um papel central – além de um uso mais convencional da cor e da representação do espaço. Conservador em relação aos novos atores de outros estratos sociais, muitas vezes, e sem essa formação esperada, não em relação ao contexto oficial da Academia Real de Belas Artes de Berlim. Paul Cassirer, que era um comerciante de arte, além de editor, quando assume a presidência da associação nesse momento, negocia com essas tendências de vanguarda de maneira menos rígida.

Os principais professores de Anita Malfatti nesse momento, Corinth e Bischoff-Culm – este aparece como membro da Secessão a partir de 1909 (KATALOG..., 1909, p. 54), provavelmente o ano em

que se mudou para Berlim –, faziam parte desse grupo "conservador", ou que tentava conservar uma forma artística "realista", no sentido mais imediato da representação, principalmente dos corpos, mas não só, já que esse "realismo" podia se dar por meio de construções bastante idealistas. O mundo no qual esses artistas com mais de 40 anos se formaram estava, ao que parece, ameaçado por uma nova geração que entendia o fazer artístico em outras chaves.

Lovis Corinth tinha aproximadamente 55 anos em 1913 e teve uma formação mais tradicional na Academia de Königsberg de Munique, com uma passagem entre 1884 e 1887 pela conhecida Académie Julian em Paris, lugar procurado por brasileiras e brasileiros[19] para estudos. Essa instituição se destacou no mercado privado de ensino artístico que se proliferou na década de 1870 por meio do auxílio de professores ilustres como William-Adolphe Bouguereau, principal referência de Corinth em seu tempo de Paris, Tony Robert-Fleury e Alexandre Cabanel (cf. SIMIONI, 2007, p. 91). Nessa passagem pela Académie Julian, o pintor sentiu o peso dos nacionalismos já na sua chegada:

> On his arrival he was greeted with deafening noise, followed by caustic remarks intended to unnerve a newcomer. Troubled by the attention, Corinth though it wise to keep his East Prussian origins a secret and responded to his fellow students' insistent questioning about his background and training

> by implying that, having studied in Munich, he was a "Bavarois." He was formally initiated into the group at an "altar" of atelier stools quickly set up for the occasion, a ceremony recorded in an old photograph. A few days later he was sketched in caricature on the studio wall in the uniform of a Bavarian soldier against a red background and with bloody hands. The pithy inscription under it, "Quand même" (in spite of everything), indicated that for his French fellow students he was still a German. (UHR, 1990, p. 30)

Nesse momento, meados da década de 1880, Corinth encontrou em Paris uma forte discussão nos círculos impressionistas em torno da luz, da decomposição da cor, pontilhismo e divisionismo. Georges Seurat foi um artista-chave nesse contexto. Na Académie Julian, o pintor presenciou, ainda, um ambiente que desde a década anterior comportava turmas mistas, o que não acontecia no ensino oficial francês. A instituição incorporou mulheres em turmas separadas na década em que o pintor frequentou a escola:

> Pouco depois de sua [Académie Julian] fundação, em 1873, já assinalava a existência de turmas mistas, o que era então um gesto ousado por mesclar alunos e alunas em um mesmo recinto recebendo formação igualitária. A partir de 1880, o diretor deu-se conta de que as turmas exclusivamente femininas teriam ainda mais sucesso em virtude da pudicícia de muitas alunas francesas, as quais não negavam seu desconforto em coabitarem o mesmo espaço de colegas homens diante de modelos total ou parcialmente despidos.

> Nas novas turmas, as jovens encontraram uma formação equiparável à dos homens. (SIMIONI, 2007, p. 91)

Corinth teve um papel central no ensino de pintura. Já em 1902 ele montou, como vimos, uma escola para mulheres em Berlim, escreveu um manual, lecionou em diferentes contextos etc. Teve, também, um papel central na definição e acomodação do que se entendia como pintura moderna em Berlim. Isso se deu pela sua atuação como professor, mas também, de maneira mais ampla e intensa, pelo papel institucional assumido nos conflitos internos que aconteceram na Secessão de Berlim, que incorporava um espírito cosmopolita do modernismo internacional em progressivo contraste com diferentes faces dos nacionalismos emergentes na Alemanha. Arno J. Mayer esboçou uma leitura sobre a Secessão de Berlim na qual posiciona Corinth como central nos embates acadêmicos e como um dos responsáveis por uma direção pós-impressionista, ou francesa, para a pintura "moderna" nesse contexto alemão:

> Com certeza, a dissidência [Secessão] de Berlim de 1898, como a de Viena do ano anterior, pretendia antes afrouxar do que romper as restrições acadêmicas. Max Liebermann, membro da academia de Berlim, e Julius Meier-Graefe, o respeitado crítico de arte, simplesmente solicitaram que fosse incluído um salon de réfusés, com júri separado, na exposição anual da Academia Prussiana em Berlim. Quando Anton von Werner,

> respaldado pelo imperador, recusou, Liebermann liderou a organização de um salão próprio dos dissidentes, em que modernos franceses serviam para legitimar a mostra de impressionistas alemães, como Lovis Corinth e Max Slevogt. Na realidade, esses desertores não eram totalmente radicais em termos artísticos, pois seu objetivo era o de se emparelhar com o impressionismo. Com poucas exceções, repudiavam a política e a crítica social. (MAYER, 1990, p. 222)

Esses conflitos de caráter reformador, como Arno J. Mayer assinala, tinham como objetivo, em um primeiro momento, abrir algum espaço institucional em relação à Academia Real de Belas Artes de Berlim para os, digamos assim, pós-impressionistas alemães, grupo do qual Corinth era um dos principais representantes.

Os jovens artistas do Die Brücke tensionaram o campo, pois não entendiam os processos artísticos nas mesmas chaves pós-impressionistas do grupo de Corinth, grupo que em um primeiro momento se articulou em torno de Max Liebermann. O ponto dessa divergência, como vimos, passava por uma representação dos corpos e espaços ainda vinculada em alguma medida ao saber acadêmico, ou a uma formação por meio do desenho de modelos vivos, para colocar o problema em termos simplificados. Ashley Bassie descreve brevemente a origem, a característica e o que esses novos pintores do Die Brücke valorizavam em um tipo de formação

que passava pelo desenho de modelos vivos, mas com outras ênfases na reelaboração artística desses corpos, espaços e cores:

> In Dresden, a group of young architecture students at the city's Technical University began meeting to read, discuss and work together in Ernst Ludwig Kirchner's student lodgings. Dissatisfied with conventional academic art training, they organised informal life-drawing sessions using a young model, with short poses that they were only able to capture in quick, decisive, "courageous" lines, as one of them, Fritz Bleyl, put it. This way of working liberated them from the academic practices of drawing meticulously from a model in stiff, eternal poses, working from dirty old plaster casts, or copying slavishly from the Old Masters. (BASSIE, 2005, p. 48)

Anita Malfatti muito provavelmente viu as variadas possibilidades de "pintura moderna" que circulavam na Alemanha, além de outras formas de organizar a composição, o desenho, o uso de cores, embora só anos depois, em seu tempo de formação em Nova Iorque, tenha lançado mão de fato dessas estratégias presentes nos jovens expressionistas e em outras vertentes daquele momento.

Malfatti precisava, na Alemanha, estabelecer algum grau de compromisso com a aprendizagem de estruturação do desenho e de formas de representação acadêmicas, pensando principalmente nas expectativas do seu tio George Krug, que financiou boa parte

de seus estudos em Berlim. Ele era um colecionador de arte e engenheiro-arquiteto formado na Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos, na década de 1880, com um currículo com muitas disciplinas relacionadas ao desenho (cf. ATIQUE, 2009). Malfatti deixou as marcas de estudos de proporção, perspectiva, geometria etc. no começo do caderno em que escreveu seu diário, o que parece indicar que ela procurou algum estudo formal além das aulas de desenho de modelo vivo no Museu Real – ou, outra possibilidade, essas folhas do diário podem ser os registros de aulas que ela teve nos ateliês de pintura.

A artista muito provavelmente entrou em contato nesse momento em que esteve na Europa com os trabalhos dos jovens expressionistas alemães do Die Brücke. Eles, que oficializaram o grupo em 1905, mudaram-se de Dresden para Berlim no outono de 1911 e se separaram em 1913, momento em que a artista estava na cidade. Caso Anita Malfatti não tenha visto alguma exposição do grupo em Berlim, o que parece improvável, possivelmente entrou em contato com as pinturas do grupo na Sonderbund, em 1912. Alguns quadros mais marcadamente expressionistas que Anita Malfatti pintou depois da exposição de 1914, em Nova Iorque, remetem a esse contexto alemão, que tinha, em muitos momentos, Van Gogh no horizonte:

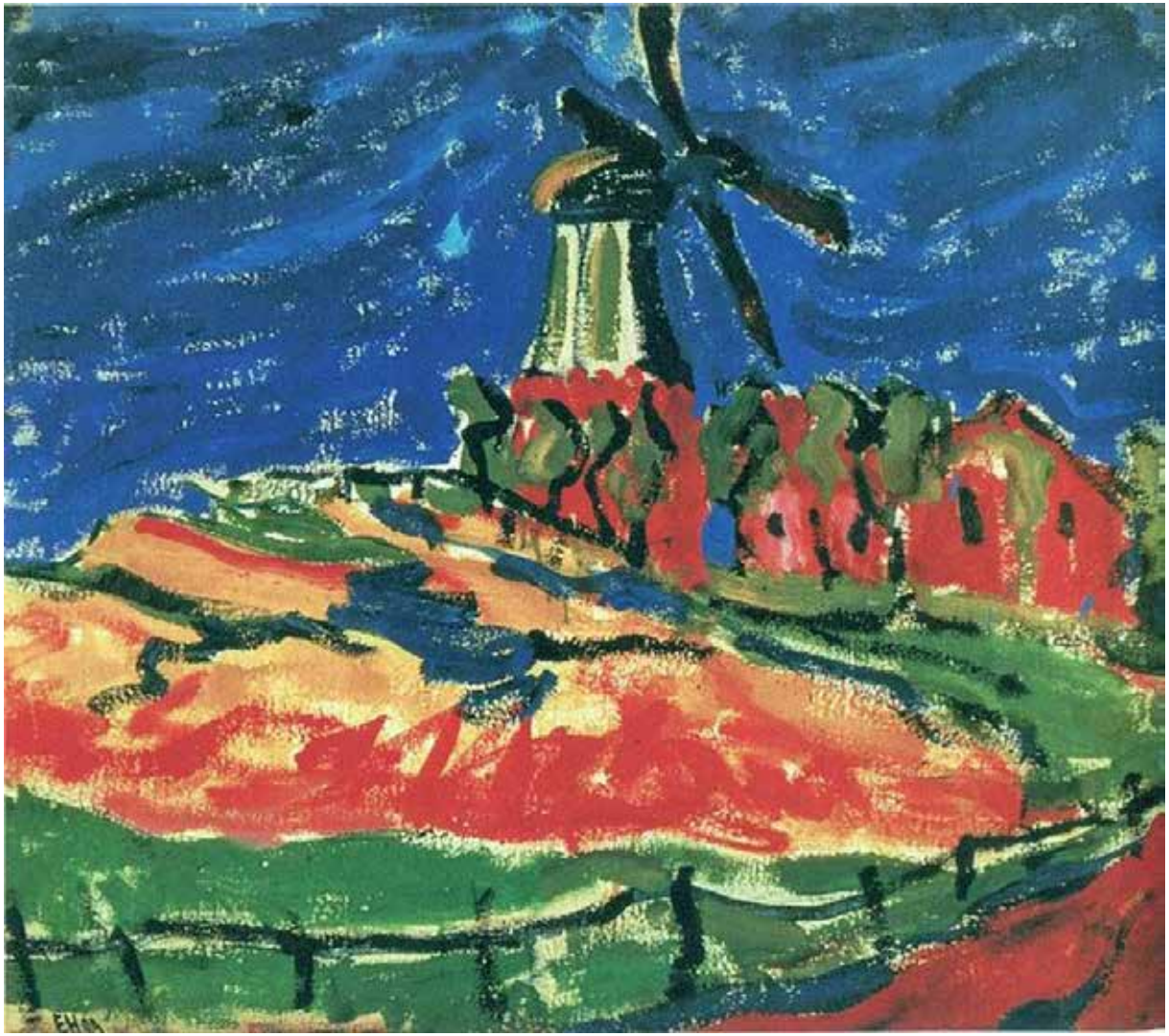


Figura 4.
Erich Heckel, *Windmill in Dangast*, 1909.
Óleo sobre tela, 70,5 x 80,5 cm. Acervo:
Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg.

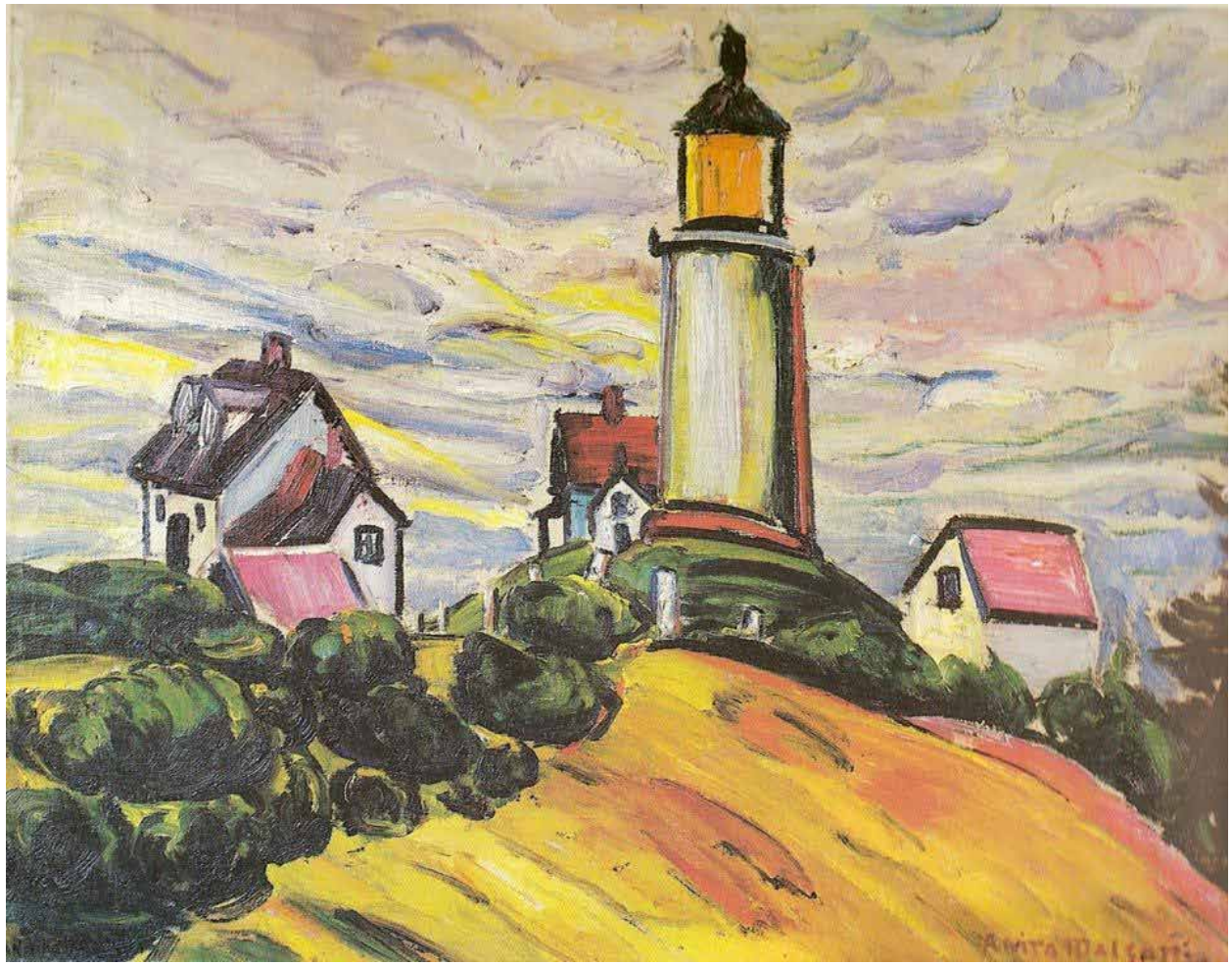


Figura 5.
Anita Malfatti, *O Farol* (*Monhegan*), 1915.
Óleo sobre tela, 46,5 x 61 cm.
Acervo: Coleção Gilberto Chateaubriand,
MAM, Rio de Janeiro.

No começo do século XX, retomando, Lovis Corinth, que assumiu um papel importante nas disputas e acomodações do campo artístico da arte moderna, foi para Berlim e abriu escolas, escreveu um manual e atuou como artista. Corinth tinha admiração pelos pintores holandeses e nunca, segundo Marta R. Batista (2006, p. 59), foi enquadrado em uma escola artística. Com efeito, Corinth foi uma figura de destaque no "impressionismo alemão". O adjetivo "alemão" marca, no entanto, uma diferença em relação ao contexto francês, que dá a perspectiva do enfoque "impressionismo alemão" e, ao que parece, traz a dificuldade para o enquadramento do pintor em escolas artísticas. Ou, em termos mais simples, Corinth não é visto em seus próprios termos, ou dentro dos problemas de época aos quais ele se relaciona, que, de qualquer maneira, passam, embora de maneira específica, pela França, pelo pós-impressionismo e pela maneira de organizar a representação dos corpos bastante em voga no seu período formativo. Sua produção de retratos com pinceladas aparentes naquele momento, em alguma medida similar ao pintor norte americano John Singer Sargent, foi o que parece ter atraído a jovem aspirante a retratista Anita Malfatti.

Marta R. Batista utiliza duas referências para justificar essa dificuldade para entender Corinth dentro das vertentes

modernistas daquele momento. A primeira é Ernest Harms (1958), uma aproximação biográfica que procura entender o pintor por meio das diferenças nacionais. A segunda é Peter Selz (1974), o principal divulgador do expressionismo alemão nos Estados Unidos na segunda metade do século XX.[20] Este constrói seu argumento procurando indícios da pintura expressionista nos "pré-expressionistas", o que indica a direção do seu enfoque que acontece em boa medida com clareza em relação à artificialidade dessas classificações. Essa perspectiva está muito provavelmente relacionada ao papel que o historiador ocupou na divulgação do expressionismo: "[Corinth] é frequentemente classificado como impressionista alemão, mas a força violenta e qualidade sensual de seu trabalho mostram uma afinidade muito maior com Rubens do que com o mais sereno Monet [...]". E acrescenta: "manifestação final de impressionismo [...] ao mesmo tempo um degrau intermediário entre as duas classificações artificiais (impressionismo e expressionismo)" (BATISTA, 2006, p. 34).

Colocando de lado a comparação um tanto elástica entre Rubens e Monet, que descarta determinações históricas fundamentais para a compreensão desses pintores, o "impressionismo" de Lovis Corinth, mesmo nesse diálogo que estabelece com o francês, acentua nos

retratos pintados com "emoção", ou na demonstração de vigor ou temperamento do artista, ao que parece, não algo "nacional", mas uma das tendências que se fortaleceu dentro do contexto internacional da arte moderna no período das secessões, tendência que o próprio Corinth e seu grupo formado em torno de Max Liebermann ajudaram a consolidar na Alemanha. Peter Selz procurou estabelecer uma diferenciação entre uma pintura mais fria, racional, francesa, e outra mais "vigorosa", com paixão, alemã, algo que não parece se sustentar da perspectiva do processo de internacionalização da arte moderna descrito por Joyeux-Prunel. A Sonderbund, para ficar nos exemplos próximos, tinha, como dito, El Greco na origem da sua construção mitológica. Essa diferença "nacional" correspondia, com efeito, a um processo transnacional de acomodação do pós-impressionismo em diferentes contextos na virada do século XIX para o XX e a um rearranjo complexo que aconteceu no campo modernista no final da década de 1910, ainda segundo Joyeux-Prunel.[21] O primeiro momento desse processo se deu, retomando, com os "modernos" alemães da Secessão de Berlim, do grupo de Max Liebermann e Cassirer, buscando o prestígio externo francês para se posicionar em relação ao meio acadêmico nacional organizado em torno da Academia Real de Belas Artes de Berlim.

Anita Malfatti abandonou os estudos mais, digamos assim, acadêmicos no Museu Real de Artes e Ofícios por uma posição ainda em alguma medida conservadora de formação artística, tendo em vista os embates que se davam nesse campo modernista em formação na Alemanha e os tensionamentos que os novos agentes, principalmente os jovens expressionistas, imprimiram nele. Essa escolha da artista remete em boa medida a um contexto francês da década de 1880 em que o pós-impressionismo, o pontilhismo e o divisionismo tiveram seu auge[22] – momento do período formativo de Lovis Corinth em Paris, como vimos. Boa parte desses grupos e obras da primeira década do século XX alemão passou a ser reunida sob o elástico rótulo de expressionismo alemão, ou começou a ser considerada tendo o "expressionismo" como marco, principalmente por meio da sua internacionalização posterior à Segunda Guerra Mundial.

Esse movimento artístico do início do XX se tornou marca, em muitos casos, afirmativa da identidade nacional alemã, embora essa construção tenha se consolidado de fato na chave da, para usar o termo um tanto banalizado cunhado por Adorno e Horkheimer, indústria cultural estadunidense na segunda metade do século XX.[23] Anita Malfatti parece ter percebido certa solidez,

ou certa consistência, naquele espaço com professores na faixa dos 50 anos ensinando "arte moderna" por meio de determinados métodos aparentemente consolidados, como ela assinala em relação ao estudo "divisionista" das cores que fez com Burger. Além de, muito provavelmente, ter recebido como mulher um tratamento mais igualitário – a maneira como ela organiza suas lembranças sobre esse momento, as entradas do seu diário de 1914 e as escolhas que fez para sua formação indicam que ela estava bastante atenta às questões de gênero.

Corinth, então, estudou em um contexto na década de 1880, na Académie Julian, em que as mulheres tiveram um tratamento mais equiparável ao dado aos homens do que em outras instituições na França. De fato, esse grupo de professores carregava uma "tradição", naquele momento, da "arte moderna" que remetia aos desdobramentos do impressionismo da década de 1880. "Tradição" que entrou em tensão com o ensino acadêmico alemão no final do século XIX em um processo de internacionalização do modernismo. O grupo de Corinth, depois, na primeira década de 1910, estabeleceu um conflito, agora de uma perspectiva da conservação de valores, com os novos atores modernistas, que passaram a disputar o campo em um contexto de acirramento

dos nacionalismos e de transformação desses valores artísticos. Esse novo grupo tinha, além da diferença geracional, outras maneiras de perceber a arte e a realidade social.

Anita Malfatti parece ter procurado, depois do período no Museu Real de Artes e Ofícios, uma pintura "avançada", embora não "radical",[24] nos ateliês privados, ou foi buscar algo que ela julgou ser possível negociar com a realidade do meio artístico paulista – além de muito provavelmente ter encontrado, como dito, um tratamento mais igualitário dado por esses professores, segundo seus relatos indicam. Ela procurou um espaço onde pudesse se exercitar na produção de retratos[25] produzidos com "temperamento" por meio da pincelada com muita tinta aparente, como os retratos que ela viu na exposição de Corinth em, muito provavelmente, 1913.

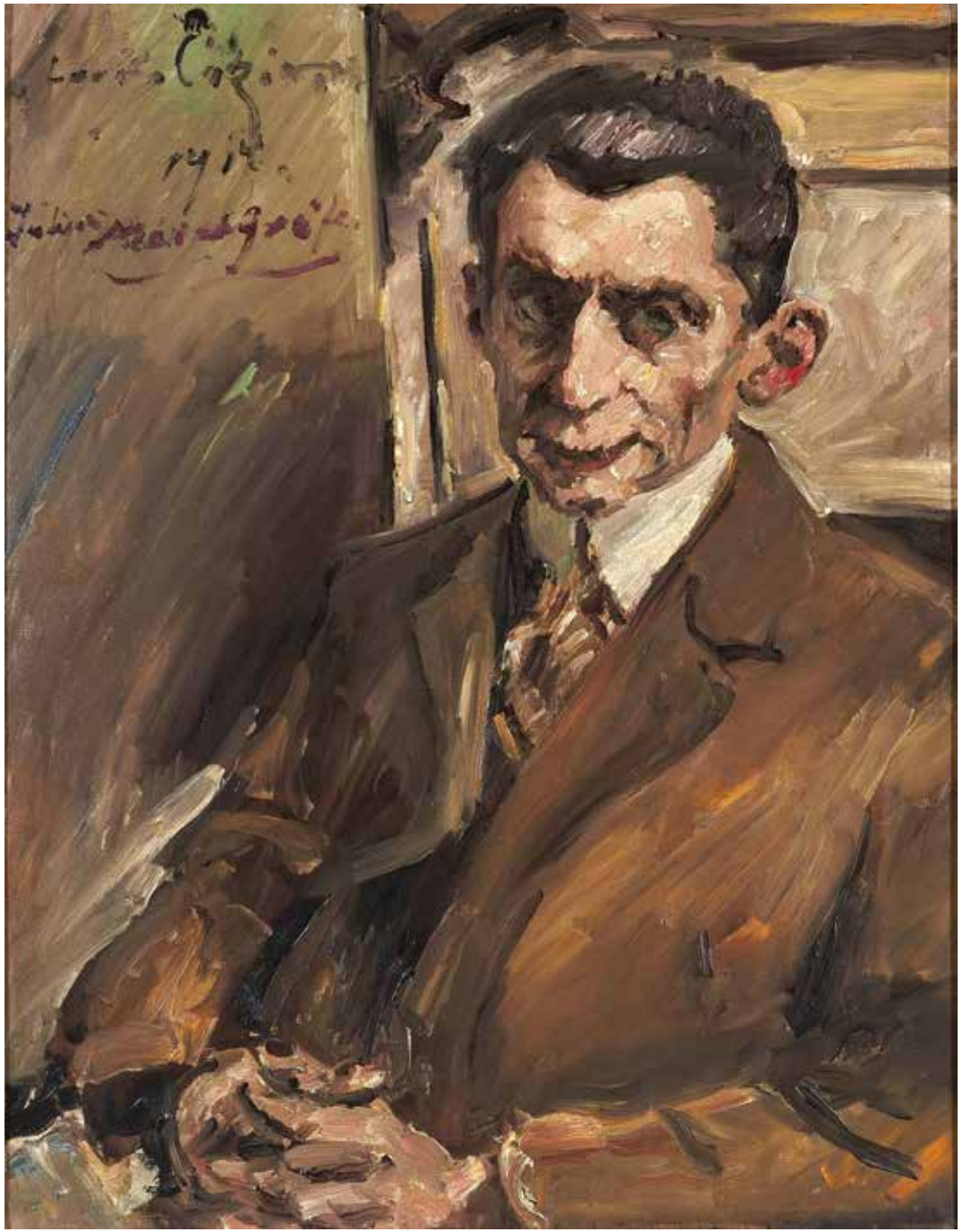


Figura 6.
Lovis Corinth, *Julius Meier-Graefe*, 1912.
Óleo sobre tela, 90,4 x 70,4 cm.
Acervo: Musée d'Orsay, Paris.

Da ótica brasileira, ou como aparece nas narrativas sobre Anita Malfatti, a Alemanha funciona como a "Europa", um "centro" no qual a pintora, uma artista de um país periférico, foi em busca de uma formação "avançada". Ela já trazia uma perspectiva "europeia", "italiana", de São Paulo, pelo contato que teve com a pintura de manchas, com tinta aparente, dos pintores, principalmente Carlo de Servi e Alfredo Norfini,[26] que deram aulas para a sua mãe, Eleonora E. Krug Malfatti, sua principal professora até a Alemanha. Um pintor como Corinth, que acomodava um retratismo com uma estrutura de desenho acadêmica e uma fatura que foi deixando a pincelada mais aparente ao longo da primeira década, como de certa forma John Singer Sargent, pareceu fornecer a Anita Malfatti o caminho a ser seguido naquele momento, caminho que de fato se confirmou com os quadros que ela apresentou em sua primeira individual em maio de 1914 na sala de chá das lojas Mappin.

NOTAS

1. Assim como restam poucos dados sobre a vida e as atividades de Anita Malfatti na Alemanha entre 1910 e 1914, também são escassas as obras da época hoje conhecidas. Ignora-se como eram e qual o destino que tiveram, por exemplo, os muitos desenhos que fez "dia e noite" nos seis meses iniciais de estudo e os "centos de pequenas experiências" com a cor que realizou sob orientação de Fritz Burger. Entre os raros desenhos localizados, encontra-se uma rápida caricatura num caderno de anotações. Cf. BATISTA (2006, p. 74).

2. Veremos que Marta R. Batista se engana em relação à instituição que a pintora frequentou.

3. Embora a Sonderbund seja considerada a maior exposição de arte moderna na Alemanha – "In Cologne Karl Osthaus organized the monumental fourth exhibition of the Düsseldorf Sonderbund [...] the most important German exhibition of modern art ever held" (UHR, 1990, p. 203) –, muitos desses artistas, inclusive El Greco, estavam sendo expostos pela Secessão de Berlim e pela galeria de Paul Cassirer, o principal patrono da Secessão, desde o começo do século XX (UHR, 1990, p. 130). Voltaremos a isso.

4. Evidentemente, entre 1848 e 1914 as culturas oficiais da Europa conheceram movimentos modernistas dissidentes nas artes, assim como nas igrejas e escolas "superiores. Mas essas defecções eram facilmente controladas, sobretudo por não constituírem páreo para os centros culturais reinantes. Com efeito, a maioria dos desertores eram experimentalistas e jovens inovadores, espirituosos e agressivos, e muitos deles afinal obtiveram reconhecimento. Mesmo assim, ondas sucessivas de vanguarda se chocaram contra as culturas oficiais que, como quebra-mares, sobreviveram intactas. A longo prazo, a vitória dos modernistas pode ter se mostrado inevitável. A curto prazo, porém, os modernistas foram refreados e isolados de forma efetiva, se necessário com medidas jurídicas e administrativas de controle. Apesar de, ou devido aos incessantes desafios e escárnios por parte das vanguardas, os produtores e guardiães das tradições acadêmicas oficiais se mantiveram ao mesmo tempo autoritários e inflexíveis" (MAYER, 1990, pp. 187-188.). Certamente a Sonderbund marca algum grau de institucionalização da "arte moderna", ou um momento dessa institucionalização, mas a entrada dessas obras em museus e a criação de museus específicos para abrigá-las foi um processo bem mais lento, que aconteceu ao longo do século XX. A Alemanha estava, no entanto, particularmente acelerada nesse processo, já que abriu em 1902, por meio de Osthaus, o Folkwang Museum,

que adquiriu obras de expressionistas – e de outros artistas do modernismo internacional do começo do século XX. Mas um exemplo daquela lentidão, ligado a esse contexto específico, foi a fundação do Brücke Museum, que se deu em 1964 e cuja inauguração aconteceu de fato em 1967, quando os integrantes do grupo Die Brücke estavam ou com idade bastante avançada ou já mortos. O pequeno museu abriga obras relacionadas a esse grupo formado em meados da primeira década do século XX e dissolvido em 1913. O Die Brücke e a história de sua dissolução revelam uma complexidade de disputas dentro do "campo moderno" em formação na Alemanha importante para entender a posição de Anita nele. Voltaremos a isso.

5. Em muitos momentos, o expressionismo foi colocado fora da "arte moderna" – o termo foi usado antes do movimento existir no título do livro de 1904 de Julius Meier-Graefe – nas disputas de formação desse campo. Os expurgos nazistas podem ter contribuído, talvez, para a colocação de maneira mais estável desses trabalhos dentro da "arte moderna". Como mostra Ashley Bassie (2005, p. 72), a aceitação do "moderno alemão" se deu, para Clement Greenberg, com restrições. O caminho para essas restrições passa por Paris. Bassie comenta que Greenberg diz que o trabalho de Kandinsky, russo nacionalizado alemão, não teve a "sorte" de Picasso, que adquiriu sua formação modernista diretamente da França. A má sorte de Kandinsky foi, segundo o argumento de Greenberg que a historiadora recupera, o modernismo ter chegado a ele por meio do contexto alemão.

6. Paula Modersohn-Becker, figura central nesse contexto, falecida precocemente em 1907, referia-se a Paris como "mundo". Cf. BASSIE (2005, p. 34).

7. Pensando, aqui, centro e periferia de maneira relacional, ou pensando que essa situação hierárquica se estabeleceu por meio da importância que outras capitais europeias adquiriam aos olhos de muitos artistas alemães que buscavam principalmente a França como centro de referência para aprimorarem suas formações e estabelecerem suas carreiras. Max Pechstein, futuro integrante do Die Brücke, recebeu em 1905 o Rome Prize, similar em outros lugares da Europa, concedido pela Academia Alemã, e participou da Sonderbund em 1912. Karl Schmidt-Rottluff recebeu um prêmio em 1930 para uma viagem de estudos na Itália (MOELLER, 2001, p. 47), já com as características dessas premiações significativamente alteradas incorporando artistas "modernos", como também começou a acontecer no Brasil desde a década de 1920, como os casos da própria Anita Malfatti e de Victor Brecheret comprovam. Franz Nölken, conhecido pintor que também fez parte do Die Brücke, possuía características naturalistas até viajar para Paris

em 1907 por recomendação de Julius Meier-Graefe. Além do impressionismo, ele presenciou o cubismo e o trabalho dos fauves (MOELLER, 2001, p. 91). Veremos adiante o caso de Lovis Corinth, o principal professor de Anita Malfatti nesse momento.

8. Béatrice Joyeux-Prunel traçou o perfil social desses agrupamentos internacionais do modernismo na virada para o século XX por meio de um estudo transnacional envolvendo seis cidades: Berlim, Bruxelas, Londres, Paris, Veneza e Weimar. Ela chega à conclusão, em um estudo de fôlego, que não existiu a tão propagada centralidade de Paris no campo modernista, mas uma complexa rede social composta por artistas, críticos, *marchands* e compradores que se repetiam, ou se sobrepunham, nas diferentes exposições de arte moderna nessas cidades, o que aponta uma organização policêntrica do modernismo. Para um resumo de seus achados, cf. JOYEUX-PRUNEL (2015).

9. Nacionalismos que já haviam entrado em conflito no XIX, pensando nas relações entre o Reino da Prússia e a França, na Guerra Franco-Prussiana. Veremos como esses conflitos marcam a posição de artistas alemães na França nas últimas décadas do século XIX.

10. "In its efforts to introduce modern art to Berlin, the Secession found continued and energetic support in Bruno and Paul Cassirer. The two dissolved their partnership in 1901 and henceforth each worked independently. Bruno Cassirer took over the publishing firm and in 1902 founded the journal Kunst und Künstler, which developed into Germany's leading art periodical under the editorship first of Emil Heilbut and then of Karl Scheffler. The journal also became an eloquent proponent of the Berlin Secession. Until shortly after the First World War, Bruno Cassirer continued to publish important books on art and aesthetics as well as illustrated books still acclaimed for their handsome typography and design. Paul Cassirer, in turn, assumed responsibility for the Cassirer gallery and remained the sole business manager of the Berlin Secession. After 1908 he reentered the publishing business. In addition to the Paul Cassirer Verlag, he started the Pan Presse, which specialized in luxury editions of books, graphics, and print portfolios; and he created Pan, a cultural and political periodical named for the journal founded in 1895 by Julius Meier-Graefe and his two friends the poets Otto Julius Bierbaum and Richard Dehmel. All of these operations came to be closely associated with the Berlin Secession" (UHR, 1990, p. 130). As informações biográficas de Corinth que seguem adiante no texto são quase inteiramente do livro de Uhr.

11. "Corinth's rise to fame in Berlin was closely linked to the growing importance of the Berlin as the strongest and most influential artists' association in Germany" (UHR, 1990, p. 129).

12. Os anúncios das aulas aparecem no final de catálogos da Secessão de Berlim durante os últimos anos da primeira década do século XX. Cf. KATALOG... (1908, p. 101).

13. "The 1910 exhibition organized by the executive committee turned out to be a disaster. Eighty-nine works by twenty-seven Expressionists, including Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein, and Nolde were rejected by the jury, among them Nolde's famous canvas of 1909, Pentecost" (UHR, 1990, 176).

14. A principal divergência passava pela questão da representação dos corpos e, em menor medida, dos espaços. Para o grupo de Max Liebermann, do qual Corinth fazia parte, a representação dos corpos precisava ter verossimilhança, ou precisava ser mais realista, entendendo esse realismo na direção de uma forma de desenho que implicava uma formação mais próxima à acadêmica, que precisava acontecer por meio de estudos com modelos vivos – ou passava por um saber fazer que implicava uma formação específica como a ensinada nos ateliês que Corinth dava aulas. A cor "realista" ou não também passou a ser um forte ponto de disputa naquele contexto.

15. Em 1911, Corinth teve um derrame e precisou se afastar da presidência da Secessão. Anita relata o temperamento do professor, que chegou a expulsar alguns alunos quebrando seus quadros em aulas, e comenta que ele era muito bondoso com ela, talvez, especulando, em função de estar em período de recuperação do movimento do braço e ver a pequena "canhota brasileira" com o braço direito atrofiado. As lembranças de Anita revelam, de qualquer maneira, uma consideração por ele: "Nada nesse mundo (da pintura de Corinth) é incolor ou sem luz. Procurei o homem de todas as cores, Lovis Corinth, e dentro de uma semana comecei a trabalhar na aula desse professor", relembra com entusiasmo a pintora. Cf. BATISTA (2006, p. 62).

16. Comentando essa exposição: "Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores. O artista não havia tomado tempo para misturar as cores, o que para mim foi uma revelação" (BATISTA, 2006, p. 62).

17. O manuscrito original da conferência proferida em 25 out. 1951 está no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP): Fundo Anita Malfatti, AM-02.02.09.

18. "The social reassessment of 'who ruled modern art, and from where', helps understand why an international reaction against the system of the Secessions happened around 1905-1906. This upheaval was led by young artists from socially lower strata, who didn't pass the 'social exam' required to enter the networks of modern art. All over Europe, these artists reacted against the way "secessionism" blocked social progression. This can explain the striking similarities between Fauvism in Paris (1905) and Expressionism in Dresden (1906)". (JOYEUX-PRUNEL, 2015, p. 49)

19. Sobre o assunto, ver SIMIONI (2004-2005).

20. O historiador Peter Gay (2008, p. 542) considera Selz pioneiro na divulgação do expressionismo alemão nos Estados Unidos com a primeira versão do seu livro *German Expressionist Painting* em 1957. Selz foi importante nas décadas seguintes também pela colocação de artistas alemães das primeiras décadas, muitos expressionistas, em museus nos Estados Unidos. Além de atuar como professor de história da arte na Universidade da Califórnia, em Berkeley, ele foi, de 1965 a 1973, diretor na fundação do hoje Berkeley Art Museum.

21. "After 1908-1909, European avant-gardes realized they had to reclaim public space over one another: with the internationalization of modern art markets, geopolitical questions interfered. The 'international war of the avant-gardes' — that some artists already felt before 1900 — became generalized around 1909-1910, when artists like the Futurists openly used nationalist mottos, published their manifestos in many different places, and travelled all over Europe to organize thunderous performances and exhibitions. In this artistic war, many avant-gardes chose nationalism against their foreign counterparts, even more so when nationalist polemics against Modernism occurred at home". (JOYEUX-PRUNEL, 2015, p. 50).

22. T.J. Clark localiza a crise desse momento em 1891, quando acontece uma importante inflexão no modernismo, no seu artigo "We Field-Women" (cf. CLARK, 2001, p. 71).

23. Theodor Adorno, em sua *Teoria estética*, comenta o processo complexo, lento e contraditório de afirmação do movimento na Alemanha: "que o expressionismo alemão se tenha, na sua época, volatizado tão rapidamente talvez tenha as razões artísticas no conflito entre a ideia de obra que

ele no entanto visava e a ideia de grito absoluto. Um outro efeito foi que o gênero envelheceu politicamente quando seu ímpeto revolucionário não se realizou e quando a União Soviética começou a perseguir a arte radical. Contudo, não é preciso esquecer que os autores do movimento na altura mal recebido – só o foi quarenta ou cinquenta anos mais tarde – eram forçados a viver e, como se diz na América, *to go commercial*! [...] Sociologicamente, o destino dos expressionistas fornece-nos o exemplo do primado do conceito burguês de profissão sobre a pura necessidade de expressão que, embora de modo ingênuo e turvo, os inspirava. Na sociedade burguesa, os artistas, como todos os produtores intelectuais, são compelidos a continuar desde que assinam como artistas. Não foi sem amargura que expressionistas eméritos escolheram temas comerciais prometedores. A falta de necessidade imanente para a produção, juntamente com a simultânea pressão econômica para a sua continuação, repercute-se no produto sob a forma de indiferença objetiva" (ADORNO, 2006, pp. 257-258).

24. As aspas são para marcar uma proposital simplificação.

25. E pintar propriamente, não apenas desenhar com carvão ou lápis.

26. A formação dos dois tem como origem o pai de Alfredo Norfini, Luigi Norfini (1825-1909). Este foi um importante professor em Luca, Itália, que pertenceu à mesma geração de Giovanni Fattóri (1825-1908), pintor central entre os *macchiaioli*, a pintura de manchas italiana praticada na maioria das vezes ao ar livre desenvolvida na segunda metade do século XIX paralelamente ao impressionismo francês. Alfredo estudou com seu pai, e Carlo de Servi, também nascido em Luca, teve o seu primeiro período formativo na Argentina, antes de receber uma bolsa e estudar quatro anos em Roma, com seu irmão, Luigi de Servi, que foi aluno de Luigi Norfini.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2006.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ATIQUE, Fernando. Os elos entre a University of Pennsylvania e a arquitetura do Brasil, através da trajetória profissional de George Henry Krug. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/atique_krug.htm>. Acesso em: 4 nov. 2022.

BASSIE, Ashley. **Expressionism**. New York: Parkstone International, 2005.

BATISTA, Marta R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Editora 34 / Edusp, 2006.

BATISTA, Stephanie Dahn. **Anita Malfatti:** Die Bildnisse von 1910 bis 1925. Magister, Philosophischen Fakultät zu Münster, Münster, 1999.

CLARK, T.J. We Field-Women. In **Farewell to an Idea:** Episodes from a History of Modernism. New Haven and London: Yale University Press, 2001, pp. 55-137.

DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. The German Century? How a Geopolitical Approach Could Transform the History of Modernism. In KAUFMANN, Thomas DaCosta *et al*. **Circulations in the Global History of Art.** Farnham Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate, 2015, pp. 183-201.

GAY, Peter. **Modernism - The Lure of Heresy**: From Baudelaire to Beckett and Beyond. New York: W.W. Norton, 2008.

HARMS, E. Lovis Corinth, 1858–1925, **Art News,** v. 57, 1958.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches. **Artl@s Bulletin** 4, no. 1, 2015, Article 4. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss1/4/>. Acesos em: 4 nov. 2022.

KATALOG DER SECHZEHNTEN AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION. Berlin: Paul Cassirer, 1908.

KATALOG DER ACHTZEHNTEN AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION BERLIN 1909. Berlin: Paul Cassirer, 1909.

MAYER, Arno J. **Força da tradição:** a persistência do antigo regime (1848-1914). São Paulo: Cia das Letras, 1990.

MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro:** história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MOELLER, Magdalena. **The Brücke Museum Berlin, Munich, London.** New York: Prestel, 2001.

PARET, Peter. **The Berlin Secession:** Modernism and its Enemies in Imperial Germany. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

SAUER, Marina. **L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923.** Paris: Ensba, 1990.

SELZ, Peter. **German Expressionist Painting.** Berkeley: University of California Press, 1974.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Le voyage à Paris: L'Académie Julian et la formation vers 1900. **Cahiers du Brésil Contemporain**, Paris, Maison des Sciences de L'Homme, n. 57/58-59/60, 2004-2005, pp. 261-281. Disponível em: < http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/D-5-Simioni.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, 2007, pp. 83-97. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450>. Acesso em: 4 nov. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista:** pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras, São Paulo: Edusp, 2008.

UHR, Horst. **Lovis Corinth.** Berkeley: University of California Press, 1990.

SOBRE O AUTOR

Carlos Pires é Professor Adjunto de Literatura Comparada do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordena o *Laboratório da Palavra do Programa Avançado de Cultura Contemporânea* da UFRJ. Atua de maneira interdisciplinar nos seguintes temas: literatura brasileira, modernismo, artes plásticas, canção popular, ensino de literatura e literatura para crianças.

Artigo recebido em 4 de abril de 2021 e aceito em 13 de maio de 2022.

NACIONALISMO DE EXPORTAÇÃO: PORTINARI, IDENTIDADE BRASILEIRA E OS ESTADOS UNIDOS (1935-1942)

EXPORTING NATIONALISM: PORTINARI, BRAZILIAN IDENTITY AND THE UNITED STATES (1935-1942)

NACIONALISMO DE EXPORTACIÓN: PORTINARI, IDENTIDAD BRASILEÑA Y ESTADOS UNIDOS (1935-1942)

DANIELLE MISURA NASTARI

RESUMO Candido Portinari trilhou trajetória gloriosa nos Estados Unidos entre 1935 e 1942, marcada por obras emblemáticas elaboradas para este país: *Café*, os painéis do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York e os murais da Biblioteca do Congresso. Examinamos o caráter único e experimental dessas representações de Brasil elaboradas por Portinari para a América do Norte – quase todas patrocinadas pelo Estado Novo –, bem como sua recepção pelo público estadunidense. Esta investigação fundamenta-se em fontes primárias do período, especialmente correspondências, memorandos institucionais, textos críticos e artigos de periódicos. As obras analisadas são um breviário dos conceitos de brasilidade fomentados nos Estados Unidos pela pintura nacional durante a Política da Boa Vizinhança e esclarecem a promoção do Brasil ali nesse período.

PALAVRAS-CHAVE Candido Portinari; Pintura moderna brasileira; Identidade nacional; Estados Unidos; Política da Boa Vizinhança

Artigo inédito*
Danielle Misura Nastari**

https://orcid.org/0000-0001-7999-2871

** Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2022.197390

*Este artigo foi elaborado a partir de excertos da tese *O sucesso de Portinari nos Estados Unidos, 1935-1945: consonâncias com a Política da Boa Vizinhança e o contexto sociocultural norte-americano*, defendida em 2021 no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

Candido Portinari traveled a glorious trajectory in the United States between 1935 and 1942, during which he created emblematic artworks for the country: *Coffee*, the panels of the Brazilian pavilion at the New York World Fair and the murals at the Library of Congress. We examine the distinctive and experimental character of these pictorial representations of Brazil created for North America – almost all sponsored by the Estado Novo regime – as well as their reception by the American public. The main documental sources used are institutional memoranda, correspondence, critical texts, and newspaper articles from the 1930s and 1940s. The artworks analyzed present a breviary of the ideal of *brasilidade* fomented in the United States through Brazilian painting during the Good Neighbor Policy and clarify Brazil's promotion in America in this period.

KEYWORDS Candido Portinari; Brazilian Modern Painting; National Identity; United States, Good Neighbor Policy

RESUMEN

Candido Portinari trazó una gloriosa trayectoria en Estados Unidos entre 1935 hasta 1942, marcada por obras emblemáticas elaboradas para este país: *Café*, los paneles del pabellón brasileño en la Feria Mundial de Nueva York y los murales en la Biblioteca del Congreso. Examinamos el carácter singular e experimental de esas representaciones de Brasil elaboradas para la América del Norte – casi todas patrocinadas por el Estado Nuevo – bien cómo su recepción por el público estadounidense. Esta investigación se fundamenta en fuentes primarias del periodo, especialmente correspondencias, memorandos institucionales, textos críticos y artículos de periódicos. Las obras analizadas son un breviario de los conceptos de brasilidad impulsados en los Estados Unidos por la pintura nacional a lo largo de la Política de Buena Vecindad y aclaran la promoción del Brasil ahí en este momento.

PALABRAS CLAVE Candido Portinari; Pintura moderna brasileña; Identidad nacional; Estados Unidos, Política de la Buena Vecindad

Em março de 1935 Candido Portinari (1903-1962) soube que tomaria parte da prestigiosa "International Exhibition of Paintings" do Carnegie Institute, sediado em Pittsburgh, nos Estados Unidos. A mostra anual, comumente conhecida como "Carnegie International", expunha pinturas a óleo de artistas vivos, produzidas até cinco anos antes da data do evento. Esta seria a primeira participação do Brasil, convite realizado devido às celebrações do centenário de nascimento do fundador do Instituto, Andrew Carnegie (1835-1919).[1] O arquiteto Lucio Costa (1902-1998), colega de Portinari na Escola Nacional de Belas Artes, integrava, no Brasil, o conselho consultivo da exposição, o que garantiu ao pintor de Brodowski um lugar entre os artistas presentes nessa importante mostra norte-americana.[2] Familiarizado com as dinâmicas de operação das grandes exposições de arte, e buscando ampliar suas chances a um dos prêmios concedidos pela "Carnegie International", Portinari decidiu por elaborar uma pintura especialmente para a mostra, como revela carta do pintor a Mário de Andrade (1893-1945) de 10 de abril de 1935 (cf. PORTINARI, 1935):

Fiquei todo esse tempo sem escrever porque comecei uma colheita de café com cinquenta figuras – dois metros e tal. Em tamanho é o maior que já fiz. [...] A colheita tá me dando um trabalho danado. Vou ser convidado para expor em uma exposição nos Estados Unidos – *Carnegie Institute*.



Figura 1.
Café em exposição em Pittsburgh, na ala da representação brasileira na "Carnegie International" de 1935. Foto: Projeto Portinari.

A tela enviada a Pittsburgh diferia significativamente da produção de Portinari até então e destacava-se entre os quadros

da representação brasileira, como demonstra a Figura 1. A pintura impressionou os norte-americanos, levando o júri da exposição a premiá-la com a segunda menção honrosa.[3] Em termos de dimensões e estrutura compositiva, o *Café* feito para o público estadunidense era a maior e mais complexa obra produzida por Portinari até então. Distinguia-se significativamente dos dois outros trabalhos executados anteriormente pelo pintor sobre esse mesmo tema. O primeiro deles, a aquarela *Colheita de café*, de 1933, mede 27 x 34 centímetros e apresenta um cafezal em vista aérea, frequentado por poucos trabalhadores diminutos, em sua maioria alinhados no plano de vanguarda. O segundo, o óleo *Café*, de 1934, mede 43 x 49 centímetros e traz grandes sacas bem à frente, com quatro colonos robustos um pouco atrás, de braços e pés ampliados, ocupando a metade superior do plano pictórico. O maior deles toma dois terços da altura do quadro e puxa frutos dos galhos de um grande cafeeiro que se estende até a margem esquerda da pintura. Ao fundo há o céu azul e o cafezal à distância, em um plano mais baixo, representado por linhas ortogonais.[4] Nesse último trabalho, Portinari chegou a soluções plásticas que explorou mais amplamente na tela destinada aos Estados Unidos, e que não passaram desapercebidas aos críticos locais.



Figura 2.
Candido Portinari, *Café*, 1935.
Óleo sobre tela, 130 × 195 cm.
Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro. Foto: Projeto Portinari.

Café destoava das demais obras sul-americanas apresentadas na "Carnegie International", substancialmente inspiradas pela Escola de Paris (WATSON, 1935, p. 649) e se diferenciava significativamente dos outros óleos em exposição, o que é evidenciado pelos comentários a seu respeito publicados na imprensa americana. No *Philadelphia Record*, Dorothy Grafly (1896-1980) declarou que "há muito mais interesse na tela da segunda menção, uma decoração extremamente original de trabalhadores em uma plantação de café,

de Candido Portinari, do Brasil, o único pintor sul-americano em exibição cujo trabalho apresenta individualidade" (GRAFLY, 1935, tradução nossa). No *Pittsburgh Post-Gazette*, o diretor do Museu de St. Louis Meyric R. Rogers (1893-1972) afirmou que "o Brasil foi resgatado da obscuridade pelo *Café* de Portinari, que é um esforço satisfatório de se dizer algo com um gosto elevado e não baseado nos modelos de Paris" (ROGERS, 1935, p. 29, tradução nossa). Já Dorothy Kantner (1906-1977), do *Pittsburgh Sun-Telegraph*, apontou que Portinari

> (...) conhece o valor da distorção para efeito decorativo. Seu premiado *Café* tem design excelente e é rico em marrons e suaves cinzas esverdeados. Os colhedores de café foram intencionalmente distorcidos, mas o efeito adiciona força à pintura. Faria um mural interessante. (KANTNER, 1935, p. 21, tradução nossa)

Em Nova York, o centro das artes nos Estados Unidos, o eminente crítico do *New York Times* Edward Alden Jewell (1888-1947) atestou que *Café* era "uma peça engenhosa de pintura formalizada" (JEWELL apud MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 1939, p. 51, tradução nossa) e Emily Genauer (1911-2002), do jornal *New York World-Telegram*, argumentou que

> O *Café* de Portinari, uma tela grande de atmosfera muralista, não é apenas a melhor obra do grupo brasileiro, mas, na opinião dessa espectadora, um dos melhores trabalhos dentre os 365 apresentados na mostra. É extraordinariamente bem composta, com cada uma das trinta ou mais figuras habilmente posicionadas em um arranjo ordenado e coerente, onde cada uma delas é um retrato individual trajado de vida, força e caráter. (GENAUER, 1935, tradução nossa)

Na *The American Magazine of Art*, Forbes Watson (1879-1960) alegou (1935, p. 649-650):

> O juri de premiação (...) conferiu o único prêmio dedicado à América do Sul a Candido Portinari, um brasileiro que representou, com peso e lógica formal, embora fora de foco, um grupo de colhedores de café trabalhando. Evidentemente, nesse desvio, tanto homens quanto mulheres desenvolvem, quando estão bem em primeiro plano na imagem, pés e mãos enormes.

A originalidade de *Café*, destacada por Dorothy Grafly, é resultado da combinação de elementos específicos. Primeiramente, como bem observou Meyric Rogers, Portinari não se valeu do vocabulário plástico da Escola de Paris. O quadro, louvado por ser "extraordinariamente bem composto", por seu "design excelente", engenhosidade, coerência, ordenação e "peso e lógica formal", foi estruturado a partir de recursos plásticos utilizados pelos grandes

mestres da pintura séculos antes do surgimento das vanguardas modernas na França. A robusta formação acadêmica recebida por Portinari na Escola Nacional de Belas Artes, complementada por um período de estudos na Europa,[5] forneceram ao pintor sólido instrumental para a realização de uma obra que se distinguia significativamente dos demais óleos expostos em Pittsburgh.

Portinari ordenou os componentes de *Café* utilizando a técnica da perspectiva linear com dois pontos de fuga, originária do renascimento italiano. Situados fora do plano pictórico, um pouco além dos cantos superiores esquerdo e direito, ambos determinam as linhas de composição sobre as quais os muitos elementos que constituem a cena foram dispostos. O cafezal é mostrado de esquina, como um triângulo escaleno invertido, do qual a base é a margem superior da pintura e cujo lado maior se volta à esquerda. É ladeado por duas movimentadas vias de passagem, que constituem as diagonais que estruturam o quadro e ecoam intensamente ao longo do espaço como outras linhas inclinadas de menor importância. Portinari equilibrou o dinamismo desse grande número de oblíquas com a inserção de uma malha de linhas verticais e horizontais que traz estabilidade e unidade ao conjunto, como mostra o esboço da obra na figura 3. Este desenho explicita a cuidadosa ordenação dos

componentes da cena de acordo com as linhas compositivas descritas acima. Ademais, para acentuar a percepção de profundidade, o pintor empregou a perspectiva atmosférica, advinda do renascimento flamengo, nos dois cantos superiores da tela, onde os caminhos ladeando o cafezal desaparecem ao longe. No entanto, substituiu o azul acinzentado dos horizontes renascentistas por uma névoa avermelhada, no mesmo matiz do solo.

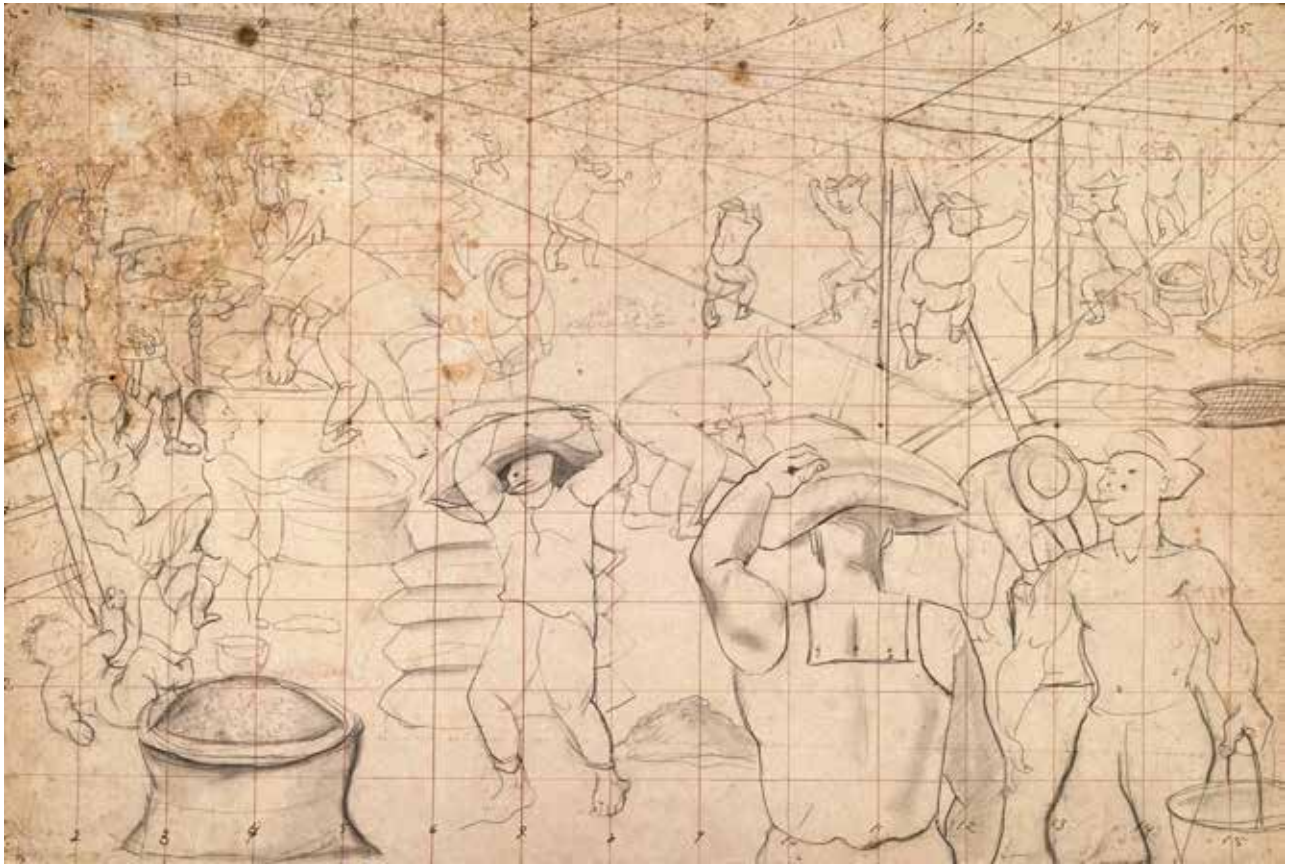


Figura 3.
Candido Portinari, esboço de *Café*, 1935. Grafite e caneta-tinteiro sobre papel, 40 × 58 cm. Coleção particular. Foto: Projeto Portinari.

As cores utilizadas em *Café*, bem como sua disposição no plano pictórico, também relacionam o óleo premiado em Pittsburgh a um vocabulário plástico anterior à Escola de Paris. A paleta é limitada, de baixa saturação e, em maior parte, de luz mediana. É dominada por verdes esmaecidos e pelo castanho avermelhado característico da "terra roxa" do interior paulista, o que determina as relações cromáticas no quadro como predominantemente tonais. Matizes luminosos de beges e amarelos pálidos, presentes nas vestimentas dos colonos, são evidenciados por um foco direcionado de luz artificial e geram áreas de contraste. Estas, dispostas ao longo das duas diagonais que estruturam a composição, bem como no primeiro plano, são mais acentuadas nos pontos-chave da narrativa pictórica. Essa estrutura compositiva caracterizada pela combinação de contrastes ponderados de claro e escuro e diagonais que atravessam a tela, nas quais ocorrem a ação principal, foi extensamente utilizada por artistas do maneirismo italiano. Assim como os mestres desse estilo, Portinari se valeu de focos de claridade mais intensa advindos de iluminação teatral, cercados por regiões construídas em tons médios de pouca saturação cromática e algumas áreas de cor muito escura, para direcionar o olhar do espectador pela cena. O resultado é um percurso visual agitado, que reforça o intenso movimento presente no cafezal durante o período da colheita.

A preferência de Portinari por recursos compositivos renascentistas e maneiristas na formulação de *Café* resultou em uma peça estruturalmente sofisticada, o que explana o comentário de Meyric Rogers afirmando que a tela do pintor brasileiro era um esforço satisfatório de se dizer algo com um gosto elevado e não baseado nos modelos plásticos então praticados na capital francesa. É preciso, no entanto, enfatizar que Portinari representou os elementos em cena com vocabulário formal moderno, de geometria tubular sintética, reminiscente de Fernad Léger (1881-1955). Isto é mais evidente nas figuras humanas, monumentais, cuja densa constituição física parece esculpida em pedra e cujo volume é enfatizado pela iluminação. Ao recurso da síntese foi somado o da distorção, visível em certas partes dos corpos dos colonos, notadamente a ampliação de mãos e pés das figuras nos primeiros planos, como observaram Forbes Watson e Dorothy Kantner. Essa última apontou também a vocação muralista de *Café*, reafirmada por Emily Genauer. Na produção pictórica do período, a mescla de elementos estruturais do renascimento com uma linguagem plástica moderna, que retratava temas sociais encenados por figuras escultóricas grandiosas, era característica do movimento muralista no México, em especial de Diego Rivera (1886-1957), seu expoente

máximo e a quem Portinari seria recorrentemente comparado nos Estados Unidos poucos anos depois.

Em 1935, quando *Café* foi exibida em Pittsburgh, o muralismo mexicano já havia sido difundido extensamente nos Estados Unidos devido a alguns fatores fundamentais. Primeiramente, nas décadas de 1920 e 1930, a nação mexicana encantou os estadunidenses devido à sua cultura e às novas possibilidades que esta oferecia. Naquela época a sociedade norte-americana sofria os resultados da intensa industrialização que ocorria no país e da consequente aceleração do regime capitalista, que gerou um aumento considerável da população urbana. Por conta disso, a vida nas cidades tornou-se, para muitos, sinônimo de isolamento e desenraizamento. Uma parcela dos intelectuais nos Estados Unidos preocupava-se com essas questões, compreendendo que a fragmentação da vida moderna roubava o indivíduo do senso de pertencimento e da plenitude presentes nos modelos basilares de sociedade. Consequentemente, os *pueblos* mexicanos, romantizados como lugares intocados, povoados por pessoas inocentes, autênticas e intimamente ligadas à terra, foram vistos como uma opção possível ao modo de vida estadunidense, o que era reforçado por relatos de diversos eruditos que iam morar ou passar temporadas em vilas rurais no México.

Em segundo lugar os muralistas mexicanos, comunistas, politicamente engajados, de postura confrontadora, voltada à ação e à transformação do cotidiano, serviram como modelo aos artistas e intelectuais estadunidenses comprometidos socialmente. Estes compreenderam a postura marxista dos colegas latino-americanos como uma solução para o ambiente de pobreza, desesperança e confusão que prevaleceu no país durante a década de 1930. No México, a produção muralista dos artistas modernos, de modo geral, idealizava a vida camponesa enquanto vilificava os governos espanhóis e a ditadura do presidente Porfírio Diaz (1830-1915), elaborando narrativas visuais que apresentavam o sofrimento da população e sua luta heroica pela libertação de tais regimes. Essas obras eram executadas por artistas revolucionários, muitas vezes engajados diretamente nos conflitos armados que assolaram o país até 1918. Além de Rivera, nos Estados Unidos destacaram-se José Clemente Orozco (1883-1949) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974), que formam a ilustre tríade do muralismo mexicano conhecida como *los tres grandes*. Todos realizaram obras significativas em território americano, finalizadas antes da chegada de *Café* à "Carnegie International". Desse modo, seu legado ali, apesar de recente, já estava estabelecido definitivamente. Aqui nos interessa a produção estadunidense de Rivera.[6]

Quando chegou a São Francisco em novembro de 1930 o pintor mexicano, que recebera robusta formação acadêmica como Portinari, era um artista já maduro e amplamente respeitado pela vasta produção mural que realizara em seu país na década anterior. Era bastante conhecido na Califórnia e realizou três murais ali até fins de maio de 1931,[7] quando deixou o país, retornando no final de novembro para a inauguração de sua mostra individual no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), ocorrida em 2 de dezembro. A exposição se tornou um grande fenômeno midiático, quebrando todos os recordes da instituição e propelindo Rivera ao pináculo da cena artística americana.

Em abril de 1932 o pintor viajou a Detroit para executar aquela que seria a sua obra-prima estadunidense: o ciclo de murais *Indústria de Detroit*, encomendado para o grande átrio do Detroit Institute of Arts (DIA) por seu diretor, William Valentiner (1880-1958). A obra apresenta uma visão positiva da indústria americana moderna por meio de um panorama geral do desenvolvimento tecnológico do século XX e sua relação com o ser humano. No entanto, causou grande polêmica, amplamente coberta pela imprensa, tanto pelo valor astronômico pago a Rivera pelo trabalho[8] como por certos temas presentes nos murais terem sido considerados

ofensivos por parte da população local, que exigiu a destruição dos afrescos. Estes foram preservados e, desde então, tornaram-se uma das grandes atrações do DIA, levando milhares de pessoas ao museu já nas primeiras semanas de exibição.

Após inaugurar *Indústria de Detroit* Rivera rumou a Nova York para pintar aquele que prometia ser seu mural mais emblemático nos Estados Unidos e que, contudo, entrou para a história como o mais polêmico deles. *O homem na encruzilhada* foi encomendado para o saguão do edifício RCA, o prédio principal do Rockefeller Center, o maior conjunto de edificações comerciais construído nos Estados Unidos até então, situado no coração de Manhattan e de propriedade da família Rockefeller. A área de maior prestígio de todo o complexo foi entregue a Rivera, que deveria finalizar seu afresco até maio de 1933. O pintor elaborou um trabalho que apresentava uma visão dicotômica do universo, dividido entre microcosmo e macrocosmo e dois sistemas políticos opostos: capitalismo e socialismo, no qual o último prevalecia. O pintor tomou a liberdade de alterar os estudos pré-aprovados da obra sem consultar seus empregadores, radicalizando seu discurso político ao inserir nela um retrato de Vladmir Lenin (1870-1924). Por consequência, Nelson Rockefeller (1908-1979) pediu que

o artista retirasse a efígie do líder soviético do mural, ao que Rivera respondeu que preferia a destruição da obra à alteração da sua integridade. O pintor foi demitido e, logo depois, iniciou-se uma batalha pública muito amarga pelo destino do afresco inacabado, que se arrastou por meses, acompanhada em detalhes pelos jornais de todo o país. A controvérsia sujeitou Rivera a uma brutal exposição midiática, resultou na destruição da pintura e ocasionou o término abrupto da carreira estadunidense do mestre mexicano.[9] Antes de partir definitivamente para seu país natal em 1934, Rivera encerrou suas atividades nos Estados Unidos realizando *Retrato da América*, grupo de 21 murais presenteados pelo artista à New Workers School, em Nova York, que narrava a história americana, desde a independência, pelo viés ideológico da entidade, uma corrente comunista internacional antistalinista.[10] Esse ato foi uma resposta afrontosa do artista à decisão de seus patronos capitalistas de demolir seu afresco e cancelar encomendas já acordadas devido ao escândalo em que se envolveu com a família Rockefeller. Ainda assim, Rivera era bem-quisto no meio artístico estadunidense. No entanto, ofendeu-se a tal ponto com o incidente do Rockfeller Center que, durante alguns anos, negou-se a exibir obras nos Estados Unidos, recusando-se terminantemente

a participar da "Carnegie International" de 1935 – realizando, inclusive, ameaças via jornais a Homer Saint-Gaudens (1880-1953), diretor do Carnegie Institute, para evitar que um de seus quadros fosse exposto na mostra. Logo, Portinari não concorreu com o artista mexicano ao exibir *Café* em Pittsburgh.

Durante o fim dos anos 1920 e ao longo da década de 1930, Diego Rivera foi o pintor latino-americano de maior sucesso nos Estados Unidos. William Valentiner e os Rockefeller, fundamentais para o êxito estadunidense do artista mexicano, tiveram também papel-chave na promoção de Portinari na América do Norte. Entre 1940 e 1942 o pintor de Brodowski alcançou reconhecimento colossal junto aos estadunidenses, tornando-se, na década de 1940, um dos quatro artistas latino-americanos de maior projeção nos Estados Unidos[11] (COCKCROFT, 1988, p. 191).

Cabe aqui tecer algumas observações a respeito da vasta produção mural realizada nos Estados Unidos após o término da Primeira Guerra Mundial. Na década de 1920 já havia, em certas regiões do país, tanto escolas de pintura mural como a produção recorrente de edifícios regionais privados de utilização pública – agências bancárias, por exemplo – ornamentados com obras de arte, inclusive murais. Os temas dessas pinturas relacionavam-se

a elementos do cotidiano local, um recurso semelhante àquele utilizado por Portinari ao apresentar os trabalhadores de sua terra natal em *Café*. Por conseguinte, a maneira como o pintor paulista tratou o tema de seu quadro consoava com essa prática artística regional estadunidense.

Nos anos 1930 a pintura mural recebeu significativo impulso federal, efetivado por ações assistencialistas voltadas a artistas. Estas integravam o New Deal, extenso programa governamental do presidente Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) formulado para combater a severa recessão em vigor no período. Em novembro de 1933 Roosevelt implementou o Federal Emergency Relief Act, programa emergencial de criação de empregos que, até sua extinção em junho de 1934, patrocinou em torno de 400 murais, realizados em edifícios públicos. A temática dessas obras era figurativa e voltada a conteúdos encorajadores, relacionados à vida cotidiana dos cidadãos da região na qual eram realizadas. Destarte, quando a "Carnegie International" foi aberta em 1935, havia abundante produção muralista nos Estados Unidos. Somando-se a isso, o Departamento do Tesouro financiou a execução de murais em edificações governamentais, tanto pela contratação de pintores já estabelecidos profissionalmente como por meio de seu projeto assistencialista, o Treasury Relief Art Project,

de alcance mais limitado, porém ainda relevante. Por fim, havia o Federal Art Project, organismo de enorme importância, voltado exclusivamente ao auxílio assistencial a artistas plásticos e que, em seu ápice, tinha mais de cinco mil empregados. Logo, em 1943, quando os programas de criação de empregos que integravam o New Deal foram extintos, o governo estadunidense havia financiado a produção de mais de 2.500 murais.

Café foi exibida em Pittsburgh na complexa conjuntura delineada acima. A tela possui elementos comuns a trabalhos murais situados nos Estados Unidos, como a temática social com ênfase no trabalhador, a monumentalidade e o emprego da síntese formal e da distorção como ferramentas narrativas. Em vista disso, seria natural que o público estadunidense e, em especial, os críticos de arte, enxergassem conexões entre o quadro de Portinari e elementos da linguagem mural, especialmente aqueles comuns às obras dos muralistas mexicanos, cujo vocabulário plástico foi absorvido, em graus variados, por praticantes desse tipo de pintura no ambiente estadunidense. Foi nesse contexto que Dorothy Kantner (1935, p. 21) afirmou que Portinari "conhece o valor da distorção", que em *Café* os "trabalhadores foram intencionalmente distorcidos" e que "o efeito acrescenta força à pintura".

Outro elemento importante para a compreensão da recepção do óleo do pintor nos Estados Unidos é a paisagem, que serve de suporte para as ações dos colonos. Em 1935 o Brasil era o maior produtor de café do mundo. Logo, em qualquer país do globo, "Brasil" e "café" eram termos indissociáveis. Portinari, que residiu na França e viajou pela Europa, sabia disso. Ademais, os Estados Unidos eram importadores costumeiros do café brasileiro e, em 1935, firmaram com o Brasil um acordo que isentava a *commodity* de tarifação. O tratamento que Portinari escolheu dar ao tema "café" subverteu a apresentação habitual do famoso produto brasileiro, oferecendo uma nova perspectiva às audiências estadunidenses. O ziguezaguear de mãos e pés dilatados nos primeiros planos, ocupados em ensacar os frutos colhidos, deixa bem claro ao espectador que o tema do quadro não é o café como bebida ou o arbusto, mas como produto gerador de trabalho no interior do Brasil. Nessa obra, Portinari descortina o processo braçal necessário para que a então mais famosa *commodity* brasileira chegasse às xícaras dos consumidores finais – que poderiam estar em qualquer lugar do mundo, inclusive nos Estados Unidos.

A colheita de café de Portinari é moderna, e há um fator que pode ter reforçado ao público norte-americano a mensagem de modernidade comunicada pela tela: a relação de suas formas

sintéticas arredondadas com o design dos produtos industrializados então fabricados nos Estados Unidos. Nos primeiros anos da década de 1930, para impulsionar as vendas de seus artigos em uma economia estagnada por conta da severa recessão, diversas indústrias norte-americanas passaram a oferecer produtos com roupagem renovada, inspiradas, também, pela florescente indústria da aviação. Logo, se valeram de formas aerodinâmicas abauladas, que evocavam velocidade, movimento e, consequentemente, progresso, como chamarizes para atrair consumidores. Além disso, esses produtos apresentavam aparência sólida, robusta e, em certos casos, monumental. Dentro dessa chave, há elementos em *Café* que permitiam que o observador norte-americano familiarizado com a produção industrial de seu país relacionasse a pintura com objetos contemporâneos fabricados em série. Formas semelhantes podem ser encontradas tanto em artigos de design aerodinâmico como nos corpos e dobras das roupas dos colonos, nas sacas de café e na copa dos cafeeiros. Ademais, certos componentes do quadro relacionam-se visualmente com a produção seriada. Nesse sentido, podemos citar estruturas sintéticas de repetição sucessiva como as sacas empilhadas na lateral esquerda do plano pictórico, os arbustos uniformes do cafezal e os trabalhadores homogeneamente distribuídos ao longo

das fiadas de cafeeiros. A repetição desses elementos, em maior parte homogênea, cria um ritmo visual que seria muito familiar àqueles habituados com linhas de produção fabris. Em 1935, Pittsburgh era uma cidade altamente industrializada e importante centro de produção de aço. Portanto, mesmo que Portinari não tenha elaborado *Café* buscando relacionar o trabalho no campo com o ambiente industrial, é certo que essas relações não passaram desapercebidas aos espectadores locais quando estes se depararam com a tela do artista no Carnegie Institute.

Em 1935, Pittsburgh era também uma cidade com significativa população de negros, em grande parte oriundos do intenso êxodo destes dos estados do sul para os do norte do país, ocorrido entre 1916 e 1930. Por conseguinte, no ambiente americano, e particularmente em Pittsburgh, além das associações com elementos industriais discutidas logo acima, a cena elaborada por Portinari, com seus colonos majoritariamente negros e mestiços, trabalhando harmonicamente com imigrantes italianos em uma colheita no campo, relacionava-se diretamente com o contexto sociocultural do sul dos Estados Unidos, predominantemente agrícola. Os negros eram a força motriz da economia dessa região e viviam sob condições de duríssima segregação, com baixa ou nenhuma escolaridade,

jornadas de trabalho de até 12 horas diárias, salários minguados e severa discriminação, que corriqueiramente resultava em violência física e linchamentos. O modo como o pintor brasileiro construiu a narrativa pictórica de *Café*, com trabalhadores negros monumentais e dignificados em uma plantação de grandes arbustos viçosos, diferia tanto do tratamento habitual conferido à figura do negro nas artes visuais nos Estados Unidos como da maneira como o trabalho nas plantações sulistas era representado no país. Portanto, apesar de cenas de negros realizando trabalho agrícola serem familiares aos norte-americanos, sua interpretação por parte do pintor brasileiro foi ímpar dentro do ambiente estadunidense.

As análises que apresentamos até aqui permitem apreender que o significativo sucesso alcançado por *Café* nos Estados Unidos em 1935 resultou da consonância das escolhas formais e temáticas realizadas por Portinari na elaboração da pintura com o complexo contexto estadunidense do período. A premiação do quadro repercutiu na América do Norte e foi celebrada no Brasil, abrindo uma porta fundamental para a consolidação do trabalho do pintor. Em 1936 o ministro da educação Gustavo Capanema (1900-1985) convidou Portinari a executar um grupo de 12 afrescos no salão de audiências da nova sede modernista do Ministério da Educação e Saúde (MES),

projetada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer (1907-2012). O tema, os ciclos econômicos brasileiros. Portinari dedicou-se intensamente ao projeto entre 1937 e 1938, finalizando 11 dos 12 murais nesse último ano. Os desenhos preparatórios dessas pinturas circularam amplamente pelos Estados Unidos entre 1940 e 1942, alavancando a carreira do pintor na América do Norte.

Em 1938 Costa e Niemeyer receberam do governo federal a incumbência de desenvolver outro edifício, que se tornaria emblemático: o pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, para o qual Portinari desenvolveu três grandes painéis. O evento, de proporções superlativas, ocorreu de 30 de abril a 31 de outubro de 1939, com uma segunda temporada entre 11 de maio e 27 de outubro de 1940. A feira era um enaltecimento à democracia, ao liberalismo capitalista, ao desenvolvimento tecnológico resultante deste, ao futuro e, devido ao cenário político internacional, à paz. Os expositores foram ordenados em sete zonas temáticas, que compreendiam os aspectos fundamentais de uma vida movida pelo progresso: diversão; comunicação e sistemas de negócios; interesses da comunidade; alimentos; governo; produção e distribuição; transportes.

Obras de arte eram abundantes por toda a feira e constituíam atrações significativas do evento integrando, inclusive, as edificações da zona de governo, como era o caso dos painéis de Portinari. Havia também dois pavilhões, que exibiam mostras de arte distintas. Uma delas era "Masterpieces of Art", organizada pelo diretor do Detroit Institute of Arts William Valentiner. A exposição apresentava as correntes artísticas europeias mais importantes desde o século XII até o início do século XIX.[12] Originalmente os organizadores da feira planejavam criar uma zona temática dedicada à arte, inicialmente alardeada como um dos setores principais do evento. Contudo, quando os parâmetros de integração arquitetônica foram definidos, decidiu-se pelo cancelamento dessa seção e de todos os pavilhões voltados às exposições de arte, preteridos em favor da distribuição das obras pelas demais zonas temáticas. Essa alteração de planos resultou em uma redução significativa do número de trabalhos apresentado na feira e afetou também os planos voltados à exibição de arte latino-americana no evento, delineados já em 1935. A princípio, estava planejada para a zona temática das artes uma ambiciosa exposição de arte das Américas, de escopo bastante extenso, mas que nunca veio a ocorrer. Após protestos foram criados os dois pavilhões dedicados à arte já mencionados e organizada, em 1939, como uma extensão

oficial da feira no Riverside Museum, a mostra "Latin-American Exhibition of Fine and Applied Art", da qual Portinari tomou parte à convite do governo brasileiro no ano seguinte.

Em sua primeira edição a feira contou com a participação de 60 nações e corpos internacionais. Dentre as latino-americanas estavam presentes, em edifícios compartilhados, Bolívia, Colômbia, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, Nicarágua, Panamá, Paraguai e Uruguai e, com pavilhões próprios, Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Equador, México, Peru, República Dominicana e Venezuela. Nessa época a Política da Boa Vizinhança, implementada por Franklin Roosevelt em 1933, operava à plena força. O governo federal trabalhava em conjunto com os organizadores da feira para convencer indústrias estadunidenses públicas e privadas da importância da fomentação de negócios com a América Latina e, também, para estimular laços entre as repúblicas americanas.

O Brasil destacou-se na feira devido à arquitetura de seu pavilhão e ao design dos seus mostruários. O uso de um léxico cultural contemporâneo, inteligível ao público estrangeiro, porém impregnado de elementos brasileiros, efetivou a comunicação de avanços nacionais em termos universais. A estrutura do pavilhão elaborado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer é testemunha disso.

Nela os arquitetos brasileiros empregaram os cinco princípios da arquitetura moderna propostos por Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret, 1887-1965), porém acrescentando elementos orgânicos variados, como curvas suaves nas paredes externas e na rampa de entrada, por exemplo. O resultado dessa mescla bem-sucedida de rigor europeu com o tropicalismo brasileiro fez com que os visitantes da feira acreditassem que modernismo era sinônimo de brasilidade.

O projeto do edifício foi cuidadosamente escolhido pelo governo brasileiro para que o país fosse apresentado no exterior como uma nação progressista, o que fez com que o pavilhão recebesse enorme atenção da comunidade internacional, figurando com destaque nas publicações mais importantes do campo da arquitetura no ocidente. A seleção do modernismo como linguagem representativa da identidade nacional foi a chave do sucesso do Brasil no evento, e permitiu que o país fosse compreendido como uma nação desenvolvida, arrojada e alinhada com as vanguardas estéticas de seu tempo. Nesse contexto, a festejada arquitetura do pavilhão era parte de um grupo maior de atrações apresentadas na feira em 1939. Para o presidente Getúlio Vargas (1882-1954), era estratégica a participação do Brasil em um evento internacional de tamanha envergadura naquele momento de depressão econômica.

O mandatário buscava, em um cenário de guerra iminente na Europa, apresentar uma imagem renovada do país no estrangeiro e reforçar relações comerciais com os Estados Unidos.

O responsável pela organização do conteúdo a ser exposto no pavilhão foi Armando Vidal Leite Ribeiro (1888-1982), comissário-geral do Brasil na feira, que recebeu plena liberdade do governo federal para executar a tarefa. Vidal buscou dar ao edifício um ar de grande dignidade, com decoração integrada, sóbria, de cores discretas e harmônicas, sem elementos excessivos, teatrais, ou exaltação patriótica exagerada. Seu objetivo era apresentar uma imagem de seriedade e austeridade que trouxesse respeitabilidade ao país. Havia um número reduzido de trabalhos artísticos, com o intuito de criar máximo impacto nos visitantes. As únicas pinturas à mostra no pavilhão eram os três painéis de Portinari, encomendados ao pintor por Vidal por recomendação de Lucio Costa: *Noite de São João*, *Jangadas do Nordeste* e *Cena gaúcha*. Estavam expostos no principal recinto do edifício, o Salão da Boa Vizinhança (figura 4).



Figura 4.
Os três painéis de Portinari expostos no Salão da Boa Vizinhança do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, 1939. Foto: REPRESENTAÇÃO DO BRASIL NA FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK (1939, n. p.).

Portinari teve pouco tempo e plena liberdade criativa para realizar as obras, executadas em têmpera sobre tela esticada em chassi. O comissário-geral confirmou a encomenda em 24 de dezembro de 1938, com entrega marcada para 5 de março de 1939.[13] Os temas, selecionados por Vidal, representavam as regiões Centro-oeste, Nordeste e Sul,

respectivamente em uma cena festiva e duas de labor – o que não foi fortuito, já que o Comissariado Geral prestava contas diretamente ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. As pinturas foram elaboradas com léxico visual moderno, com figuras sintéticas que remetem a blocos planificados, porém incluindo alguns elementos de tratamento mais realista. Sua construção formal se relaciona com a dos murais do ciclo econômico concebidos para o edifício-sede do Ministério de Educação e Saúde.

Noite de São João (figura 5), o painel posicionado à esquerda no Salão da Boa Vizinhança, mostra um grupo de pessoas realizando atividades diversas, relacionadas à celebração do santo. Os componentes da cena estão dispostos em formação circular, cujo centro é mais claro que o entorno. Essa obra foi destruída no incêndio que consumiu o MoMA em 1958, e dela não se conhece nenhuma reprodução em cores, o que dificulta a análise de alguns de seus aspectos. Em *Jangadas do Nordeste* (figura 7) a ordenação dos elementos se dá a partir de dois triângulos sobrepostos e em posição contrária, dentro dos quais a água do mar tem tonalidade mais clara. Em *Cena gaúcha* (figura 7) Portinari dispõe novamente os elementos que compõem a imagem em formação circular, cuja área interna é mais clara que seu entorno.



Figura 5.
Candido Portinari, *Noite de São João*, 1939.
Têmpera sobre tela, 315 × 354 cm.
Integrou a coleção do MoMA desde 1942,
foi destruída em um incêndio que
atingiu a sede da instituição em 1958.
Foto: Projeto Portinari.



Figura 6.
Candido Portinari, *Jangadas do Nordeste*, 1939.
Têmpera sobre tela, 310 × 347 cm.
Coleção do Ministério das Relações
Exteriores. Foto: Projeto Portinari.



Figura 7.
Candido Portinari, *Cena gaúcha*, 1939. Têmpera sobre tela, 325 × 345 cm. Coleção do Ministério das Relações Exteriores. Foto: Projeto Portinari.

Os três painéis foram elaborados como cenas autônomas, mas dialogam uns com os outros tanto em termos de estrutura compositiva como de esquema cromático. Todos eles têm a narrativa pictórica organizada em torno de uma área central, cujo interior é preenchido por cores mais claras que o entorno, e ao redor da qual a maioria dos elementos que compõe a cena está posicionada. As figuras são sólidas, sintéticas, deformadas e planificadas, e a iluminação de cena é dura e marcada, como se feita por holofotes de teatro ou cinema. Esse jogo de luz e sombra gera contrastes dramáticos e contribui para um achatamento do espaço pictórico, que faz com que algumas figuras nos planos posteriores pareçam levitar sobre aquelas posicionadas mais à frente, criando, em certas áreas das pinturas, um lirismo chagaliano – voam jangadas, um homem a cavalo, o menino pulando carniça e a mulher sentada à sua direita. Apesar do vocabulário plástico moderno, há referências a fontes clássicas, como a pose das duas moças abraçadas na lateral esquerda de *Noite de São João*. Os tipos regionais brasileiros, na maioria negros e mestiços, estão absortos na realização dignificada de suas atividades, e em nenhum momento encaram o espectador, ocupando-se das tarefas que desempenham. São simples e estão quase todos descalços. Como apontou Annateresa Fabris (1990, p. 50),

nessas três telas Portinari enfatizou elementos que pudessem ser compreendidos como caracteristicamente brasileiros nos Estados Unidos e referenciou itens presentes em obras anteriores. Um exemplo disso é a figura feminina sentada na parte central do último plano de *Noite de São João*, que remete à colona posicionada no canto inferior esquerdo de *Café*. No primeiro plano dos três painéis, são representados, com maior detalhamento, elementos que referenciam atividades cotidianas locais: o baú, a corda e a cabaça em *Noite de São João*, o cesto, a jangada e a rede em *Jangadas do Nordeste*, o pilão e a moringa em *Cena gaúcha* (cf. FABRIS, 1991, p. 16). Alguns desses itens dialogavam diretamente com aqueles expostos nos mostruários de matérias-primas do pavilhão, como os de fibras têxteis e madeiras. Devemos lembrar que os trabalhadores retratados por Portinari eram os responsáveis por colher e processar as matérias-primas exibidas para venda no pavilhão.

As três cenas se entrelaçam também por suas paletas. A partir de esboços de *Noite de São João* é possível perceber que Portinari utilizou tons das cores complementares azul ultramar e siena queimado em todas as telas. Ademais, variações do lilás acinzentado aplicado no interior do círculo compositivo de certos estudos aparecem em partes da jangada maior, no vestido da jangadeira

no canto direito superior de *Jangadas do Nordeste*, bem como nas vestes do homem sentado no primeiro plano em *Cena gaúcha*. O verde-esmeralda é usado tanto na seção superior dessa última obra como destacado na metade de cima de *Jangadas do Nordeste*, porém em menor saturação. Pelos estudos é possível que essa cor tenha sido empregada também na versão finalizada de *Noite de São João*, em seu canto superior direito. Por fim, todas as pinturas apresentam um objeto esférico de uso cotidiano, de cor mais clara e quente, no canto inferior direito.

O texto crítico estadunidense de maior relevância a respeito desses três painéis foi elaborado por Robert Chester Smith (1912-1975), professor da Universidade de Illinois, e publicado em novembro de 1939 no Boletim da União Pan-Americana. Smith iniciou seu ensaio apresentando Portinari e, a seguir, mencionou seu trabalho no edifício-sede do MES, declarando que, por esses afrescos, o artista "pode arrogar-se o título de Diego Rivera brasileiro" (SMITH, 1939b, p. 549). Observou, em nota de rodapé, que o pintor de Brodowski recebeu a segunda menção honrosa Carnegie por *Café*, comentando que "já é tempo que se lhe proporcione ocasião de fazer uma larga exposição de seus trabalhos" nos Estados Unidos (SMITH, 1939b, p. 548). Opinou que Portinari tem um estilo

"peculiarmente forte e seus vigorosos maneirismos prestam-se especialmente para a execução de trabalhos monumentais" (SMITH, 1939b, p. 549). Afirmou, depois disso, que o artista brasileiro "parece ser, no momento atual, o mais notável dos pintores das Américas, e, se a sua influência continuar a crescer, dará lugar, inquestionavelmente, a um movimento no Brasil comparável à renascença mexicana" (SMITH, 1939b, p. 549). A seguir, teceu paralelos entre Portinari e Rivera, apontando que ambos pintavam pessoas simples de seus países, sendo que "o tipo popular mexicano compõe-se em grande parte de índios e mestiços, enquanto que [sic] no Brasil é constituído pela mescla do elemento negro descendente dos escravos vindos da África nos tempos coloniais" (SMITH, 1939b, p. 549). O acadêmico prosseguiu declarando que a obra do pintor de Brodowski representava uma tendência na arte brasileira que vinha "das paredes dos modernos edifícios mexicanos" (SMITH, 1939b, p. 550). Em suas considerações finais, descreveu Portinari como um "artista sincero, imbuído de compreensão humana das classes baixas do Brasil" (SMITH, 1939b, p. 550).

Smith, historiador da arte especializado no barroco luso-brasileiro era, nessa época, o redator dos verbetes relativos à produção e bibliografia artísticas brasileiras no *Handbook of*

Latin American Studies, publicado pela Universidade de Harvard. Também por conta disso, começara a investigar a produção de artistas brasileiros vivos, o que o levou, posteriormente, a tornar-se amigo de Portinari. No seu primeiro ensaio sobre o artista de Brodowski, Smith qualificou-o como "o Rivera brasileiro", apontamento que se tornaria recorrente nos artigos de periódicos estadunidenses dedicados ao pintor paulista. Apesar de reconhecer a grandeza artística de Portinari e ressaltar características particulares de seu trabalho, nesse momento inicial o professor estadunidense leu e mensurou a obra monumental do brasileiro a partir de Diego Rivera, entendendo-a como derivada dos muralistas mexicanos. O pendor mural existente na produção do brasileiro é, na verdade, fruto da conjugação de sua formação acadêmica com o estudo dos métodos de trabalho dos artistas do renascimento. No entanto, é compreensível que, em 1939, Smith interpretasse a obra de Portinari dessa maneira. Nesse período Rivera, 17 anos mais velho que o brasileiro, já havia alcançado imenso sucesso nos Estados Unidos por meio de obras de pintura mural de cunho social, sendo o artista latino-americano de maior reconhecimento no país e o mais importante muralista moderno das Américas. Certos aspectos da produção de Portinari relacionavam-se com

as obras murais de Rivera, como a monumentalidade das figuras e a temática social de alguns de seus trabalhos. Portanto, nesse contexto era natural que Smith interpretasse que o brasileiro tivesse se inspirado no experiente e bem-sucedido colega latino-americano.

Os brasileiros de pele escura dos painéis de Portinari, apresentados pelo governo brasileiro em Nova York, marcaram uma quebra do padrão adotado pelo Brasil até então em suas representações no exterior. A Feira Mundial de Nova York de 1939 não foi a primeira participação do país em exposições universais. Desde o início da década de 1860, o governo federal se valeu da presença em eventos desse tipo como ferramenta de propagação de uma visão idealizada de cultura nacional, com delegações oficiais enviadas às exposições realizadas em Londres (1862), Paris (1867 e 1889), Viena (1873), Filadélfia (1876), Chicago (1893), Saint Louis (1904), Bruxelas (1910) e Turim (1911) (cf. WILLIAMS, 2001, p. 193-194). O material exibido pelas representações brasileiras nesses eventos estava fortemente relacionado com as Exposições Nacionais, cuja realização no Brasil foi iniciada em 1861. O comissariado geral da Feira Mundial de Nova York em 1939 não fugiu ao padrão adotado em tempos imperiais. A seleção do conteúdo exibido nos Estados Unidos foi norteada pela Exposição do Estado Novo, aberta no Rio de Janeiro

em 10 de dezembro de 1938, na qual o projeto do edifício-sede do MES foi apresentado com destaque, assim como os murais de Portinari encomendados para adorná-lo. Como expõe o historiador norte-americano Daryle Williams (2001, p. 193, tradução nossa),

> O interesse brasileiro em exposições internacionais acompanhou o aumento gradativo da notoriedade das Exposições Nacionais. Todas as delegações oficiais enviadas às feiras mundiais realizadas em Londres (1862), Paris (1867 e 1889), Viena (1873) e Filadélfia (1876) utilizaram ideias e materiais exibidos em Exposições Nacionais que ocorreram anteriormente. Portanto, Exposições Nacionais e a organização de delegações brasileiras para exposições internacionais associaram-se, criando momentos preciosos nos quais a elite brasileira trabalhou para inventar um Brasil civilizado para olhos brasileiros e internacionais. Os padrões de civilização eram sempre europeus, mas a civilização *per se* era mostrada como um projeto nacional.

Desse modo, ao longo de suas participações anteriores em exposições universais, as representações brasileiras, organizadas pelos dirigentes nacionais, apresentaram uma imagem idealizada da cultura do país. Estas buscavam exibir a sociedade brasileira no exterior como uma sociedade identificada com os padrões europeus – isto é, composta por burgueses de pele branca.

No campo das artes plásticas, em termos estilísticos, o que se exibira oficialmente em outros países até então era a arte acadêmica, fruto da Escola Nacional de Belas-Artes. Portanto, era inédita a opção do governo do Brasil por patrocinar e promover internacionalmente pinturas de um artista que não só utilizava léxico de vanguarda, como representava tipos simples, negros e mestiços, de regiões variadas da nação, em afazeres corriqueiros. O motivo dessa mudança devia-se às diretrizes políticas do Estado Novo, fortemente arraigadas na defesa e exaltação do trabalho dignificado e do trabalhador – consideradas tão importantes que a então recente legislação trabalhista brasileira foi apresentada no pavilhão em Nova York. Os painéis de Portinari foram utilizados pelo comissariado da feira como instrumentos de mediação desses ideais junto ao público norte-americano, como mostra a figura 8.



Figura 8.
Grupo de visitantes estadunidenses do Pavilhão do Brasil recebendo explicações a respeito dos painéis de Portinari, 1939.
Foto: Projeto Portinari/ Paul Nones.

A despeito das recorrentes participações brasileiras em Exposições Universais, não havia um plano objetivo e sistemático de promoção do país no estrangeiro. No Estado Novo, no âmbito das artes plásticas, não existiam diretrizes quanto ao tipo de manifestação estilística considerada adequada para representar o regime.

Como apontou Annateresa Fabris (1990, p. 32), "em seus inúmeros discursos, o presidente não faz nunca menção às artes plásticas, enquanto enfatiza com insistência o papel a ser desempenhado pelo rádio e pelo cinema na consolidação da nacionalidade". Na verdade, o mandatário não demonstrava interesse pelas artes visuais:

> É bem conhecida a indiferença de Vargas pelas artes plásticas, tanto que toda a política artística do período tem como mentor Gustavo Capanema, apaixonado pela "arte nova". A construção do Ministério da Educação é bem significativa: deve-se a Capanema o projeto que revolucionou a arquitetura brasileira, pois, sem sua interferência, o edifício teria sido construído nos moldes tradicionais propostos pelo vencedor do concurso, Arquimedes Memória. E basta comparar a arquitetura do atual Palácio da Cultura do Rio de Janeiro [hoje o Palácio Capanema] com aquela dos demais ministérios para derrubar a ideia de uma "estética dirigida". (FABRIS, 1990, p. 31)

Essa questão é explicitada pela publicação mais emblemática do período a esse respeito, *Getúlio Vargas e a arte no Brasil*. A obra, de autoria de Oswaldo Teixeira (1905-1974), diretor do Museu Nacional de Belas Artes, foi lançada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda em 1940. Apesar de seu título, o tomo não define uma política artística para o Estado Novo, e nele Teixeira,

combatente ferrenho dos modernos, se valeu da arte para elaborar um panegírico ao presidente e sua administração. No volume há três menções lacônicas e genéricas a Portinari, cada uma não maior do que uma frase. Por conseguinte, apesar de promover Portinari ostensivamente, tanto no Brasil como nos Estados Unidos, o governo federal não tinha diretrizes definidas para a arte nacional, o que se torna mais evidente quando comparamos a postura do Estado Novo nesse âmbito com aquela da Alemanha Nacional-Socialista, por exemplo. O relacionamento de Portinari com a ditadura autoritária em vigor no Brasil tinha suas ambiguidades, o que é explicitado pelo fato de o pintor ter sido fichado pela polícia política já em 1939 (cf. GIRON, 2003), evidenciando que era monitorado pelo governo ao mesmo tempo que promovia o governo e era promovido por ele. Desse modo, é simplista dizer que o artista de Brodowski era o pintor oficial da gestão Vargas. Nesse sentido, é preciso compreender a produção de Portinari divulgada pelo governo brasileiro nos Estados Unidos em uma chave ampliada, que transcende o papel de pintor oficial:

> (...) o eixo determinante da produção de Portinari: [é] o interesse em criar uma iconografia nacional, alicerçada na representação de cenas rurais e evocações da infância que tem sua matriz primeira na experiência pessoal de Brodowski.

> (...) não é tão simples, no entanto, reconduzi-lo, como faz a maioria dos autores que tem estudado Portinari, a uma equação pura e simples com a política cultural do Estado Novo. Uma série de índices compositivos e temáticos, sobretudo no caso do "ciclo econômico", torna essa equação simplista, uma vez que não basta destacar um certo tipo de iconografia sem atentar para as articulações internas próprias do conjunto. A representação de cenas que tem o trabalho como tema não é suficiente para estabelecer um elo imediato entre as concepções de Portinari e a ideologia oficial, sob pena de empobrecer e banalizar uma questão que, ao contrário, possui uma longa tradição dentro da história da arte ocidental. No caso específico de Portinari (...) o caráter crítico de sua atitude deve ser buscado justamente naquela adesão à poética realista do século XIX, que concebia a figura do trabalhador como um conjunto de vários fatores significativos, nos quais se aglutinavam as injustiças sociais, a dignidade, o heroísmo e a honestidade do trabalho manual. É dessa conjunção de fatores que brota a visão heroica do trabalhador, sublinhada pela emblemática escolha do negro, e não de uma adequação pura e simples às diretrizes populistas do governo Vargas. (FABRIS, 1996, p. 163)

A busca de Portinari pela elaboração de uma iconografia nacional foi reconhecida por renomados especialistas atuantes nos Estados Unidos, como William Valentiner, diretor do Detroit Institute of Art e organizador de "Masterpieces of Art". Como curador da mostra, Valentiner circulou amplamente pela Feira Mundial, deparando-se com os painéis de Portinari no pavilhão brasileiro.

Connoisseur de arte e crítico prestigiado nos Estados Unidos e na Europa, Valentiner se impressionou com o trabalho do pintor paulista e foi fundamental para a inserção de Portinari no circuito expositivo dos grandes museus de arte estadunidenses. Apresentou o trabalho do pintor a outros diretores de museus,[14] ocasionando a realização da individual de Portinari no MoMA, que abriu portas para a encomenda das obras da Biblioteca do Congresso.

A execução dos murais na sala de leitura da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso marcou o ápice da trajetória de Candido Portinari nos Estados Unidos. A instituição, estabelecida em 24 de abril de 1800 como uma coleção de livros legislativos, é a biblioteca nacional dos Estados Unidos, a mais antiga instituição cultural da capital do país e a maior biblioteca do mundo. Foi fundada sobre os princípios defendidos por Thomas Jefferson (1743-1826) a respeito da legislatura democrática que, em sua opinião, necessitava de informações e conceitos de todos os campos do conhecimento para executar o seu trabalho. Seu edifício-sede, um marco arquitetônico da capital estadunidense, foi inaugurado em 1º de novembro de 1897 e considerado completo desde então, de modo que nenhuma outra obra de arte foi adicionada ao prédio até que Portinari pintasse os murais na sala de leitura da Fundação Hispânica. Esta, aberta em 1939,

era um espaço reformulado no estilo arquitetônico hispânico dos séculos XVI e XVII, situado no segundo andar do edifício-sede.

Em outubro do mesmo ano, quando a Alemanha já havia invadido a Polônia, o poeta Archibald MacLeish (1892-1982) assumiu o posto de bibliotecário do congresso, cargo mais alto na hierarquia de Biblioteca. Durante a Segunda Guerra Mundial, foi um porta-voz da democracia e engajou ativamente a Biblioteca em ações de luta contra o nazifascismo. Compreendia a Fundação Hispânica como uma excelente ferramenta de execução da Política da Boa Vizinhança, objetivo que não fazia parte da missão original da Fundação e, em 1939, atividade ainda não exercida por ela.

A equipe que geria a Fundação Hispânica era composta pelo Dr. David Rubio (1883-1962), curador da coleção de língua espanhola, que trabalhava para a Biblioteca desde 1931 como consultor da área; Dr. Lewis Hanke (1905-1993), o diretor, ligado à Harvard University, e Robert C. Smith, diretor assistente, parte da School of Fine Arts da University of Illinois. O projeto de reformulação da Sala de Leitura da Fundação previa a realização de pinturas decorativas nas paredes do recinto, mas não as especificava nem determinava em que local deveriam ser realizadas. Assim sendo, para resolver esta demanda, Robert Smith elaborou um memorando

listando diferentes possibilidades de decoração da sala e sugerindo cinco artistas que considerava capacitados para realizar o serviço, entre os quais Portinari, sobre o qual escreveu:

> O vigoroso muralista brasileiro acabou de completar sua série de afrescos para o novo Ministério da Educação no Rio. Suas decorações na Feira de Nova York recentemente o fizeram conhecido nesse país e a severa e sólida qualidade de seu trabalho tem sido grandemente admirada. Suas interpretações do negro brasileiro em conjunto com o indígena dos mexicanos dariam qualidade para um esquema de murais abrangente sobre um tema latino-americano universal. (SMITH, 1939a, p. 3, tradução nossa)

Desse modo, na listagem dos artistas pré-selecionados ao trabalho, já há menção da possibilidade de inserção de elementos brasileiros nos temas dos murais. Em 4 de novembro, quando Portinari estava nos Estados Unidos por conta de sua individual no MoMA, Archibald MacLeish escreveu ao artista convidando-o a pintar afrescos no vestíbulo da sala de leitura da Fundação Hispânica da Biblioteca e pedindo desenhos preparatórios. Quanto ao tema, MacLeish comentou: "Na minha opinião o assunto do fresco deve ser brasileiro e deve incorporar certos aspectos da história cultural daquela grande nação. Nesse assunto tenho umas ideias mais ou menos gerais, mas que servirão de guias para o desenho do projeto"

(MACLEISH, 1940). Portanto, desde o primeiro contato com o pintor brasileiro, a equipe de Biblioteca abriu espaço para que ele retratasse o Brasil nas obras que iria elaborar.

Foi acordado que Portinari voltaria ao Rio de Janeiro e lá, com calma, desenvolveria os estudos para os murais, que precisariam ser enviados aos Estados Unidos para analise do arquiteto do Capitólio e dos outros responsáveis pelo edifício da Biblioteca. Somente após a aprovação dos estudos por parte do corpo técnico do governo federal é que a pintura dos murais poderia começar. Há, no entanto, um hiato de seis meses nas comunicações entre Portinari e a Biblioteca, quebrado por uma carta do pintor a Robert Smith na qual o artista indagou se o convite ainda estava de pé. Smith replicou que sim, mas a Biblioteca aguardava os estudos preliminares dos murais para entregá-los ao arquiteto do Capitólio. Portinari não se satisfez com a resposta, e a incerteza quanto à concretização da encomenda levou o pintor a selar um acordo com o governo brasileiro, que financiaria sua ida aos Estados Unidos para a realização dos afrescos. Desse modo, ficou combinado que a administração federal forneceria U$ 4.000[15] para a realização dos murais na Biblioteca do Congresso. O pintor, no entanto, marcou a viagem a Washington sem comunicar seu acordo com o governo

brasileiro a Robert Smith ou Archibald MacLeish, o que acarretou uma situação muito problemática em termos diplomáticos, como expõe carta de Lewis Hanke a MacLeish.

> Recentemente o Dr. Smith recebeu duas cartas de Portinari nas quais ele declara que o presidente Vargas e Oswaldo Aranha, o ministro das relações exteriores, proveram recursos para sua viagem para cá, para dar continuidade a seus trabalhos na Biblioteca ("fazer os estudos da biblioteca"). O Dr. Smith e eu ficamos um tanto perplexos com essa fraseologia, e não nos é claro se Portinari está vindo sob pleno patrocínio governamental para começar a pintar os muros da Fundação Hispânica, ou se o governo proveu a ele a oportunidade de vir para cá trabalhar nos estudos para submetê-los a nós. A carta mais recente de Portinari afirma que ele e sua família deixarão o Rio por via aérea em 26 de julho, o que significa que, por volta de 30 de julho, o problema Portinari estará conosco aqui. (HANKE, 1941, tradução nossa)

O inesperado patrocínio do governo federal brasileiro ao pintor de Brodowski deixou Archibald MacLeish e os funcionários da Fundação Hispânica em uma situação delicada, que lhes poderia trazer sérios problemas caso não fosse gerenciada de maneira apropriada. Isso porque as paredes da Biblioteca do Congresso integram o conjunto de edifícios pertencentes ao Capitólio, a casa do corpo legislativo estadunidense, emblema da nação americana

e de seu governo, o lugar de encontro de sua legislatura e o símbolo nacional de sua democracia representativa republicana. Portanto, soava como uma afronta, tanto ao poderio e soberania dos Estados Unidos como aos ideais de liberdade e valorização do indivíduo defendidos pela nação americana, que o ditador de um país sul-americano de menor força e relevância política financiasse o envio seu pintor eminente, praticamente sem aviso prévio, para executar murais nas paredes do templo do liberalismo norte-americano.

Buscando resguardar-se juridicamente, a equipe da Biblioteca postergou o início dos trabalhos de elaboração dos estudos, para ganhar tempo e determinar qual seria o melhor modelo de contrato a selar com o artista, bem como o valor apropriado a pagar pelo projeto. A correspondência que analisamos não aponta indícios de que Portinari tenha compreendido o imblóglio diplomático em que se meteu. Ficou impaciente e insatisfeito com a demora em começar a pintar, chegando a declarar que se mudaria para Nova York, onde realizaria as obras, que segundo propôs, seriam menores e elaboradas em tela esticada em chassi. Diplomaticamente, Archibald MacLeish conseguiu tomar o controle da situação, acalmando Portinari e cuidando para que o projeto fosse executado. Após muita deliberação, decidiu-se pela não elaboração

de um contrato e por remunerar o pintor com a mesma quantia ofertada a ele pelo governo brasileiro. Esta foi paga pelo Office of Inter-American Affairs, agência do governo Roosevelt responsável pelas ações da Política da Boa Vizinhança e liderada por Nelson Rockefeller, via um de seus organismos de fomentação cultural, o Committee for Inter-American Artistic and Intellectual Relations.

Nesse período, Portinari escreveu a Gustavo Capanema sobre o andamento do projeto:

> Estou me dedicando a esse trabalho com o mesmo entusiasmo com que me dediquei aos do seu ministério e espero realizar trabalho proveitoso no sentido de propaganda do Brasil, pois apesar dos assuntos serem comuns a todos os países da América está claro que vou fazer o Brasil. (PORTINARI, 1941)

Os temas selecionados para os murais são comuns a todos os países da América: a descoberta, o desbravamento da mata, a catequese e a descoberta do ouro. Contudo, Portinari afirma claramente a Capanema que as cenas que elaborou representam o Brasil. Portinari teve plena liberdade na elaboração dos murais e o conjunto das obras, executadas em têmpera a ovo sobre o muro, é muito impactante, tanto por suas dimensões como pelo esquema cromático empregado pelo pintor.

A primeira obra na sequência narrativa dos temas é *Descobrimento* (figura 9), onde as duas figuras principais, de tamanho monumental, estão penduradas em cordas, uma de costas e outra de frente para espectador, olhando para cima. Ambas se empenham em mover as velas da nau. Tomam a parte central da cena, sendo flanqueadas por dois indivíduos de tamanho menor e, ao fundo, do lado esquerdo na parte superior, um grupo de homens comemora avistar terra ao longe. As duas figuras maiores claramente constituem linhas composicionais verticais. No entanto, os elementos apresentados são, de modo geral, organizados no plano pictórico por meio de diagonais ascendentes e descendentes, que comunicam dinamismo e movimento. A paleta cromática é composta de tons de azul ultramar e azul cerúleo, verde-esmeralda, siena queimado, marrom, preto, branco, cinzas e beges pálidos. Todos os tripulantes do navio encontram-se envolvidos em suas tarefas, a não ser aqueles que comemoram o encontro da terra firme. Nenhum olha para o espectador. As figuras humanas são representadas com linhas predominantemente curvas, intensificadas pelo movimento de suas roupas agitadas pelo vento. São negros os tripulantes da nau desbravadora de Portinari. Valendo-se

de uma licença poética, o pintor intencionalmente coloca o grupo social mais violentamente oprimido nos Estados Unidos como o grande protagonista do início da epopeia americana.

Desbravamento da mata (figura 10) tem composição estruturada por linhas verticais, indicadas pelas árvores e figuras humanas, e por uma série de faixas oblíquas descendentes pouco inclinadas que perpassa os primeiros e últimos planos da pintura e corta o solo em dois tons de marrom. Dos quatro murais este é o que evoca maior sensação de profundidade devido a esse entrelaçamento de linhas compositivas derivado da perspectiva geométrica. Os elementos da floresta – bichos e plantas rasteiras – estão entretecidos nessa trama. Em termos cromáticos, há o emprego de verde-esmeralda, azul ultramar, siena queimado, laranja, vermelho, ocres e marrons em alta saturação. Adicionalmente, há áreas de tons muito claros, quase brancos, que conferem luminosidade intensa a certos elementos, como as roupas dos bandeirantes e o tronco das duas grandes árvores à direita.

Catequese (figura 11) tem composição renascentista, estruturada como um triângulo equilátero centralizado, formado por um padre, três indígenas escultóricas que o rodeiam, um menino do lado esquerdo, uma cabaça do lado direito e um

baú no primeiro plano. O fundo é cortado por uma diagonal descendente no terço superior do plano pictórico, que divide a cena cromaticamente. A área superior é um rio azul ultramar, no qual as pirogas cheias de nativos parecem levitar. Gradações do par de complementares azul ultramar e siena queimado dominam toda a composição, com a última cobrindo o chão e presente também no tom de pele dos indígenas. Verde-esmeralda, azul cerúleo, ocres, marrons, cinzas e gradações de branco compõem o restante da paleta utilizada. Há áreas de máxima saturação de cor, como o baú azul vibrante posicionado no centro do primeiro plano.

Descoberta do ouro (figura 12), a última obra do grupo, é composta por sete figuras, cinco delas dentro de um bote e duas garimpando de pé, dentro d'água. O fundo é todo construído em tons de azul e há áreas de contraste tonal intenso, principalmente onde se encontram as roupas dos garimpeiros e parte do casco do bote. Em termos cromáticos, a cena é dominada pelo azul ultramar, aplicado em toda a extensão do plano pictórico com um efeito aquarelado. O interior do barco é verde-esmeralda, a pele dos garimpeiros é composta de gradações de marrom e a camisa da figura à direita no primeiro plano é coberta de quadrados vermelhos. Os outros elementos em cena são representados primariamente

em gradações de cinza e beges pálidos, notadamente as vestimentas dos demais homens. Há grande movimento visual na cena, reforçado pela padronagem das camisas dos garimpeiros.

Esses murais são impactantes não só separadamente; vistos em conjunto, tornam-se ainda mais potentes. Os diálogos existentes entre as quatro pinturas foram elaborados por Portinari como um jogral dentro do espaço arquitetônico da sala de leitura da Fundação Hispânica, no qual formas e cores são rebatidas e ecoam com intensidade variável ao longo das cenas, criando uma sinfonia visual arrebatadora que revela a exuberância brasileira. Azul ultramar, siena queimado, verde-esmeralda e tons de branco unificam o conjunto, bem como linhas diagonais, linhas onduladas e formas geométricas, replicadas repetidamente. Exemplos disso são as cordas ondulantes em *Descobrimento*, as árvores de *Desbravamento na mata*, as pirogas de *Catequese* e o quadriculado das camisas dos garimpeiros negros em *Descoberta do ouro*. Essa estampa se repete nos trajes do bandeirante europeu de *Desbravamento na mata* e da indígena sentada de *Catequese*. Vestimentas indicam o pertencimento a hierarquias e grupos sociais específicos. É significativo que Portinari tenha escolhido retratar, com trajes semelhantes, representantes dos três principais grupos formativos da população das Américas.

Segundo ele, todos tem a mesma importância na hierarquia social, um posicionamento corajoso em um país tão racialmente dividido quanto os Estados Unidos.



Figura 9.
Candido Portinari, *Descobrimento*, 1941.
Têmpera sobre gesso, 316 × 316 cm.
Sala de leitura da Divisão Hispânica da
Biblioteca do Congresso, Washington D.C.
Foto: Biblioteca do Congresso/ Shawn Miller.



Figura 10.
Candido Portinari, *Desbravamento da mata*, 1941.
Têmpera sobre gesso, 316 × 416 cm.
Sala de leitura da Divisão Hispânica da
Biblioteca do Congresso, Washington D.C.
Foto: Biblioteca do Congresso/ Shawn Miller.



Figura 11.
Candido Portinari, *Catequese*, 1941.
Têmpera sobre gesso, 494 × 463 cm.
Sala de leitura da Divisão Hispânica da
Biblioteca do Congresso, Washington D.C.
Foto: Biblioteca do Congresso/ Shawn Miller.



Figura 12.
Candido Portinari, *Descoberta do ouro*, 1941.
Têmpera sobre gesso, 494 × 463 cm.
Sala de leitura da Divisão Hispânica da
Biblioteca do Congresso, Washington D.C.
Foto: Biblioteca do Congresso/ Shawn Miller.

Ao finalizar os murais, Portinari os considerou então sua obra-prima. Uma carta de Archibald MacLeish para o pintor, redigida no início de fevereiro de 1942, um mês após o brasileiro deixar os Estados Unidos, explicita quão positiva foi a recepção desses trabalhos junto aos intelectuais estadunidenses:

> Desde a sua volta ao Brasil tenho desejado expressar-lhe quanto significa para nós e significará no futuro a sua obra na Biblioteca do Congresso. No momento em que vi os seus primeiros esboços – aquelas pequenas aquarelas incrivelmente vivas onde o vento soprava e os homens gritavam e a floresta intensamente vibrava – soube que uma grande obra de arte se ia produzir nas paredes da Fundação Hispânica. Como já lhe disse, a realização daquele trabalho superou a minha expectativa. Posso-lhe dizer agora que outros homens têm sentido as mesmas reações que eu. Quero lhe citar as palavras de somente um deles, senhor Lincoln Kirstein, diretor do Ballet Caravan, que no ano passado visitou o Rio de Janeiro. Acabou de me escrever o seguinte: "Quero escrever-lhe numa palavra o entusiasmo que as pinturas de Portinari inspiraram em mim. Tenho visto tudo quanto ele tem feito, inclusive os trabalhos no Brasil, e posso-lhe assegurar que elas são não somente a melhor obra do pintor, mas entre as mais belas feitas por artista algum quer da América do Norte quer da América do Sul. Acho que ele aproveitou maravilhosamente a parede, que as pinturas são ao mesmo tempo heróicas e sinceras, e que deveras adornou a Biblioteca". (MACLEISH, 1942, tradução nossa)

Lincoln Kirstein (1907-1996) era um cultivado agitador cultural estadunidense de grande destaque na cena artística de seu país, muito criterioso e famoso por seus corriqueiros comentários mordazes. Os elogios que teceu aos murais da Biblioteca do Congresso certamente não foram gratuitos e testificam a grandeza dessas obras.

Como as análises apresentadas demonstram, tanto *Café* quanto os painéis do pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York e os murais da Biblioteca do Congresso possuem caráter único dentro do percurso pictórico de Portinari. Estes são tipificados por postura experimental do pintor que, com liberdade criativa, maestria técnica e pleno domínio do léxico formal executou pinturas singulares, que se tornaram marcos em sua trajetória plástica. Elaboradas para o público estadunidense, apresentam uma impressionante visão de Brasil, moderna e multirracial, povoada de tipos comuns dignificados em seus afazeres cotidianos. Atraentes ao espectador das metrópoles, já habituado à arte moderna, serviram como potentes peças de promoção brasileira nos Estados Unidos, alçando Portinari à fama na América do Norte e fazendo dele o grande embaixador das artes visuais do Brasil durante a Política da Boa Vizinhança.

NOTAS

1. Além do Brasil, foram invitados Argentina e Chile. Esta foi a primeira vez em que países da América do Sul receberam convite para integrar a exposição, uma demanda dos conselheiros do Instituto, que criam que obras provenientes dessas nações contribuiriam para a completude da mostra.

2. Alberto da Veiga Guignard, Eliseu Visconti, Henrique Cavalleiro, Lucilio Albuquerque, Lasar Segall, Paulo Rossi Osir e Vittorio Gobbis foram os demais pintores que representaram o Brasil na "Carnegie International" em 1935.

3. No ano de 1935 a "Carnegie International" concedeu três prêmios e quatro menções honrosas, o primeiro ano no qual as menções honrosas ofereciam compensação em dinheiro. O valor conferido a Portinari na ocasião foi de U$ 300,00.

4. Essa tela, exposta na mostra individual de Portinari realizada em dezembro de 1934 na Galeria Itá, em São Paulo, foi analisada por Mario Pedrosa no artigo "Impressões de Portinari", publicado *no Diário da Noite* em 7 de dezembro do mesmo ano. É importante mencionar um mal-entendido envolvendo esse texto que, durante muito tempo, foi compreendido como referente à tela premiada em Pittsburgh; vide o livro de Patrícia Reinheimer (2013, p. 126).

5. Em 1920, Portinari foi aceito por Lucílio Albuquerque como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes para participar do curso de desenho figurado. No ano seguinte, foi aprovado como aluno regular da instituição, na classe de pintura, continuando seus estudos ali em tempo integral até 1928, quando recebeu o prêmio de viagem no salão da Escola. Residiu na Europa de 1929 a 1931, vivendo em Paris e visitando importantes museus, palácios e igrejas na Inglaterra, Espanha e Itália. Portinari utilizou essa bolsa de estudos para examinar atentamente e absorver a produção dos mestres da pintura, especialmente a partir de Giotto, rejeitando dedicar-se à produção de obras durante esse período no exterior.

6. Orozco foi o primeiro de *los tres grandes* a chegar nos Estados Unidos, o que se deu em 1927. No país, realizou em 1930 o grupo de murais *Prometeu*, pintados no refeitório do Frary Hall, uma das dependências da Pomona College, em Claremont, na Califórnia. Depois disso, entre 1930 e 1931, elaborou um conjunto de afrescos para o refeitório e sala anexa no edifício da The New School

for Social Research, em Nova York. Por fim, de 1932 a 1934 executou o ciclo de pinturas *Épico da civilização americana*, na Baker Library, situada na Dartmouth College, em Hanover, no estado de New Hampshire. Após a conclusão desse último grupo de obras, Orozco retornou definitivamente ao México em 1934. Siqueiros desembarcou em território estadunidense em abril de 1932, permanecendo na cidade de Los Angeles até o mês de novembro, quando foi deportado do país. Nesse período pintou primeiramente o mural *Assembleia de rua*, em um dos muros externos do pátio de esculturas do Chouinard Art Institute. A seguir criou *América tropical*, posicionado em uma parede externa do Plaza Art Center. A obra final de Siqueiros nos Estados Unidos foi *Retrato do México atual*, afresco produzido nos muros da casa do cineasta Dudley Murphy.

7. Estes são *Alegoria da Califórnia*, realizado na sede da Pacific Stock Exchange, em São Francisco entre 1930 e 1931; *Natureza morta e amendoeiras em flor*, criado para a sala de jantar da casa da família Stern em Atherton, finalizado em abril de 1931; *A execução de um afresco mostrando a construção de uma cidade*, na California School of Fine Art (atual San Francisco Art Institute).

8. O cachê total pago a Rivera na época foi de U$ 20.899, o equivalente a U$ 438.580 em 2022, uma fortuna no contexto da duríssima recessão que assolava os Estados Unidos, resultante da quebra da bolsa de valores de Nova York em 1929. As críticas à contratação do pintor mexicano ocorreram também por este ser estrangeiro; defendia-se que uma encomenda de valor tão alto, em um período de tamanha penúria, fosse entregue a um artista estadunidense.

9. Rivera tinha diversas encomendas de outros murais já agendadas, realizadas por grandes industrialistas americanos. Devido à grande polêmica gerada pela recusa de Rivera em retirar o retrato de Lenin de *O homem na encruzilhada*, todas foram canceladas.

10. As obras foram produzidas por Rivera com o pagamento que recebera por *O homem na encruzilhada* – o pintor recebeu a totalidade do valor especificado em contrato pela obra finalizada – e foram doadas por ele aos trabalhadores de Nova York.

11. Os demais eram Héctor Poleo, da Venezuela, Mario Carreño, de Cuba, e Antonio Berni, da Argentina.

12. Valentiner selecionou 500 peças para a mostra, entre pinturas e esculturas, oriundas tanto dos grandes museus e coleções particulares norte-americanos como dos principais museus da Europa, dentre eles o Musée du Louvre, a Galleria degli Uffizi, a National Gallery of Art de Londres e o Rijksmuseum. Foram exibidos trabalhos de grandes mestres desde a idade média até o início XIX.

13. Portinari recebeu 45 contos de réis pela execução dos painéis, pagos em três prestações pelo governo. O valor das obras e a forma de pagamento foram propostas pelo artista. Cf. VIDAL (1938).

14. Isso ocorreu na conferência da Association of Art Museum Directors, em maio de 1940, para mobilizar um consórcio que arcasse com as despesas de uma mostra ampla e itinerante do trabalho do artista brasileiro nos Estados Unidos, da qual o Detroit Institute of Arts seria o primeiro recipiente. Além do MoMA, outros três museus receberam a mostra individual de Portinari organizada por Valentiner: The Arts Club of Chicago, Carnegie Institute e City Art Museum of St Louis.

15. O equivalente a U$ 78.232,38 em 2022.

REFERÊNCIAS

COCKCROFT, Eva. The United States and Socially Concerned Latin American Art. In CANCEL, Luis R. *et. al*. **The Latin American Spirit**: Art and Artists in the United States, 1920-1970. Nova York: Harry N. Abrams, 1988, p. 184-121.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

FABRIS, Annateresa. Os canibais censurados. **Nossa América**, São Paulo, nov-dez. 1991, p. 14-23. Projeto Portinari, PR 9797.

FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

GENAUER, Emily. Majority First-rate Among 87 Canvases. **New York World-Telegram**, Nova York, 19 out. 1935.

GIRON, Luís Antônio. Portinari, o pintor vigiado. **Época**, São Paulo, 6 jan. 2003. Projeto Portinari, PR 11376.

GRAFLY, Dorothy. Carnegie offers mail-order-show. **Philadelphia Record**, Philadelphia, 20 out. 1935. Projeto Portinari, PR 8200.

HANKE, Lewis. [**Correspondência**] Destinatário: Archibald MacLeish. Washington, 21 jul. 1941. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

KANTNER, Dorothy. Spanish Artist Wins First Prize at International. **Pittsburgh Sun-Telegraph**, Pittsburgh, 17 out. 1935, p. 21.

MACLEISH, Archibald. **[Correspondência]** Destinatário: Candido Portinari. Washington, 4 nov. 1940. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 3079.

MACLEISH, Archibald. [**Correspondência**] Destinatário: Candido Portinari. Washington, 9 fev. 1942. Correspondência administrativa. 1f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Rook, Portinari Murals.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Portinari**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação, 1939.

PORTINARI, Candido. **[Correspondência]** Destinatário: Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 10 de abr. 1935. Correspondência pessoal. 3f. Projeto Portinari, CO 5817.

PORTINARI, Candido. **[Correspondência]** Destinatário: Gustavo Capanema. Washington, 3 out. 1941. Correspondência administrativa. 2f. Projeto Portinari, CO 4375.

REINHEIMER, Patrícia. **Candido Portinari e Mário Pedrosa**: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil. Rio Comprido: Editora Garamond, 2013.

REPRESENTAÇÃO DO BRASIL NA FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK. **Pavilhão do Brasil:** Feira Mundial de nova York de 1939. Nova York: H. K. Publishing, 1939.

ROGERS, Meyric. Times are Blamed for Lack of Humor. **Pittsburgh Post-Gazette**, Pittsburgh, 16 out. 1935, p. 29.

SMITH, Robert C. **Memorandum on a Proposal to Decorate the Rooms of the Hispanic Foundation with Mural Paintings**. Washington, 14 out. 1939a. 3f. AOC Curator's Office A&R Files, drawer 25/2 Thomas Jefferson Building Murals, Hispanic Room, Portinari Murals.

SMITH, Robert C. A pintura brasileira em Nova York. **Boletim da União Pan-Americana**, Washington, v. 73, n° 9, p. 544-550, nov. 1939b.

VIDAL, Armando. **[Correspondência]** Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 24 dez. 1938. Correspondência administrativa. 1f. Projeto Portinari, CO 5157.

WATSON, Forbes. The Purpose of the Pittsburgh International. **The American Magazine of Art**, v. 28, n. 11, nov. 1935, p. 644-654, 697.

WILLIAMS, Darlyle. **Culture Wars in Brazil**: The First Vargas Regime, 1930-1945. Durham: Duke University Press, 2001.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

HASKELL, Barbara. **Vida Americana**: Mexican Muralists Remake American Art, 1925-1945. New Haven: Yale University Press, 2020.

HURLBURT, Laurence P. **The Mexican Muralists in the United States**. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1989.

PORTINARI, Candido. **[Correspondência]** Destinatário: José de Queiroz Lima. Washington, 7 dez. 1941. Correspondência pessoal. 2f. Projeto Portinari, CO 4504.

PORTINARI, Candido. **Candido Portinari:** catálogo raisonné, v.1. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004.

PORTINARI, Candido. **Candido Portinari:** catálogo raisonné, v.2. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004.

SOBRE A AUTORA

Danielle Misura Nastari é Doutora e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, onde desenvolveu tese sobre a trajetória de Portinari nos Estados Unidos de 1935 a 1945 e dissertação a respeito da formação da coleção de arte brasileira no MoMA de 1939 a 1949. Foi pesquisadora visitante da Universidade de Princeton em 2019-2020 e 2014. Integra o Grupo de Estudos em Recepção Estética e Crítica de Arte, coordenado pela Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves. Professora do Istituto Europeo di Design.

Artigo recebido em
6 de maio de 2022 e aceito em
18 de dezembro de 2022.

A PRODUÇÃO EUROPEIA DE ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD: ANOS 1919-1929

THE WORKS OF ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD IN EUROPE: 1919-1929

LA PRODUCCIÓN EUROPEA DE ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD: LOS AÑOS DE 1919-1929

MARCELO BORTOLOTI

Artigo inédito*

Marcelo Bortoloti**

https://orcid.org/0000-0002-3306-6175

**Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Brasil

*Este artigo é resultado de pesquisa de pós-doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio, sob orientação do professor Ronaldo Brito.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2022.203553

RESUMO

A formação artística de Alberto da Veiga Guignard tem sido reconstituída a partir de fontes secundárias, já que quase todas as obras produzidas em seus anos de estudo na Alemanha, Itália e França se perderam na Europa. Em geral, leva-se em conta o tipo de formação praticada na Academia de Belas Artes de Munique, os quadros de antigos mestres dos museus de Munique e Florença que ele possivelmente visitou, os movimentos da vanguarda europeia que influenciavam a juventude da época, entre outros. Nossa intenção é apontar um caminho para a recuperação das suas obras de juventude, mostrando o pouco que já foi encontrado e por onde se espalha a produção anterior a 1929, que poderia esclarecer a formação de Guignard.

PALAVRAS-CHAVE Alberto da Veiga Guignard; Modernismo brasileiro; Academia de Belas Artes de Munique; Pintura brasileira na Europa

ABSTRACT

The artistic studies of the Brazilian painter Alberto da Veiga Guignard have been reconstituted from secondary sources, since researchers lost track of the works produced in his years of study in Germany, Italy, and France. In general, these studies considered the type of training practiced at the Academy of Fine Arts in Munich, the paintings by old masters present in the museums of Munich and Florence that he possibly visited, the movements of the European avant-garde that influenced the youth of the time, among others. Our intention here is to signalize a way to recover his youth works, showing the few that have been found, and where is located the production prior to 1929, that could clarify Guignard's steps during his years of training.

KEYWORDS Alberto da Veiga Guignard; Brazilian Modernism; Munich Academy of Fine Arts; Brazilian Painting in Europe

RESUMEN

La formación artística de Alberto da Veiga Guignard ha sido reconstruida a partir de fuentes secundarias, ya que casi todas las obras producidas en los años de estudio en Alemania, Italia y Francia fueron pérdidas en Europa. En general, se considera el tipo de formación practicada en la Academia de Bellas Artes de Munique, los cuadros de sus antiguos maestros, de los museos de Munique y Florencia que posiblemente ha visitado, los movimientos de la vanguardia europea que influenciaron la juventud en la época, entre otros. Nuestra intención es apuntar una ruta a la recuperación de sus obras en la juventud, demostrando lo poco qué se encontró y por dónde se extiende la producción anterior a 1929, que podría aclarar la formación de Guignard.

PALABRAS CLAVE Alberto da Veiga Guignard; Modernismo brasileño; Academia de Bellas Artes de Munique; Pintura brasileña en Europa

INTRODUÇÃO

Já é razoavelmente conhecida a trajetória do pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) no que diz respeito à sua formação europeia. Nascido na cidade fluminense de Nova Friburgo, muito cedo mudou-se com a família para a Europa, completando ali o ensino fundamental e médio, num périplo por cidades da França, Suíça e Alemanha. Aos 20 anos de idade ingressou na Academia de Belas Artes de Munique, onde cursou aulas de desenho e pintura por um período de oito anos, com algumas interrupções. Em 1924, transferiu-se para Florença, na Itália, vivendo ali mais quatro anos, numa formação praticamente autodidata. Após esse período, fixou-se por uma breve temporada em Grasse, no sul da França, e na sequência em Paris, onde permaneceu estudando e praticando por conta própria, até retornar ao Brasil no ano de 1929.

Assim, Guignard chegava ao país já como um artista formado, ou, como observou Mário Pedrosa, com "uma técnica à cata de motivos" (PEDROSA, 2004, p. 203). Isto é, vindo de uma

formação acadêmica, encontraria na luminosidade, nas paisagens e nos tipos brasileiros a inspiração para desenvolver uma arte moderna e que se quer original. Esta trajetória faria dele um artista europeu na técnica, mas brasileiro no sentimento, como definiu o crítico Lourival Gomes Machado: "Trazia, ao voltar homem feito ao Brasil, uma bagagem de erudição que, com prodigioso equilíbrio, não permitiu que prejudicasse sua fase de adaptação. Procurou recuar para o campo da técnica a sabedoria adquirida lá fora e penetrou no mais íntimo do brasileirismo de assunto e de sentimento" (MACHADO, 1947, p. 29).

As circunstâncias particulares de seu retorno ao país – viajando às pressas para solucionar o inventário da mãe, e sem a perspectiva de aqui permanecer – fez com que não trouxesse na bagagem praticamente nenhuma obra. Assim, a quase totalidade dos desenhos e pinturas que produziu em seus anos de formação permaneceu na Europa, nas mãos de amigos, colecionadores ou abandonados ao acaso. Diante desse cenário, a compreensão do seu desenvolvimento artístico se fez principalmente a partir de especulações, tendo em vista a obra do pintor maduro, seus depoimentos a respeito do passado e a escassa documentação de época. Observamos, por exemplo, o artista descrever sua formação em carta que enviou ao pintor

argentino Emílio Pettoruti, pouco depois de chegar ao Brasil: "Pense como isso é engraçado: 1915 eu aprendi a desenhar em Munique. Em 1925 eu aprendi a pintura em Florença e em 1930 eu realizei um começo modernista no Rio mesmo" (GUIGNARD, 1930).

No esforço para reconstituir a formação e as influências do jovem artista, muitas vezes levou-se em conta o tipo de instrução praticada na Academia de Belas Artes de Munique, as técnicas utilizadas pelos seus dois principais professores naquela escola, Herman Groeber (1865-1935) e Adolf Hengeler (1863-1927), os quadros de antigos mestres presentes nos museus de Munique e Florença que ele possivelmente visitou, os movimentos da vanguarda europeia que influenciavam a juventude da época, entre outros. Cada um destes elementos teria contribuído para a conformação da arte moderna que Guignard viria a executar no Brasil.

Frederico Morais, por exemplo, vinculava o pintor ao espírito da Nova Objetividade, corrente artística alemã dos anos 1920, e dentro desta mais particularmente ao grupo que ficou conhecido como Escola Rousseau, que buscava um estilo naïf deliberado. Certo primitivismo de suas obras seria, portanto, a maturação de uma tendência de época difundida entre os alemães que buscavam imitar o pintor naïf Henri Rousseau (1844-1910). Por outro lado,

segundo Morais, aspectos mais decorativos de sua obra seriam fruto das constantes visitas do jovem pintor aos grandes museus florentinos: "Decorar os cabelos e o vestido de seus modelos com flores é uma tradição que Guignard certamente foi buscar em Botticelli" (MORAIS, 1979, p. 25).

Taísa Palhares, num trabalho que investigou a formação do artista na Alemanha, referiu-se às visitas de Guignard à Alte Pinakothek de Munique, e a semelhança de suas paisagens montanhosas com obras daquela coleção, como as dos pintores flamengos Jan Brueghel (1568-1625) e Joos de Momper (1564-1635). Também ela lembrava que a adição de vernizes e resinas à tinta a óleo, técnica utilizada por Guignard em suas pinturas no Brasil, sugerem a influência de Max Doerner, professor da Academia de Munique, que em 1921 publicou o livro *Os materiais do artista*, descrevendo este tipo de técnica que os velhos mestres usavam para obter efeitos de translucidez e luminosidade. (PALHARES, 2011, p. 61).

Contudo, uma compreensão complementar de suas influências e de seu desenvolvimento dependeria, em primeira instância, daqueles trabalhos de juventude que ficaram para trás. Guignard seria um artista acadêmico que descobriu a arte moderna

apenas quando chegou ao Brasil? A experiência alemã teria mais peso em sua formação que a italiana? A passagem por Paris, tão relevante para a maioria dos pintores modernos brasileiros, não teve influência alguma em sua obra? Segundo Palhares, para dar uma resposta definitiva a essas questões, seria necessário "avaliar um corpo representativo de trabalhos realizados durante sua estadia europeia que assinalasse uma fase em sua produção, o que no momento se mostra quase impossível, pois essas obras continuam, em sua grande maioria, perdidas" (PALHARES, 2011, p. 62).

Nossa intenção é apontar um caminho para a recuperação de tais obras até então desaparecidas, mostrando o pouco que já foi encontrado, e por onde se espalha a produção anterior a 1929 que poderia nos esclarecer, a partir de seus exemplos concretos, os passos do pintor em seus anos de formação. Falamos de um acervo com mais de 50 obras, algumas eventualmente destruídas, outras preservadas no Brasil, Itália, França ou Alemanha. Como referência de sua procedência, temos a escassa documentação da época e sobretudo as listas manuscritas produzidas por Guignard até a década de 1930, com as obras que produziu e as pessoas para quem vendeu ou doou cada trabalho.

PRIMEIROS ANOS

Podemos começar este inventário com a única obra do período europeu que se tornou bem conhecida, e tem data de 1919. Trata-se de um autorretrato feito a carvão, possivelmente durante as aulas de desenho do professor Hermann Groeber na escola alemã. Este desenho é um interessante ponto de partida para compreender seu aprendizado e evolução artística, por ser um trabalho bastante inicial, realizado três anos após o pintor ingressar na Academia de Belas Artes de Munique. Por sorte, esta obra de referência chegou ao Brasil possivelmente no ano de 1924, durante uma rápida passagem de Guignard pelo Rio de Janeiro: acreditamos tratar-se da que recebeu menção honrosa no Salão de Belas Artes daquele ano, sendo posteriormente vendida a algum colecionador.

Neste ponto inicial, vemos um jovem aprendiz atento às lições de desenho do professor Groeber, embora já exiba um raro virtuosismo. No autorretrato, Guignard acompanha a mesma orientação do naturalismo acadêmico, o jogo correto de luz e sombra, conforme se ensinava na escola de Munique, e um traço contínuo e seguro, visível, por exemplo, no preenchimento dos cabelos. Podemos notar, ainda, na face do modelo que traz as sobrancelhas arqueadas, o olhar frontal penetrante, e um leve sorriso no canto

da boca, a realização de uma expressividade no desenho que o próprio mestre parece não alcançar. Comparando com alguma outra obra da mesma natureza produzida por Groeber naquela época, fica clara a aquiescência ao exemplo do professor, em simultâneo à sua superação.



Figura 1.
Alberto da Veiga Guignard, *Autorretrato*, 1919. 37,5 x 25 cm. Carvão sobre papel. Col. Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ.



Figura 2.
Hermann Groeber,
Retrato de mulher, 1908. Carvão sobre papel.
Reproduzido em *Gedächtnisausstellung Prof. Hermann Groeber, 1865-1935*.
Alte Post, Eggstätt, dezembro de 1990.

Estamos diante de um exemplo único, que oferece uma amostra incompleta da performance do artista nos primeiros anos da Academia de Munique. É possível, no entanto, ampliar esta observação recuperando obras hoje perdidas, e das quais temos referência. Logo após o término da Primeira Guerra Mundial, Guignard e sua família deixaram a Alemanha, que então vivia uma conturbada crise política e econômica, viajando pela Itália e Suíça. Esta ausência durou pouco mais de um ano. Ao regressar à cidade no princípio dos anos 1920, o artista retomou seus estudos na Academia, voltando a receber as lições de Hermann Groeber e agora fazendo também aulas de pintura com Adolf Hengeler.

Datam desta época os seus primeiros quadros a óleo, obras capitais para compreender sua estreia nas tintas. Segundo anotações de Guignard, pelo menos duas destas pinturas ficaram em Munique: estudo de modelo feminino, com data de 1923, dada de presente ao próprio professor Hengeler, e estudo de anatomia representando uma cabeça, de 1922, que ficou nas mãos da senhora Graf, proprietária da pensão onde o artista vivia, cujo endereço era a Tengstrasse, número 42, no bairro de Schwabing.[1] Quadros que provavelmente levavam a assinatura do artista, mas cujo caráter de exercício pode não ter contribuído para que fossem preservados por quase um século.

Seguindo adiante, no ano de 1923, Guignard participou de sua primeira exposição, uma coletiva no Glaspalast de Munique, antigo centro de exibições, hoje demolido, onde ocorriam mostras regulares de artistas locais e estrangeiros. Ele expôs dois desenhos feitos com carvão e giz vermelho sobre papel: um retrato de homem idoso, com data de 1922 ou anterior, e uma cabeça masculina, datada de 1923. A primeira obra ficou em mãos da senhora Weher, sobre quem não temos qualquer outra referência. A segunda foi vendida no próprio Glaspalast para algum colecionador hoje ignorado.[2]

PASSAGEM PELO BRASIL

Estes são os únicos registros que Guignard deixou de sua produção em Munique, embora possa haver outras obras não relacionadas em suas anotações. Em 1924, o pintor deixou a Alemanha e fixou-se por alguns meses no Rio de Janeiro, numa primeira e rápida volta ao Brasil, "a fim de desempenhar sua profissão como artista praticante".[3] Trazia na bagagem uma declaração que atestava ter cursado nove semestres na Academia de Belas Artes de Munique. Logo estabeleceu contatos entre os artistas locais, aproximando-se, por exemplo, de Oswaldo Teixeira, pintor acadêmico que estava

de mudança para a Itália. Neste período é possível rastrear outras obras de sua lavra.

A primeira delas é um retrato de Oswaldo Teixeira, feito provavelmente no Rio em 1924, no mesmo momento em que este artista produziu um retrato de Guignard com características semelhantes. Trata-se de uma obra sobre papel, feita com carvão e giz colorido. É ainda um desenho realista de moldes acadêmicos, mas na comparação com a obra de 1919 que conhecemos, pode-se já identificar uma mudança, expressa na sombra azulada que envolve o rosto do personagem, e no fundo escuro e diluído que se amálgama com seus cabelos.

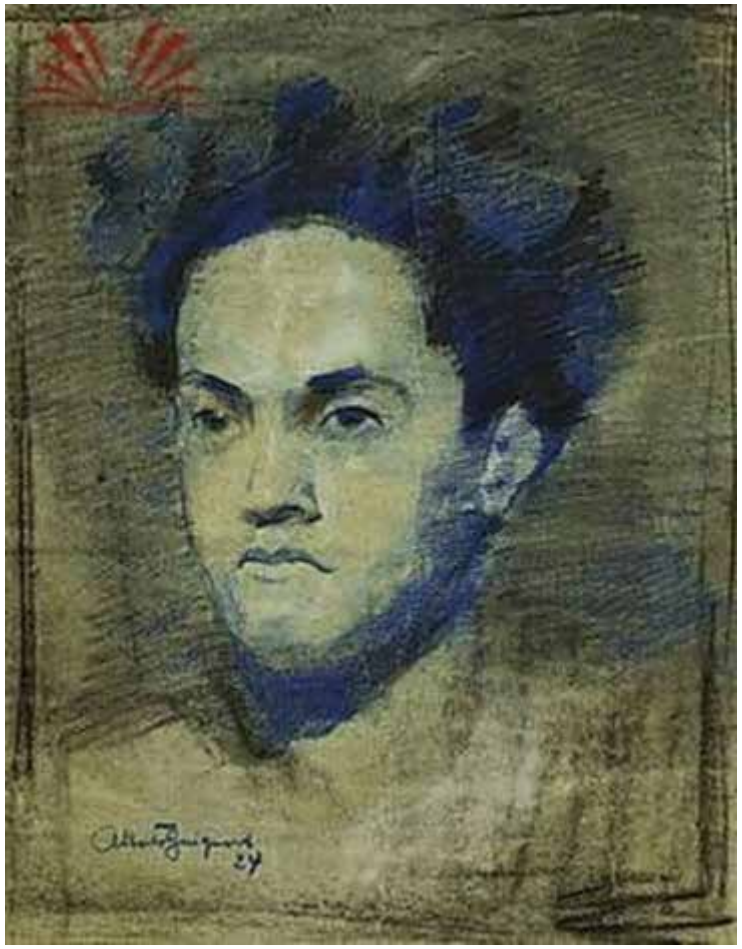


Figura 3.
Alberto da Veiga Guignard,
Retrato de Oswaldo Teixeira, 1924.
Carvão e giz colorido sobre papel.
Coleção particular.

Esta obra foi vendida em leilão, e pertence hoje a um colecionador particular. Percebemos nela alguma influência das aulas de Hengeler, e possivelmente do amadurecimento do artista a partir de sua experiência no ambiente cultural de Munique. Contudo, não demonstra ainda qualquer grande ousadia, atraído

mais pela solidez da Academia de Belas Artes do que pelas vanguardas que ganhavam terreno naquela cidade, onde viveram Wassily Kandinsky (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940). Ainda naquele ano, Guignard participou de duas exposições no Rio de Janeiro, sendo uma delas o Salão Nacional de Belas Artes, onde recebeu uma menção honrosa. A obra contemplada foi um autorretrato feito com pastel e carvão, que julgamos ser o mesmo, já conhecido, de 1919. Além deste trabalho, enviou para a mostra outros cinco desenhos, cujos títulos não conseguimos recuperar até o momento, mas parece factível que algumas destas obras tenham ficado no Brasil.

A outra exposição foi realizada no Liceu de Artes e Ofícios, com organização de Guignard, que reuniu obras suas e de outros dois artistas alemães, cujos trabalhos ele trouxe na bagagem: Otto Linnekogel, desenhista que ficou também conhecido como diretor de cinema, e Kurt Meyer-Eberhardt, igualmente desenhista que se especializou em cartuns de humor e na representação de animais. Nenhum dos dois pertencia aos quadros da Academia de Belas Artes de Munique, seriam amigos ou conhecidos de Guignard a partir de suas relações na cidade.

Nesta mostra, além do conhecido autorretrato, Guignard exibiu obras de sua lavra que traziam o título em francês, todas elas desenhos sobre papel: *Cabaret*, *Retour matinal*, *Toilette*, *A' la lumière des bougies* (cf. O PAÍZ, 1924). Embora suas imagens não sejam atualmente conhecidas, sabemos que não tiveram boa recepção junto ao público brasileiro, justamente por uma tentativa de estilização moderna no caminho das vanguardas, o que testemunha, num período simultâneo ao do retrato acadêmico de Oswaldo Teixeira, o esforço do artista para desvincular-se da orientação estrita das classes de Hermann Groeber. Um artigo sem assinatura publicado no jornal *O Paíz* criticava a simplificação do desenho em certas obras: "Indicações quase infantis, que não deveriam ser expostas. Não basta simplificar: é necessário, por isso mesmo, que as indicações sejam justas, e capazes, pelas ausências, de sugerir, vivamente, com sentimento, o que não existe, e é potente" (O PAÍZ, 1924, p. 5).

Não acreditamos ser muito difícil localizar os desenhos dessa safra, uma vez que todos passaram pelo Brasil. Com data de 1924, por exemplo, são conhecidas duas obras de Guignard feitas em papel com técnica mista de desenho e aquarela, ambas sem título. Embora sua origem seja desconhecida, não podemos descartar a relação com

as duas exposições acima mencionadas. São obras visivelmente distintas do desenho realista de 1919 e do retrato contemporâneo de Oswaldo Teixeira. Segundo Taísa Palhares, elas indicam a familiaridade com um estilo "expressionista tardio", embora não se aprofundem em deformações ou em contrastes de cores fortes e saturadas. Remetem, contudo, a um clima melancólico e decadente característico de um "mal-estar *fin-de-siècle*", aproximando-se "em seu caráter fantasmagórico e evocativo ao realismo simbólico de James Ensor e Edvard Munch" (PALHARES, 2001, p. 81).



Figura 4.
Alberto da Veiga Guignard,
sem título, 1924. Técnica mista. 25 x 18 cm.
Coleção Ângela Gutierrez.



Figura 5.
Alberto da Veiga Guignard,
sem título, 1924. Técnica mista.
Coleção particular.

Esta investida num caminho que parecia confuso naquele momento marca também o encerramento de um ciclo no qual Guignard limitava-se quase estritamente às técnicas do desenho e o início de um novo em que experimentaria com maior intensidade no campo da pintura, desejoso de tornar-se um artista mais completo. E de fato, sabemos que depois da passagem pelo Rio de Janeiro, pretendia ir a Florença para completar "o aprendizado do que julga faltar-lhe para ser um consumado retratista", conforme declarou ao *Diário da Noite* (apud A NOITE, 1924). Ou seja, não queria então aprofundar-se nos conceitos teóricos da vanguarda ou se esforçar para encontrar sua subjetividade dentro da corrente expressionista, conforme estas tentativas erráticas poderiam sugerir. Seu desejo, mais conservador, era aprender a pintar retratos, e a própria escolha pela tradição de Florença, ao invés de Paris e sua vanguarda, para onde migravam os modernistas brasileiros em busca de atualização, diz muito a respeito de suas propensões de estudante.

PERÍODO ITALIANO

No final do ano de 1924, vemos Guignard estabelecido em Florença, trabalhando num estúdio alugado na Viale Giovanni Milton,

uma rua de pintores. Frequentava os grandes museus da cidade, onde teve contato direto com antigos mestres, e trabalhava com afinco, de maneira autodidata (GUIGNARD, 1925). Em algum momento, segundo a publicação francesa *Revue du vrai et du beau: lettres et arts*, passou a ter aulas com um professor de pintura chamado Dult Gyerland (cf. REVUE..., 1928). Como não foi possível encontrar nenhum artista na cidade com este nome, é provável que tal grafia esteja errada: de acordo com um manuscrito de Guignard, no qual este nome também aparece, poderia ser Dult Eyerland ou Egerland. O pintor nunca falou a respeito deste mestre depois de retornar ao Brasil, e é possível que tenha rompido ou se decepcionado com ele em algum momento.

Em janeiro de 1925, enviou ao Brasil duas obras produzidas em Florença, como presente a José Mariano Filho, que na ocasião era presidente da Sociedade de Belas Artes. Obras em papel, cuja técnica ignoramos, mas que representavam a "Deposição da Cruz" e o "Martírio de Cristo". Testemunhos da influência de uma tradicional temática cristã florentina sobre a arte de Guignard naquele instante, embora o próprio artista tenha definido estas obras como desenhos de "sentido moderno" (GUIGNARD, 1925). Ainda que seja difícil compreender a definição do artista sem

conhecer as imagens, podemos supor, pelas referências, que seus estudos não escapavam da tentativa de equacionar a influência dos clássicos com as correntes contemporâneas, num diálogo atualizado que marcou o "retorno à ordem", tendência que vicejava na Itália naquele momento, após o choque do Futurismo.

Neste ponto, seria de grande valia localizar os quadros a óleo que possam demonstrar as investidas do artista naquele momento. Segundo as anotações manuscritas, dois deles datam de 1925. O primeiro seria o retrato de Iris Banchi, filha do proprietário da pensão onde o artista morou por algum tempo, na Piazza della Indipendenza, e com quem manteve um platônico relacionamento. Esta obra ficou em poder da jovem, que faleceu em 1956. O outro é um retrato do escritor italiano Arturo Loria, que fazia parte da intelectualidade florentina da época. O retrato permaneceu com o escritor, e hoje provavelmente com sua família. Os manuscritos também indicam duas águas fortes, "as primeiras", que foram dadas ao misterioso mestre Dult Gyerland, além de uma aquarela com o título *A mesa*, que ficou com Iris Banchi, e um trabalho sem identificação, dado de presente a um amigo italiano, cuja grafia do manuscrito sugere ser o pintor Augusto Bompiani.[4]

São também de Florença 13 trabalhos que Guignard posteriormente trouxe para o Brasil e foram expostos no Salão de Belas Artes de 1931, organizado por Lúcio Costa. O artista foi o que mais obras expos naquele salão, num total de 27 pinturas e desenhos, e, mais tarde, ao enviar a Iris Banchi um catálogo do evento, identificou as seguintes como sendo produzidas no período florentino: *Christus* (1929), *Estudo* (1929) [*sic*], *S. Sebastianus* (1924), *Minha irmã* (1926), *Cabeça de velho* (1927), *Estudo* (1925), *Cabeça de menino* (1925), *Natureza morta* (1926), *Natureza morta* (1926), *Natureza Morta* (1927), *Cópia de Holbein* (1927), *Paisagem* (1927), *Cabeça de menino* (1927).[5]

Estas obras em papel provavelmente permaneceram no Brasil. Segundo os manuscritos do artista, o *São Sebastião*, identificado como uma aquarela, ficou nas mãos de Carlos Frederico Silva. Três desenhos de 1925, um deles colorido, ficou com o pintor Quirino Campofiorito e um outro desenho com mesma data, também colorido, ficou com o escultor e desenhista Alfredo Herculano.[6] Deste conjunto, chama a atenção a cópia do alemão Hans Holbein, hoje desaparecida, única obra que testemunha as andanças de Guignard pelos museus italianos, procurando aperfeiçoar suas técnicas como retratista. Trata-se provavelmente de uma cópia

do retrato de Richard Southwell, feito em 1621, que pertence ao acervo da Galeria Uffizi. Segundo as anotações do artista, um outro desenho datado de 1925 ficou em poder do pintor italiano Giuseppe Rossi, que dava aulas em uma das escolas privadas da Vialle Milton.[7]

Nesta época, Guignard dedicou-se também a uma curiosa produção de pinturas decorativas, cujos raros exemplares trouxe para o Brasil. Um vaso grande de moringa foi dado de presente ao pintor tirolês Leo Putz, que então vivia no Rio de Janeiro, e outro vaso pequeno a Glorinha Strobel, de quem Guignard pintaria posteriormente um conhecido retrato. Um vaso redondo decorado ficou com Willy Strobel, seu marido, um alemão de Munique que vivia também no Rio. Um outro vaso decorado foi dado ao pintor argentino Emílio Pettoruti.[8]

Ainda de Florença, Guignard enviou a Paris três quadros a óleo, datados de 1927, para participar do Salão de Outono daquele ano, seu primeiro certame internacional. Segundo o catálogo do evento, apenas duas destas obras foram expostas: o retrato de um menino florentino, sem maiores identificações, e o retrato de Richard Hemmeler, um engenheiro de Voralberg, na fronteira da Áustria com a Suiça, provavelmente amigo do pintor.[9] A respeito delas temos um impiedoso comentário do crítico Raymond Cogniat,

que escrevia sobre artistas latino-americanos em Paris para a *Revue de l'Amerique Latine*. No texto, depois de tecer elogios a outros latinos que participaram daquele salão, como o argentino Horácio Butler e a brasileira Anita Malfatti, fala de maneira seca sobre Guignard: "Enfim, Alberto da Veiga Guignard expõe dois retratos que não estão ruins, mas cuja cor é feia e ensaboada" (COGNIAT, 1927, tradução de Paola Felts Amaro).

Um comentário mais favorável acerca destas obras veio do pintor polonês Czeslaw Mystkowski, que escreveu sobre o salão na *Revue du Vrai et du Beau: Lettres et Arts*. Segundo o crítico: "Ele [Guignard] pinta com largas pinceladas que fazem relevo e dão muita vida ao retrato. O retrato de um *Jovem menino de Florença* oferece assim modelos de um natural expressivo. (...) O *retrato do Sr. Richard* é tratado segundo a mesma fórmula e com uma profunda psicologia. (...) Um conjunto que parece provar o valor artístico inegável de seu autor: fórmula original, técnica saborosa e muito pessoal. Acredito que estamos diante de *um pintor*" (MYSTKOWSKI,1927, tradução de Paola Felts Amaro).[10]

A discrepância entre a primeira e a segunda opinião não nos permite ter uma ideia clara de como seriam estas pinturas. Contudo, depois de cerca de três anos de estudos praticamente autônomos

em Florença, Guignard surgia como um pintor amadurecido, e a própria participação dos seus quadros no Salão do Outono, sob o crivo de um júri internacional, atesta certa qualidade a estas obras hoje desconhecidas. Após a mostra, as três foram enviadas para a residência de Iris Banchi, em Florença.[11] Elas permanecem em poder da família, embora não nos tenha sido concedido o acesso. O retrato de Richard Hemmeler foi transferido para o próprio, na região de Voralberg. Segundo os manuscritos, este amigo preservou dois retratos de Guignard em seu poder, o de 1927, que participou do Salão de Outorno, e um outro produzido posteriormente em Paris, pouco antes da partida do pintor para o Brasil.[12]

Em 1928, Guignard participou da Bienal de Veneza, sendo o segundo artista brasileiro a expor na renomada mostra. Enviou para o evento três quadros a óleo: *Retrato de Leonor*, sua mãe, produzido em período anterior, pois ela faleceu em 1926, *Autorretrato* e *Retrato do Barão Von Schilgen*, seu padrasto. As três foram abandonadas com os organizadores da mostra, e Guignard retornou ao Brasil sem saber do seu paradeiro.[15] Deste conjunto, o mais representativo era o *Retrato do Barão Von Schilgen*, única obra que foi exposta, e que mostrava o profundo desenvolvimento do artista nestes anos de estudo em Florença.

Segundo a descrição na imprensa, seria o busto de um homem maduro, "inteligentemente expresso em tons de azul claro" (REVISTA EMPORIUM, 1928). A pintura lhe valeu a primeira avaliação positiva de um crítico importante. O francês Tancréde Viala, na *Revue du Vrai et du Beau: Lettres et Arts*, escreveu: "Essa obra destaca-se, realmente, do ambiente que a circunda pelas qualidades de seu desenho, sua cor e pelo sentimento de vida que a anima com tanto vigor e intensidade". Mais adiante, diz ele: "Levado pelo impulso impetuoso que o acomete quando está perante as belezas da natureza, exterioriza-as com a mesma audácia, o mesmo entusiasmo com que as sente. Essa espontaneidade traz, a sua marca e a sua cor, uma franqueza rara; e é curioso constatar com qual pressa febril o pintor esqueceu os princípios e os dogmas acadêmicos para se realizar, de forma totalmente independente, na sua livre personalidade" (VIALA, 1928, tradução de Paola Felts Amaro).

EXPERIÊNCIA FRANCESA

O retrato parece ter sido o ponto alto de sua formação autônoma em Florença, testemunhando que tais estudos foram úteis para a libertação das amarras acadêmicas. Não podemos afirmar, contudo,

que Guignard já era então um artista plenamente moderno. Nesta época, o pintor não vivia mais em Florença e passava temporadas no sul da França, nas cidades de Grasse e Menton, ambas próximas de Nice. Em Grasse, passou um longo período numa fazenda da família, praticando ao ar livre com a iluminação da Provence que tanto inspirou os impressionistas. Ainda em 1928, enviou quatro pinturas a óleo para o Salão de Outono daquele ano que, segundo as anotações do artista, seriam as seguintes obras: *Retrato da Baronesa de Massenbach*, *Retrato de uma camponesa*, *Retrato de uma menina* e *Paisagem*.[14] De acordo com o catálogo da mostra, apenas duas foram expostas, com os seguintes títulos: *Catherina* e *Le mas de Luca* (A fazenda de Luca).[15]

Raymond Cogniat, ainda pouco generoso com a obra do pintor, escreveu em sua crítica do salão: "Quanto a Alberto da Veiga-Guignard, há um tanto de afetação na sua originalidade e isso é bem visível. [...] Faz tempo que as originalidades, mesmo as piores, não chamam atenção de ninguém nos Salões anuais, e esse artista é tímido em suas audácias, talvez ele também seja tímido em relação a si mesmo" (COGNIAT, 1928, tradução de Paola Felts Amaro).[16] A análise psicológica, um tanto arriscada, não exclui uma observação sobre estas duas obras que pode nos ser útil para a compreensão

do desenvolvimento do pintor: Guignard tentava livrar-se da herança acadêmica adquirida em Munique, embora ainda receoso de ousar no caminho da autonomia moderna, restringindo-se a uma amedrontada originalidade. Neste caso, o Brasil lhe teria aberto as portas da liberdade artística, oferecendo – mais do que inspiração temática ou cores mais vibrantes para sua palheta europeia – um sentimento de autoconfiança.

Uma recente descoberta vem ajudar a esclarecer este ponto, lançando luzes sobre a produção de Guignard em vésperas de sua mudança para o Brasil. Em 2019, o *marchand* francês Marc-Henri Tellier localizou uma obra do pintor, datada de 1928, e até então perdida na França. O quadro a óleo, medindo 70 x 50 centímetros, estava sendo vendido entre dezenas de obras anônimas por um antiquário próximo da cidade de Rouen, ao norte de Paris. Graças a uma antiga fotografia de Guignard realizando esta pintura, que encontramos no acervo da família de Iris Banchi, em Florença, foi possível autenticar o quadro.



Figura 6.
Alberto da Veiga Guignard pintando, sem data.
Acervo Família Banchi, Florença, Itália.

A fotografia nos remete a uma paisagem rural semelhante àquelas de Grasse, onde a família de Guignard possuía uma propriedade. Um selo no verso da obra, indicando que passou pela estação de trem de Nice, confirma esta procedência. A modelo com as pernas protegidas por um cobertor e tendo ao fundo um pano dependurado em improvisação de cenário parece estar num ambiente doméstico. Pelas referências de local e data, supomos tratar-se do *Retrato da Baronesa de Massenbach*, que participou do Salão de Outono de 1928 e teria sido exposto com o título de *Catherina*. A pintura foi à leilão em 2019 e acabou arrematada por um *marchand* do Rio de Janeiro.

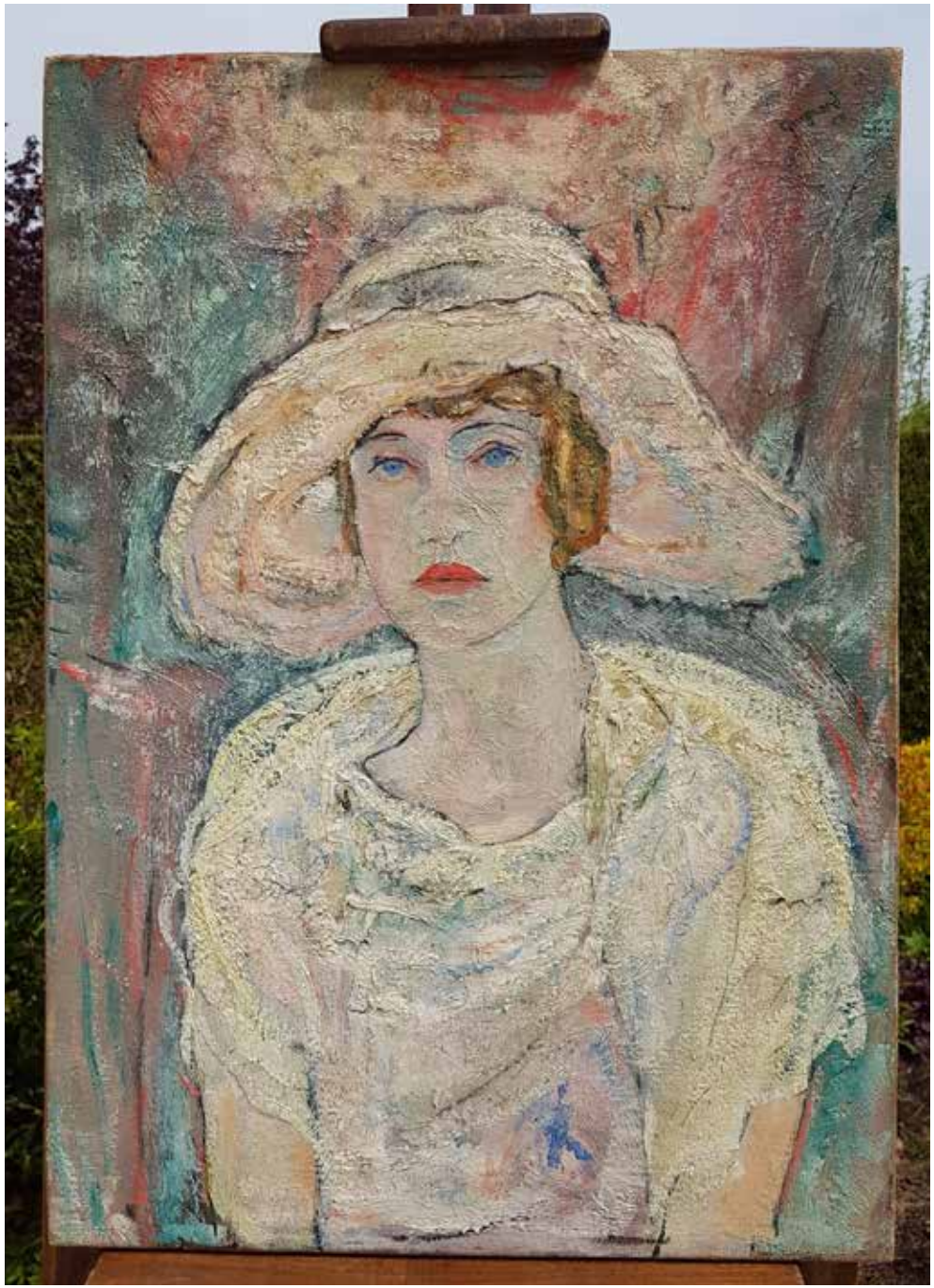


Figura 7.
Alberto da Veiga Guignard,
Retrato de jovem, 1928.
Óleo sobre tela, 70 x 50 cm.
Coleção particular.

Temos aqui uma obra bastante distinta dos retratos pelos quais Guignard ficaria conhecido no Brasil. A tinta pastosa impregnada em camadas espessas se distancia da translucidez típica do artista maduro, característica que segundo alguns críticos ele herdara dos mestres italianos. As pinceladas, muito exatas no contorno dos olhos, das sobrancelhas e do queixo, são jogadas e soltas na fatura do vestido e do chapéu, numa tentativa expressionista que parece ficar no meio do caminho. Pode-se dizer o mesmo das cores, que nos revelam uma modelo claramente loira, de olhos azuis e boca bastante vermelha, mas ao mesmo tempo enveredam por uma arbitrariedade quase fauvista no colorido da roupa branca e no fundo que traz uma paisagem indeterminada e diluída, não se definindo entre a realidade e a invenção, numa audácia tímida como a que mencionou Raymond Cogniat. Contudo, não deixa de ser um belíssimo retrato.

Segundo os manuscritos, a modelo, Baronesa de Massenbach, amiga ou eventual namorada de Guignard, residente em Berlim, teria ficado com dez aquarelas de sua autoria feitas neste período. Seu endereço, anotado pelo artista na época, era Niebuhrstrasse, número 63, na capital alemã. No mesmo período, Guignard registrou ter feito um retrato do doutor Camaret, provavelmente Adrian Camaret,

médico e prefeito de Menton, com data de 1928 – obra que teria ficado com o próprio. Refere-se, ainda, a três quadros a óleo produzidos em Grasse, cujos títulos ou temática não são esclarecidos, e a pintura de uma menina, em Menton, supostamente aquela enviada para o Salão. Anota, por fim, um desenho colorido e uma caixinha pintada e colada, ambos feitos em Grasse.[17]

Ainda que o paradeiro destas obras seja hoje desconhecido, o resgate do *Retrato Baronesa de Massenbach* acendeu a primeira esperança de que outras produzidas na região também possam ser recuperadas. Em 2021, o mesmo *marchand* francês localizou em Paris um outro quadro de Guignard, desta vez uma natureza morta, assinada e datada de 1928. A pintura foi leiloada na ocasião e vendida também a um colecionador brasileiro. Embora não haja nenhuma referência nas listas de Guignard sobre pintura de natureza morta com esta data, podemos supor que seja um dos quadros sem título produzidos em Grasse, ou uma obra já feita em Paris.



Figura 8.
Alberto da Veiga Guignard,
Natureza morta, 1928. Óleo sobre tela.
Coleção particular.

No final de 1928, Guignard partiu para a capital francesa, onde ficaria até meados de 1929, sendo este o seu último paradeiro na Europa. Também ali praticou de maneira autodidata, não se vinculando a nenhuma escola de pintura e, ainda que lateralmente, fez contato com artistas de vanguarda, como Maurice Utrillo e Pablo Picasso nos cafés da cidade, de acordo com seu próprio relato (cf. DIÁRIO DE MINAS, 1959). Desta época, temos o registro de poucas obras. Uma delas, um desenho, de título desconhecido, que ficou com o cônsul geral do Brasil em Paris João Baptista Lopes.[18] Além desta, dois quadros a óleo, com os títulos *Coquetterie* e *Paysage*, que foram expostos no Salão dos Independentes de 1929.

Estas obras ficaram em Paris por ocasião de sua mudança precipitada para o Brasil. Guignard, no entanto, trouxe na bagagem um manuscrito do crítico André Pascal–Lévis, da revista *Les Artistes d'Aujourd'hui*, que avaliava as pinturas. O texto dizia o seguinte: "Podíamos, nas primeiras obras de Alberto de Veiga Guignard, notar um pouco de secura nos contornos dos modelos; Eis uma crítica que não será formulada a propósito do encantador trabalho *Coquetterie*, nem para a sua harmoniosa *Paisagem*, expostos no Salão dos Independentes. *Coquetterie* traz um cenário infinitamente vivaz e gracioso, pintado com uma arte luminosa e plena de maestria,

na qual há muito de personalidade, de estilo. Na *Paisagem* uma emoção sóbria é felizmente evocada".[19]

Em 25 de fevereiro, Guignard recebeu uma correspondência dos organizadores do salão avisando que havia um comprador interessado pela obra *Coquetterie* e disposto a pagar dois mil francos por ela, montante até então nunca oferecido por qualquer obra do artista.[20] A venda não foi concluída porque o pintor não conseguiu responder a carta em tempo hábil, mas a proposta nos sugere que as pinturas tinham o potencial de despertar o interesse de colecionadores franceses. Ele deixou os quadros abandonados com os organizadores da mostra, e um destes pode ter sido a obra leiloada em 2021. O fato da natureza morta trazer em primeiro plano um retrato de mulher de costas olhando sorrateiramente para o lado seria suficiente para batizar o quadro de *Coquetterie*?

Temos aí, num esforço de inventário, o panorama do que Guignard produziu de mais relevante durante seu período de estudos na Europa. Comparando o desenho acadêmico de 1919 com o retrato a óleo de 1928, podemos já perceber uma mudança considerável de técnica e estilo, num caminho de libertação dos moldes acadêmicos, ainda que um tanto desorientado naquele momento. Obtendo um conjunto maior de obras, que ainda podem ser recuperadas conforme

tentamos demonstrar nas referências acima, iremos conhecer de maneira mais completa e detalhada os passos deste artista que amadureceu na Europa, em mais de uma década de aprendizado, para realizar no Brasil a arte singular que faria dele um pintor moderno e original.

NOTAS

1. Lista manuscrita de obras na Europa. Alberto da Veiga Guignard. Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte. / Registro policial de Alberto da Veiga Guignard. Arquivo da Cidade de Munique, Alemanha.

2. Idem.

3. Certificado Original, Acervo Alberto da Veiga Guignard, Museu Mineiro, Belo Horizonte.

4. Lista manuscrita de obras na Europa. Alberto da Veiga Guignard. Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.

5. Catálogo anotado do Salão de Belas Artes de 1931. Acervo família Banchi, Florença, Itália.

6. Lista manuscrita de obras na Europa. Alberto da Veiga Guignard. Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.

7. Idem.

8. Idem.

9. Catálogo Salão de Outono, 1927. Arquivo Salon D'automne, Paris.

10. Parece haver algum erro no artigo de Mystkowski, pois ele fala de outras cinco obras atribuídas a Guignard no salão: *Retrato de jovem florentina*, *Retrato de mulher*, *Natureza morta*, *Cabeça de velho* e *Três palhaços*. Como nem na documentação do Salão de Outono nem na correspondência de Guignard estas obras aparecem, julgamos que ele se confundiu com outros artistas da mesma sala. Ao lado das obras de Guignard, por exemplo, estava exposto o quadro *Natureza morta*, do francês Gabriel Venet.

11. A indicação aparece em carta sem data, enviada por Guignard a Iris Banchi. Acervo da Família Banchi, Florença, Itália.

12. Lista manuscrita de obras na Europa. Alberto da Veiga Guignard. Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.

13. Idem.

14. Lista manuscrita de obras na Europa. Alberto da Veiga Guignard. Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.

15. Catálogo do Salão de Outono. Paris, 1928

16. Edição consultada no Acervo Biblioteca Nacional da França.

17. Lista manuscrita de obras na Europa. Alberto da Veiga Guignard. Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.

18. Lista manuscrita de obras na Europa. Alberto da Veiga Guignard. Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.

19. Manuscrito sem data. Acervo pessoal do artista, Escola Guignard, Belo Horizonte. Tradução Paola Felts Amaro.

20. Carta da Sociedade dos Artistas Independentes. Paris, 25 de fevereiro de 1929. Acervo pessoal do artista, Escola Guignard, Belo Horizonte. Tradução de Paola Felts Amaro.

REFERÊNCIAS

COGNIAT, Raymond. **Revue de l'Amerique Latine.** Paris, n. 72, 1 dez. 1927.

COGNIAT, Raymond. **Revue de l'Amerique Latine**. Paris, 1929.

A NOITE. Rio de Janeiro, ed. 4538, 14 jul. 1924.

DIÁRIO DE MINAS. Belo Horizonte, 22 fev. 1959.

GUIGNARD, Alberto da Veiga. [Correspondência]. Destinatário: Emílio Pettoruti. Rio de Janeiro, sem data [1930]. Fundação Emílio Pettoruti, Buenos Aires.

GUIGNARD, Alberto da Veiga. [Correspondência]. Destinatário: José Mariano Filho. Florença, janeiro de 1925. Arquivo Roberto Pontual, Funarte, Rio de Janeiro.

MACHADO, Lourival Gomes. **Retrato da arte moderna no Brasil.** São Paulo: Departamento de Cultura do Estado, 1947.

MORAIS, Frederico. **Alberto da Veiga Guignard.** Rio de Janeiro: Monteiro Soares Editores e Livreiros, 1979.

MYSTKOWSKI, Czeslaw. **Revue du Vrai et du Beau:** Lettres et Arts. Paris, 25 jan.1928.

O PAÍZ. Rio de Janeiro, 16 jul. 1924.

PALHARES, Taísa Helena. **Modernidade, tradição e caráter nacional na obra de Alberto da Veiga Guignard.** Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2011.

PEDROSA, Mário. **Textos escolhidos III – Acadêmicos e Modernos**. São Paulo: Edusp, 2004.

REVISTA EMPORIUM. Itália, set. 1928.

REVUE du vrai et du beau: lettres et arts. Paris, 25 jan. 1928.

VIALA, Tancréde. **Revue du Vrai et du Beau:** lettres et arts. Paris, ano 7, n. 121, 10 set. 1928. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/. Acesso em: 16 dez. 2022.

ARQUIVOS E ACERVOS CONSULTADOS

Acervo Biblioteca Nacional da França, Paris.

Acervo família Banchi, Florença, Itália.

Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.

Arquivo da Cidade de Munique, Alemanha.

Arquivo Salon D'automne, Paris.

SOBRE O AUTOR

Marcelo Bortoloti é jornalista formado pela Pontifícia Universidade Católica de Belo Horizonte, mestre em Artes pela Universidade Federal Fluminense, doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Artigo recebido em
15 de outubro de 2022 e aceito em
16 de dezembro 2022.

POSTERIDADES DE *LIMITE* NO CINEMA BRASILEIRO

MATEUS ARAÚJO
LIVIA AZEVEDO LIMA
LUÍS ALBERTO ROCHA MELO

POSTERITIES OF *LIMITE* IN BRAZILIAN CINEMA

POSTERIDADES DE *LIMITE* EN EL CINE BRASILEÑO

RESUMO

Num exercício de revisita a *Limite* (Mário Peixoto, 1931) por ocasião das discussões sobre o modernismo brasileiro travadas no centenário da Semana de Arte Moderna, o artigo questiona o postulado historiográfico segundo o qual o filme não teve precursores nem sucessores no Brasil. Concentrando-nos no caso dos sucessores, apontaremos três dimensões da posteridade de *Limite* no cinema brasileiro: 1) a apropriação de imagens do longa por filmes de caráter historiográfico; 2) a iconografia que reforça o *leitmotif* da decadência e da morte em situações de precariedade material; 3) o trabalho de autonomização visual da câmera e a narrativa estruturada pelo retrospecto agônico dos personagens.

PALAVRAS-CHAVE *Limite*; Mário Peixoto; Modernismo; Cinema comparado; Cinema experimental

Artigo inédito

Mateus Araújo*

https://orcid.org/0000-0002-4232-5423

Livia Azevedo Lima**

https://orcid.org/0000-0003-4905-4926

Luís Alberto Rocha Melo***

https://orcid.org/0000-0001-6470-1269

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

** Universidade de São Paulo (USP), Brasil

*** Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2022.206074

ABSTRACT

Revisiting *Limite* (Mário Peixoto, 1931) on the occasion of the discussions on Brazilian Modernism held on the centenary of the Semana de Arte Moderna, the article questions the historiographical postulate according to which the film had no precursors or successors in Brazil. Focusing on the case of the successors, we will point out three dimensions of *Limite*'s posterity in Brazilian cinema: 1) the appropriation of images from the feature by historiographical films; 2) the iconography that reinforces the leitmotif of decadence and death in situations of material precariousness; 3) the work of visual empowerment of the camera and the narrative structured by the characters's agonizing retrospect.

KEYWORDS *Limite*; Mário Peixoto; Modernism; Comparative Cinema; Experimental Cinema

RESUMEN

En un ejercicio de revisión de *Limite* (Mário Peixoto, 1931) en razón de las discusiones sobre el Modernismo brasileño realizadas en el centenario de la Semana de Arte Moderno, el artículo cuestiona el postulado historiográfico según el cual la película no tuvo precursores ni sucesores en Brasil. Centrándonos en los sucesores, señalaremos tres dimensiones de la posteridad de *Limite* en el cine brasileño: 1) la apropiación de imágenes del largometraje por parte de películas historiográficas; 2) la iconografía que refuerza el leitmotif de la decadencia y la muerte en situaciones de precariedad material; 3) el trabajo de autonomía visual de la cámara y la narrativa estructurada por la retrospectiva agónica de los personajes.

PALABRAS CLAVE *Limite*; Mário Peixoto; Modernismo; Cine comparado; Cine experimental

I. INTRODUÇÃO

Neste centenário da Semana de Arte Moderna, o modernismo brasileiro dos anos 1920-30 suscitou revisitas e discussões sobre vários de seus aspectos. Entre eles, o desencontro notório com o cinema brasileiro do seu tempo, já apontado por críticos e historiadores,[1] com raras exceções.[2] Voltaremos a esse debate revisitando o longa-metragem *Limite* (Mário Peixoto),[3] que nos parece o filme mais próximo de uma pesquisa estética comparável àquela dos modernistas de 1920-30. Nessa revisita, pretendemos questionar um arraigado postulado historiográfico segundo o qual *Limite* não teria conhecido precursores nem sucessores no cinema brasileiro. Ainda hoje, tal postulado teima em surgir nas discussões sobre o filme, num espectro que vai de Saulo Pereira de Mello (cujo esforço de guardião material acabou transformando-o também, aos olhos de muitos, num guardião hermenêutico do longa-metragem) até estudiosos argutos e inteligentes como Carlos Augusto Calil (a quem devemos contribuições variadas ao nosso

conhecimento da obra de Peixoto), para ficarmos somente em dois exemplos: "Na verdade, *Limite* é uma obra insólita tanto no cinema brasileiro quanto no mundial. No primeiro não tem ascendentes nem descendentes; no segundo tem ascendentes e até irmãos – mas não tem descendentes. É último e único: 'the last of the breed'" (MELLO, 1996, p. 13). "Filme extraordinário, *Limite* não se parece com obra anterior, não é tributário de nenhuma corrente estilística e nem deixou sucessores, pois não foi exibido publicamente" (CALIL, 2021).

A afirmação de Saulo (1933-2020) se ampara em um juízo estético de um admirador apaixonado e incondicional, que se recusa quase por princípio a comparar seu filme preferido com qualquer outro que lhe tenha sucedido na história do cinema. Mas vale notar que tal história posterior não recebeu de sua parte investimento ou energia comparáveis àqueles que ele dedicará ao cinema silencioso, após sua descoberta de *Limite* aos 20 anos (em 1953). Por isso, sem prejuízo da admiração que Saulo segue inspirando – também em nós –, ele não deveria ser tomado como autoridade historiográfica incontestável na avaliação dos eventuais desdobramentos estéticos do seu filme de eleição, que ele conheceu como ninguém.

Já a afirmação corrente, ecoada por Calil,[4] de que o filme "não foi exibido publicamente" se ampara no fato de ele nunca ter sido lançado comercialmente, mas promove um exagero factual que cumpre corrigir. Na verdade, em que pese o desencontro geral de dados, testemunhos e reconstruções históricas das diversas fontes, sabemos que o filme foi, depois de suas primeiras projeções públicas em 17 de maio de 1931 e 19 de janeiro de 1932, exibido de modo esparso (se não periódico) até meados dos anos 1950 – como atesta, aliás, a própria sessão em que Saulo o conheceu na íntegra (junto com outros espectadores do meio cultural carioca). E se porventura tais exibições na década de 1950 não foram sempre integrais (sobretudo mais para o fim da década, quando o estado da cópia apresentava pioras que a colocavam em risco), testemunhos diversos indicam que elas continuaram a mostrar ao menos partes do filme,[5] cuja circulação seguiu também por meio de relatos, descrições e outros materiais visuais.[6] José Carlos Avellar afirma que depois da célebre sessão de 28 de julho de 1942 organizada por Vinicius de Moraes para Orson Welles, "pelo menos uma vez por ano, até 1959, vieram as sessões promovidas pelo professor Plínio Süssekind Rocha no Salão Nobre da Faculdade Nacional de Filosofia" (AVELLAR, 2008). Segundo os dados levantados num esforço coletivo de pesquisadores

da UFF, o filme foi projetado publicamente em 17 de maio de 1931, 19 de janeiro de 1932 e 28 de junho de 1942,[7] antes de ser exibido periodicamente entre 1942 e 1949, e de voltar a sê-lo, já numa cópia restaurada, em 26 de junho de 1978 e dali por diante. Em depoimento a Luciana Corrêa de Araújo, Saulo menciona "sessões regulares" de *Limite* e alguns poucos filmes estrangeiros promovidos por Plínio Süssekind na Faculdade Nacional de Filosofia (o que teria dado ensejo à criação de cineclubes na Faculdade) e "menciona três exibições de *Limite* na FNFI: em 1946, 1948 e 1952" (ARAÚJO, 2013, p. 25 e 33).

Embora desencontrados, estes e outros relatos nos permitem presumir que o filme foi exibido publicamente com alguma periodicidade (talvez anual) ao longo da década de 1940 (basicamente na FNFI), e que isso tenha talvez continuado a ocorrer até meados da década de 1950 (se não até o seu fim), seja numa versão integral, seja em partes. Em todo caso, na ausência de uma reconstituição exaustiva da história das exibições públicas do filme (para a qual a maior contribuição é a da dissertação de Alex Vasques [2012]), ainda não temos informações probantes sobre o contingente e o perfil exatos dos espectadores efetivos de *Limite* naqueles anos. Até onde sabemos, a verificação desses espectadores tampouco avançou além de casos particulares, em geral de depoimentos ou

relatos individuais em livros ou declarações de cineastas, como Glauber, Saraceni, Cacá Diegues, Júlio Bressane etc. Seja como for, podemos afirmar que o postulado da insularidade de *Limite*, apoiado em argumentos estéticos ou factuais, está longe de ter sido provado.

Nestas notas preliminares, interessa-nos flagrar contraexemplos desta suposta insularidade e apontar um tecido de relações objetivas, verificáveis nos filmes, travadas com a obra-prima de 1931. Esses laços surgirão num exercício de cinema comparado, que nos permite reunir um conjunto de filmes sem submeter tal gesto às questões factuais (nunca ociosas, mas não determinantes) sobre quais cineastas, ao longo das décadas, puderam ver *Limite*, quando cada encontro se deu e em que condições (exibição integral ou parcial, contatos com materiais visuais ou escritos, testemunhos etc.). Concentrando-nos na discussão sobre os sucessores e deixando os precursores para outra ocasião,[8] elegemos um leque de relações travadas com o filme pelo cinema brasileiro dos anos 1940 em diante, privilegiando três frentes de comparação.

Na primeira frente, nos interessa pensar o lugar de *Limite* na história do cinema brasileiro a partir de um legado fílmico em particular, isto é, daquilo que podemos chamar de *historiografia audiovisual* do cinema brasileiro. O recorte proposto recai, portanto,

sobre filmes que, em contextos variados de discussão, acabam situando historicamente *Limite* e seu realizador, Mário Peixoto, em relação ao cinema brasileiro: *Panorama do cinema brasileiro* (Jurandyr Noronha, 1968), *O homem e o limite* (Ruy Santos, 1975), *O homem do morcego* (Ruy Solberg, 1980), *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* (Roberto Feith e Eduardo Escorel, 1988), *Onde a Terra acaba* (Sérgio Machado, 2002), *O insigne ficante* (Jairo Ferreira, 1980) e *Cinema Novo* (Erik Rocha, 2016).

Na segunda frente, discutiremos a posteridade de *Limite* em filmes de cineastas e profissionais do cinema que trabalharam com Mário Peixoto ou se aproximaram dele ou de seu círculo direto de relações. Neste universo, atentaremos para o trabalho de Lúcio Cardoso e Ruy Santos no fim da década de 1940, e para Paulo César Saraceni e Mario Carneiro desde os anos de 1950. Seus filmes *A mulher de longe* (Lúcio Cardoso, 1949, inacabado), *Arraial do Cabo* (Carneiro e Saraceni, 1959) e *Porto das Caixas* (Saraceni, 1962) prolongaram a dramaturgia e a iconografia de *Limite*, permitindo que ela chegasse ao Cinema Novo sem interrupções geracionais.

Na terceira frente, nos voltaremos para um conjunto heterogêneo de filmes que recuperam a seu modo a experimentação de *Limite*, reatando com alguns de seus aspectos ou reivindicando

explicitamente algumas de suas lições. Nesse conjunto, alguns filmes apresentam convergências insuspeitadas com *Limite*, e outros atestam filiações reivindicadas por seus cineastas. A aproximação se dá pela experimentação vanguardista – como em *Pátio* (Glauber Rocha, 1959) e em filmes de maturidade de Júlio Bressane, cujo trabalho com a câmera deve às experimentações do fotógrafo Edgar Brasil e tende a emancipá-la das exigências da dramaturgia, conferindo-lhe grande liberdade visual. Mas se dá também pela figura narrativa do retrospecto agônico dos protagonistas – como em *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967).

II. APROPRIAÇÕES DE *LIMITE* PELA HISTORIOGRAFIA AUDIOVISUAL DO CINEMA BRASILEIRO

O lugar de *Limite* no debate crítico e historiográfico sobre o cinema brasileiro oscilou ao correr das décadas, num movimento pendular. O entusiasmo crítico inicial de Octavio de Faria e Plínio Süssekind, endossado mais tarde por Vinicius de Moraes[9] mas nem sempre por Paulo Emílio[10] ou Almeida Salles,[11] deu lugar a reservas e reproches relativamente afins nos esforços historiográficos de

Alex Viany em *Introdução ao cinema brasileiro* ([1959] 1987) e de Glauber Rocha em *Revisão crítica do cinema brasileiro* ([1963] 2003),[12] e destes ao reconhecimento unânime da excepcionalidade do filme depois que ele voltou a circular. Este último movimento do pêndulo, que instalou definitivamente *Limite* no panteão das nossas obras-primas cinematográficas, veio após as exibições em 1978 da cópia preliminarmente restaurada por Saulo Pereira de Mello em 1971. Tal restauro franqueou a várias gerações a experiência direta do que se tornara um mito inacessível, e abriu caminho para sua circulação posterior numa escala até então inédita (em circuitos alternativos, videolocadoras, televisão a cabo e, contemporaneamente, em arquivos digitais). De lá para cá, os elogios não cessaram. Dentre eles, o artigo de reconsideração de Glauber após sua visão do filme (cf. ROCHA, [1978] 2019),[13] o capítulo entusiasta de Jairo Ferreira em seu *Cinema de invenção* (cf. FERREIRA, 2016), a homenagem de Cacá Diegues (cf. DIEGUES [1987] 1988) e o ditirambo de Júlio Bressane (cf. BRESSANE, 1996).[14] Também os estudos críticos e acadêmicos se avolumaram,[15] o filme passou a ser eleito em enquetes periódicas junto a críticos e profissionais de cinema como o melhor ou um dos melhores já feitos no Brasil,[16] criou-se no Rio

de Janeiro o Arquivo Mário Peixoto em 1996, financiado por Walter Salles etc.

Tudo isto é bem conhecido, e sedimentou o lugar de absoluto destaque do filme no cânone cinematográfico brasileiro. Menos discutido, porém, foi o modo como *Limite* foi sendo integrado, ao longo das décadas, a uma historiografia propriamente *audiovisual* do cinema brasileiro, isto é, como suas imagens (e as de seu diretor) foram apropriadas por uma linhagem de filmes que constituem uma reflexão audiovisual sobre a história do cinema brasileiro.[17] O recorte aqui proposto recai, portanto, sobre filmes que, cada um a seu modo, situam historicamente *Limite* e seu realizador, Mário Peixoto, no quadro do cinema brasileiro.

Dez anos antes da conclusão do restauro de *Limite*, já encontramos um gesto de recuperação, revalorização e divulgação das suas imagens no filme-antologia *Panorama do cinema brasileiro* (Jurandyr Noronha, 1968), longa-metragem produzido pelo INC (Instituto Nacional do Cinema). Naquela época, a condição "mitológica" de *Limite* como um "filme desaparecido", visto por pouquíssimos felizardos, ainda vigorava. Assim, ao lado de outras "raridades",[18] o *Panorama* mostrava trechos de *Limite*, associando-o indiretamente ao trabalho de militância da revista *Cinearte*. Esta teria

influenciado não só o Humberto Mauro de *Ganga bruta* (1933) como também – segundo sugere a montagem do documentário – o próprio Mário Peixoto e seu *Limite*, além da dupla Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lusting, diretores de *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929). Esses três filmes surgem no *Panorama* como obras afinadas à vanguarda, o texto da locução qualificando o filme de Peixoto como o "clímax brasileiro da *avant-garde* francesa". Dentre os trechos incorporados à antologia, figuram a busca do personagem vivido por Raul Schnoor por um homem a quem ele chama várias vezes, gritando o nome "Mário" (figura 1), e alguns rápidos e violentos movimentos de câmera que transformam a imagem numa espécie de pintura abstrata. A escolha desses trechos privilegia não o ritmo lento das fusões e a atmosfera densa dos planos marítimos, mas a agilidade da câmera, o impacto de movimentos bruscos e a montagem assemelhada às experiências de Dulac e Epstein, reforçando assim a referência ao cinema impressionista francês. Ao fim da sequência dedicada a *Limite*, a locução indaga, sem maiores pretensões analíticas: "Primeiro e único filme de Mário Peixoto, *Limite* foi um enigma ou uma revolução?".



Figura 1.
J. Noronha, *Panorama do cinema brasileiro*, 1968.

A desconfiança implícita nesta pergunta se dissolve paulatinamente em outros filmes centrados em Mário Peixoto e sua obra-prima. É o caso de *O homem e o limite* (Ruy Santos, 1975), ensaio audiovisual de 30 minutos dividido em duas partes, a primeira dedicada a um reencontro com os cenários de *Limite* em Mangaratiba, e a segunda toda composta por cenas dele extraídas. O filme apresenta Peixoto como um gênio visionário, e não por acaso suas duas partes são emolduradas por um elogio enfático que Eisenstein lhe teria feito: "um cérebro-câmera – seu registro é um globo ocular; sua estrutura de trabalho, instintivamente ritmo". Enquanto a câmera de Ruy Santos documenta casarões, ruínas, barcos, praias, recantos e estradas, dialogando com e, às vezes, mimetizando o *estilo fotográfico* de Edgar Brasil (figura 2), a locução afirma em tom solene: "Nada escapa à visão do cineasta. Pequenas formas, a plasticidade de certas curvas, o conjunto de telhados. Dir-se-ia que o olhar de pintor e de poeta vai tecendo toda uma obra." A certa altura, um plano geral de praia (figura 4) aliado a um comentário *over* sela o acordo entre Mário Peixoto e a *brasilidade*: "É a ele [Peixoto] que se deve a revelação poética e plástica da praia brasileira".[19] Como a maioria dos outros filmes discutidos nesta seção, este também se estrutura na dualidade

texto/imagem. A narração prepondera, guiando o entendimento do espectador e reafirmando aspectos estéticos, temáticos e históricos. Sua maior omissão, porém, é a de Edgar Brasil, que, apesar de muito presente nas imagens aproveitadas de *Limite* e na forma como Santos filma seu reencontro com Mangaratiba, fica na sombra. Tal omissão surpreende, pois Ruy é também fotógrafo e acompanhou de perto, como assistente, o trabalho primoroso de Edgar Brasil (com quem manteve amizade duradoura) na fotografia de *Limite*. Estranheza à parte, o resultado não favorece a memória de Edgar: todo o peso "autoral" em *O homem e o limite* recai sobre Peixoto.







Figuras 2 a 4.
Ruy Santos, *O homem e o limite*, 1975.

A partir de *O homem do morcego* (Ruy Solberg, 1980), a figura de Edgar Brasil será cada vez mais sublinhada. A grande novidade deste curta documental é trazer, num depoimento em imagem e som para a câmera (figura 6), uma das raras aparições, no cinema, de Mário Peixoto, conhecido por sua aversão a entrevistas, sobretudo as filmadas. Em grande parte, a concessão se deveu à sua amizade com o diretor Solberg, que também morava numa ilha em Angra. No curta, Peixoto revela detalhes fundamentais da produção e da realização de *Limite*, salientando a importância central de Edgar Brasil. Nesse conjunto de filmes, *O homem do morcego* é talvez o mais decisivo na desmistificação de *Limite* como obra de um autor isolado de tudo e de todos, não só por revelar Mário Peixoto como uma figura "comum", até mesmo simpática e bem-humorada, que anda pelas ruas e frequenta feiras, como por trazer a primeiro plano a genialidade de Edgar Brasil.





Figuras 5 e 6.
Ruy Solberg, *O homem do morcego*, 1980.

Contemporâneo de *O homem do morcego*, o longa em Super-8mm *O insigne ficante* (Jairo Ferreira, 1980) incorpora em sua sequência final trechos do curta de Solberg, filmados pelo próprio Jairo numa tela de cinema, nos quais se vê Mário Peixoto falando para a câmera (figura 9), e algumas cenas de *Limite*. *O insigne ficante* não é um filme sobre *Limite*. No entanto, tal como ocorrerá no livro *Cinema de invenção*, lançado seis anos depois, *Limite* surge como referência primordial, uma espécie de "fim" e de "princípio" simultâneos de uma possível tradição do cinema experimental brasileiro. Distante

dos outros discutidos aqui, o filme traz algumas "sintonias" com *Limite* que vale assinalar: personagens à deriva, fascínio pelas ruínas, planos recorrentes com vegetações e árvores secas, atração por margens, beiradas, entornos de rios (figura 7) e rodovias. Além disso, ambos são filmes "acronológicos", nos quais se experimenta uma tensão forte entre um impulso veloz para o futuro e o peso de um destino que parece freá-lo, como uma espécie de âncora existencial. Se a leitura transversal e antiacadêmica de *Limite* proposta por Jairo não teve continuidade no campo do documentário historiográfico sobre o cinema no Brasil, ela aponta porém um círculo de relações igualmente profícuo, a ser investigado, entre o "cinema de invenção" e a experiência de *Limite*.[20]









Figuras 7 a 10.
Jairo Ferreira, *O insigne ficante,* 1980.

Na série televisiva *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* (Roberto Feith e Eduardo Escorel, 1988), escrita por Eduardo Coutinho e veiculada pela TV Manchete, *Limite* e Mário Peixoto ressurgem cercados por ambiguidades e alguma antipatia sessentista.[21] O diretor de *Limite* não entra no "panteão" de grandes cineastas anunciados no segmento introdutório da série (que cita Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga, Carmen Santos, Luiz de Barros, Watson Macedo, Carlos Manga, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha). No episódio dedicado a *Limite*, Peixoto é apresentado como "o oposto de [Humberto] Mauro", isto é, um jovem sofisticado e europeizado. Ainda mais curiosa é a forma como o texto introduz *Limite*: "Em 1930, com 20 anos, [Peixoto] fez uma pequena ponta no seu único filme, *Limite*, e entrou para a história." Seguindo a vereda aberta por *O homem do morcego*, valoriza-se a participação de Edgar Brasil (apresentado a Mário por Humberto Mauro, frisa o texto de Eduardo Coutinho) e seus "aparatos geniais" (figuras 11 a 13). Assim como em *Panorama do cinema brasileiro*, com o qual, aliás, a série mantém diversos pontos de contato, evita-se a análise em profundidade, preferindo-se dar a palavra ao próprio cineasta, operação estratégica que acaba por reafirmar o antigo estigma de criador hermético, desatento ao seu tempo histórico: "O tempo não existe", afirma a voz algo fantasmagórica de Peixoto, "o tempo é

uma coisa ilusória. Não existe. É isso que eu quis provar em *Limite*. E creio que consegui".





Figuras 11 a 13.
Roberto Feith e Eduardo Escorel, *90 anos de cinema: uma aventura brasileira,* 1988.

O tempo como ilusão, a realidade como algo inconsistente, o elogio da imaginação desenfreada e a reafirmação do gênio visionário do poeta são elementos vitais no longa-metragem documentário *Onde a Terra acaba* (Sérgio Machado, 2002), que retoma e aprofunda a seu modo perspectivas desenhadas em *O homem do morcego*, além de recuperar diversas imagens de arquivo já presentes no curta de Solberg e na série *90 anos de cinema*, como as do almoço no intervalo de filmagem de *Limite*. Agora, além de depoimentos extraídos de *O homem do morcego*,

uma narração em primeira pessoa duplica a *persona* intimista de Peixoto e reforça a identificação do espectador com o cineasta. O tom geral do filme foge ao convencionalismo da antologia de Jurandyr e da série televisiva, mas acentua a nostalgia e o paisagismo presentes em *O homem e o limite*, de Ruy Santos. Contudo, além de salientar a presença de Carmen Santos na trajetória de Peixoto, o filme se contrapõe à tradição historiográfica que afasta *Limite* e Peixoto dos pressupostos ideológicos e dos modos de produção cinemanovistas. O filme de Machado é o primeiro a aprofundar uma nova arena de disputas em curso desde as exibições em 1978 da cópia restaurada de *Limite*, arena em que o filme de Peixoto se vê reivindicado tanto pela tradição experimental do "cinema de invenção" quanto pela tradição do cinema brasileiro moderno consubstanciado pelo Cinema Novo.[22] Não se trata de uma polêmica acirrada: no fundo, ambas as correntes concordam que *Limite* é, se não o maior, um dos maiores filmes já produzidos no Brasil. Em todo caso, *Onde a Terra acaba* mostra que as adesões a *Limite* e a Mário Peixoto por alguns dos principais remanescentes do Cinema Novo (como Carlos Diegues e Nelson Pereira dos Santos, que dão seu testemunho) vão se tornando discretos contrapontos ao sectarismo das interpretações de Alex Viany e do Glauber Rocha de 1963,

assim como ao provincianismo da tradição mauriana. Os elogios a Mário Peixoto e a Edgar Brasil não concernem só à genialidade de ambos, mas também à sua ousadia juvenil de inventar, com recursos próprios e independência criativa, um novo modo de fazer cinema, que resultaria em um filme à frente de seu tempo.

Onipresente nas listas de melhores filmes, alçado à condição de patrimônio universal quando de sua restauração em 2010 pelo Film Foundation's World Cinema Project, definitivamente incorporado pelos discursos filiados à tradição modernista do cinema brasileiro, *Limite* não poderia ficar de fora de uma reflexão contemporânea sobre o Cinema Novo. Talvez isso explique sua inclusão pontual, mas significativa, no filme *Cinema Novo* (Eryk Rocha, 2016). Logo no início deste documentário ensaístico, a montagem procura articular as origens cinemanovistas, reforçando, como fazem os textos historiográficos sobre o Cinema Novo, a dupla paternidade de Humberto Mauro e Nelson Pereira dos Santos. Até aqui, estamos nos domínios da narrativa glauberiana consolidada em 1963. A novidade é a presença de *Limite* (logo, de Mário Peixoto) como o "terceiro pai" do movimento, não menor que os outros. Na construção da sequência, *Limite* vem primeiro. Sobre o plano da personagem interpretada por Olga Breno, sentada no barco de costas para a câmera e diante do mar, soa a voz de Glauber: "O assunto

é cinema, cinema, cinema...". Este atestado de paternidade ecoa uma reconsideração desconcertante de 1980 do próprio Glauber (2004, p. 431): "Quais são as raízes nacionais do cinema novo? I. *Limite* (Carneiro, [Joaquim] Pedro, Saraceni, Leon, Davi...); II. Mauro (Todos nas idéias e no estilo, sobretudo David... Walter...); III. Chanchada (Nelson, Cacá, Glauber)...".[23] Ou uma afirmação posterior de Saraceni segundo a qual "antes do Cinema Novo, só *Limite* e *Ganga Bruta* são cinema-novo" (1993, p. 152). *Limite* reaparece no final de *Cinema Novo*, fechando o recorte temporal proposto pelo filme, isto é, 1968. Numa série de planos de personagens andando em estradas desertas, um deles vem de *Limite*, enquanto ouvimos a voz de Carlos Diegues: "A vitória da ditadura foi ter nos separado, foi ter nos afastado uns dos outros e transformado a experiência cinematográfica brasileira numa experiência individual". O *individualismo*, aqui, volta a ter conotação negativa, mas *Limite* escapa da condenação. Ao contrário, ele agora aparece, segundo a sugestão do filme de Eryk Rocha, inteiramente sintonizado a um tempo histórico: está tanto nas origens quanto no ocaso do Cinema Novo. Tal como na leitura de Jairo Ferreira sobre a tradição experimental no cinema brasileiro, para o Cinema Novo *Limite* também seria ao mesmo tempo um "fim" e um "princípio".

III. ECOS ICONOGRÁFICOS E DRAMATÚRGICOS DE *LIMITE* EM FILMES DE DECADÊNCIA E MORTE

A relação do Cinema Novo com *Limite*, que os filmes historiográficos mais recentes sugerem, também havia sido percebida por cinemanovistas, pelo menos desde os anos 1970.[24] Mas, em casos particulares, como o de *Porto das Caixas* (Saraceni, 1962), a semelhança com *Limite* (no *leitmotif* dramatúrgico e iconográfico da decadência e da morte) já fora apontada uma década antes por Jean-Claude Bernardet. Em *Brasil em tempo de cinema* ([1967] 2007), Bernardet observou "certas afinidades" e mesmo uma "filiação de forma e conteúdo" entre essas obras, antes que estudos recentes as reiterassem.[25] Resta acrescentar que a linha que conecta esses filmes passa também pelo cinema de Lúcio Cardoso, autor do argumento do longa de Saraceni, e pela colaboração dos cineastas com os diretores de fotografia e também cineastas Ruy Santos (em *A mulher de longe*) e Mario Carneiro (codiretor em *Arraial do Cabo* e fotógrafo em *Porto das Caixas*), para quem o trabalho de Edgar Brasil fora fundamental.[26]

No fim dos anos 1940, rodaram-se em locações praieiras vários filmes que foram interrompidos ou pouco vistos (PAIVA, 1950). Além de projetos cinematográficos não concluídos do próprio Peixoto

(MARTINS, 2020), em relação aos quais também seria possível investigar uma posteridade imediata de *Limite*, outros diretores procuravam fazer um cinema "independente" naquele momento.[27] Alguns desses filmes talvez prolongassem aspectos do filme de Peixoto, como é o caso de *A mulher de longe* (Lúcio Cardoso, 1949).[28] Nele, a *mise en scène* e os motivos visuais se avizinham aos de *Limite*, filme com o qual Lúcio mantém relações sugestivas: 1) por sua produção intelectual sobre cinema que continua algumas das discussões de Octavio de Faria; 2) pelos paralelos entre sua obra literária e a de Peixoto, com quem integrava uma rede de sociabilidade que incluía outros escritores ligados ao cinema de arte, como Faria e Vinicius de Moraes; 3) pela ponte que ele faz entre o cinema de seu tempo e artistas mais jovens, com destaque para os cineastas para quem escreveu argumentos: Saraceni e Luiz Carlos Lacerda.

Em 1941, Lúcio publicou seis textos sobre cinema na revista getulista *Cultura Política* nos quais comenta questões desenvolvidas por Octavio Faria, como a especificidade do cinema e o problema do cinema sonoro,[29] antes de propor linhas de pensamento próprias. Para contornar as dificuldades enfrentadas no campo cinematográfico do país, ele sugere que os cineastas, em vez de buscar uma imitação "fatalmente inferior" (CARDOSO, mar. 1941, p. 292)

ao cinema hollywoodiano, aproveitem as locações exteriores e colaborem com autores brasileiros na criação de histórias originais. Dentre as experiências que Lúcio reconhece como proveitosas, como os filmes de Humberto Mauro e as iniciativas de Carmen Santos, a mais destacada é a de *Limite*, que teria realizado melhor a ideia do cinema como movimento, imagem e poesia. Após chamá-lo de "o mais famoso clássico do nosso cinema" (idem, abr. 1941, p. 295) e, pouco depois, de "uma produção inteiramente nova, com todos os característicos de uma produção *avant-garde*" (idem, jun. 1941, p. 280), Lúcio afirma que "se quiséssemos fazer alguma coisa de útil, dali é que tínhamos de começar" (ibidem, p. 281).

Ao iniciar sua prática no cinema, Lúcio acatou o próprio conselho de filmar em exteriores e voltar a *Limite*. No rascunho do roteiro para *Almas adversas* (Leo Marten, 1950), concebeu imagens que retomam o filme de Peixoto: uma mulher observa de um penhasco que dá para o mar, há nuvens escuras, mar revolto, papéis ao vento e foco nos pés dos pescadores na praia (figura 14) e dos transeuntes nas ruas. É um mundo melancólico em que as pessoas sentem vertigem, se apoiam nas superfícies e olham para baixo. Também o roteiro técnico escrito de *A mulher de longe*[30] começa com a chegada de um cadáver na praia e de uma mulher

num barco à deriva. Um pescador acolhe a forasteira e se junta a ela. A beata líder da comunidade, que pretendia casar sua filha com ele, vê na mulher um mau agouro e conjura que, se o filho deles nascesse morto, ela deveria deixar o povoado. A criança nasce saudável, mas a velha o mata, desencadeando um *flashback* que, como aqueles sucessivos de *Limite*, acrescenta dados sem determinar o passado da personagem. A forasteira diz ao pescador que vem de um lugar pobre e distante tomado pela peste. O cadáver era de uma cigana que a seguiu. No barco, as duas brigam pelo dinheiro que a mulher roubara do pároco recém-falecido, até a cigana cair no mar. A morte da criança, depois do pároco e da cigana, faz a forasteira constatar o azar que atraía. Como única presente nas mortes anteriores, só ela pode atestar sua inocência, mas ela convence o pescador a acreditar nela.

No material filmado (disponível no documentário *A mulher de longe*), a semelhança com *Limite* se aprofunda. O mal-estar das personagens diz respeito a um limite externo e literal de um vilarejo pobre e afastado que, pela síntese visual, se soma ao limite existencial – metafórico e interior. Urubus sobrevoam à espreita da morte. Vemos pessoas perto de limiares, muros, portas fechadas, paredes, grades, cercas (figuras 17 e 20), vegetação alta ou seca (figuras 16 e 21),

que produzem linhas e texturas no plano. Elas andam pela praia, por estradas poeirentas, pântanos movediços, ruínas tomadas pela vegetação. Transportam caixões até o cemitério, estão cercadas por cruzes e velam cadáveres que anunciam doenças contagiosas. Sua asfixia também se reflete em enquadramentos com pouco espaço para o céu (figuras 15 e 19), frequentemente nublado.









Figuras 14 a 17.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.



Figuras 18 a 21.
Lúcio Cardoso, *A mulher de longe,* 1949. Fotogramas extraídos do documentário *A mulher de longe*, de Luiz Carlos Lacerda, 2012.

Embora muitas imagens de *A mulher de longe* se pareçam com as de *Limite*, o filme de Lúcio provavelmente teria, caso finalizado, soluções mais convencionais de montagem. Além disso, em vez do isolamento e da opacidade das personagens de Peixoto, *A mulher de longe* traz situações de conflito, triângulos amorosos e destaque para o grupo social. As opiniões se consolidam em conjunto, amparadas no provincianismo e na moral católica, e então se espalham em boatos. Entremeada à tonalidade popular da narrativa, com peripécias, coincidências, idas e vindas, há ainda uma investigação sobre o bem e o mal. O macabro, que em *Limite* apenas se insinuava na cena do cemitério, ganha centralidade em *A mulher de longe*. Uma cena em especial se destaca. Depois da chegada do cadáver na praia, um cortejo fúnebre avança da esquerda para a direita do quadro, enquanto o pescador e a forasteira vêm na direção contrária. O grupo move-se longe da câmera, e suas silhuetas são vistas em contra-*plongée* (figura 22), que enfatiza as nuvens ao fundo e a textura da vegetação de restinga em primeiro plano (figura 23) num contraste de claro (nuvens, areia, caixão) e escuro (trajes, vegetação, céu, sombras). Nas tomadas filmadas mais de perto, predomina a roupa enlutada dos integrantes do cortejo (figura 24).





Figuras 22 a 24.
Lúcio Cardoso, *A mulher de longe,* 1949. Fotogramas extraídos do documentário *A mulher de longe*, de Luiz Carlos Lacerda, 2012.

É possível que essa cena tenha sido inspirada em *Estrela da manhã* (Oswaldo Marques de Oliveira, 1950), que Ruy Santos fotografava na época.[31] Sobre este filme cria-se grande expectativa desde 1948, quando um copião preliminar é exibido em sessão dupla com *Limite* na Faculdade Nacional de Filosofia (MELLO, 2000, p. 21 e 145). Talvez Lúcio estivesse lá ou tenha lido o texto "Momento", que Mário Peixoto publicou em *O Jornal* de 19 de setembro de 1948,[32] destacando uma sequência em que dois cortejos fúnebres se encontram na praia. Tal cena, aliás, pode ter sido concebida pelo próprio Peixoto, pois há indícios de sua colaboração na decupagem e na direção de *Estrela da manhã*,[33] ou ainda por Ruy Santos, que iniciaria o seu longa

Aglaia em 1950. Este filme inacabado de Ruy Santos contou com o roteiro de Alex Viany, para quem as "mariopeixotices" de *Estrela da manhã* não haviam passado despercebidas e precisavam ser evitadas.[34] Independentemente da autoria da cena, a reincorporação da ideia, em *A mulher de longe*, ilumina como Lúcio soma, ao aprendizado de *Limite*, elementos de sua própria pesquisa artística,[35] em interlocução com seu colaborador Ruy Santos.

A fotografia de *A mulher de longe* não contou com filtros, o que Ruy Santos lamentava (1980). Mesmo assim percebemos seu interesse por enquadramentos geométricos e em contraluz, a destacar de forma calculada detalhes da paisagem em primeiro plano. Além do claro-escuro, há um contraste entre fixidez e movimento, quando vemos o casal de protagonistas trabalhar em sua casa. Iracema Vitória pendura roupas no varal, em uma composição deslocada para a esquerda que destaca as telhas e a parede imóveis, enquanto seus cabelos castanhos e o lençol branco se agitam com o vento, e, ao fundo, a espuma das ondas quebrando na praia (figura 26). Ao mesmo tempo, o pescador (Orlando Guy), prepara sua rede perto da porta (figura 27), com o escuro do interior contrastando com a luz externa. Esses planos retomam escolhas de *Limite* (figura 25), onde paredes, portas e janelas são usadas para dividir o quadro e restringir ou

destacar o que é visto. Anos mais tarde, na fotografia de Carneiro para *Arraial do Cabo* e *Porto das Caixas*, essas escolhas seriam ainda mais enfáticas e teriam deliberada significação social. Ao invés de considerar a ausência de filtros um problema, a fotografia de Carneiro radicaliza os brancos estourados do sol escaldante em contraste com os interiores esvaziados e escuros. Tal contraste seria buscado ainda em sua textura gráfica, e os enquadramentos seriam estratégicos para compor cheios e vazios, luz e sombra, planos e profundidades de campo. Em um plano de *Arraial*, os limiares criam molduras triplas dentro daquela já determinada pelo formato do filme: por meio de uma porta, vemos uma janela e homens preparando redes de pesca perto de cada fonte de luz (figura 28).



Figura 25.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.





Figuras 26 e 27.
Lúcio Cardoso, *A mulher de longe,* 1949. Fotogramas extraídos do documentário *A mulher de longe*, de Luiz Carlos Lacerda, 2012.



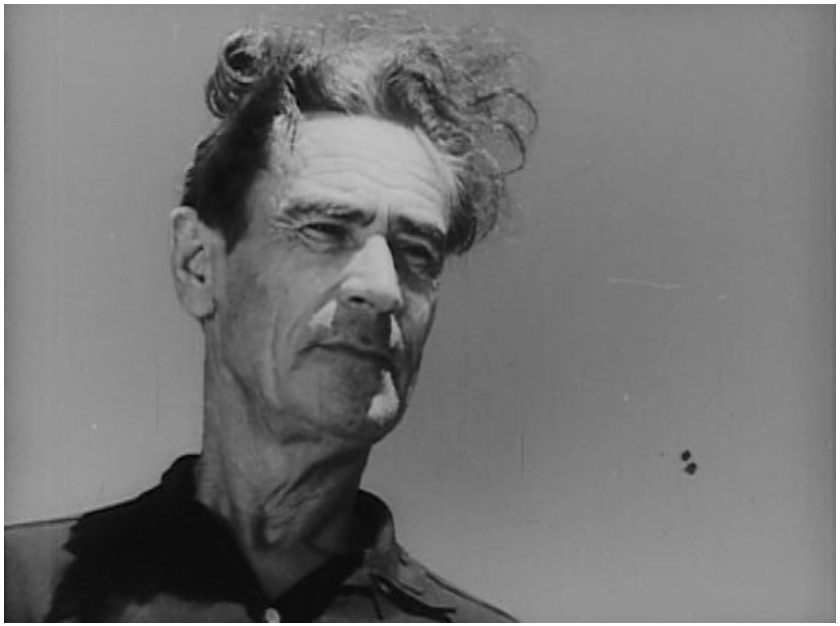
Figura 28.
Mario Carneiro e Paulo César Saraceni, *Arraial do Cabo,* 1959.

Em *Arraial*, há ainda outras semelhanças com a *mise en scène* de *Limite*. Por exemplo: planos do mar visto de cima, com pouco ou nenhum céu (figura 31), de parte do barco compondo diagonais (figura 29), dos pés dos pescadores ou transeuntes (figura 32), ou de seus rostos em contra-*plongée* observando do alto o mar (figura 30), que eventualmente ocupa todo o plano no *raccord*.

Mesmo ausente a paisagem litorânea, há muitas semelhanças entre *Porto das Caixas* e *Limite*. Alguns exemplos são a situação de asfixia, a melancolia (contrabalançada pontualmente pela sequência no parque de diversões – escape narrativo análogo à sessão de cinema em *Limite* e ao bar em *Arraial*) e os personagens sem nome. O casal do argumento que Lúcio escreveu para *Porto*, assim como o de *A mulher de longe*, é chamado apenas de Mulher e Homem. Certas imagens desse argumento indicam que naquele momento o escritor ainda considerava *Limite* um ponto de partida para o cinema brasileiro: "Escurece, e a cena se ilumina sobre imagem de navalha sendo afiada" (CARDOSO, n.d., fl. p. 19); "A cena clareia sobre as ruínas de uma velha fábrica" (ibidem, fl. 25); "A cena se funde novamente com o interior do barraco" (ibidem, fl. 26); "Anoitece. Algumas luzes dentre a sombra. Altos galhos, capim escuro que ondula ao vento" (ibidem, fl. 32)[36]. A *mise en scène* de *Porto*,

por sua vez, destaca as deambulações da protagonista em estradas de terra. Pela fotografia de Carneiro, assim como Edgar Brasil fizera em *Limite* (figuras 33 e 34), ela é vista através de cercas e da vegetação que cria cortes horizontais e verticais na superfície do plano. Contra o fundo claro do céu, eles são escuros (figura 30), e acentua-se o branco sobre o plano escuro, com proporção maior de solo e vegetação (figura 31).









Figuras 29 a 32.
Mario Carneiro e Paulo César Saraceni, *Arraial do Cabo,* 1959.





Figuras 33 e 34.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.





Figuras 35 e 36.
Paulo César Saraceni, *Porto das Caixas*, 1962.

Conforme a tensão da narrativa de *Porto* avança, cada vez mais os riscos escuros se sobrepõem ao quadro já escuro, em uma camada adicional de textura. Antes sutis, as linhas tornam-se talhos espessos, com o preto a ocupar mais espaço no plano. Se a experimentação de *Limite* viria também da montagem, do movimento de câmera e do uso do negativo fotográfico, *Porto*, ainda que use a câmera na mão, é em geral mais estático, com panorâmicas mais lentas. A experimentação de *Porto* se aprofunda na composição formal do plano, em diálogo com outras referências, como a obra gráfica de Goeldi (FREIRE, 2006, p. 21-ss, 93) e o cinema moderno europeu.[37] Além disso, *Porto* retoma parte do macabro de *A mulher de longe*, seja por meio de elementos já presentes no argumento de autoria de Lúcio (como a cena em que a Mulher chupa o dedo ensanguentado do barbeiro), seja pela trilha sonora de Tom Jobim, que concebe um acorde dissonante para os encontros entre a Mulher e a vendedora do machado.

As semelhanças entre esses filmes , portanto, são entrecruzadas e dizem respeito à dramaturgia e à iconografia. A chegada da mulher num barco à deriva em *A mulher de longe* é quase uma continuação literal de *Limite* – caso o barco não tivesse naufragado ou a sobrevivente tivesse encontrado outro depois. Há também o corpo morto de

uma mulher e a condenação anunciada pela doença contagiosa (a lepra ou a peste) da qual é impossível fugir. Inexorável, a morte chega mais cedo para quem está à margem da sociedade, e vitima primeiro os animais (peixes, gado e gato), que precedem a morte humana violenta, por acidente ou assassinato. Os cadáveres somem no mar ou são enrolados em lençóis brancos, que se tingem rápido de sangue. Em *A mulher de longe*, é o corpo da cigana sobre a areia da praia; em *Porto*, o corpo do marido assassinado pela Mulher, que, arrastado com a ajuda do amante até o trilho do trem, atrapalha a engrenagem à espera de urubus. Esses animais desejosos de carne apodrecida são presença constante e andam em bandos. Espreitam os peixes recém-abatidos assim como a sociedade vigia com olhares de reparo os que desviam das normas de conduta tradicionais, acusando antes do crime, e também na ausência dele. A morte assume ainda a forma da decadência, da anomia e do empobrecimento. Vemos pessoas sem ocupação, renda ou, no caso de *Arraial*, com trabalho tradicional ameaçado pela industrialização, vemos figurações do casal dentro e fora de uma casa humilde, pés descalços ou calçando sapatos gastos pelo uso.

À diferença de *A mulher de longe*, porém, *Porto das Caixas* volta a uma trama mais simples, que deixa as personagens menos

definidas, como em *Limite*. A protagonista caminha pelo trilho do trem, por estradas de terra ou na pequena cidade, que reúne vestígios de uma arquitetura colonial, por vezes em ruínas, à vegetação dos trópicos. Assim como em *Limite*, a marginalidade social da personagem está também em sua condição anônima, e o conjunto de pessoas sem nome que aparece no filme compõe, como em *Arraial*, uma paisagem humana não homogênea. Cada um procura como pode os meios de combater a precariedade que atinge a todos, junto com os animais, a natureza, a cidade, por vezes, como a Mulher de *Porto* e uma das personagens de *Limite*, considerando o uso de objetos cortantes (tesoura, navalha, machado) como armas em potencial.

Ao contrário de Mário Peixoto e Lúcio Cardoso, que observam os problemas sociais,[38] mas não em primeiro plano, Saraceni e Carneiro apresentam uma crítica direta da realidade social. Em *Arraial* e *Porto*, a miséria é resultado do abandono do poder público e do capitalismo – que, em *Arraial*, favorece donos de fábricas em detrimento de pescadores tradicionais e, em *Porto*, estabelece relações de poder que continuam no espaço da casa com a violência doméstica contra a mulher. A miséria é, em suma,

o subdesenvolvimento, ao qual a própria forma fílmica se submete conscientemente, mesmo quando propõe uma formalização gráfica.

A linha de continuidade entre *Limite* e *Porto das Caixas* passa, portanto, por *A mulher de longe* e *Arraial do Cabo*. Em seu filme, Lúcio conjuga *Limite* (a experiência cinematográfica brasileira que ele julgava mais relevante) a elementos de seu projeto artístico que seriam retomados no argumento de *Porto das Caixas*. Tal conjugação, por sua vez, seriam reinterpretados com autonomia por Saraceni e Mario Carneiro desde *Arraial*, um filme decisivo para o estabelecimento do Cinema Novo.

IV. EXPERIMENTAÇÕES DO OLHAR E RETROSPECTOS NARRATIVOS AGÔNICOS

Depois de filmes que integraram em sua própria fatura trechos de *Limite* (seção II), e de filmes de artistas do círculo de Peixoto ou a ele mais ligados (seção III), nesta terceira frente de comparação abordaremos obras de cineastas que desenvolveram poéticas distantes de Peixoto, mas retomaram a seu modo (e chegaram a reivindicar) a dimensão claramente experimental de *Limite*, ou convergiram com um aspecto central da sua construção narrativa. No primeiro caso, discutiremos dois momentos altos desta

linhagem mais experimental do cinema brasileiro: a experiência vanguardista do jovem Glauber Rocha em *Pátio* (1959) e o trabalho de maturidade de Júlio Bressane e seus fotógrafos que, tributário das experimentações visuais de Peixoto e Brasil, tende a emancipar a câmera das exigências da dramaturgia, conferindo-lhe ampla liberdade de movimentos. No segundo caso, discutiremos dois dos filmes brasileiros (*Rio Zona Norte* e *Terra em transe*) que desenvolveram por sua conta a figura narrativa do retrospecto agônico dos protagonistas, aflorada no filme de 1931.

Pátio (1958-9) foi concebido e realizado numa época em que o jovem Glauber conviveu com Brutus Pedreira (1898-1964), ator de *Limite* e autor de sua trilha sonora. Figura de destaque no teatro brasileiro, Brutus lecionou na Escola de Teatro da Bahia de 1958 a 1962, e foi ali que Glauber o conheceu e conversou amiúde com ele sobre *Limite*, pelo qual Brutus seria "obsessionado". Ele teria contado a Glauber muitos detalhes da produção do filme, como o esmero de Edgar Brasil ao iluminar, filmar e eventualmente refilmar um mero galho de árvore, se Peixoto fizesse algum reparo ao trabalho. Em consonância com seu interesse de então por *Limite*, Glauber abriu, cerca de um mês antes das filmagens de *Pátio*, a página de sua coluna "Jornal de Cinema" para um artigo não assinado com

um elogio enfático ao filme de Peixoto, intitulado "*Limite* ou algo próximo do genial" (cf. LIMITE..., 1958). O estilo pouco característico do texto e a cláusula "aqui no Rio" em seu miolo tornam implausível atribuí-lo a Glauber, mas é provável que a publicação tenha sido uma iniciativa sua, que tinha autonomia na decisão da pauta. Além disso, ainda que o texto talvez consista na republicação de artigo estampado alhures por outro autor (o próprio Brutus? Alguém indicado por ele a Glauber?),[39] é possível que Glauber tenha escolhido o título. Filmado em dezembro de 1958 (e montado e sonorizado no Rio de Janeiro entre fevereiro e março de 1959), *Pátio* revela convergências com *Limite* que sugerem um diálogo subterrâneo com aquilo que Glauber conhecia ou imaginava do filme de Peixoto. Sobre este filme, Glauber teve acesso, no mínimo, a informações, depoimentos (os de Brutus e também de Peixoto, com quem teria se encontrado duas vezes), possivelmente a fotos ou outros documentos visuais,[40] embora tenha declarado em *Revisão crítica do cinema brasileiro* ter "lido e ouvido tudo sobre o filme", sem tê-lo visto até então (ROCHA, [1963] 2003, p. 58)[41] – situação que só mudaria em 1978, segundo seu texto sobre sua primeira visão do filme.

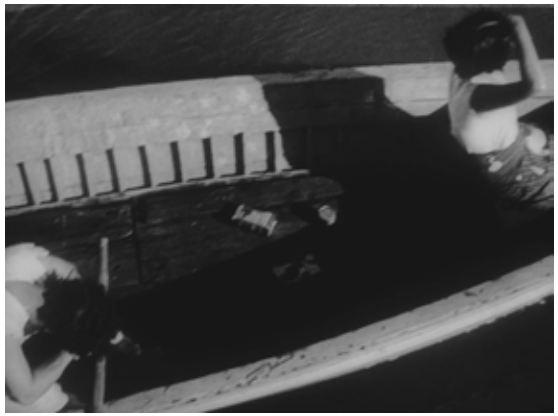
Ainda que não saibamos com segurança o que exatamente o Glauber de 1958-9 conhecia de *Limite*, rever os dois filmes com

atenção deixa patente a proximidade, já notada pela crítica,[42] entre alguns de seus aspectos. Ambos foram construídos como filmes silenciosos, de dramaturgia lacônica, sem diálogos nem sons, e com acréscimo *a posteriori* de trilhas musicais (às quais voltaremos). Em ambos, a *mise en scène* e a dramaturgia repousam basicamente nas relações gestuais entre os atores, que interpretam personagens nunca nomeados, movendo-se em espaços circunscritos, rodeados pelo mar – uma canoa à deriva em *Limite*, um terraço cercado por bananeiras com vistas para a Baía de Todos os Santos em *Pátio*. Em ambos, as sugestões do entrecho narrativo (mais desenvolvidas nos *flashbacks* de *Limite* do que em *Pátio*, bem mais curto, além de fiel à tripla unidade de espaço, tempo e ação) ganham menos ênfase do que a pesquisa visual dos enquadramentos, das paisagens, das angulações e do ritmo da montagem, ora sereno, ora crispado,[43] mas sempre apoiado em repetições. A relação dos corpos dos três atores com o mar circundante de Mangaratiba em *Limite* ecoa na do casal do *Pátio* com o de Salvador, o entorno marinho parecendo conferir nos dois casos uma dimensão cósmica à aventura dos personagens jogados no mundo.





Figuras 37 a 39.
Glauber Rocha, *Pátio*, 1958-9.

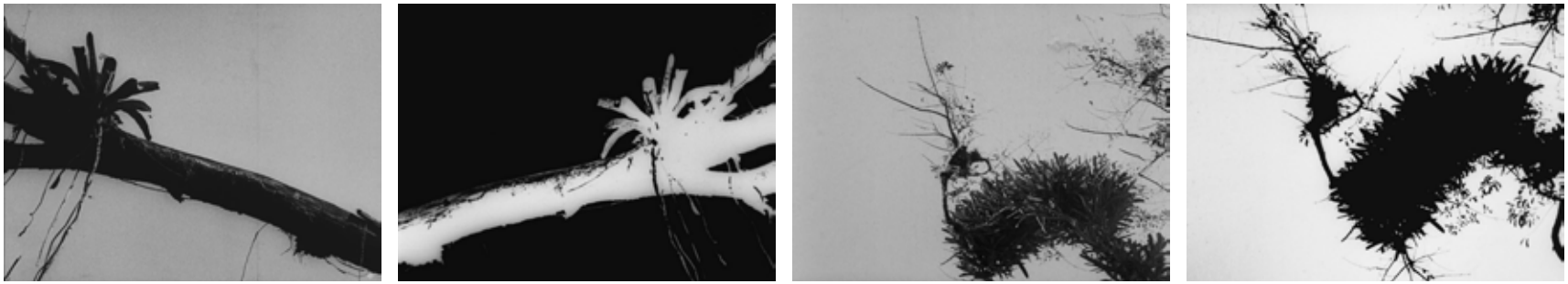




Figuras 40 a 42.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.

Quanto às muitas repetições de que se valem ambos os filmes, atentemos para a dos planos fortemente "gráficos" de galhos de árvore, que aparecem em *Limite* no miolo do primeiro *flashback*

do homem (figuras 43 e 45), antes de reaparecerem, em negativo invertido ou em ligeira variação de luz e ângulo (figuras 44 e 46), no segundo *flashback* que continua o relato de sua história, sugerindo talvez uma morte advinda no intervalo temporal transcorrido. Curiosamente, como se respondesse a esta repetição específica de *Limite*, *Pátio* também se vale de um plano de galho de árvore, cuja repetição ele leva ao paroxismo, inserindo-o oito vezes na primeira metade do filme (tal e qual ou com ligeiras variações de luz), de modo a pontuá-la como um *leitmotif* visual (figuras 47 e 48), embora ele não tenha relação direta com o espaço mostrado nem com as numerosas bananeiras que compõem o entorno do terraço visto no filme. Ou seja, além de não ter justificativa dramática ou narrativa, este galho não tem em *Pátio* sequer justificativa cênica, cumprindo uma função puramente rítmica.[44]

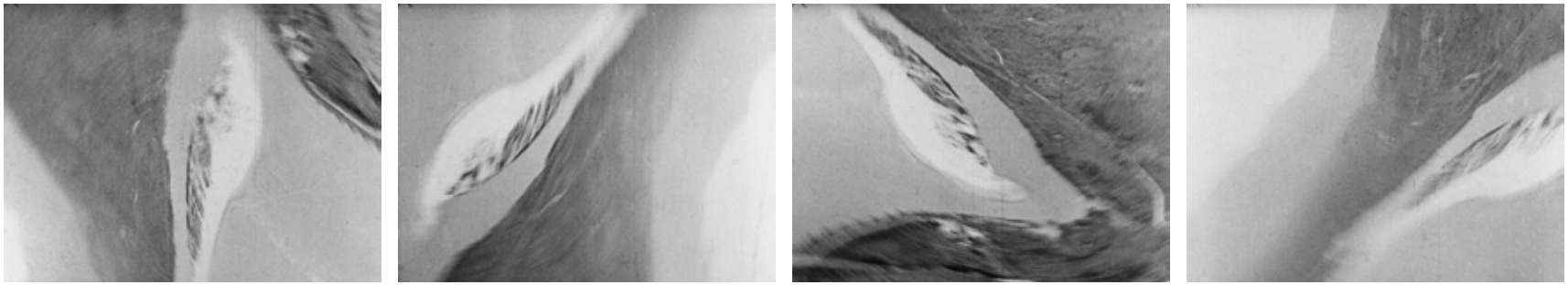


Figuras 43 a 46.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.

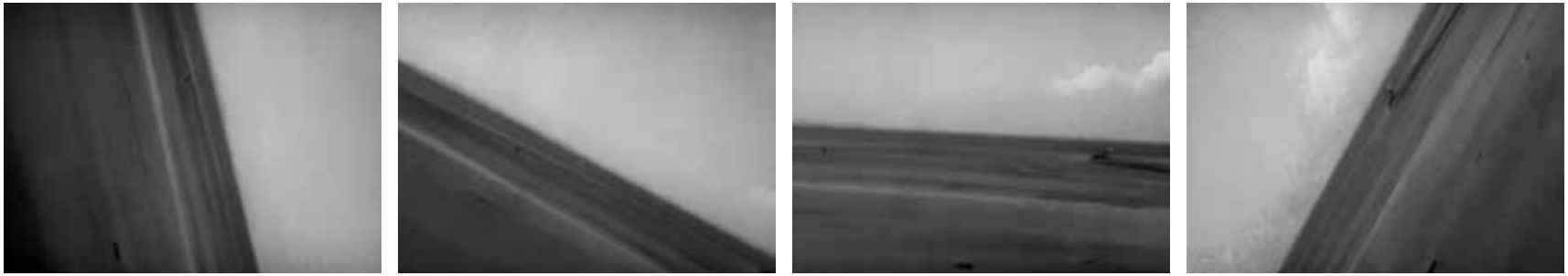


Figuras 47 e 48.
Glauber Rocha, *Pátio*, 1958-9.

Num gesto que ecoa ainda mais claramente o filme de Peixoto, um plano de *Pátio* traz um giro inusual de câmera liberada, que rodopia ao enquadrar o horizonte da paisagem marinha (figuras 53 a 56), em movimento muito próximo daquele realizado pela câmera de *Limite*, na sequência em que a Mulher n. 2 (Taciana Rei) sobe no alto de uma montanha e observa o mar (figuras 49 a 52).



Figuras 49 a 52.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.



Figuras 53 a 56.
Glauber Rocha, *Pátio*, 1958-9.

Para além das afinidades mais gerais entre os dois filmes, os planos com o galho e os deste rodopio marítimo parecem remeter diretamente a aventura expressiva de *Pátio* àquela promovida 30 anos antes por *Limite*, como se este se constituísse numa das inspirações (pressentida? entrevista? imaginada?) para a experimentação

vanguardista de Glauber, ou como se esta reatasse sem pleno conhecimento de causa com traços marcantes do filme de 1931. Assim como *Limite* se reclamava da *avant-garde* francesa, *Pátio* se apresentava já em suas cartelas iniciais como "um film experimental", lançando mão de uma noção invocada por Glauber em artigos da época[45] que defendiam o "cinema enquanto cinema",[46] emancipado das convenções da literatura, da pintura e do teatro para privilegiar o que seria sua dimensão própria, rítmico-visual, de trabalho com os enquadramentos e a montagem. Sua aposta no experimental revelava ao mesmo tempo uma sensibilidade próxima das vertentes construtivas do concretismo e do neoconcretismo brasileiros, que Glauber também defendeu em artigos de 1959,[47] enquanto consolidava sua aproximação ao grupo carioca dos neoconcretos atuante nas páginas do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*.[48] Tal sensibilidade construtiva explica um pouco a distância do tom geral de *Pátio* em relação ao de *Limite*. Enquanto este mostrava com câmera emancipada um mundo desvitalizado do qual os três náufragos protagonistas estavam, com abatimento, na iminência de se despedir, *Pátio* mostra a languidez sensual de um casal num mundo mais promissor, sua coreografia temperando a ordenação racional do espaço cenográfico e trazendo o filme de uma inspiração

geométrica concreta para uma implicação sensorial do corpo, mais afim às pesquisas neoconcretas que ganhavam naquele exato momento seu manifesto inaugural ("Manifesto Neoconcreto", *SDJB*, 22/3/1959). Se condenava à morte o trio de protagonistas de *Limite* (aos quais vedava o retorno ao mundo), o mar expandia os horizontes existenciais do casal de *Pátio*, como um espelho ou um fiador do seu élan vital. À imobilidade do trio de personagens sitiados pelo mar sem horizonte em *Limite*, *Pátio* responde com a mobilidade do casal que, ao subir as escadas ao final, escapa à circunscrição dos seus corpos ao espaço quadriculado do pátio imposta pelo filme para voltar à vida, seja entrando em casa (indo para a cama?), seja ganhando a rua.

Se filtra o legado vanguardista do cinema dos anos 1920 pelo aporte construtivo dos anos 1950 no Brasil (numa variante do que fez o cinema experimental estadunidense dos anos 1940-50 com o legado das vanguardas europeias dos anos 1920),[49] o filme de Glauber também filtra o legado da música moderna (presente na trilha musical de *Limite* minuciosamente preparada por Brutus Pedreira) pelo aporte da música contemporânea, trazida ao ambiente cultural de Salvador pelos Seminários de Música da Universidade da Bahia dirigidos por Hans-Joachim Koellreutter desde 1954.

Enquanto *Limite* usava peças musicais compostas entre 1881 e 1917, sobretudo de Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925), Maurice Ravel (1875-1937) e Igor Stravinsky (1882-1971),[50] *Pátio* recorre a peças de música contemporânea, compostas entre 1929 e 1951, de Edgard Varèse (1885-1965), Pierre Schaeffer (1910-1995) e Pierre Henry (1927-2017)[51], radicalizando o gesto moderno da trilha sonora do filme de Peixoto e trazendo-a para o universo pós-tonal das experiências eletroacústicas e concretas, usadas ali talvez pela primeira vez no cinema brasileiro. Assim como a de *Arraial do Cabo* e *Porto das Caixas*, a sintonia de *Pátio* com *Limite* integra, portanto, outras fontes e elementos.

Desta sintonia, ao contrário do que se poderia supor, o famigerado capítulo da *Revisão crítica* de Glauber sobre "O mito *Limite*" não constituiria um desmentido posterior, mas uma contraprova. Nele, embora exprima sua preocupação com o destino dos negativos do filme, evoque seu interesse de anos por tudo o que o envolvia, clame por seu restauro urgente, reproduza artigo de Octavio de Faria e declarações atribuídas a autoridades internacionais sobre o filme (forjadas por Peixoto, como se descobrirá mais tarde) e sugira que "enquanto obra de autor, *Limite* terá importância maior que *Ganga Bruta*" (ROCHA, [1963] 2003, p. 66), Glauber declara porém

nunca tê-lo visto e conclui taxativamente que seu intimismo afastado da realidade e da história, seu culto formalista da arte pela arte e do cinema puro, que padeceriam de idealismo burguês, não poderiam interessar ao programa político do Cinema Novo brasileiro (cf. p. 59 e 66-7). Tudo isto é bem sabido e repisado pela historiografia, mas um confronto que ela não empreendeu deste capítulo de 1963 com os textos glauberianos de 1958-9 revelaria na verdade uma proximidade surpreendente, no vocabulário e na argumentação, entre a defesa pelo jovem Glauber do ideal de "filme experimental" ensaiado no *Pátio* e a defesa de *Limite* por seus entusiastas criticados na *Revisão*, Octavio à frente. Não é por acaso que a crítica a *Limite* se conjuga no livro ao seu silêncio (quase uma denegação) sobre as experiências vanguardistas de *Pátio* e *Cruz na praça*, criticadas mais tarde por Glauber, em termos parecidos com os de *Revisão*, como filmes "individualistas", "formalistas" ou "esteticistas", presos a "uma noção purista da forma" que teria sido superada em seu trabalho posterior (cf. ROCHA, [1981] 2004, p. 110 e 333; idem, [1983] 2006, p. 329).[52]

Plausível em *Arraial do Cabo*, *Porto das Caixas* e *Pátio*, tal sintonia com *Limite* se torna uma reivindicação reiterada em seus filmes por Júlio Bressane (que conta tê-lo visto em 1974)[53]

desde *A Agonia* (1976), cujo terço final traz uma retomada explícita de situações dramatúrgicas e motivos visuais de *Limite*,[54] anunciadas por uma cartela com o nome do filme de Peixoto (figura 57). No longo bloco de diálogo com *Limite*, Eva (Maria Gladys) rema numa canoa ao lado de Antena (Joel Barcellos) (figura 58), antes que os dois caminhem por uma estradinha de terra, reencenem passagens do filme de 1931 e voltem a aparecer na canoa (figura 59), assim como ocorria em *Limite* (figuras 61 e 62). Uma nova cartela anuncia então a "transgressão do Limite" (figura 60), encaminhando o desfecho do filme.

Entre as passagens de *Limite* reencenadas em *A Agonia*, podemos invocar o plano das mãos algemadas que simbolizavam o aprisionamento da existência pelos limites do mundo (figura 63), ou o do desalento de Olga amparada numa cerca de beira de estrada (figura 64), ou o do *close* das mãos dadas de um casal andando na praia (figura 65), ou ainda o de Raul gritando numa *zoom-in* repetida (figura 66), todos eles refeitos por Bressane em variantes muito próximas (figuras 67 a 70).







Figuras 57 a 60.
Júlio Bressane, *A Agonia,* 1976.




Figuras 61 e 62.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.



Figuras 63 a 66.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.



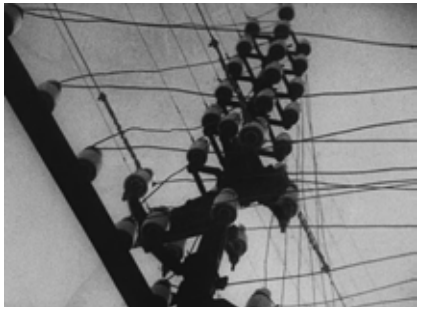
Figuras 67 a 70.
Júlio Bressane, *A Agonia*, 1976.

Esta homenagem a *Limite* será reiterada em textos posteriores de Bressane, como "Deslimite" (1984) e "O Experimental no cinema nacional" (1993), incluídos no volume *Alguns*, de 1996, que salientam seu aporte maciço ao trabalho com a câmera, liberada de suas coerções habituais para empreender um exercício raro de invenção visual.

No primeiro texto, Bressane afirma que a liberdade da câmera na mão alcançada em *Limite* cria "movimento e musicalidade de poesia total sem precedentes em qualquer cinema" (BRESSANE, [1984] 1996, p. 24), ou que sua movimentação, seu posicionamento "e sua distância dos atores e dos objetos não tem semelhante no cinema da época, no anterior e no posterior" (ibidem, p. 25). No segundo, vai além ao sugerir que, radicalizando procedimentos e figuras do cinema da vanguarda francesa de 1920, qualificada de "tradição máxima do cinema experimental", *Limite* "experimentou, inventou, criou novos enquadramentos, desenquadrou e criou novas possibilidades de compreensão e apreensão da luz" (idem, [1993] 1996, p. 37). Transgredindo a própria tradição já perturbadora da câmera na mão, *Limite* a teria retirado da altura do olho para trazê-la ao chão. Assim, "em visionária tomada sem corte, a câmera abandona, retira de seu enquadramento todos os elementos acessórios do filme, tais como ator, enredo, paisagem para filmar apenas a própria luz e o movimento" (ibidem, p. 38).

Em consonância com sua atenção e seus elogios a este aspecto de *Limite*, vários dos filmes posteriores de Bressane retomam alguns de seus motivos visuais, além de assumirem plenamente a autonomia proverbial da câmera de Edgar Brasil, que por vezes

se desgarrava dos personagens para explorar paisagens e objetos no seu caminho, frequentemente em ângulos inusuais, como o do couro cabeludo filmado em *plongée* (figura 74). O motivo talvez mais insistente herdado de *Limite* por Bressane é o do *contraplongée* acentuado de árvores ou postes de luz (figuras 71 e 72), que aparece numa dezena de seus filmes posteriores (figuras 75 e 76, 79 e 81), alguns dos quais chegam a refazer (figuras 77 e 80) o famoso plano de *Limite* do *contraplongée* de dois personagens que se encaram com o céu "infinito" ao fundo (figura 73).



Figuras 71 a 74.
Mário Peixoto, *Limite*, 1931.



Figura 75.
Júlio Bressane, *Tabu*, 1982.



Figura 76.
Júlio Bressane, *Brás Cubas*, 1985.



Figura 77.
Júlio Bressane, *Sermões*, 1989.



Figura 78.
Júlio Bressane, *Tabu*, 1982.



Figura 79.
Júlio Bressane, *Filme de amor*, 2002.



Figura 80.
Júlio Bressane, *Garoto*, 2015.



Figura 81
Júlio Bressane, *Nietzsche Sils Maria...*, 2019.

Se, a exemplo de *Pátio*, estes filmes de Bressane reatam com a experimentação visual de *Limite* ou vão além ao reivindicarem sua herança (inserida sempre numa constelação mais ampla de diálogos),[55] um último grupo que abordaremos para terminar inclui outros que não travam propriamente uma confrontação com *Limite* lastreada numa relação efetiva com o filme de Peixoto, mas que convergem com outro de seus aspectos formais, recorrendo a uma figura narrativa do retrospecto agônico dos protagonistas. Informados pela pesquisa de José Pasta (2012) sobre o ponto de vista da morte na produção artística brasileira, privilegiaremos aqui a ideia não idêntica, mas conexa, de agonia, um estado alterado de consciência que precede a morte e produz um retrospecto afetado por sua iminência, que o filme integra. Aflorada em *Limite*, essa figura narrativa se desenvolve e particulariza em filmes diversos, como *Rio Zona Norte* e *Terra em transe*, entre outros.[56] Neles, ela aparece como uma forma de figurar processos históricos em vias de desaparecimento, ou na iminência de transformação. Assim, mais do que interpelarem *Limite*, estes filmes apresentam uma via narrativa de acesso a mudanças do país urbano convergente com a que ele adotou diante de um ambiente social isolado do litoral fluminense no início dos anos 1930. Como comparantes, eles ficam

ainda mais reveladores por assumirem propostas estéticas distantes daquela presente em *Limite*, propostas não filiáveis nem assimiláveis a nenhuma vertente introspectiva, intimista, metafísica ou subjetivista da arte brasileira. A convergência não está pois na sua paisagem, mas nos óculos narrativos com os quais a observam.

Rio Zona Norte acompanha a vida de Espírito da Luz Soares (interpretado por Grande Otelo e inspirado em Zé Keti), sambista carioca que se acidenta gravemente ao cair de um vagão lotado de um trem nas proximidades da estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro. As vicissitudes recentes de sua vida familiar e de sua carreira de sambista serão narradas em retrospecto numa série de cinco *flashbacks* encadeados, pontuados por planos que o mostram sucessivamente caído no trilho, conduzido na ambulância, em maca no corredor do hospital, na sala de cirurgia e finalmente no leito hospitalar após a cirurgia de sua cabeça. Os *flashbacks* são todos acionados por planos de *closes* do seu rosto, sugerindo claramente que o ponto de vista daquele relato de sua vida é o seu no momento em que a morte se aproxima, sem impedi-lo porém de se perceber na encruzilhada entre as formas de sociabilidade da cultura popular de sua comunidade no morro e as coerções da indústria cultural que avança nos setores do rádio e do disco.[57]

Terra em transe tem estrutura narrativa bastante semelhante, o relato do passado recente da vida política de Eldorado sendo acionado em duas rodadas, por assim dizer, pela consciência do protagonista Paulo Martins (Jardel Filho), poeta e jornalista que agoniza numa paisagem de dunas após ter sido alvejado por policiais cuja barreira na estrada ele transpôs de carro sem obedecer à ordem de parar.[58] Os dois blocos do retrospecto sucedem a planos do seu corpo já cambaleante, isolado nas dunas, sozinho no quadro, com um fuzil na mão e um relato exaltado na cabeça, do qual o fluxo tumultuoso de todo o miolo do filme parece nascer, recapitulando um instável intervalo democrático daquele país cheio de contradições, espremido entre episódios autoritários e golpes de estado.

Nos dois casos, os *flashbacks* capturam o fim ou o ocaso de uma época que o protagonista conheceu e o surgimento de outra cujos contornos ele ainda não discerne com clareza, nem terá tempo de conhecer (o império da moderna indústria cultural em *Rio Zona Norte*, e uma nova ditadura que se anuncia em *Terra em transe*). O limiar de uma época que vem tomando ainda confusa o lugar de outra cujo ocaso se revisita é apreendido nos dois filmes por uma consciência agônica, também ela em estado de limiar: a morte se aproxima iminente, e à agonia de um mundo responde

a agonia de uma consciência (dos que estão sucumbindo), que tenta entender seus estertores.

Aflorado em *Limite*, cuja trama narrativa se organizava pela sucessão de cinco *flashbacks* acionados pelos três personagens da canoa à deriva (um de cada mulher, três do homem alternados com retornos à cena da canoa), este esquema ganha uma matéria histórico-social mais clara em *Rio Zona Norte* e em *Terra em transe*. Estes trazem para o terreno cultural e político o que ainda se apresentava como um universo metafísico-existencial no filme de 1931. Assim, embora não tenham reivindicado nem buscado qualquer diálogo com o que supunham ser *Limite*, ambos os filmes retomam e especificam aquela figura narrativa que ele já usava (o retrospecto agônico dos protagonistas), articulando-a mais claramente a um esforço de apreensão da matéria brasileira – que *Limite* também operava ao mostrar de relance o universo social do vilarejo praieiro pobre de Mangaratiba, mas sem tê-la como um propósito manifesto. Assim fazendo, é como se eles preenchessem com determinações socioculturais uma estrutura formal cuja função parecia ainda indeterminada em *Limite*, desmentindo o prognóstico de Glauber no capítulo de 1963 segundo o qual o filme de Peixoto não servia para o cinema novo que se buscava inventar no Brasil.

Ora, para dar forma artística a seu esforço de pensar o país em novas bases, foi precisamente uma figura narrativa usada em *Limite* que este notável par de filmes aqui comentado retomou por sua própria conta, conjugando-a, mais uma vez, com outras fontes e diálogos bem distantes da obra-prima de 1931.[59]

V. CONCLUSÕES

Findo este breve percurso, espécie de rodada preliminar de pesquisas que cabe aprofundar, podemos dizer sem imprudência que o postulado da insularidade de *Limite* se revelou insustentável, e não resistiu a um reexame historiográfico desapaixonado. Sem pretensão de exaustividade, invocamos aqui em nossa argumentação e nossos exemplos visuais nada menos do que 21 filmes brasileiros dos anos 1940 aos anos 2010 que travam com ele uma relação de empréstimo, diálogo, remissão, referência, reivindicação ou convergência. Haveria outros, alguns dos quais chegamos a sugerir de passagem. Apesar de enxuto, este elenco de seus sucessores já desenha linhagens possíveis para o seu legado, cobre todas as décadas e apresenta uma significativa diversidade interna de propostas e conformações estilísticas. Procuramos

organizá-los aqui em três círculos concêntricos, do mais próximo ao mais distante, incluindo filmes historiográficos que se apropriam de extratos seus, fazendo-o literalmente presente em algumas de suas sequências (e recolocando-o assim na circulação sanguínea do cinema brasileiro); filmes acabados ou inacabados, de artistas direta ou indiretamente ligados ao círculo de Mário Peixoto, que desembocam no Cinema Novo e vão além; filmes de protagonistas do Cinema Novo (desmentindo o prognóstico glauberiano de 1963 segundo o qual *Limite* não poderia servir ao propósito do grupo) ou do cinema mais experimental representado aqui pelo jovem Glauber e pelo Bressane maduro.

Escalonadas assim nestes três círculos concêntricos e examinadas com espírito aberto, as múltiplas posteridades de *Limite* no cinema brasileiro nos revelam não só sua ascensão a um lugar de destaque na história deste cinema, como também a necessidade de renovarmos nossos hábitos mentais e nosso respeito por figuras excepcionais que pensaram suas lições, como Saulo Pereira de Mello (a quem devemos sua sobrevivência e sua permanência). Afinal, elas pedem abordagens historiográficas lábeis e imaginativas, e nos convidam a ir além da mera recondução das clivagens tradicionais entre arte intimista, introspectiva, metafísica

de um lado, e arte social, engajada, política, de outro. Já sedimentadas pela historiografia tanto da literatura quanto do cinema no Brasil, tais clivagens não carecem de lastro e plausibilidade, mas nos parecem hoje menos sugestivas para uma revisita arejada à nossa produção artística (aí incluída a cinematográfica), capaz de pensar junto a formalização artística e o nexo das obras com a vida social.

Tais posteridades nos forçam também a reconhecer, na obra-prima de 1931, o papel central de Edgar Brasil, cuja importância vem a primeiro plano em vários dos casos aqui examinados, sem prejuízo da soberania criativa inconteste de Mário Peixoto, mas sem um endosso ao culto, hoje desnecessário, à personalidade do cineasta.

NOTAS

1. Em contextos distintos de discussão, tal desencontro foi apontado por GOMES ([1961] 2016, p. 241; 1974, p. 172-73, 189 e 424), BARROS (1975, p. 156-57 e 159), XAVIER ([1978] 2017, p. 149-75 passim), ARAÚJO SILVA (1997, p. 74 e 79 n. 15), PIERRE (1997, p. 90, 95-7) e ESCOREL (2005, p. 109-64 passim). Inversamente, a ausência total de consideração das relações entre o modernismo e o cinema brasileiros dos anos 1920-30 em estudos sobre o modernismo e o Cinema Novo (JOHNSON, 1982) ou sobre Mário de Andrade e o cinema (CUNHA, 2010), que deveriam discuti-las, acaba fornecendo uma contraprova involuntária deste mesmo desencontro.

2. Entre as quais a de Paranaguá, para quem a tese do desencontro "virou uma *doxa* da historiografia do cinema brasileiro, [...] a serviço de uma dramaturgia com final feliz na década de 1960", coroada pelo Cinema Novo, tomado como "marco zero da modernidade", quando, na verdade, "apesar do pessimismo persistente dos comentaristas, o encontro entre modernistas e cinema foi intenso, deslumbrante e prolongado" (2014, p. 42-43). No seu argumento, porém, o encontro dos nossos modernistas que ele salienta é aquele com o cinema *tout court* (amplamente reconhecido), não com *o cinema brasileiro em particular*, que ele não chega a demonstrar, ao contrário do que sua proclamação polêmica faria supor.

3. Pelas conversas e indicações proveitosas para este texto, agradecemos a Luciana Araújo, Arthur Autran, Claudio Leal, Hernani Heffner, José Pasta, Walter Garcia, Livio Tragtenberg, Ismail Xavier e Denilson Lopes, que nos enviou há dias seu artigo recém-publicado (cf. LOPES, 2022), convergente com o nosso ao questionar a ideia do isolamento de *Limite*, embora diverso no seu encaminhamento relativamente panorâmico da discussão.

4. Ou, entre outros, por Cacá Diegues, segundo o qual "... esse filme nunca mais fora visto desde sua estreia e a inauguração instantânea de seu culto em 1931" (DIEGUES, 2014, p. 453).

5. "Brutus [Pedreira] tinha sido ator em *Limite* e me contava como Mário Peixoto era, e como era *Limite*. Eu morria de curiosidade. Ele dizia que havia uns rolos de copião guardados a sete chaves. Um dia me mostrou, fiquei maravilhado" (SARACENI, 1993, p. 23). "Ultimamente, ao acaso de uma visita à Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro, assisti à projeção de meia dúzia de tomadas de *Limite*, talvez variantes que não tenham sido utilizadas na montagem da versão original" (GOMES, [1961] 2016, p. 237).

6. Como as fotografias, que começaram a circular antes mesmo de sua montagem final (estampadas, por exemplo, no n. 9 da revista *O Fan*, dezembro de 1930) e continuaram a sê-lo, como em *70 anos de Cinema Brasileiro* (GONZAGA; GOMES, 1966, p.72).

7. Na verdade, tal exibição se deu em julho, como atestam dois artigos de Vinicius de Moraes para o jornal *A Manhã*, de 30 e 31 de julho de 1942 (cf. MORAES, 1942a, 1942b). Entre os cortes sofridos por eles na edição de Calil para o volume póstumo de *O cinema de meus olhos* (cf. MORAES, 1991) estão trechos que mencionam os espectadores daquela sessão (Vinicius incluído) que já conheciam o filme.

8. Assim como os projetos cinematográficos inacabados ou não filmados de Peixoto, que exigiriam outro texto.

9. "*Limite* é um anfiguri que toca os limites da intuição perfeita. [...] Nunca se viu um filme tão carregado (e eu emprego o termo como ele é usado em eletricidade) de *meaning*, de expressão, de coisas para dizer, sem dizer nada, sem chegar nunca a revelar, deixando sempre tudo no *Limite* da inteligência com a sensibilidade, da loucura com a lógica, da poesia com a coisa em si" (MORAES, [1942] 1991, p. 71-72).

10. Qualificando *Limite* de filme "famosíssimo e de muito prestígio", Paulo Emílio diz de modo comedido tê-lo visto ("e, aliás, gostei") e ter refrescado um pouco a memória esfumaçada ao rever "meia dúzia de tomadas [...], talvez variantes que não tenham sido utilizadas na montagem da versão original" que lhe deram "a impressão de algo muito poderoso" (GOMES, [1961] 2016, p. 237). Mas acrescenta que a eventual grandeza do filme não parece "justificar a mania do seu autor", marcada por "tonalidades de delírio" (Ibidem), mantendo suas distâncias em relação a Mário Peixoto, ao qual dá sinais, neste e em outros textos (cf. ibidem, p. 103, 156 e 236-43), bem como na escolha do objeto de seu doutorado temporão, de preferir Humberto Mauro.

11. Qualificando em 1951 *Limite* de "criação isolada, sem prosseguimento, de pesquisa exigente, com alto senso de arte" (SALLES, 1988, p. 243), Almeida Salles dirá mais tarde que "*Limite* era a *avant-garde* francesa", que lhe pareceu à época um exemplo de cinema brasileiro importante porque ele "estava completamente colonizado", mas que "nos desconscientizou para a preocupação do cinema que se fazia espontaneamente" (Ibidem, p. 318).

12. Apesar de suas evidentes diferenças de estratégia expositiva e de tom, ambos abordam *Limite* a partir de sua recepção inicial, reconhecem sua envergadura artística, transcrevem textos entusiásticos de Octavio de Faria e de outros sobre o filme, mas se distanciam do que imaginavam ser sua tendência ao alheamento social e sua postura de arte pela arte. Tal resistência ao filme, perceptível em filigrana no texto sóbrio de Viany ([1959] 1987), explicitada com veemência na segunda parte do capítulo de Glauber, ecoa no capítulo "Introdução ao (Nôvo) Cinema Brasileiro" de Flávio Moreira da Costa, que qualifica de "aberração", "deturpação" e "non-sense" o viés intimista e subjetivista, a busca pelo cinema puro que ele imagina animar o filme (cf. COSTA, 1966, p. 163-221).

13. Publicado originalmente em *Folha de S. Paulo,* 3 jun. 1978, Ilustrada, p. 30.

14. Glauber vê em *Limite* "ezplendor formal" e revolucionáriaula de Montage", e o chama de "filmazcendente dum intelectual decadente" (ROCHA, [1978] 2019, p. 37); Jairo diz que "Abel Gance nos deu a mais bela definição de Cinema: A Música da Luz. Mário Peixoto nos deu seu mais belo filme. *Limite*: a estética cintilantemente iluminada" (FERREIRA, 1986, p. 274). Cacá vê em *Limite* uma "síntese espantosa do que o cinema poderia ter sido" (DIEGUES, [1987] 1988, p. 89) e Bressane vê "movimento e musicalidade de poesia total sem precedente em qualquer cinema" (1996, p. 24).

15. Constituindo hoje a fortuna crítica mais abundante de um filme brasileiro da primeira metade do século xx.

16. Ele ficou em 1º lugar em enquetes promovidas pela Cinemateca Brasileira (em 1987-8) e pela Abraccine (em 2015) e em 2º lugar noutras promovidas pelas revistas *Contracampo* (em 2001) e *Filme Cultura* (em 2011).

17. Sobre a noção de Historiografia audiovisual, ver MELO (2016).

18. Como *Exemplo regenerador* (José Medina, 1919), *Fragmentos da vida* (José Medina, 1929) e *Macaco feio, macaco bonito* (Luiz Seel e João Stamato, 1929).

19. Tal argumento não só converge como parece antecipar uma passagem de um texto posterior de Saulo Pereira de Mello, segundo o qual "*Limite* é um filme fundamentalmente brasileiro:

nestas cercas de pau-a-pique; nessas tronqueiras; neste capinzal ventado; nessa praia; nesses alagados; nessas árvores retorcidas, nessas palmeiras descabeladas pelo vento. São infinitamente brasileiras as janelas, as portas, as paredes. O musgo, a estrada, as fachadas, o beco, as faces no cinema, as perspectivas das praias, os pescadores que consertam as suas redes, as proas oscilantes das canoas, as pessoas que passam. Tudo é puro Brasil - Mangaratiba, brejo, lodo, praia, mata. Estas ruínas, de vegetação pendente, estes muros manchados, este céu branco, este cemitério lodoso é Brasil. Os personagens se incorporam à paisagem e, através dela, se exprimem" (1981, s/p.).

20. Pensamos em filmes tão distintos como *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967), *Perdidos e malditos* (Geraldo Veloso, 1970) e *A Agonia* (Júlio Bressane, 1979), ao qual voltaremos mais adiante.

21. Peixoto recusou-se a ter sua imagem captada na entrevista que concedeu à série, fato sublinhado com certa aspereza pelo texto da locução.

22. Uma tal abordagem já podia ser vista, ainda que de forma tênue, em *O homem do morcego*.

23. Ou então sua observação sobre "as lições de *Limite*, que não tínhamos visto, mas tínhamos 'recebido'" (ROCHA, 2004, p. 457).

24. Ver, por exemplo, o artigo de 1978 em que Glauber Rocha revê o capítulo sobre *Limite* de sua *Revisão crítica* de 1963 ([1978] 2019), o artigo de Cacá Diegues ([1987] 1988) e as observações sobre *Limite* no livro de memórias de Saraceni (1993).

25. Cf. BERNARDET (2007, p. 119-20) e, entre outras, as discussões recentes de FREIRE (2006, p. 42-64, 125-26) e Luís Alberto Rocha Melo, em comunicação oral intitulada "O 'insigne ficante' Limite: o fim e o princípio", apresentada no II Colóquio Internacional Cinema e História realizado na ECA-USP, São Paulo, 2017.

26. Ruy Santos foi assistente de Edgar Brasil em *Limite*, aprendeu com ele o ofício de direção de fotografia e os dois trabalharam juntos na Brasil Vita Filmes (SANTOS, 30/9/1980). Em paralelo, Santos desenvolveu uma carreira como fotógrafo de *still* e cineasta. Sua obra condensa um diálogo com a estética do realismo socialista e com a fotografia moderna (BASTOS; RAMOS, 2013, p. 178). Embora não tenha convivido com Edgar Brasil, Mario Carneiro foi marcado por seu trabalho

em *Limite* desde que viu o filme na Faculdade Nacional de Filosofia em 1950 (FREIRE, 2006, p. 20). *Limite* se somaria de tal forma à pesquisa visual de Carneiro, que incluía a obra de Iberê Camargo e Goeldi, que o próprio Peixoto o convidaria para filmar cenas adicionais do seu filme de 1931 (MATTOS, 2013, p. 107).

27. Para uma discussão sobre o cinema brasileiro independente desse período, ver MELO (2011).

28. Por muito tempo considerado desaparecido, o copião desse filme inacabado de Lúcio Cardoso foi localizado pelo cineasta Luiz Carlos Lacerda, que realizou o documentário homônimo *A mulher de longe* (2012), por meio do qual tivemos acesso a trechos do filme de Lúcio.

29. Ele menciona, por exemplo, o problema do cinema sonoro, indicando que outros poderiam discuti-la melhor – como de fato Octavio de Faria e Vinicius de Moraes (cf. CATANI, 1984, p. 127-47; CALIL, 2015, p. 18-27, 29-67) faziam naquele momento –, e a especificidade do cinema e sua relação com o teatro e a literatura.

30. O rascunho do argumento de *Almas adversas* (LC 32 p) e o roteiro técnico de *A mulher de longe* (LC 22 pit), que contou com a colaboração de Ruy Santos (1980), estão disponíveis para consulta no Fundo Lúcio Cardoso da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

31. O texto de Peixoto analisa em detalhe a maneira de filmar essa situação, mas evita uma apreciação crítica do filme ainda em finalização. Sem qualquer menção ao diretor, é o fotógrafo Ruy Santos quem obtém os créditos de criador e a admiração generosa de Peixoto. Para Saulo Pereira de Mello (2000, p. 146), a descrição da sequência feita por Peixoto não é compatível com o que ficaria no filme. A "imaginação" do autor de *Limite* atua sobre o que está na tela, "suprindo, corrigindo e melhorando a 'realidade'". De fato, quando foi finalmente lançado, em 1950, *Estrela da manhã* foi um fracasso de público e crítica, e uma decepção para quem o aguardava com ansiedade (ibidem, p. 21).

32. Texto republicado em PEIXOTO, 2000, p. 83-84.

33. Na terceira fita da entrevista de Ruy Santos a Alex Viany em 30 de setembro de 1980 (disponível em: http://www.alexviany.com.br/), o fotógrafo confirma parte desses rumores.

Segundo Ruy Santos, o roteiro, com o qual colaborou, é de Mário Peixoto, e Jonald (pseudônimo com o qual Oswaldo Marques de Oliveira assinava suas críticas de cinema), ao dirigir o filme, "arrebentou com o roteiro" (ibidem). De todo modo, o argumento de *Estrela da manhã* é anunciado como de Jorge Amado e não há créditos para Mário Peixoto na fita.

34. No argumento de *Aglaia*, em coautoria com Alex Viany e Jorge Ileli, um enterro sucede a cena inicial em que um barco à deriva chega num vilarejo trazendo quatro cadáveres de homens e uma menina abraçada ao seu falecido pai. Em carta para Tati e Vinicius de Moraes, de 25 de junho de 1950, pouco antes das filmagens externas do longa, Viany defende que era preciso evitar a semelhança com *Limite*: "Agora, tendo visto 'Estrêla da Manhã', que o Ruy cenarizou e fotografou, estamos consertando o cenário antes de enfrentarmos os exteriores. Há muita mariopeixotice na brincadeira, e o momento não é para 'Limite'. Tal como estava o cenário original, 'Aglaia' era um filme lento demais, e por demais pictórico, em que pouco acontecia. Agora tudo está entrando nos eixos. Tôdas as tomadas são funcionais e indispensáveis. Não há pausas para exibições pirotécnicas da câmera. E todos os problemas da história estão situados no social, emocional e economicamente. Nada de coisa no ar. Tudo dentro da linha". Os documentos estão no Arquivo Alex Viany.

35. Entre outros que destacamos anteriormente (LIMA, 2022), na época, a pesquisa de Lúcio incluía o interesse pela forasteira (COSTA, 2016; 2020), seu aprendizado no teatro e a pesquisa sobre o conto de Edgar Allan Poe que informa alguns de seus contos "insulares" escritos na década de 1940 (LAMEGO, 2012).

36. Miguel Freire reproduz este argumento num anexo de sua Tese de Doutorado (2006) transformada em livro (2018).

37. Em especial, o cinema italiano que marcou Saraceni: "Em 1962, eu devia estar mesmo adorando este movimento [o neorrealismo], para fazer o nosso no Brasil. *Porto das Caixas* reflete isso" (SARACENI, 1993, p. 88).

38. O social em *Limite* ainda merece ser objeto de uma discussão detida. Em linhas gerais, podemos observá-lo, na esteira do que Maite Conde (2018, p. 222) discutiu em sua análise do filme, no trabalho de uma das personagens como costureira, na questão do alcoolismo e, acrescentamos aqui, na marginalidade das personagens em uma cidade decadente que não oferece oportunidades de trabalho a seus moradores, nas ruínas cobertas por vegetação, na condição de ex-detenta de uma das personagens e no conjunto de figurantes empobrecidos

que comparecem à sessão de cinema.

39. Devemos estas ponderações ao amigo Claudio Leal, estudioso de Glauber e da cultura baiana do segundo pós-guerra. Ainda não localizamos em nossas pesquisas, porém, uma primeira publicação do artigo.

40. Como os "rolinhos de testes" para restauro do filme, com os quais Glauber diz que "não raro o jovem Saulo [Pereira de Mello] é visto nos corredores dos laboratórios" (ROCHA, [1963] 2003, p. 57), antes de evocar um diálogo travado com ele sobre a situação do material – num desses corredores? Em tal diálogo, teria Saulo mostrado algo a Glauber?

41. Questionando a declaração de Glauber, Hernani Heffner nos confirmou em conversa telefônica de 6/11/2022 ter ouvido de Saulo o testemunho de que Glauber viu *Limite* no Rio de Janeiro em 1959 (ou 1958), no auditório da Faculdade Nacional de Filosofia, na sua companhia, na de Peixoto, Brutus, Plínio Sussekind e outros.

42. Ver as considerações proveitosas de Josette de Souza, segundo a qual "*Pátio* [...] lembra muito *Limite*" (1986, p. 8), na lentidão ou imobilidade dos personagens frente ao mar, nos obstáculos materiais aos personagens, nos enquadramentos metonímicos, nos ângulos insólitos, na oscilação da câmera pela paisagem, na repetição de planos (ibidem, p. 8-9).

43. Ambos os filmes alternam momentos serenos e frenéticos, mas a duração média dos planos de *Limite* (que tem, na versão digital que usamos da cópia restaurada pela World Cinema Foundation em 2007, 534 planos em 115') é de cerca de 13 segundos, quase o dobro da média de sete segundos dos planos de *Pátio* (que tem, na versão digital que usamos da cópia restaurada pela Cinemateca Brasileira e pelo Tempo Glauber, 111 planos em 12'30"). *Pátio* é, portanto, um filme com montagem mais rápida do que *Limite*, e com decupagem mais descontínua, apesar de obedecer à tripla unidade.

44. Vale notar que o exemplo usado por Brutus Pedreira do detalhismo obsessivo de Edgar Brasil e Mário Peixoto nas filmagens de *Limite* foi, segundo o relato de Glauber em *Revisão*, exatamente o de um galho de árvore. Brutus teria testemunhado "o tempo que Edgar Brasil levava para iluminar um galho de árvore e o rigor com que Mário Peixoto chegava e dizia que aquela folhinha estava 'um pouco assim' e a paciência com que Brasil desmanchava tudo para fazer

de novo" (ROCHA, [1963] 2003, p. 58).

45. Entre os quais "Sete pontos: cinema brasileiro" (*SDJB*, 5/4/1959), "Reação: O Pátio" (*Jornal da Bahia*, 27/4/1959) e "Filme experimental: um tempo fora do tempo" (*Ângulos*, n. 14, maio 1959), que defendiam uma ideia de filme experimental.

46. Presente em "*Pátio*: Glauber Rocha" (*SDJB*, 28-9/3/1959), que defendia o primado do enquadramento e da montagem sobre a cenografia e o enredo, de modo a "organizar um universo fílmico que vivesse por si mesmo, [...] em busca do visual mais limpo, mais depurado, e que sairia do seu estado real para o estado de poeticidade", para "criar o organismo rítmico, o filme em seu estado de cinema enquanto cinema" (ROCHA, 1959a).

47. Ver, por exemplo, "Crise: Concretismo" e "C.P.V. (concreto): Nu" (*Jornal da Bahia*, 19-20/4/1959 e 2-3/8/1959, respectivamente).

48. Pouco depois de iniciar sua colaboração com o *SDJB* em artigos de setembro e novembro de 1958, Glauber exibiu *Pátio* para aquele grupo, em março de 1959, na casa de Lygia Pape. Consta que os presentes (Pape, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Reynaldo Jardim, Amilcar de Castro, Hélio Oiticica e outros) gostaram muito do filme, cujo construtivismo coreográfico (que temperava sensorialmente o geometrismo concreto) lhes pareceu talvez próximo das pesquisas desenvolvidas por Pape e Reynaldo Jardim em seu *Ballet concreto*, estreado no Rio em agosto de 1958 e saudado com entusiasmo no *SDJB* por Gullar (1958). Sobre este Balé, sua concepção e sua recepção imediata, cf. BORJA-VILLEL; VELÁZQUEZ (2012, p. 160-171).

49. Pensamos, por exemplo em certos filmes de Maya Deren, Kenneth Anger, Sidney Peterson, James Broughton ou Gregory Markopoulos, entre outros, mais próximos porém de uma sensibilidade surrealista.

50. Além de recorrer pontualmente a peças de Cesar Frank (1822-90), Borodin (1834-87) e Prokofiev (1891-1953).

51. Sobre o uso pelo filme destas peças musicais – *Ionisation* (Varèse, 1929-31), *Symphonie pour um homme seul* (Schaeffer e Henry, 1950) e *Tam Tam IV* (Henry, 1951) –, ver as notas de Labaki (2015).

52. Não é por acaso tampouco que, numa possível linhagem de artistas em que *Limite* se situaria (com Lúcio Cardoso e Octavio de Faria na literatura, e Ingmar Bergman e Leopoldo Torre-Nilsson no cinema), Glauber inclui Walter Hugo Khoury, que vira e gostara, em janeiro de 1959, da montagem preliminar silenciosa de *Pátio*.

53. Depois de ter podido ver um trecho de dez minutos no Instituto Nacional do Cinema Educativo em 1969-70, Bressane conseguiu ver *Limite* na íntegra em 1974 após retornar do exílio, e ficou siderado, segundo conta numa longa entrevista de agosto de 2002 a Simona Fina e Roberto Turigliatto (cf. Bressane, 2002, p. 292-296).

54. O diálogo de *A Agonia* com *Limite* foi discutido por Chnaiderman ([1988] 1995) e Ismail Xavier (1988 e 2006, p.10 e 14-5), que salienta com muita acuidade o equilíbrio entre o gesto de Bressane de convocar o filme de 1931 e a sua consciência da distância que o separa do filme convocado.

55. Que seria impraticável detalhar aqui, para além da indicação sumária de dois de seus polos: uma relação transepocal com a tradição artística (brasileira, mas não só), tributária de Haroldo de Campos com suas noções de *paideuma* (emprestada de Pound) e visada sincrônica (inspirada em Jakobson), aplicadas por Bressane a um vasto setor das artes brasileiras convocadas em seus filmes, e uma aventura sensorial da câmera de seus fotógrafos, próxima da radicalização ambiental do trabalho de Hélio Oiticica, que estende do olho para todo o corpo a fruição das obras.

56. Como *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1972), que não discutiremos aqui.

57. A pesquisa de Pasta (2012) informou também o proveitoso estudo de Garcia (2021) sobre *Rio Zona Norte*, que não se concentra, porém, nesta figura narrativa do retrospecto agônico, embora procure integrá-la à sua discussão.

58. Para uma discussão rigorosa desta figura do retrospecto agônico em *Terra em transe*, ver a interpretação clássica de Ismail Xavier [1993], 2012.

59. No caso de *Rio Zona Norte*, diálogo com o assim chamado "realismo carioca" e com o neorrealismo italiano. No de *Terra em transe*, com, entre outros, o melodrama político *La fièvre monte à El Pao / Los Ambiciosos* (Luís Buñuel, 1960), do qual ele constitui um originalíssimo *remake*, reorganizado pela integração radical da metáfora antropológica do transe como princípio de inteligibilidade do mundo político que se dá a ver.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Joaquim Pedro de Andrade:** primeiros tempos. São Paulo: Alameda, 2013.

ARAÚJO SILVA, Mateus. Grandeza e limites de Humberto Mauro. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 7, set./out. 1997, p. 67-79.

AVELLAR, José Carlos. Um lugar sem limites. **Cinémas d'Amérique latine,** n. 16, 2008, p. 32-64.

BARROS, José Tavares de. O cinema. In: ÁVILA, Affonso. **O modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 153-61.

BASTOS, Maria Teresa; RAMOS, Maria Guimar. Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 1940. **Rebeca**: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ano 2, n. 3, 2013, p. 156-83.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema:** ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. [1967]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORJA-VILLEL, Manuel J.; VELÁZQUEZ, Teresa (Org.). **Lygia Pape**: espaço imantado. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

BRESSANE, Júlio. Deslimite: o lugar de Limite, de Mário Peixoto, na história do cinema segundo o cineasta de Tabu. **Folha de São Paulo**, 13/05/1984, Folhetim, n.382, p.5. Depois In: **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 21-5.

BRESSANE, Júlio. O Experimental no cinema nacional. [1993] **Folha de São Paulo**, 4 abril 1993, Ilustrada, p.6-3. Depois In: **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 35-40.

BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. Intervista a Julio Bressane di Simona Fina e Roberto Turigliatto. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (a cura di). **Julio Bressane**. Torino: 20º Torino Film Festival, 2002, p. 233-323.

CALIL, Carlos Augusto. Um clássico sem limites. **Folha de São Paulo,** 16 maio 2021, Ilustríssima, C7.

CALIL, Carlos Augusto. Com a sua permissão, Vinicius de Moraes...; O cinema dos olhos da Poesia. In: Vinicius de Moraes, **O cinema de meus olhos**. Org. Carlos Augusto Calil. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 18-45.

CARDOSO, Lúcio. Argumento de Porto das Caixas, s. d. In: FREIRE, Miguel. **O criador de imagens:** a luz brasileira de Mario Carneiro. Rio de Janeiro: Kotter Editorial, 2018, anexo.

CARDOSO, Lúcio. "Cinema: (I)" a "Cinema VI". **Cultura Política:** revista mensal de estudos brasileiros, Rio de Janeiro, ano I, n. 1-7, mar.-set. 1941. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/cultura-politica/163538>.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana**: cinema na Bahia 1958/1962. Salvador: EDUFBA, 2003.

CATANI, Afrânio Mendes. Vinicius de Moraes, crítico de cinema. **Perspectivas**, v. 7, 1984, p. 127-47.

CHNAIDERMAN, Miriam. Filmes que olham. [sobre *Limite* de Mário Peixoto e *A Agonia* de Júlio Bressane]. **Folha de São Paulo**, 08/10/1988, Folhetim, n. 612, p. G.10-12. Depois incluído em VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos. **Julio Bressane: cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno, 1995, p. 63-67.

CONDE, Maite. The Cine-Poetry of Mário Peixoto's *Limite*. In: **Foundational Films**: Early Cinema and Modernity in Brazil. Berkeley: University of California Press, 2018, p. 208-223.

CORREIO DA MANHÃ. "Por causa de A mulher de longe". Rio de Janeiro, 4/3/1950, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pagfis=1126>. Acesso em 17 jan. 2021.

COSTA, Cláudio da. O cinema-terra de Glauber Rocha. **Cinema Brasileiro (anos 60-70)***:* dissimetria, oscilação e simulacro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 40-55.

COSTA, Érica Ignácio da. Mulheres forasteiras e continuidade artística de *A mulher de longe* até a *Crônica da casa assassinada*. **Opiniães**, São Paulo, n. 17, 2020, p. 156-76.

COSTA, Érica Ignácio da. **O cinema inquieto de Lúcio Cardoso.** Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras em literatura, Curitiba, 2016.

COSTA, Flávio Moreira da. Introdução ao (novo) cinema brasileiro. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). **Cinema moderno, cinema novo.** Rio de Janeiro: J. Alvaro, 1966, p. 163-221.

CUNHA, Paulo José da Silva. Mário de Andrade: leitor e crítico de cinema. In: CUNHA, Paulo José da Silva (org.). **Mário de Andrade no cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 87-103.

DIEGUES, Carlos. Roteiro para Limite. [1987]. In: **Cinema brasileiro:** idéias e imagens. Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1988, p. 88-92.

DIEGUES, Cacá. **Vida de Cinema** – antes, durante e depois do cinema novo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ESCOREL, Eduardo. A décima musa – Mário de Andrade e o cinema. In: **Adivinhadores de água:** pensando no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 109-163.É

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos**: um olhar neo-realista? São Paulo: Edusp, 1994.

FARIA, Octavio de. Natureza e rytmo – A propósito de 'Limite', film nacional. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 17/6/1931, p. 14 e 18.

FERREIRA, Jairo. Mario Peixoto, a música da luz. In: **Cinema de invenção.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2016, p.225-233.

FREIRE, Miguel. **Uma luz brasileira:** a contribuição de Mario Carneiro. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Niterói, 2006.

FREIRE, Miguel. **O criador de imagens:** a luz brasileira de Mario Carneiro. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

GARCIA, Walter. O Espírito da Escola de Samba nos corredores da Rádio Nacional. **Inter Litteras**, (nueva serie), Buenos Aires, n.3, 2021, p. 33-49.

GOMES, Paulo Emilio Sales. Mauro e dois outros grandes. [1961]. In: GOMES, Paulo Emilio Sales. **Uma situação colonial?** / organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 236-243.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva / Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emilio Salles. **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editôra Expressão e Cultura, 1966.

GULLAR, Ferreira. Ballet concreto, arte nova. **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical, 31 ago. 1958, p. 1.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema.** Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LABAKI, Luís Felipe. Ouvir *O Pátio*. **Linda**, Revista sobre cultura eletroacústica, São Paulo, ano 2, n. 8, 31 ago. 2015.

LAMEGO, Valéria Fernandes. Os contos de Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. **Contos da ilha e do continente.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 7-ss.

LIMA, Livia Azevedo. **Trilogia da Paixão**: Paulo Cezar Saraceni leitor de Lúcio Cardoso. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, São Paulo, 2022.

LIMITE OU ALGO PRÓXIMO DO GENIAL. **Jornal da Bahia**, Salvador, 19 out. 1958, 2º Caderno, coluna "Jornal de Cinema", p. 5.

LOPES, Denilson. Um outro modernismo. **Matraga**, vol. 29, n. 57, set./dez. 2022, p. 485-498.

MARTINS, Pablo Gonçalo P. de C. Uma arqueologia especulativa: os roteiros não filmados de Mário Peixoto. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, vol. 47, n. 54, 2020, p. 334-51.

MATTOS, Carlos Alberto. O pintor com a câmera. In: NAVAS, Adolfo Montejo; MATTOS, Carlos Alberto; SANTOS, Fabiana Éboli. **Mario Carneiro**: trânsitos. Rio de Janeiro: Circuito, 2013, p. 103-59.

MELO, Luís Alberto Rocha. **"Cinema independente":** produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954). Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Niterói, 2011.

MELO, Luís Alberto Rocha. Historiografia audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. **Ars**, São Paulo, USP, vol. 16, n. 28, 2016, p. 221-245.

MELLO, Saulo Pereira de. **Limite:** filme de Mário Peixoto. Funarte, 1978.

MELLO, Saulo Pereira de. 50 anos de Limite. (Publicado no verso do pôster de *Limite*). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.

MELLO, Saulo Pereira de. **Limite**. Rocco, 1996a.

MELLO, Saulo Pereira de. Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto. In: **Mário Peixoto – Limite.** Catálogo de exposição realizada entre 3 de julho e 1 de setembro de 1996. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1996b, p. 4-45.

MELLO, Saulo Pereira de. Introdução. In: MELLO, Saulo Pereira de (org.). **Mário Peixoto:** escritos sobre cinema. São Paulo: Aeroplano, 2000, p. 9-44.

MORAES, Vinicius de. Em sua crônica de hoje, Vinicius de Moraes comenta a quarta reunião para exibição do filme brasileiro *Limite*, de Mario Peixoto. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 30 jul. 1942a, p. 5.

MORAES, Vinicius de. Em sua crônica de hoje, Vinicius de Moraes fala sobre o filme brasileiro Limite, de Mario Peixoto, com fotografia de Edgard Brasil. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 31 jul. 1942b, p. 5.

MORAES, Vinicius de. Exibição de Limite. [1942]. In: MORAES, Vinicius de. **O cinema de meus olhos /** organização de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 70-72.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. É doce filmar na praia.... **A Scena Muda,** 7 dez. 1950, p. 4, 21. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/084859/53762>. Acesso em: 17 out. 2022.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro:** modernismo em três tempos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

PASTA Júnior, José Antonio. O ponto de vista da morte: uma estrutura recorrente na cultura brasileira. **Revista da Cinemateca Brasileira,** n. 1, 2012, p. 6-15.

PIERRE, Silvie. O cinema Novo e o modernismo. **Cinemais**, n. 6, jul. / ago. 1997, p. 87-109.

ROCHA, Glauber. *Pátio*: Glauber Rocha. **Jornal do Brasil,** 28 e 29 mar. 1959a, Suplemento Dominical, p. 7.

ROCHA, Glauber. Sete pontos: cinema brasileiro. **Jornal do Brasil,** 5 abr. 1959b, Suplemento Dominical, p. 5.

ROCHA, Glauber. Crise: Concretismo. **Jornal da Bahia,** 19 e 20 abr. 1959c, 2º Caderno, p. 5.

ROCHA, Glauber. "Reação: O Pátio". **Jornal da Bahia,** 27/4/1959d, 2º caderno, p.4.

ROCHA, Glauber. Filme experimental: um tempo fora do tempo. **Ângulos**, ano 9, n. 14, maio 1959e, p.103-6.

ROCHA, Glauber. C.P.V. (concreto): Nu. **Jornal da Bahia,** 2 e 3 ago. 1959f, 3º Caderno, p. 2.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. [1963]. Reedição revista e aumentada. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Limite*. **Folha de São Paulo**, 3/6/1978, Ilustrada, p.30. Republicado em *Crítica Esparsa*, 2019, p. 34-38.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. [1981]. Reedição revista e aumentada. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. [1983]. Reedição revista e aumentada. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. **Crítica esparsa.** Organização Mateus Araújo Silva. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Terra é Sempre Terra [1951] e Autobiografia Entrevista [1979]. In: **Cinema e verdade**. Marilyn, Buñuel, etc. por um escritor de cinema. Org. Flora Christina Bender e Ilka Brunhilde Laurito. São Paulo: Companhia das Letras / Cinemateca brasileira, 1988, p. 242-246 e 313-326.

SANTOS, Fabricio Felice Alves dos. **A apoteose da imagem:** cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, São Carlos, 2016.

SANTOS, Ruy. **Entrevista de Ruy Santos concedida a Alex Viany**. Rio de Janeiro, 30 set. 1980. Disponível em: <http://www.alexviany.com.br/>.

SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo:** minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SOUZA, Josette Alves de. O construtivismo de Glauber. **Folha de São Paulo**, 2/3/1986, Folhetim n.437, p. 8-10.

VASQUES, Alexandre Ramos. **Nos rastros de Limite:** um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no Brasil. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, São Carlos, 2012.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. [1959]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1987.

VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos. **Julio Bressane: cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte:** um culto moderno. [1978]. 2ª ed. rev. São Paulo: Ed. SESC, 2017.

XAVIER, Ismail. Júlio Bressane redefine o ver e o ouvir no cinema. **Folha de São Paulo**, 01/12/1988, Ilustrada, p. E-5

XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. **Alceu**, PUC-RJ, Vol. 6, n.12, jan / jun 2006, p.5-26.

XAVIER, Ismail. *Terra em transe*: alegoria e agonia. In: XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. [1993]. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 62-123.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

BRESSANE, Júlio. *Porto das Caixas:* cinema do cinema. In: **Fotodrama**. Rio de Janeiro: Imago, 2004, p. 51-58.

CARDOSO, Lúcio. **Diários** / organização Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

POR CAUSA DE A MULHER DE LONGE. **Correio da Manhã,** Rio de Janeiro, 4 mar. 1950, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pagfis=1126>. Acesso em: 17 jan. 2021.

FARIA, Octavio de. O scenario e o futuro do cinema. **O Fan**, ago. 1928 – jan. 1930, n. 1-7.

FARIA, Octavio de. *Pôrto das Caixas* e o Cinema Novo. **Cadernos Brasileiros,** Rio de Janeiro, mar.-abr., ano V, n. 2, 1963.

LOPES, Denilson. **Mário Peixoto antes e depois de *Limite*.** São Paulo: e-galáxia, 2021. E-book.

LOPES, Denilson. Mário Peixoto, Octavio de Faria e a invenção de *Limite* (1931). **Rebeca 18:** Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ano 9, n. 2, jul.-dez. 2020, p. 353-383.

PEIXOTO, Mário. **Limite**: "scenario" original. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

PEIXOTO, Mário. **Escritos sobre cinema.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

RODRIGUES, Constança Hertz. **O debate do Chaplin Club:** do grupo de cinema à teoria literária. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, 2006.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **A crise da pessoalidade e o 'outro' modernismo:** Cornélio Penna, Goeldi e Mário Peixoto. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 1991.

FILMES

90 anos de cinema: uma aventura brasileira (1988), Roberto Feith e Eduardo Escorel, Brasil.

A Agonia (1979), Júlio Bressane, Brasil.

Aglaia (1950, inacabado), Ruy Santos, Brasil.

Almas adversas (1950), Leo Marten, Brasil.

A margem (1967), Ozualdo Candeias, Brasil.

A mulher de longe (1949, inacabado), Lúcio Cardoso, Brasil.

A mulher de longe (2012), Luiz Carlos Lacerda, Brasil.

Arraial do Cabo (1959), Mario Carneiro e Paulo César Saraceni, Brasil.

Brás Cubas (1985), Júlio Bressane, Brasil.

Cinema Novo (2016), Erik Rocha, Brasil.

Estrela da manhã (1950), Oswaldo Marques de Oliveira, Brasil.

Exemplo regenerador (1919), José Medina, Brasil.

Filme de amor (2002), Júlio Bressane, Brasil.

Fragmentos da vida (1929), José Medina, Brasil.

Ganga bruta (1933), Humberto Mauro, Brasil.

Garoto (2015), Júlio Bressane, Brasil.

Limite (1931), Mário Peixoto, Brasil.

La fièvre monte à El Pao / Los Ambiciosos (1960), Luís Buñuel, França/México.

Macaco feio, macaco bonito (1929), Luiz Seel e João Stamato, Brasil.

Nietzsche Sils Maria... (2019), Júlio Bressane, Brasil.

Onde a Terra acaba (2002), Sérgio Machado, Brasil.

O homem do morcego (1980), Ruy Solberg, Brasil.

O homem e o limite (1975), Ruy Santos, Brasil.

O insigne ficante (1980), Jairo Ferreira, Brasil.

Panorama do cinema brasileiro (1968), Jurandyr Noronha, Brasil.

Pátio (1958-9), Glauber Rocha, Brasil.

Perdidos e malditos (1970), Geraldo Veloso, Brasil.

Porto das Caixas (1962), Saraceni, Brasil.

Rio Zona Norte (1957), Nelson Pereira dos Santos, Brasil.

São Paulo, sinfonia da metrópole (1929), Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lusting, Brasil.

Sermões (1989), Júlio Bressane, Brasil.

Tabu (1982), Júlio Bressane, Brasil.

Terra em transe (1967), Glauber Rocha, Brasil.

Toda nudez será castigada (1972), Arnaldo Jabor, Brasil.

SOBRE OS AUTORES

Mateus Araújo é doutor em filosofia (Sorbonne / UFMG) e professor Livre-Docente de teoria e história do cinema na ECA-USP. Organizou ou co-organizou os livros *Glauber Rocha / Nelson Rodrigues* (Magic Cinéma, 2005), *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil* (Balafon, 2010), *Straub-Huillet* (CCBB, 2012), *Charles Chaplin* (Fundação Clóvis Salgado, 2012), *Jacques Rivette* (CCBB, 2013), *Godard inteiro ou o mundo em pedaços* (CCBB / Heco produções, 2015), *O cinema interior de Philippe Garrel* (CCBB, 2018), *Glauber Rocha: crítica esparsa* e *Glauber Rocha: O Nascimento dos deuses* (Fundação Clóvis Salgado, 2019). Publicou artigos em *Film Quarterly*, *Cahiers du Cinéma*, *Novos Estudos Cebrap*, *Clássica*, *Kriterion, Devires*, *Eco-pós*, *Cinemais*, *La Fúria Umana*, *Aniki*, *Doc-Online*, *Literatura e Sociedade*, *Estudos Kantianos* etc. Traduziu Glauber Rocha na França (*Le Siècle du Cinéma*, 2006) e uma série de autores franceses no Brasil.

Livia Azevedo Lima é editora e pesquisadora. Com mais de dez anos de experiência no mercado editorial, trabalhou na editora Cosac Naify, na revista *ZUM*, do Instituto Moreira Salles, e na *Novos Estudos*, do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap).

Artigo recebido em
16 de novembro de 2022 e aceito
em 29 de novembro de 2022.

Seu doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, *Trilogia da Paixão: Paulo Cezar Saraceni leitor de Lúcio Cardoso,* recebeu apoio da Fapesp (processo n. 2018/14804-8) e foi orientado pelo professor Mateus Araújo. Desde 2021 integra a curadoria da mostra *Travessias – Brazilian Film Festival*, realizada anualmente no Northwest Film Forum (Seattle, WA).

Luís Alberto Rocha Melo é professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do PPG em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF). É realizador, tendo dirigido, entre outros trabalhos, os longas *O Cangaceiro da Moviola* (2022) e *Um homem e seu pecado* (2016), os curtas *5 X Sérgio* (2020) e *Cinebiogravura* (2017) e o média *O Galante rei da Boca* (2004). Coordena o Grupo de Pesquisa Historiografia Audiovisual, com financiamento do CNPq e da Fapemig. É autor do livro *Alinor Azevedo e o cinema carioca* (UFMG, 2022) e assina dois capítulos do livro *Nova História do Cinema Brasileiro*, organizado por Sheila Schvarzman e Fernão Ramos (SESC, 2018).

PENSAR A DESCONSTRUÇÃO DO CINEMA A PARTIR DE 68

LEONARDO GOMES ESTEVES

REFLECTING UPON THE DECONSTRUCTION IN MOVIES AROUND 68

PENSAR LA DESCONSTRUCCIÓN EN EL CINE DESDE 68

Artigo inédito

Leonardo Gomes Esteves*

https://orcid.org/0000-0001-8540-2823

* Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2022.176574

RESUMO Motivado pela ampla politização que insurge com fôlego nos últimos anos da década de 1960, o cinema ensaia uma virada institucional, proclamando uma nova vanguarda. Na França se falará em desconstruí-lo, adequando-o a um debate sintonizado ao estruturalismo. Este artigo pretende explorar o cinema produzido a partir de 68 em suas conversas prático-teóricas com a desconstrução estruturalista e algumas variações, tomando o trabalho de Jean-Luc Godard como referência. A proposta visa a expandir a análise e pretende apontar uma diversificação conceitual no Brasil no chamado cinema marginal.

PALAVRAS-CHAVE Cinema de vanguarda; Desconstrução; Estruturalismo

ABSTRACT

Driven by the widespread politicization that took over the late 60's, cinema rehearses an institutional turn, proclaiming a new avant-garde. In France, this turn revolves around the deconstruction of the media, adapted to a debate in tune with structuralism ideas. This article intends to explore the cinema produced around 68 in its practical-theoretical conversations with structuralist deconstruction and some of its variations, focusing on Jean-Luc Godard's work as a reference. The proposal aims to expand the analysis by pointing to a conceptual diversification on Brazilian so-called marginal cinema.

KEYWORDS Avant-garde Cinema; Deconstruction ; Structuralism

RESUMEN

Motivado por la amplia politización que insurge con folego en los últimos años de la década de 1960, el cine intenta un giro institucional proclamando una nueva vanguardia. En Francia se hablará en desconstruirlo, adecuándolo a un debate en sintonía con el estructuralismo. Este artículo pretende explorar el cine producido a partir de 68 en sus conversaciones teórico-prácticas con la deconstrucción estructuralista y sus variantes, tomando como referencia el trabajo de Jean-Luc Godard. La propuesta tiene como objetivo la expansión del análisis intentando señalar una diversificación conceptual en Brasil en el llamado cine marginal.

PALABRAS CLAVE Cine de vanguardia; Deconstrucción; Estructuralismo

Ce que je voulais, c'est passer à l'interieur de l'image, puisque la plupart des films sont faits à l'extérieur de l'image[1] *Jean-Luc Godard, 1967*

Nous voudrions même qu'il y ait une rupture avec le concept de rupture![2] *Jean-Pierre Gorin, 1972*

Arte de viver fora de si: a vida não basta, madame Julio Bressane, 1977

A gente buscava o impossível, o libertário Rogério Sganzerla, 2000

INTRODUÇÃO

Se hoje é possível falar sobre a desconstrução do cinema a partir de 68 privilegiando uma prospecção historicista, que abarque desenvolvimentos e aproximações, é necessário principiar o trajeto no contexto francês. Os alicerces dessa aventura conceitual estão ancorados na atmosfera intelectual que movimenta os pensadores mais expressivos do estruturalismo de forma a fazê-los de certa

maneira antecipadores da instabilidade que irrompe no Maio de 68. É na França – no cruzamento entre seus notórios contestadores que margeiam o saber institucionalizado e a Nouvelle vague – que irá se delinear uma filmografia muito particular. Entre as "invenções de um cinema político"[3] e a tentativa de consolidar a produção cinematográfica em uma via cientificista, toma forma um campo próspero para formular reflexões basilares sobre a desconstrução no cinema e diversificações alhures.

Os anos que antecedem 1968 compreendem o ápice do estruturalismo, investida ambiciosa de fazer as ciências sociais terem, no âmbito das cientificidades, a mesma prevalência das exatas. Para atingir tal objetivo, aposta-se, entre outras propostas, na incursão pela linguística, de forma a ampliar o alcance de estudos em disciplinas como a antropologia (Lévi-Strauss), a psicanálise (Lacan), a história (Foucault) ou a filosofia (Althusser). Visa-se a uma ruptura com o existencialismo, substituindo o protagonismo do sujeito e sua consciência pela ênfase nos códigos e na estrutura[4] a partir de um homem agora descentrado. No que concerne às tendências estruturalistas, nota-se que o cinema se aproxima dos pensadores do estruturalismo historicizado ou epistêmico (Althusser, Derrida, Foucault, Bourdieu), sobretudo em sua função de renovação marxista.[5]

É já próximo a 68 e a esse bloco que irão aparecer ou se intensificar tentativas de reacender a polêmica em torno do estruturalismo. É o caso da desconstrução, formulada por Derrida, e a incursão pelo marxismo, chancelada por Althusser e de grande ressonância entre os grupos maoístas do período. São em especial esses nomes, ou ações derivadas do trabalho efetuado por eles, que irão incidir com força sobre a tentativa militante de ressuscitar o cinema em uma chave vanguardista, afinada ao que se convencionou chamar de pós-estruturalismo.[6]

Restringir o escopo da desconstrução do cinema a essa via seria uma forma de inscrever o tema e a pesquisa em um *corpus* delimitado. Tal escolha dá continuidade ao que fora trabalhado, por exemplo, por Harvey (1978), Xavier (2005), Albera (2012), Leblanc (2012) ou Faroult (2018). Ainda que não seja intenção deste artigo em um primeiro momento se afastar completamente dessa tendência, compreende-se, contudo, que a desconstrução direcionada a uma postura vanguardista no repertório de 68 pode englobar outros caminhos. Esta pesquisa propõe enxergar desdobramentos do tema em um contexto brasileiro.

A partir desse cenário, a prospecção aqui apresentada se divide em duas frentes de reflexão. A primeira visa a estabelecer

paralelos entre uma interpretação teórica do estruturalismo/pós-estruturalismo e um cinema francês que é em parte alimentado por ela. Opta-se por delimitar o objeto a um expressivo representante: o trabalho de Jean-Luc Godard em torno dos anos do Grupo Dziga Vertov, fundado por ele após o Maio de 68. Na presente análise, toma-se como objeto *Um filme como os outros* (1968) e o manifesto "Que fazer?", escrito em 1970. A segunda frente de trabalho desenvolvida no texto pretende explorar alguns paralelos da mirada política em torno da desconstrução no contexto do cinema brasileiro que se quer de vanguarda, apontando aproximações e discrepâncias. É o caso de se deter sobre aspectos da produtora Belair, fundada em 1970 pelos cineastas Rogério Sganzerla e Julio Bressane junto à atriz Helena Ignez.[7]

A DESCONSTRUÇÃO, TEORICAMENTE

Entre o grupo do estruturalismo epistêmico e suas ideias que visam a reinterpretar a história, a leitura de documentos ou a obra de Marx, dois nomes se impõem nesta pesquisa: Derrida e Althusser. É sobre conceitos destes pensadores que irá desenvolver-se nas próximas páginas um encaminhamento para a desconstrução que

será retomado ao longo do texto. Compreende-se que o conceito contempla inúmeros desdobramentos,[8] e que as ideias apresentadas por esse par de autores e recuperadas aqui são muito mais complexas, sendo inviável pretender esgotá-las nas páginas de um artigo.

Para começar, a desconstrução que toma proporções expressivas no cinema a partir de 68 não poderia ser desarticulada do que é estabelecido por Derrida no ano anterior em torno do termo e se firmará como uma das correntes pós-estruturalistas. A desconstrução que desponta em *Gramatologia* põe em xeque a metafísica ocidental, a tendência hierarquizante das coisas e as oposições binárias que orientam a lógica metafísica. De imediato, ao discorrer sobre desconstrução, fala-se sobre dialética enquanto oposição à metafísica. Mas fala-se também sobre sua aplicação em um sentido de corte historiográfico, ao questionar identidades e reconhecimentos regulados por convenções: "Se eu quisesse dar uma descrição econômica, elíptica da desconstrução, eu diria que é um pensamento da origem e dos limites da questão 'o que é?', a questão que domina toda a história da filosofia" (DERRIDA, 2004, p. 3 apud RODRIGUES, 2006, p. 330). De forma preliminar, trata-se de compreender a desconstrução como exercício questionador das bases, das estruturas de um determinado objeto ou, ainda, uma crítica imanente à maneira de compreendê-lo.

Como consequência desse esforço, é preciso compreender a desconstrução também como uma espécie de elogio ao impossível: "O interesse da desconstrução, de sua força e de seu desejo, se ela os tem, é uma certa experiência do impossível" (DERRIDA, 1987, p. 27, tradução nossa). Essa ligação entre a desconstrução e o impossível, observa Duque-Estrada (2008, p. 14, grifos do autor), "(...) deve ser entendida tanto no sentido de um pensamento que *provém do impossível* como também e simultaneamente como um pensamento que *pensa o impossível*". É, portanto, entre o questionamento institucional e a propensão ao irrealizável que se visa a salientar por aqui os domínios conceituais do termo.

No que concerne à inversão hierárquica, e já prevendo um paralelo a ser investigado mais à frente em torno do cinema pós-68, a desconstrução em Derrida ganha uma forte representação na revisão da oposição entre palavra oral e escrita. Ao contrário da metafísica dominante e do que o filósofo chama de logocentrismo[9] – prevalência da oralidade sobre a escrita/valorização do presencial sobre a mediação –, propõe-se repensar a escritura: "(...) ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo sua 'imagem' ou seu 'símbolo' e, mais exterior à fala que já é em si mesma uma escritura" (DERRIDA, 2000, p. 56). Nesse *composto dialético*, que não

deixa de ser uma relativização da prática historiográfica ocidental, a metafísica não é negada, ela passa a fazer parte da estrutura, assim como seu inverso, no sentido de problematizá-la.[10] Na *Gramatalogia*, Rousseau, que "condena a escritura como destruição da presença e como doença da fala (DERRIDA, 2000, p. 174)", será o objeto central da análise. Em resumo, trata-se de propor uma revisão histórica a partir da horizontalização, o que, a rigor, destitui a hierarquia da palavra fonética e do ser (emissor do pronunciamento) sobre sua variação escrita produzida por outrem e alhures. E, ao fazê-lo, enfraquece a ideia de oposição, entre, por exemplo, um dentro e um fora; um interno (palavra falada) e um externo (representação gráfica da dimensão fonética).

Essa horizontalização, que inscreve as características contrárias como parte de um mesmo, explica o termo gramatologia para fora da lógica da oposição entre grafocentrismo e logocentrismo. E o faz no sentido de colocar em revista a ciência enquanto instituição movida pela lógica metafísica:

> (...) não se tratou jamais de opor um grafocentrismo a um logocentrismo, nem, em geral, um centro qualquer a qualquer outro. A *Gramatologia* não é uma defesa e uma ilustração da gramatologia. Menos ainda uma reabilitação daquilo que sempre se chamou de "escrita" (...) A *Gramatologia*

> é o título de uma questão: sobre a necessidade de uma ciência da escrita, sobre suas condições de possibilidade, sobre o trabalho crítico que deveria abrir seu campo e levantar os obstáculos epistemológicos; mas uma questão também sobre os limites dessa ciência. E esses limites sobre os quais eu não insisti menos são também os da noção clássica de ciência, cujos projetos, cujos conceitos, cujas normas, estão fundamentalmente e sistematicamente ligados à metafísica". (DERRIDA, 2001, p. 19-20)

Derrida repele a construção do raciocínio a partir de uma estrutura nuclear, o que implica a reconfiguração daquilo que pode ser considerado como marginal, estando à margem, e descentraliza o sujeito enquanto entidade originária do discurso. Tal quadro faz despontar a figura do entre-lugar, possuidor ambivalente de características contraditórias, ou interrupções, que encontra um emblema no vocábulo grego *pharmakon*, que em sua extensão significante compreende tanto "remédio" quanto "veneno"; ou na *différance* (em contraste à *différence*), traduzido eventualmente por aqui como "diferência".[11] O entre-lugar pode ser também pensado como uma *chave de acesso* para o *slogan* derridiano "relação sem relação": "(...) uma relação na separação tanto em relação a si-mesmo como em relação ao outro – ao outro em si e/ou fora de si" (BERNARDO, 2008, p. 192).

Althusser aporta nessa narrativa dialética como o teórico que melhor buscou aproximar sua linha de pesquisa ao marxismo, propondo uma revisão científica em outra perspectiva. É um marxismo científico, renovador da vulgata marxista, que seduz a militância ativa no interstício entre a guerra da Argélia e o Maio de 68 – evento que vai relativizar o próprio Althusser. A nova perspectiva, ao contrário da stalinista, entende que nem tudo é uma derivação de aspectos econômicos, mas que pode ser compreendido enquanto uma ciência depurada.

Em 1965, o filósofo ganha força com a publicação da coletânea de artigos *A favor de Marx* e de *Ler o capital*, obra coletiva em dois tomos. Neste último, no qual discorre sobre uma nova teoria da leitura, escreve: "Devemos dizer que, assim como não há produção em geral, não há história em geral, mas estruturas específicas da historicidade, fundadas, em última instância em estruturas específicas dos diferentes modos de produção..." (ALTHUSSER; BALIBAR; ESTABLET, 1980, p. 49). Nessa perspectiva, encontra-se um comentário fraterno à proposta da "descontinuidade" a ser formulada mais tarde por Foucault.[12] Mas Althusser investe em uma relação horizontalizada de dependência entre *histórias* e história, dialetizando o propósito em uma aresta afinada à desconstrução de Derrida:

> Que cada um desses tempos e cada uma dessas histórias sejam *relativamente autônomos* não significa que constituam outros tantos domínios *independentes* do todo: a especificidade de cada um desses tempos, de cada uma dessas histórias, em outras palavras, sua autonomia e independências relativas, funda-se em certo tipo de articulação no todo, e, portanto, em certo *tipo de dependência* em relação ao todo. (ALTHUSSER; BALIBAR; ESTABLET, 1980, p. 39, grifos do autor)

Tal raciocínio pode propor paralelos que auxiliem na compreensão de outras investidas do autor em sua reinterpretação de Marx. No trabalho de discorrer sobre a dialética marxista, é especialmente influente um texto intitulado "Sobre a dialética materialista", escrito em 1963. Nele, Althusser propõe uma diferença metodológica entre Marx e Hegel, apontando, entre outras coisas, uma prática teórica científica e o conceito de *structure* "à" dominante – traduzido por aqui como "estrutura com dominante".

No primeiro caso, a prática teórica, o filósofo propõe um esquema estruturado em Generalidades (I, II e III), no qual a Generalidade I corresponde à matéria-prima que será transformada em Generalidade III pela Generalidade II – sendo esta última equivalente à prática teórica, que, por sua vez, é uma ciência.[13] Tal esquema é utilizado para estabelecer a passagem de um concreto-realidade (Generalidade I) a um concreto-do-pensamento (III)

a partir da prática teórica (II). Por meio dele, Althusser acredita resolver, dessa maneira, o "método científico correto", que consiste na passagem do abstrato ao concreto por meio de um processo científico. As descontinuidades que emergem entre Generalidade I e III intervêm na continuidade da produção de conhecimento. A prática teórica seria, portanto, uma força que trabalha (Generalidade II) sobre um material trabalhado (I). Ou, como propõe Leblanc (2012), já em uma contextualização cinematográfica, a prática teórica seria constituída pelos homens, seus meios de produção e modos de utilização.

Nesse esquema, compreende-se a prática teórica como a ênfase na exposição da materialidade. Pois, quando a Generalidade II é suprimida do processo, incorre-se em uma abstração. "O ato de *abstração*, que extrairia dos indivíduos concretos a sua pura essência, é um *mito ideológico*" (ALTHUSSER, 1979, p. 167, grifos do autor). Para Althusser, é preciso deixar aparente a diferença entre Generalidades I e II, assegurando o primado do trabalho sobre aquilo que é trabalhado. Não deixa de ser um argumento questionador sobre a constituição das coisas, a origem e os limites, como formulará Derrida em torno da desconstrução.

O esquema das generalidades será reinterpretado por Philippe Sollers nas páginas de *Tel quel* (no debate literário) e, no âmbito do cinema, por Jean-Paul Fargier, em *Cinéthique*. Para o debate cinematográfico, a transposição das Generalidades ganha o seguinte quadro: a produção ideológica hegemônica suprime a práxis e, por isso, precisa ser combatida. Nela, a Generalidade I passa à Generalidade III ocultando o trabalho de transformação que levou de um estágio a outro. Trata-se de discorrer sobre a transparência do cinema, da tarefa de criar um mundo ilusório que aliena o espectador do processo de produção nele investido. Ainda em *Cinéthique*, Baudry (2008, p. 386), inspirado em Derrida[14] – naquele que será, para alguns, possivelmente o texto mais significativo sobre o assunto no período e único traduzido no Brasil –, abordará a questão da seguinte forma:

> A especificidade cinematográfica se refere, pois, a um trabalho, isto é, a um processo de transformação. O que importa é saber se o trabalho está à mostra, se o consumo do produto provoca um efeito de conhecimento; ou se ele é dissimulado e, neste caso, o consumo do produto será evidentemente acompanhado de uma mais-valia ideológica.

Não será, contudo, incompreensível constatar que a montagem terá um papel técnico norteador nessa mentalidade

que visa a produzir conhecimento e não reconhecimento; e que Eisenstein e Vertov encontrarão uma designação preponderante na narrativa proposta. Seja como uma espécie de avalista (Vertov); seja no papel de uma revisão crítica desmistificadora (Eisenstein)[15].

Quanto ao conceito de *structure* "à" dominante, Althusser está investindo no estudo da identidade dialética enquanto uma estrutura instável, na qual uma contradição não se sobrepõe às demais, mas está em movimento a partir de uma causalidade estrutural.

> (...) a grande lição da prática é que, se a estrutura com dominante permanece constante, o emprego dos papéis muda: a contradição principal torna-se secundária (...). Há sempre uma contradição principal e contradições secundárias, contudo trocam de papel na estrutura com dominante que permanece estável. (ALTHUSSER, 1979, p. 186).

Essa compreensão da estabilidade da dialética enquanto estrutura instável vai inspirar um texto complexo, mas de grande representatividade para os *filiados da comunidade althusseriana no cinema*: "A autonomia do processo estético", escrito por Alain Badiou (ex-aluno de Althusser) e publicado em 1966. Nele, trata-se de estabelecer a obra de arte como objeto que trabalha sobre material estético, e não ideológico, a partir de um "modo de

produção estético". Isso implica uma defesa da arte, no sentido de libertá-la da ideologia. Badiou vai argumentar sobre a autonomia da arte trazida por Pierre Macherey (outro ex-aluno de Althusser) e a ideia de que o processo estético não duplica a realidade, mas a inverte:

> Se a ideologia produz o reflexo imaginário da realidade, em contrapartida, o efeito estético produz a ideologia como realidade imaginária. Pode-se dizer que a arte repete no real a repetição ideológica desse real. Contudo, a inversão não reproduz o real: *realiza* o reflexo dele. (BADIOU, 1968, p. 403, grifo do autor)

Tal argumento irá repercutir nos escritos sobre cinema alguns anos mais tarde, e a questão do reflexo terá grande representatividade no debate sobre a ideologia[16].

Badiou, entretanto, vai abordar as Generalidades de Althusser e seus entornos com ressalvas: "A teoria da causalidade estrutural está ainda muito obscura. A minha impressão é a de que uma tal teoria é impossível (...) ao contrário de L. Althusser, prevejo dificuldades muito graves na 'passagem' do materialismo histórico ao materialismo dialético" (BADIOU, 1968, p. 411). O próprio Althusser (1979, p. 146) vai enxergar dificuldades na materialização da prática teórica, que estaria ainda a encontrar uma

correspondência real, e não presumida. Trata-se, portanto, como na desconstrução derridiana, de uma forma de se interrogar sobre os limites de um determinado objeto, e/ou concepção, reconhecendo uma propensão ao impossível, ao que parecerá até então irrealizável.

Fica, portanto, estabelecido no escopo deste artigo a desconstrução enquanto espaço de interrogação sobre determinado objeto e motivação de conjecturas. Para o assunto deste trabalho, significa discorrer sobre o que é, ou o que pode ser o cinema a partir de seus limites, seus componentes, suas materialidades e, sobretudo, suas impossibilidades. Especificamente no caso do cinema a ser analisado em seguida aqui, a desconstrução será indissociável da pretensão althusseriana de restauração marxista, o que coloca Althusser em relevo e Derrida nos *bastidores*.

A DESCONSTRUÇÃO NO CONTEXTO DO CINEMA MILITANTE

A desconstrução visada até aqui tem seus teóricos de cabeceira e está delimitada a um cenário específico, a França pós-1968. Para os partidários de Althusser, em favor da emergência de uma *nova vanguarda*, a questão é invariavelmente formalizada no combate à ideologia. É certamente a partir dele, mas também

da inspiração derridiana, que o crítico e poeta Marcelin Pleynet[17] disserta sobre o assunto em uma espécie de mesa redonda promovida por *Cinéthique*, trazendo o vocábulo "desconstrução" pela primeira vez na revista: "um dos problemas mais atuais do cinematógrafo na França é um problema de desconstrução, um problema teórico de desconstrução da ideologia produzida pela câmera. Há nesse sentido um trabalho sistemático a fazer (...) no nível da realização de um filme" (LEBLANC, 1969, p. 11, tradução nossa).

No quadro fixo de *Cinéthique*, é talvez Jean-Paul Fargier quem vai melhor documentar o percurso teórico em torno da desconstrução por meio de seus artigos ao longo dos primeiros anos. O comentário se baseia em três textos, "*La parenthèse et le detour*", de 1969; "*Le processus de production de film*", de 1970; e, por fim, "*Vers le récit rouge*", que sai na sequência. Nos dois primeiros, a influência de Althusser é dominante. No último, trechos da obra de Derrida são pinçados para estabelecer comentários como este:

> Aqui, sobre os traços de Jacques Derrida (*Gramatologia*, *A escritura e a diferença*), deve ser marcada a cumplicidade estrutural e histórica que uniu de um lado: a escritura fonológica, uma prática e uma teoria metafísica de escritura em geral, e da literária em particular, e uma escritura cinematográfica (aquela dominante até os dias de hoje, da linearidade e da transparência) –

> e, de outro lado: "um modelo de escritura irredutível à palavra", uma prática e uma teoria materialista da escritura em geral, e da literária ("textual") em particular, e uma escritura cinematográfica reprimida até a aparição de *Méditerranée*. (FARGIER, 1970, p. 14, tradução nossa)

O filme de Jean-Daniel Pollet é eleito como um marco da desconstrução, responsável por iniciar um processo de destruição da representação no cinema, da escritura fonológica.

Pela via teórica da desconstrução proposta pela revista, que abarca o *novo* Godard como um dos protagonistas, é um consenso equacioná-la enquanto oposição formal à ideologia. Nela, a realização do filme assume a dianteira, trazendo à frente o processo. Mas se torna insuficiente sem o amparo demasiado de confabulações textuais e *laudos científicos* – é o que será confirmado mais tarde por Godard em "Que fazer?". Tal concepção da desconstrução não deixará de despertar críticas.[18]

Nos estudos sobre cinema político posteriores à efervescência de 68, Zimmer (1974) apresenta uma breve explicação sobre o termo que não está apartada dos preceitos elaborados pelo grupo que lidera a crítica à ideologia. É enfático em relação à autoria, o faz, contudo, com uma abertura geral para as artes e sem perder de vista uma conotação dialética favorável ao que fora proposto por Derrida na compreensão da desconstrução a partir de um deslocamento:

> A "desconstrução" é uma renúncia voluntária do artista a uma de suas prerrogativas, é um *deslocamento* que ele opera, do impacto de sua criação, mas na medida estrita e, se poderia dizer, na exata proporção, onde esta renúncia parcial, onde este deslocamento beneficiam o leitor ou o espectador, aumentam sua própria potência criativa, sua própria liberdade. Desconstruir a obra é contribuir para liberar aquele ao qual ela está destinada. (ZIMMER, 1974, p. 259, tradução nossa, grifo do autor).

Nessa ótica, o artista abdica de sua autoridade artística sem, entretanto, deixar de sê-lo. Ao mesmo tempo que renuncia uma hierarquia pré-estabelecida, que opõe o criador e seu jogo criativo a um público que não interage criativamente, nunca deixa de referenciá-la na contínua produção de obras e no direcionamento delas para uma possível audiência. A desconstrução do cinema, portanto, não dispensaria a produção de filmes, e tampouco abriria mão do protagonismo de um artista em um número consciente de autossacrifício cultural. Este, sobretudo aos olhos de seu público pregresso, não deixaria de ser o artista que está em vias de propor uma aniquilação pessoal.

No quadro do cinema francês e na passagem de uma identidade moderna para outra, de vanguarda, ninguém se encaixa melhor no paradigma dialético descrito por Zimmer do que Godard. Seu desejo de destruir o cinema, manifestado à época, o encaminha para uma

solução complexa: fazendo cinema. Nada muda em relação à alta produtividade que já o notabilizara ao longo da década. O labor incessante ganha novo fôlego, grupal.[19]

Sintonizado a esse processo de transformação, ou deslocamento, o trabalho de Godard não será menos fascinante; poderá habilitar paralelos à desconstrução derridiana. *Um filme como os outros* (1968), obra que está em uma espécie de entressafra – já *contaminado* pela efervescência militante, mas ainda fora da estrutura pretensamente horizontal do Grupo Dziga Vertov –, é um caso exemplar. Trata-se de uma sólida provocação crítica sobre a instituição cinematográfica e suas convenções, ou uma "verdadeira empresa de destruição do cinema" (FAROULT, 1998, p. 15, tradução nossa). A começar pelo título, que faz menção a um filme que só poderá ser como os outros enquanto identificação preliminar. Isto é, na condição de um objeto composto por sequências de imagens e sons em uma tira de celuloide. É um e, ao mesmo tempo, são todos, materialmente falando.

Uma grande ironia do título desse filme que, a bem da verdade, quer ser tudo menos como os demais, é fazer dessa (des)semelhança também um ponto de partida para uma nova sensibilidade. Esta propõe uma outra ordem, na qual todo filme será agora um manifesto aberto, e não cinema em seu formato

elementar, fechado em um mundo ilusório e apartado do espectador. É, portanto, um filme como os outros filmes que não são cinema, mas uma provocação direta a ele, à sua ideologia. Há, logo, espaço à produção de filmes *fora* do escopo do cinema, mas ainda dentro dele. São, por outro lado, uma forma cinematográfica de atingir a mídia enquanto instituição consolidada: sua política cultural-econômica; seu viés hegemonicamente diversionista; sua forma anestesiada de abordagem de uma suposta realidade. Tomando como referência a explicação elíptica de Derrida (2004, p. 3 apud RODRIGUES, 2006, p. 330) sobre a desconstrução, *Um filme como os outros* parece colocar em prática um "pensamento da origem e dos limites da questão 'o que é?'", aplicado ao cinema.

O jeito dialético de fazer cinema buscando negá-lo, ou destruí-lo, ganha uma profunda ressonância na maneira como são trabalhados as imagens e os sons em *Um filme como os outros*. Uma forma de mudança de paradigma visada por ele consiste em inverter a prevalência do visual sobre o sonoro. É uma proposta que celebra a quebra de hierarquia do visual em uma arte tida como das imagens, tornando-a, talvez, um campo do domínio da palavra. Godard (1991, p. 117) falará de uma "*image sonore*"/"imagem sonora" para esse filme. Essa espécie de recusa sobre as informações visuais se manifesta de duas maneiras.

Uma, a principal, insiste em se deter durante um grande acúmulo de tempo sobre um grupo de estudantes e operários que debate sobre a relva, ocultando identidades em um jogo que favorece o anonimato do indivíduo perante a identidade coletiva. A câmera busca, na medida do possível, misturar o grupo entre a vegetação, camuflando-o em tomadas estrategicamente produzidas. Dá pouco a ver e muito a ouvir. Para Godard, em um comentário replicado pela imprensa, trata-se de preservar a identidade de pessoas que estariam sendo procuradas pelas autoridades. Mas essa justificativa parece soar como uma anedota, uma saída para *despistar* um comentário maior, que denota o artista em sua prática de autossacrifício, celebração do anonimato – que ele mesmo não consegue atingir em sua virada militante.[20] A proposta de obscurecer identidades está, ao fim, destituindo o poder da autoridade e o remetendo às massas, à solução grupal. Parece ressoar a ideia de uma "revolução sem rosto", tal como proposta por Morin (2018) sobre o Maio de 68 e de grande alcance.

Tal mirada para a desautorização do indivíduo enquanto fonte centralizadora de fala, que repercute a militância estudantil anti-institucional de 68, pode contemplar ainda outra conexão ao meio acadêmico. Esta teria como fonte um desenho de Maurice Henry publicado em *La quinzaine littéraire* como ilustração ao artigo de

François Châtelet chamado "*Où est le structuralisme*?", em julho de 1967. Nessa charge, que se notabilizou à época, vê-se grandes autoridades do estruturalismo – Lévi-Strauss, Lacan, Foucault e Barthes – sentadas na relva debatendo, caracterizados com figurinos indígenas. O tom jocoso da ilustração repercute o artigo, crítico, nada favorável ao reconhecer o estruturalismo como uma doutrina sem unidade, uma "pseudoescola" (DOSSE, 2018b, p. 147-148). Cerca de um ano mais tarde, Godard poderia substituir na relva os famosos interlocutores, já ridicularizados pelos traços de Henry, por um grupo de anônimos que simbolizaria uma desinstitucionalização da fala (e do saber). Se tal crítica de fato se dá, ela perderá força com a produção do Grupo Dziga Vertov e o alinhamento a Althusser (também criticado no texto de Châtelet).

Na caricatura silenciosa de Henry, o debate entre as estrelas do estruturalismo é totalmente aparente. O mesmo não ocorre na proposta de Godard. A ênfase no texto que é falado pelo grupo que, por sua vez, não é visto em sua particularidade (faces), e que chega a motivar o falseamento de dados no reemprego de imagens produzidas alhures, abre um parêntese promissor para retomar a desconstrução de Derrida. Há um excesso textual em *Um filme como os outros* que ultrapassa a informação visual sobre aqueles que estão

a falar. Não se vê os rostos, portanto, não há sincronismo entre som e imagem, apesar de se identificar a procedência sonora como advinda da técnica do som direto. Há uma recusa em tornar a sincronia, esse recurso legitimador de verdades no cinema documental, um artifício que respalda a veracidade do instante. A palavra está desarticulada daquele que fala – haverá de fato uma sincronia em todos os instantes do longa-metragem, ou sequer em algum? Como, afinal, aferi-la, uma vez que não se pretende captar a referência facial? A partir desse dado, pode-se encontrar uma reverberação do debate crítico em torno do logocentrismo, ou mesmo fonocentrismo: "(...) proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido. Hegel mostra muito bem o estranho privilégio do som na idealização, na produção do conceito e na presença a si do sujeito" (DERRIDA, 2000, p. 14). Para esse debate, é a palavra que está em jogo, e não imagens: oposição e privilégio da palavra oral sobre a escrita, representação gráfica.

Já para a estrutura audiovisual de um filme que se quer um documento (não ficcional), essa discussão não faria tanto sentido sem passar por adaptações. Nesse caso, a proposta do logo/fonocentrismo se daria em relação à imagem síncrona. A sincronia assevera o instante e toda a oralidade do momento. Corresponde à metafísica,

à percepção racional da coisa como supostamente ela é (foi). Ela se sobrepõe ao relato afastado, posterior à cena, retrabalhado, editado. A ausência de sincronia, sobretudo em um filme de teor documental, representaria, portanto, o equivalente à palavra escrita no sistema trabalhado por Derrida. Ou seja, uma tendência à mediação apartada do evento sobre a ação constituinte do ato (inclinação à montagem).

Ao solapar a sincronia entre sons e imagens que insinuam compatibilidade, há, evidentemente, uma problematização em curso. Esta problematização implica a ênfase sobre as materialidades do som e da imagem, que figuram como partículas autônomas divergentes, tomando o áudio uma proporção muito mais complexa do que a fatura imagética. A hierarquia histórica do visual sobre o sonoro no cinema é, então, invertida. O registro documental e metafísico do debate sobre a relva ganha um tratamento dialético. Ele é descontruído. Parece estar dentro (na percepção documental, do "assim ocorreu"); mas também fora (nos acréscimos estéticos que podem insinuar que o que se vê pode não ser "apenas aquilo").

A outra forma de problematizar o componente visual a partir do som está no reemprego de imagens de manifestações produzidas pelo ARC (Atélier de Recherches Cinématographiques). O comentário imagético proposto por Godard a partir da utilização

desse material estabelece paralelos irregulares. Eles escapam à identidade francesa e ao repertório imediatamente francês que motiva o grupo anônimo e tornam aquele conteúdo, de reflexão ou revolta, imagens como as outras. Nessa utilização, pode-se prospectar sobre uma ilustração à frase que Godard irá formular em seguida, em torno de outro filme – *Vento do leste* (1969), já com o Grupo Dziga Vertov e sob inspiração althusseriana: "*Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*" ("Isto não é uma imagem justa, mas justo uma imagem"). Essa forma de reavaliar imagens, descontextualizando-as do que elas pretendem ser para encará-las como o que elas poderiam também ser, habilita uma remissiva à desconstrução derridiana e à descontinuidade de Foucault – respaldando uma crítica historiográfica útil aos propósitos do Grupo Dziga Vertov. *Une image juste*, ou melhor, um documento, lugar de certezas e definições metafísicas, pode ser recolocada como um monumento, *juste une image*, apontamento de rupturas, questionamentos, problematização de discursos que elas trazem em si. Em resumo: espaço de contrastes, de incertezas e indefinições, local da crise das narrativas.

A indefinição que norteia o momento em que *Um filme como os outros* é produzido ressalta sua vocação para se dotar, ele mesmo,

em uma peça dialética. Isto é, de síntese complexa e avesso ao que está se tentando racionalizar sobre o Maio de 68 e suas reverberações por documentários da imprensa para a TV. *Um filme como os outros* é, na verdade, como nenhum. Constitui-se como uma recusa sobre o retrato, ou sobre as técnicas de aprontar um documento.

METAFÍSICA X DIALÉTICA NO "QUE FAZER?" GODARDIANO

A filmografia completa do Grupo Dziga Vertov, como outras propostas relativamente semelhantes que despontam no período, amplia a discussão sobre a desconstrução apresentada em *Um filme como os outros*. Não é o caso de analisar aqui a integralidade dos títulos produzidos por essa empreitada com a pretensão de esgotar o assunto a partir deles. Mas se faz necessário prosseguir neste trajeto com um notório texto produzido por Godard à época, de forma a contemplar a fração teórica do projeto e cotejá-la com a parte prática, insuficiente por si só.

No auge da experiência coletiva com o Grupo Dziga Vertov, Godard redige "Que fazer?", manifesto homônimo à conhecida obra de Lenin, publicada em 1903. Ele aparece originalmente em inglês nas páginas da revista *Afterimage*. Nesse texto, que é estruturado

a partir de frases enumeradas de 1 a 40, Godard estabelece seu raciocínio a partir de duas vertentes: a metafísica e a dialética. Essa polarização ganha uma identificação inicial entre o fazer filmes políticos (metafísica) e o fazê-los politicamente (dialética).[21] Mas a conclusão que toma forma no manifesto a partir do primeiro filme assinado pelo Grupo Dziga Vertov, *British Sounds* (1969), é a de que é preciso fazer filmes políticos politicamente. Nesse caso, qualquer um desses *filmes como os outros* parece estar inscrito no mesmo princípio dialético que rege os vocábulos derridianos *pharmakon* e *différance*. *British Sounds* é, em si, um filme político, atesta Godard no inciso 15, identificando-o à "concepção idealista e metafísica do mundo" (GODARD, 2006, p. 78). Mas a tarefa de exibi-lo na televisão britânica, o que de fato não ocorrerá, reinstaurando a propensão ao impossível, vai inscrevê-lo em uma "concepção marxista e dialética do mundo" (Ibidem).

Em resumo: há nessa estratégia uma inversão clara sobre a forma econômica de produção adotada pela indústria e que será mais à frente esmiuçada no "Que fazer?" godardiano. Essa inversão recusa o projeto que é pensado comercialmente antes mesmo de ser produzido, que já nasce sob a expectativa do bom resultado financeiro a partir das práticas recorrentes de distribuição/comercialização.

Nela, a política se sobrepõe à economia e a produção individual diverge da cadeia produtiva e seus regramentos comerciais.[22]

Há, portanto, um entendimento que não separa o filme da ação que o comporta para além de sua finitude objetal. O filme é um objeto, mas este objeto não está divorciado de uma concepção que é maior do que ele e corresponde a um projeto mais ambicioso, o qual ele, por si só, não consegue contemplar em sua totalidade. Trata-se de um *empreendimento* de renovação, ou de desconstrução do cinema que implica um comentário que se dirige à cadeia como um todo, sua plateia e meios de recepção. Nela, o filme é apenas um instrumento que não tem utilidade se considerado isoladamente, caindo em um paradigma metafísico, o do filme político. Em termos comparativos, seria algo como recusar o valor do objeto filme enquanto mercadoria elementar do processo econômico cinematográfico: diferentemente do esquema industrial, aqui o filme não se basta. Ele vem agregado a um programa mais ambicioso de restruturação que enfraquece o objeto e a individualização. O filme passa a ser pensado criativamente a partir de uma base horizontalizada (o trabalho grupal enquanto oposição à estrutura autoral ou restrita à hierarquia que coloca o diretor no topo). E, enquanto produto, é aberto e solicita a seu público uma tarefa

igualmente criativa, de recriação, decifração, interpretação e mesmo contestação, como se vê nas *lacunas* apresentadas em *Um filme como os outros*.

Entre as características apontadas por Godard como próprias a uma concepção metafísica está o posicionamento burguês; a atitude passiva de um sujeito que compreende o mundo, mas não faz nada para mudá-lo; que até se propõe a absorver coisas, mas que não milita a favor ou contra o que apreende. Tal quadro salienta o espectador que não contesta a realidade ou o documento que pretende prová-la enquanto tal. Como um paralelo contrastante à questão, Godard decompõe uma expressão inspirada em Brecht que já havia sido utilizada por ele outrora e pode estar também na origem da frase "Isto não é uma imagem justa, mas justo uma imagem". Trata-se do seguinte comentário: "O realismo não é como são as coisas reais, mas como são realmente as coisas". É uma fórmula que reitera a contestação do documento, retrabalhando, contestando, reinterpretando e colocando-o em uma nova escala historiográfica. Ela enfatiza a desconstrução da ideia de realismo.

Além de Brecht, Lenin e Kiang-Tsing (esposa de Mao Tsé-Tung), há ainda a previsível menção a Dziga Vertov, cineasta da vanguarda soviética dos anos 1920 que assume um protagonismo na conversão

de Godard. Vertov é evocado em um comentário que contraria a ordem convencional de produção de um filme (roteiro, filmagem, montagem, comercialização). Esse comentário consiste em afirmar o primado da montagem sobre o processo de produção, o que implica o montar antes, durante e depois da filmagem. É mais uma forma de discorrer sobre uma nova metodologia, um complemento de ordem prática à sobreposição teórica da política sobre a economia. Algo como passar de uma tradicional política econômica para uma economia política que, por sua vez, contesta os princípios capitalistas do setor regidos pelo lucro, submetendo-os a uma tomada de decisão política.

PENSAR A DESCONSTRUÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO A PARTIR DE 68

Não se pode dizer que o cinema brasileiro pós-68 conheceu uma influência militante tão marcadamente teórica, tal como se configurou no cinema francês. Diferentemente do exemplo europeu, a cultura acadêmica do país e suas manifestações artísticas não vinham fortemente amparadas por um desenvolvimento teórico tal como o provocado pelo estruturalismo. Pensar sobre a desconstrução do cinema brasileiro a partir de 68 não implica assumir

uma linha a reboque das incursões acadêmicas. Mas sim a favor do subdesenvolvimento e da afirmação da precariedade como mola propulsora para fazer germinar "tradutores 'diferenciais' da tradição" (CAMPOS, 1992, p. 261) dispostos à deturpação despudorada.

No quadro do cinema moderno, os últimos anos daquela década veem o surgimento do Cinema Marginal como uma oposição crítica ao Cinema Novo e suas figuras de maior envergadura. O *cinemanovismo*, contudo, não irá interromper sua meta de integrar-se a um público maior, agora respaldada pelo processamento colorido de imagens e aprimorada por uma produção financeiramente superior. Nem presenciará o afastamento de um integrante radicalmente convertido pelo cenário político. Glauber, uma liderança política inegável no expediente *cinemanovista*, irá manifestar sua desconfiança sobre a *febre* militante em diversos comentários pela imprensa.[23] O estranhamento será contundente no relato feito por ele sobre o posicionamento pós-68 de Godard a partir de sua participação em *Vento do leste*. *Câncer* e *1968*, o que mais poderia aproximar a filmografia de Glauber a uma vertente militante/experimental, permanecerão fora de suas prioridades imediatas.

O ano de 1969, por sua vez, é caracterizado pela produção até então mais bem-acabada dos *cinemanovistas*. A safra de *O dragão*

da maldade contra o santo guerreiro, *Macunaíma*, *Brasil ano 2000* e *Os herdeiros* será responsável por intensificar as críticas formuladas por aqueles que foram apontados outrora como herdeiros do cinema moderno brasileiro. A partir desse antagonismo, um tanto semelhante à guinada contrária ao cinema de autor protagonizada por Godard, fica estabelecido um quadro favorável à prospecção de uma *nova vanguarda* por aqui.

Pensar a desconstrução do cinema brasileiro a partir de 68 necessita, entretanto, incorporar alguns valores que estão fora do radar dos franceses e dizem respeito a uma identidade tipicamente latino-americana, periférica. Nesse cotejamento, a desconstrução pode ganhar uma representação regional histórica na antropofagia, como o observa Haroldo de Campos (1992, p. 261):

> Para nós não é nova a ideia da 'desconstrução' do orgulhoso logocentrismo ocidental, europeu, à maneira preconizada por Derrida, uma vez que já tínhamos a antropofagia oswaldiana, que é, por si mesma, uma forma "brutalista" de "desconstrução", sob a espécie da devoração, da deglutição crítica do legado cultural universal.

Nela, vê-se uma conexão clara com a ideia do entre-lugar, de não ser uma coisa nem outra, mas estar atravessado entre uma

expressão regional e outra externa, um amálgama entre os dois. A antropofagia, tal como colocado por Haroldo de Campos, seria uma espécie de marco vanguardista sobre a questão, antecipadora do pós-estruturalismo europeu. Será, contudo, reincorporada por aqui nos entornos de 68, na contemporaneidade do debate francês.

A oposição entre *cinemanovistas* e marginais durante o biênio 1969-70 abarca uma discussão sobre a legitimidade tropicalista – que já vem apresentando resultados desde 1967, em filmes como *Terra em transe* e, no ano seguinte, *O bandido da luz vermelha*. O cenário aponta uma disputa em torno da representatividade de figuras modernistas valorizadas pelos concretistas a partir dos anos 1950: Oswald e Mário de Andrade. Encontra-se, novamente, uma tendência à reavaliação historicista, que evoca símbolos do passado de forma a contextualizá-los no presente, sobrepondo-os a contextos dispersos. O impulso que busca dar um *tratamento adequado* à obra de Oswald (começando no teatro, por Zé Celso e sua adaptação de *O rei da vela*) pode remeter ao ímpeto que irá levar Godard ao encontro de Dziga Vertov, fazendo-o prevalecer sobre Eisenstein. Mas se Godard propõe uma abordagem erudita, de transposição respeitosa do construtivismo soviético para a militância francesa, é um retorno à história do próprio Brasil e à identidade miscigenada que está

na base do apego pela antropofagia. É, mais uma vez, discorrer sobre uma desconstrução "brutalista" que emerge no Brasil. Esta toma forma conforme a repressão militar fecha o cerco e o modernismo cinematográfico perde fôlego às vésperas de selar um pacto institucional com o governo a partir do surgimento da Embrafilme.

A valorização idealista de Godard pela cultura estrangeira, da vanguarda russa ao cinema do terceiro mundo, é rechaçada pelo quadro da desconstrução "brutalista". Pois este se apropria da cultura estrangeira no sentido de desvalorizá-la por meio de um projeto paródico, de afirmação da falta de condições e, nos casos mais radicais, elogio ao subdesenvolvimento enquanto redenção criativa – editorial respaldado no campo das artes por Hélio Oiticica e Frederico Morais,[24] para ficar em dois exemplos contemporâneos e de grande envergadura.

Pensar a desconstrução do cinema brasileiro a partir de 68 é, portanto, dirigir-se para fora do Cinema Novo, mas obrigatoriamente se deter nele enquanto motivador principal de reprovações prático-teóricas. A desconstrução aqui se direciona criticamente ao cinema de autor, do qual o Cinema Novo vigora como o grande representante local, e contra qualquer outra iniciativa destoante da proposta vanguardista – ponto pacífico entre a desconstrução no Brasil e na França.

Outro ponto obrigatório de convergência está na exposição da materialidade, que aqui, entretanto, ganha outra *coloração*. Assume um papel crítico em relação à sofisticação do cinema moderno brasileiro e sua campanha internacionalista. É por meio da exposição do fazer o filme – da utilização de tomadas *defeituosas* ou repetidas à visualização da equipe de produção – que a crítica à superprodução ganha fôlego. Parece dispor sobre a *subprodução* enquanto reivindicação de autenticidade para uma identidade nacional, que lida com os conteúdos estrangeiros com a intenção da deturpação compulsória – agregando aí técnicas como o plano-sequência ou títulos celebrados pela chamada "cultura culta". É também uma forma de apontar criticamente a influência que o êxito europeu de certos filmes brasileiros exerceu sobre o trabalho de seus cineastas, acusando um programa de concessão que resulta, por fim, na perda da identidade. Não há, portanto, uma conotação marxista explícita nessa proposta de reiteração do materialismo – diferentemente do contexto francês, que irá embasar os argumentos nas Generalidades, na prática teórica de Althusser. A desconstrução aqui ganha um terreno de debate mais próspero na *fricção* com Derrida e na ideia da "relação sem relação".

Dentre as características elencadas acima, cabe à Belair e seu projeto prático de questionamento constituir-se possivelmente na mais farta iniciativa que buscou assimilar um grande acúmulo de ambiguidades no cinema brasileiro do período. A produtora criada por Rogério Sganzerla, Julio Bressane e Helena Ignez pode corresponder, de maneira muito particular e conflitante, ao quadro contestatório revelado no cinema francês pós-68, e figura como um sólido representante na cinematografia brasileira no que concerne à adoção de uma identidade dialética que faz da produção fílmica um prosseguimento dependente de um discurso maior.[25] É político de forma desigual ao que orienta o Grupo Dziga Vertov em sua cruzada erudita em direção ao filme materialista dialético, reencaminhando as críticas para a safra mais recente do Cinema Novo (comprometida com a expansão a mercados internacionais e... *ideológicos*) – sem, contudo, descartar a pretensão comercial ou recusar o cinema como negócio.[26] A produtora concentra a promoção do projeto sobre a feitura ininterrupta de filmes sem trabalhá-los individualmente, mas como parte de uma ação que visa destacar a numerosa e barata produção no âmbito da política cinematográfica. Como resultado, entregará filmes sem fim (Bressane), ou prestes a serem retrabalhados ao longo do tempo, originando versões

distintas (Sganzerla). O processo é maior que o produto, e este não consegue se desvincular dele (se falará mais tarde em *filme Belair*,[27] flagrante tentativa de prolongamento da experiência).

Os filmes da produtora agregam comentários sobre a ditadura e o sufocamento militar em uma chave muito singular, contaminada por um ambiente histérico que resvala na paródia e em uma densa proposta de reciclagem do popular. O objeto de fascínio e, paradoxalmente, revisão crítica que emerge nos títulos da Belair é a chanchada e sua penetração no público de outrora, habilitando o papel de "tradutores 'diferenciais' da tradição" a seus diretores. Para Bressane (1977),[28] possivelmente no texto sobre a Belair mais influenciado pela desconstrução, com o conveniente título "Cuidado madame: semelhante sem semelhante", *Cuidado madame* (1970) "traduz tradição". É, de certa maneira, evocar um clima de ingenuidade, como se vê no título deste filme da Belair, para traí-lo sucessivamente em uma encorpada disposta a tornar do subdesenvolvimento uma tônica identitária indissociável do brasileiro e, portanto, do seu cinema e sua condição industrialmente desfavorável. Se Godard se valeu do paradoxo "*image sonore*" para discorrer sobre *Um filme como os outros*, Bressane, nesse mesmo texto, vai meditar sobre "imagem-sonora que pensa imagem-sonora".

Em ambos os casos, trata-se de uma abordagem materialista. De discorrer sobre o audiovisual destacando seus componentes materiais (imagem, som) para ir além deles.

É preciso contextualizar o potencial belicoso da Belair também dentro do processo de integração do cinema com as demais artes. Nesse segmento, encontra-se no tropicalismo uma porta de entrada bem-sucedida, inclusive enquanto campo promissor para estender suas críticas a uma suposta apropriação estética equivocada – acusando, novamente, uma política reprovável apresentada pelo Cinema Novo.[29] Já absorvido pela safra *cinemanovista*, que irá propor o termo *tropicolor*, o tropicalismo é reavaliado criticamente pela Belair. Talvez seja o caso de considerar seus filmes como pós-tropicalistas, como o propõe Favaretto (2019) em uma chave mais ampla (a do Cinema Marginal), apontando *Sem essa, Aranha*, título da Belair, entre uma lista de produções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se pensar a desconstrução do cinema a partir de 68 significa vê-lo como uma proposta que ocupa um entre-lugar (retomando Derrida), um composto dialético que assume uma feição híbrida

e contraditória; espaço de visibilidade do todo, assumindo a materialidade do processo como um dado inextinguível, não parece haver uma resposta tão contundente no horizonte do cinema brasileiro pós-68 quanto a Belair. É ela quem melhor se adequa no período à ideia de uma desconstrução "brutalista", proposta por Haroldo de Campos. Sua celebração já nesse século e o fortalecimento da ideia de tê-la como "fora do seu tempo", ou mesmo vítima das forças da época, só irá reforçar seu pertencimento a nenhuma época e, ao mesmo tempo, a todas as épocas. Enquanto questionamento da lógica metafísica, mas que tampouco assimilou de forma voluntária uma proposta política na chave do Godard de "Que fazer?", a Belair habilita um fértil terreno para a prospecção da desconstrução do cinema pós-68 no Brasil. Na superfície, pode soar como apenas uma fonte inesgotável de anedotas; ou, nas palavras de Sganzerla, como "uma forma de esconder a verdade",[30] mas também de buscar "o impossível, o libertário" (apud BUTCHER, 2000, p. 4). Como no Grupo Dziga Vertov, trata-se de uma renúncia radical e de um projeto que pretende pensar o cinema para fora dos limites do escopo artístico-cultural: "(...) o desafio crítico do cinema brasileiro seria precisamente pensar o que 'não está lá' nestas dez[31] *horas Belair*" (BRESSANE, 1977, grifos meus).

Ainda que a Belair e seus porta-vozes jamais tenham visado a assumir uma encorpada cientificista – mas uma brecha no *varejo*, que argumenta sobre a fragilidade industrial do cinema brasileiro –, nunca perderam de vista propor uma via radical da convergência entre modernidade e mercado pretendida pelos *cinemanovistas*. É contra essa *ideologia periférica* que uma interpretação "brutalista" para a desconstrução do cinema a partir de 68 se dá no Brasil. Para retomar as indagações de uma personagem (Maria Gladys) em *Sem essa, Aranha*, "O que é o Brasil? O que é o brasileiro?", a Belair, enquanto projeto afinado ao editorial antropofágico, parece estender a questão para o cinema brasileiro. Tornaram este uma aposta no impossível.

NOTAS

1. "O que eu queria era passar *ao interior* da imagem, porque a maior parte dos filmes é feita *no exterior* da imagem" (tradução nossa, grifos no original).

2. "Nós gostaríamos mesmo que houvesse uma ruptura com o conceito de ruptura". (tradução nossa)

3. Retiro a expressão de Faroult (2018), que nomeia sua pesquisa sobre a incursão militante de Godard como "*inventions d'un cinéma politique*".

4. Para código e estrutura, destaco essa definição de Descombes (1979, p. 121 apud DOSSE, 2018a, p. 69): "A definição de um código é ser traduzível num outro código: a essa propriedade que o define dá-se o nome de estrutura".

5. As demais correntes são o estruturalismo científico (Lévi-Strauss, Greimas, Lacan) e o semiológico (Barthes, Genette, Todorov), como o aponta Dosse (2018a, p. 30). Sobre o estruturalismo epistêmico: "O estrutural-epistemista substitui o marxismo totalizador com igual certeza de cientificidade, obedecendo às leis da ciência clássica. Maneja o determinismo e a objetivação excluindo o sujeito, demasiado aleatório, e a história, demasiado contingente, em proveito de um modelo tão rigoroso quanto às ciências da natureza: a linguística estrutural" (Ibidem, p. 245).

6. Se a intenção é compreender nesse cinema alinhado à desconstrução uma influência que combina Derrida e Althusser, é preciso observar que esses nomes podem divergir entre si. Representam uma continuidade (Althusser) e uma ruptura (Derrida) do estruturalismo. É o caso de compreendê-los como exemplificadores de uma base dialética; perceber o velho e o novo, ou o dentro e o fora, como partes de um mesmo: "O significado de 'pós' em pós-estruturalismo é, pois, não um 'depois' definitivo no sentido de um obstáculo agora ultrapassado. Ao invés disso, o 'pós' significa 'com, mas também diferente'. A desconstrução é ainda estruturalismo, mas aberto e transformado" (WILLIAMS, 2013, p. 46). Tal cenário ganha representatividade com o Maio de 68: "O efeito de Maio de 1968 sobre o estruturalismo é (...) contraditório: antigo e novo se misturam, racionalismo científico e antirracionalismo estão ligados, inclusive no pensamento dos próprios autores" (DOSSE, 2018b, p. 188).

7. Atuante durante alguns meses e responsável pelos seguintes filmes: *A família do barulho*, *Barão Olavo, o horrível*, *Cuidado madame* – de autoria de Bressane; *Carnaval na lama*, *Copacabana mon amour* e *Sem essa, Aranha*, todos de Sganzerla. Há ainda um suposto registro coletivo intitulado *A miss e o dinossauro*.

8. Como referência à pluralidade de perspectivas em torno da desconstrução entre pesquisadores brasileiros, destaco as coletâneas organizadas por Duque-Estrada (2004, 2008) e a obra recente de Maia (2021).

9. "O logocentrismo é uma metafísica etnocêntrica, num sentido original e não 'relativista'. Está ligado à história do Ocidente" (DERRIDA, 2000, p. 98).

10. Destaco esse comentário de Derrida (2001, p. 18-19): "(...) todo gesto transgressivo volta a nos encerrar na metafísica – precisamente por ela nos servir de ponto de apoio".

11. "*Différance* é uma estrutura de diferenças identificáveis (...) mas é também um processo de diferir que não pode ser reduzido a cadeias de identidades. Ao invés disso, é a razão por que tais cadeias são sempre abertas e incompletas" e "(...) *a 'différance*' é a condição para a abertura *e incompletude de qualquer parte identificável da cadeia*" (WILLIAMS, 2013, p. 58, grifos do autor).

12. Sobretudo em relação à ideia de uma "nova história", defendida em *Arqueologia do saber*.

13. "Quando uma ciência, já constituída, desenvolve-se, ela elabora sobre uma matéria-prima (Generalidade I) constituída seja de conceitos ainda ideológicos, seja de 'fatos' científicos, seja de conceitos já cientificamente elaborados, mas que pertencem a um estágio anterior da ciência (uma ex-Generalidade III). É, por conseguinte, ao transformar essa Generalidade I em Generalidade III (conhecimento) que a ciência trabalha e produz" (ALTHUSSER, 1979, p. 160).

14. "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base" é baseado em uma conferência de Derrida, "Freud e a cena da escritura", incluída em *A escritura e a diferença*.

15. Refiro-me, obviamente, ao comentário de Godard, que, ao projetar Vertov como um paradigma histórico, passa a ver Eisenstein como um revisionista. Faroult (2018) discorre sobre o assunto e oferece respostas.

16. Como uma referência para esse debate, ver Leblanc (2012), Comolli (2009) e Lebel (1975).

17. Oriundo da revista *Tel quel*.

18. Destaco essas palavras do crítico Guy Hennebelle (apud HARVEY, 1978, p. 135-136, tradução nossa, grifo do autor) em defesa de *Coup pour coup* (1972), de Martin Karmitz: "Está na hora de colocar um fim à ilusão *telqueliana* na qual intelectuais têm a tarefa especial de promover uma 'linha proletária' no 'front da linguagem' contra a 'linha burguesa, enquanto os trabalhadores têm como objetivo a tomada do poder nas fábricas. (...) 'Desconstrução' (distinta do 'distanciamento' brechtiano) raramente traz algo além do tédio".

19. Ou, ao menos, em dupla, se considerado o papel e a influência de Jean-Pierre Gorin sobre Godard à época.

20. O esforço pretendido por Godard ao suprimir o rosto como uma forma de se afastar da identidade ao filmar os debatedores de *Um filme como os outros* e, mais tarde, na proposta do Grupo Dziga Vertov, encontra ressonância nessas palavras do Foucault (2008, p. 20) de 1969: "Vários, como eu sem dúvida, escrevem para não ter mais um rosto. Não me pergunte quem sou e não me diga para permanecer o mesmo". A liberação de filmar/escrever a partir do anonimato não deixa de afirmar a recusa sobre si e a ênfase sobre a descentralização do autor.

21. Ainda que não seja um dos estruturalistas visados nesta análise, Lyotard poderia contribuir com um paralelo à questão: "*O político é primordialmente uma relação com eventos e com intensidades emocionais, enquanto que a política é primordialmente uma reflexão sobre como realizar metas e sobre quais estruturas são corretas e necessárias para essa realização*" (WILLIAMS, 2013, p. 128, grifos do autor).

22. "28. Fazer 2, é produzir um filme antes de o difundir, aprender a produzi-lo seguindo este princípio: é a produção que comanda a difusão, é a política que comanda a economia" (GODARD, 2006, p. 79).

23. Um exemplo central para essa observação está em "O último escândalo de Godard", publicado na revista *Manchete* nº 928, jan. 1970.

24. Penso aqui, como referência, em *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969), de Gullar, e "Situação da vanguarda no Brasil" (1966), de Oiticica.

25. Esse comentário pode ser comprovado nas diversas abordagens do projeto pela imprensa durante seu funcionamento. Isto é, nas citações sobre a Belair sem quase nunca chamá-la pelo nome; no discurso de seus fundadores, que enfatiza um projeto de agravo às bases do cinema moderno sem trabalhar individualmente os filmes que nele estavam sendo produzidos. Um exemplo contundente dessa tática está nas duas cartas escritas por Bressane e publicadas em programas da Cinemateca do MAM quando da mostra *Novos rumos do cinema brasileiro* – ocasião na qual dois títulos da Belair são projetados pela primeira vez: "S.O.S Brazil" e "O inimigo é outro?". Nelas, fala-se sobre os caminhos equivocados que o cinema brasileiro tomava com a adoção da mentalidade industrial. Os filmes da Belair são até citados, mas de forma genérica. A ênfase recai sobre o processo e em certos resultados técnicos (ampliação, cor). Destaco esse trecho de "S.O.S Brazil": "Além de criar uma dinâmica totalmente nova (chegamos a fazer seis longas-metragens em quatro meses, é fantástico) a Belair virou naquele momento para o lado enterrado do cinema brasileiro, ou seja, o cinema livre, político (numa acepção total desse significado) e tendo como base o que havia de melhor entre nós: de Trotsky a Oswald de Andrade, da precariedade limitativa à improvisação criadora" (BRESSANE, 1971).

26. Para além das inúmeras menções ao longo do tempo sobre um suposto acordo firmado com o exibidor Luis Severiano Ribeiro, uma parcela da filmografia da Belair de fato tentou obter um certificado de exibição, mas foi impedida pela censura. Tais processos geraram uma volumosa documentação de cerca de duas dezenas de itens, de pareceres de censores a certificados e requisição de censura – além de menções na imprensa.

27. Expressão dita por Bressane no curta-metragem *Viola chinesa* (1975).

28. Texto avulso depositado no Centro de Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro).

29. Tais críticas são feitas sem parcimônia por Sganzerla na entrevista ao lado de Helena Ignez para *O pasquim* nº 33, fev. 1970.

30. Trecho extraído de depoimento filmado de Rogério Sganzerla, inserido em *Elogio da luz* (2003), de Joel Pizzini.

31. Número equivalente ao que seria a soma total de horas da produção do grupo.

REFERÊNCIAS

ALBERA, François. **Modernidade e vanguarda do cinema**. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

ALTHUSSER, Louis. **A favor de Marx**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

ALTHUSSER, Louis.; BALIBAR, Étienne.; ESTABLET, Roger. **Ler o capital** – vol. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

BADIOU, Alain. A autonomia do processo estético. In COELHO, Eduardo Prado (org.). **Estruturalismo**: antologia de textos teóricos. Lisboa: Portugália, 1968.

BAUDRY, Jean Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2008, p. 383-389.

BERNARDO, Fernanda. lévinas e derrida: ponto(s) de (não)-contato. In DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.). **Espectros de Derrida**. Rio de Janeiro: NAU, 2008, p. 157-211.

BRESSANE, Julio. Cuidado madame: semelhante sem semelhante. Arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1977.

BRESSANE, Julio. O inimigo é outro? Cinema brasileiro: novos rumos – IV. Arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), n° 255, 13 nov. 1970.

BRESSANE, Julio. S.O.S. Brazil. Cinema brasileiro: novos rumos – V. Arquivo Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), n° 25, 29 jan. 1971.

BUTCHER, Pedro. Mais uma 'subprodução' da Belair Filmes. **O globo**, Rio de Janeiro, 26 nov. 2000, Segundo caderno, p. 4.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COMOLLI, Jean-Louis. **Cinéma contre spectacle**. Lagrasse: Verdier, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Psyché** – Inventions de l'autre. Paris: Galilée, 1987.

DOSSE, François. **História do estruturalismo,** vol. 1 – o campo do signo 1945-1966. São Paulo: UNESP, 2018a.

DOSSE, François. **História do estruturalismo,** vol. 2 – o canto do cisne, de 1967 a nossos dias. São Paulo: UNESP, 2018b.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.). **Desconstrução e ética**: ecos de Jacques Derrida. Rio de Janeiro: Loyola, 2004.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. *sobretudo...* o perdão – (im)possibilidade, alteridade, afirmação. In **Espectros de Derrida**. Rio de Janeiro: NAU, 2008, p. 13-38.

FARGIER. Jean-Paul. Vers le récit rouge. **Cinéthique**, nº 7-8, 1970, p. 9-19.

FAROULT, David. **Godard**: inventions d'un cinéma politique. Paris: Éditions Amsterdam, 2018.

FAROULT, David; LEBLANC, Gérard. **Mai 68 ou le cinéma en suspens**. Paris: Syllepse, 1998.

FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GODARD, Jean-Luc. **Godard par Godard** – des années Maio aux années 80. Paris: Flammarion, 1991.

GODARD. Que faire?. In BRENEZ, Nicole. **Cinémas d'avant garde**. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.

HARVEY, Sylvia. **May' 68 and Film Culture**. Londres: British Film Institute, 1978.

LEBEL, Jean Patrick. **Cinema e ideologia**. Lisboa: Edições Mandacaru, 1975.

LEBLANC, Gérard. Économique, ideologique, formel.... **Cinéthique**, nº 3, primavera 1969, p. 7-14.

LEBLANC, Gérard. Louis Althusser et la theorie du cinéma en France. **Association Media Création Recherche,** Paris, 2012. Disponível em: http://www.mediascreationrecherche.com/LOUIS%20ALTHUSSER%20.pdf. Acesso em: 27 mai. 2017.

MAIA, Victor. **No rastro da desconstrução**. Rio de Janeiro: Mauad, 2021.

MORIN, Edgar; LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius. **Maio de 68**: a brecha. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

RODRIGUES, Carla. Jacques Derrida: pensar a desconstrução. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, v. 8, nº 9, 2006, p. 330-335.

WILLIAMS, James. **Pós-estruturalismo**. Petrópolis: Vozes, 2013.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZIMMER, Christian. **Cinéma et politique**. Paris: Seghers, 1974.

FILMES

Cuidado madame (1970), Julio Bressane, Brasil.

Sem essa, Aranha (1970), Rogério Sganzerla, Brasil.

Um filme como os outros (1968), Jean-Luc Godard, França.

SOBRE O AUTOR

Leonardo Gomes Esteves é Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/ PUC-Rio com estágio doutoral na Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3). É Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Mato Grosso (PPGHIS/UFMT) e do bacharelado em Cinema e Audiovisual na mesma instituição.

Artigo recebido em 23 de outubro de 2020 e aceito em 13 de maio de 2022.

AS PROPOSTAS EXPERIMENTAIS E POLÍTICAS DE PAULO HERKENHOFF

THE EXPERIMENTAL AND POLITICAL PROPOSALS OF PAULO HERKENHOFF

LAS PROPUESTAS EXPERIMENTALES Y POLÍTICAS DE PAULO HERKENHOFF

ALMERINDA DA SILVA LOPES

Artigo inédito

Almerinda da Silva Lopes*

https://orcid.org/0000-0001-5075-7843

*Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2022. 202033

RESUMO

Este texto reflete sobre algumas propostas experimentais produzidas nos anos 1970 e início de 1980 pelo artista Paulo Herkenhoff (1949), que recorreu aos jornais para criar ações efêmeras e performáticas, de conotação sociopolítica, em que recodifica imagens fotográficas e manchetes encontradas nesses periódicos por meio de interferências sobre esse material. A partir dos textos publicados na imprensa, o texto discorre, ainda, sobre o posicionamento da crítica de arte diante dessas proposições reveladoras da ousadia criativa e do senso crítico do artista, ao ironizar, de maneira desafiadora e bem-humorada, a falta de liberdade, a repressão militar e a interferência da censura na mídia e nas artes, atuando muitas vezes com a presença do público, posicionado diante da câmera de videoteipe.

PALAVRAS-CHAVE Arte experimental; Conceitualismos; Desmaterialização; Performance; Arte política; Paulo Herkenhoff

ABSTRACT

This text reflects on experimental proposals produced in the 1970s and early 1980s by the artist Paulo Herkenhoff (1949), who turned to newspapers to create ephemeral and performative actions with a socio-political connotation in which he recodes photographic images and headlines found in these periodicals through interference on such material. From texts published in the press, the article also discusses the position of art criticism in the face of these propositions, that reveal the artist's creative boldness and critical sense, by mocking, in a defiant and good-humored way, the lack of freedom, military repression and the interference of censorship in the media and the arts, often acting in the presence of the public, positioned in front of the videotape camera.

KEYWORDS Experimental Art; Conceptualisms; Dematerialization; Performance; Political Art; Paulo Herkenhoff

RESUMEN

Este texto reflexiona sobre algunas propuestas experimentales producidas en los años 1970 y comienzo de 1980 por el jóven artista Paulo Herkenhoff (1949), que recorrió a los diarios para la creación de una variedad de acciones efímeras y performativas, con una connotación sociopolítica, en las que recodifica e interfiere en las imágenes fotográficas y en los titulares de estos diarios. Partiendo de los textos publicados en la prensa, el texto aborda la posición de los críticos de arte frente a estas proposiciones que revelan la audacia creativa y el sentido crítico del artista, al burlarse, de manera desafiante y humorística, sobre la falta de libertad militar, la represión y la injerencia de la censura en los medios de comunicación y en el arte, muchas veces actuando con la presencia del público, posicionándose frente a la cámara de video.

PALABRAS CLAVE Arte Experimental, Conceitualismos, Desmaterialização, Performance, Arte Política, Paulo Herkenhoff.

INTRODUÇÃO

As décadas de 1960-1970 foram marcadas, no mundo ocidental, por mudanças radicais nas diferentes áreas: econômica, política, científica, social, cultural e artística. No que concerne à arte, o formalismo entrava em crise em paralelo à "negação da objetividade material e das grandes narrativas, com a substituição da significação da forma visual por conceitos estritamente vinculados à linguagem ou a um conteúdo semiótico" (OSBORNE, 2006, p. 18-19, tradução nossa). A arte se desmaterializa, rompem-se as tradicionais categorias estéticas, subvertem-se os dogmas, os valores e os meios artísticos estabelecidos. As práticas artísticas se diversificam, tornam-se efêmeras, processuais e impuras, abrindo espaço para um amplo espectro de experimentações e ações que se aproximam da vida e são compartilhadas com o público. Parte dessas proposições artísticas deixa de ser apresentada estritamente nos espaços fechados e restritos das instituições culturais – tidas pelos artistas como redutos elitistas e conservadores –, para expandir-se

livremente no mundo, ocupando diferentes lugares e espaços públicos e privados. A heterogeneidade de proposições artísticas experimentais e linguagens alternativas faz com que não haja consenso entre os teóricos e os próprios artistas sobre a definição, os limites, as características e até sobre a origem da arte conceitual. Entretanto, essa denominação acabaria sendo "usada para designar essa multiplicidade de atividades, com base na linguagem, fotografia e processos (...) e várias práticas antiformais", e rapidamente alcançou projeção mundial, como observa Wood (2002, p. 6-7).

O inglês Peter Osborne ratifica a amplitude do termo e atribui a criação da expressão "Concept Art" ao artista Henry Flynt, do grupo Fluxus, em 1961, que a teria usado para designar conceitos ou ideias vinculados à linguagem, e não propriamente para caracterizar uma experiência visual específica ou gênero de obras. Ainda segundo o teórico, no início dos anos 1970 a expressão já estava disseminada e globalizada, sendo amplamente utilizada, por artistas de direita e de esquerda (OSBORNE, 2006, p. 17), para nomear diferentes ações e proposições artísticas que extrapolavam as fronteiras dos países de língua inglesa. Esse e outros teóricos atribuem tal difusão às ideias, atitudes e propostas artísticas de autoria de Duchamp e do Fluxus, e à publicação, por Joseph Kosuth, de "A arte depois da filosofia",

em 1969, em cuja reflexão o artista afirmava a impotência da filosofia para o entendimento das obras conceituais por ele produzidas desde 1965, em que a ideia se sobrepõe ao produto final e nas quais ele refutava a materialidade do objeto artístico, a expertise artesanal, o estilo individual, a emoção e a subjetividade. Esse ensaio, traduzido em português, encontrou também grande receptividade entre teóricos e artistas brasileiros (KOSUTH, 2006).

O fetichismo da obra de arte única, pura e perene, e a ideia de produto destinado ao mercado e à contemplação cediam lugar, a partir daí, à pluralidade, à hibridização e à efemeridade de meios, suportes e materiais, expressos por projetos, diagramas, esboços, textos, registros documentais de performances, Land Art (*earthwork*), fotografias, livros, revistas, vídeos, arte postal ou arte correio, reproduzidos e serializados mecanicamente, que na época sequer tinham valor comercial. Embora no Brasil o recrudescimento da ditadura militar, em meados de 1969, buscasse interferir no processo criativo, submetendo as artes à censura, os jovens artistas, dentre os quais Paulo Herkenhoff, encontraram meios de romper o cerco, recorrendo a suportes, meios e linguagens de natureza experimental ou conceitual cujo teor político acabou passando

despercebido, dada a dificuldade de decodificação de suas mensagens pelos agentes dos órgãos de repressão, como veremos.

A realização das primeiras exposições de arte conceitual leva teóricos como a americana Lucy Lippard (1997) e o espanhol Simon Marchán Fiz (1994) a perceber que a produção dos artistas conceituais atuantes na Europa Ocidental e nos Estados Unidos se diferenciava das propostas daqueles que trabalhavam em outros contextos sociopolíticos e culturais, e de modo especial em países da América Latina. Para esses teóricos, enquanto os americanos e os ingleses atribuíam à arte conceitual um viés tautológico, reduzido a um discurso autorreferente, nos países que passavam por guerras ou por regimes autoritários a arte assumia uma faceta ativista ou libertária. Marchán Fiz, em *Del arte objetual al arte de concepto*, cuja primeira publicação data de 1974, destacava que, enquanto a arte norte-americana desviava-se, estrategicamente, de problemas imediatos do país, como a Guerra do Vietnã, nos países latino-americanos, que passavam por regimes repressores, a arte voltava-se para a própria realidade sociopolítica, com o propósito de contestá-la, ironizá-la, denunciá-la, impondo-se, também, como "antidiscurso". Para demarcar esses diferentes posicionamentos e a especificidade

da arte produzida na América Latina, o teórico cunhou a expressão "Arte Conceitualista" (FIZ, 1994, p. 253-256).

Quase 50 anos depois, a porto-riquenha, radicada nos Estados Unidos, Mari Carmen Ramírez (2007), em "Táticas para viver da adversidade. O Conceitualismo na América latina", em diálogo com Marchán Fiz, reafirma o caráter ideológico da arte conceitual latino-americana e chama atenção para a sua não homogeneidade, ampliando a reflexão sobre a especificidade das proposições conceitualistas surgidas no continente. Ramírez atribuiu tais peculiaridades à "complexidade e diversidade política, econômica e racial" dos diferentes países que integram a América Latina e destacou a recorrência a estratégias multidisciplinares por seus artistas, entre elas as "teorias da comunicação e da informação e os meios de circulação alternativa". Observou, ainda, o interesse dos artistas em buscar a participação do público, com o propósito de redefinir o papel do espectador ativo, e questionar a "fetichização do objeto artístico nas sociedades de capitalismo tardio" (RAMÍREZ, 2007, p. 187-189).

As observações de Ramírez sobre o caráter multidisciplinar e sobre a imbricação das teorias da comunicação e da informação na arte experimental e alternativa latino-americana talvez nos

permitam afirmar que, no Brasil, as raízes da arte conceitual remontam à poesia visual e ao poema-processo, cujos trabalhos e textos reflexivos de autoria dos integrantes do grupo Noigandres angariaram, desde o início dos anos 1960, grande repercussão internacional e contaminaram diferentes artistas do continente, tal como mostra Josten (2011, p. 5).

E antes mesmo da divulgação dos supracitados textos dos autores internacionais, Hélio Oiticica, no catálogo da mostra "Nova Objetividade Brasileira", realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, antecipava-se em alguns aspectos ao posicionamento de nomes estrangeiros, destacando nas "proposições objetuais e não objetuais (corporais, táteis, semânticas), ali apresentadas pela nova geração de artistas emergentes, um fenômeno típico da arte brasileira atual". Para Oiticica, essa produção marcava uma conexão comum entre os artistas: revelar, na sua abordagem, "uma tomada de posição, em relação aos problemas políticos, sociais e éticos do país", o que diferenciava a arte local das manifestações internacionais de matriz europeia e americana (OITICICA, 2006, p. 154).

Nesse contexto de forte repressão sociopolítica, os jovens artistas brasileiros atribuíam às respectivas gramáticas artísticas um

sentido irônico ou crítico, hibridizando diferentes meios, suportes, linguagens e materiais. Essa arte impura, precária, lúdica ou jocosa, o que dificultava a decodificação do seu teor crítico, colocava-se como estratégia de que lançaram mão os artistas para escamotear a censura, evitando a perseguição ou as penalidades imputadas pelos órgãos de repressão a quem desafiasse ou desrespeitasse as determinações do poder.

Nessa mesma esteira transitaram, poucos anos depois, as práticas alternativas desenvolvidas por Paulo Estellita Herkenhoff Filho ou simplesmente Paulo Herkenhoff, que, àquela altura, recorria basicamente a materiais descartáveis, como o jornal. Embora ele não tenha participado de eventos como a "Nova Objetividade", uma vez que era na época de sua realização apenas um jovem estudante e um compulsivo desenhista autodidata, não tardaria a adentrar o mundo da arte, ainda no final dos anos 1960. O ingresso do jovem no circuito cultural carioca chamou a atenção da crítica, que concedeu a seus desenhos algumas premiações.

O rápido reconhecimento não provocou, no entanto, a acomodação do artista, nem sua fixação permanente ou demorada em um único processo artístico. Herkenhoff constata, no trânsito que empreende pelo circuito artístico nacional e internacional,

que o objeto de arte único, perene, bem-acabado e direcionado à visão cedia lugar a propostas multissensoriais e processuais, a ações performáticas e a micronarrativas pessoais, nas quais subjetividade e objetividade, sensibilidade e racionalidade se imbricam e se completam.

As primeiras proposições criativas de natureza conceitualista ou experimental, de contornos pouco nítidos ou mesmo indefinidos, atestariam que o artista não enfrentou dificuldades em se familiarizar com esses novos territórios poéticos. É nas páginas impressas dos jornais que ele encontra o material e os temas privilegiados para a criação de instalações, performances, videoteipes, livros de artista e arte postal, rompendo, assim, com os suportes, processos e linguagens artísticas convencionais. No mesmo sentido, interfere na diagramação, nas manchetes e ilustrações dos periódicos, com o objetivo ironizar o sistema artístico, a política repressora do regime ditatorial vigente no país, a realidade social, a censura e a alienação dos meios de informação.

Paulo Estellita Herkenhoff Filho nasceu em 1949 em Cachoeiro do Itapemirim, no sul do Espírito Santo, cidade que legou ao país expressivo número de intelectuais, escritores e artistas. Radicou-se no Rio de Janeiro em 1969 (cidade em que já havia residido com a família na infância), com o objetivo de realizar

os estudos acadêmicos, onde também daria início, quase que paralelamente, a uma breve, mas notável trajetória artística. Originário de família de ascendência alemã (seu avô paterno era violinista) e italiana (pelo lado materno) dotada de sólida formação intelectual e cultural, razão pela qual em sua casa nunca faltou cultura, e onde, segundo ele, também se falava sobre arte com a mesma naturalidade e entusiasmo com que se discutia qualquer outro assunto. O pai, professor, advogado e bibliófilo, mantinha em casa um pequeno museu de história natural e uma grande biblioteca com variados títulos de direito, filosofia e literatura e muitos livros de arte. Ao longo da vida, constituiu um arquivo pessoal em que reuniu grande número de documentos e publicações referentes ao Espírito Santo, muitos deles raríssimos. Foi nesse ambiente que o jovem começou a se interessar pela arte, descobrindo nos livros da biblioteca domiciliar, antes mesmo de ser alfabetizado, a obra dos grandes pintores clássicos e modernos, alguns dos quais o fascinavam. Sentiu-se logo atraído pelas cores de Matisse, mas artistas como Max Bill, Lygia Clark e Hélio Oiticica também não lhe passaram despercebidos, segundo suas próprias declarações.

Muito precocemente começou a fazer exercícios gráficos experimentais, recorrendo a qualquer material e suporte

que estivesse ao seu alcance. Os pais, percebendo o interesse e a vocação natural do filho, souberam respeitá-los e incentivá-los, matriculando-o na Escolinha de Arte, que a artista e professora Isabel Braga (cunhada de Rubem Braga) mantinha em funcionamento em Cachoeiro de Itapemirim, e na qual adotava o modelo pedagógico da Escolinha de Arte do Brasil de Augusto Rodrigues.

Ao concluir os estudos de nível médio na terra natal, Paulo Herkenhoff decidiu se preparar para a carreira diplomática, seguindo para os Estados Unidos com o objetivo de ampliar os conhecimentos e angariar maior desenvoltura em língua inglesa. Ao retornar, fixou-se no Rio de Janeiro para cursar Direito na Pontifícia Universidade Católica (PUC). Acreditava que o curso jurídico lhe daria maiores condições de ser bem-sucedido nos exames preparatórios e no concurso para ingressar no Ministério das Relações Exteriores. A Universidade lhe desvela, porém, outra visão de mundo, ao oferecer-lhe a oportunidade de cursar disciplinas eletivas em diferentes departamentos. As aulas de Estética e Filosofia da Arte, no Departamento de Ciências Sociais, redimensionam seu arrebatamento pela arte e pela reflexão crítica, mas também contribuem para mudar o foco de interesse e as perspectivas profissionais do jovem. As leituras e discussões teóricas propiciadas

por aquelas disciplinas o empolgam, por lhe permitirem descortinar em autores como Bachelard, Russel, Bataille, Umberto Eco, e Foucault um diversificado e instigante leque de ideias. Se a leitura da *Obra aberta*, de Eco, alarga sua visão poética e a compreensão das novas tendências artísticas, encontra nas obras de Foucault, de modo especial em *História da sexualidade* e *Vigiar e punir*, personagens e situações que "fizeram da alma a prisão do corpo" e pareciam ter sido gestadas na cena político-social local, pela atrocidade, violência, repressão social e cerceamento da liberdade a que são submetidas (HERKENHOFF apud CHENIER, 1983, n.p.).

Essas revelações não o fariam, porém, desistir de imediato da ideia de tornar-se diplomata, considerando que depois de concluir a graduação, o jovem jurista seguiu mais uma vez para os Estados Unidos, desta feita para realizar um curso de mestrado em Direito Comparado, na Universidade de Nova York, "em cuja dissertação aferiu a estrutura de poder daquele país com a do Brasil" (HERKENHOFF, 2005, p. 2). A experiência de viver nos Estados Unidos revela ao jovem provinciano, criado no interior do Espírito Santo, um empolgante universo cultural: grandes museus, galerias de arte e bibliotecas, ambientes esses que ele frequenta com assiduidade, e com o mesmo interesse que devota ao Mestrado em Direito.

Esse ambiente artístico o incentiva a desenhar cada vez mais intensamente, chegando mesmo a participar de algumas exposições naquela cidade americana. O tempo vivido em Nova York torna Herkenhoff mais consciente e orgulhoso de suas raízes culturais, e lhe dá a certeza de ser o Rio de Janeiro o lugar do idílio e a cidade onde decide se fixar definitivamente para trabalhar e viver.

Concluído o mestrado, o jovem retornou ao país decidido a imprimir um novo rumo à sua trajetória profissional. Desistiu de seguir a carreira diplomática para ceder à vontade de atuar como professor – função que exerceu ainda na adolescência, quando lecionou na escola que a própria família mantinha em Cachoeiro de Itapemirim e que iria desempenhar paralelamente à atividade artística. Passou, então, a lecionar Direito Constitucional na PUC, a mesma Universidade em que se formou advogado. As aulas não o impediram de assumir, também, um cargo público em um "órgão da Secretaria da Justiça do Estado do Rio de Janeiro, cuja função era discutir e propor novos sistemas de integração das estruturas de poder entre o Município e o Estado", atividades essas de seu interesse por "vincularem Direito Constitucional e Urbanístico" (HERKENHOFF, 2005, p. 4).

O período ditatorial não era, obviamente, nada favorável a esse tipo de reflexão. Os órgãos de segurança do regime levantaram

logo a suspeita de veiculação de ideias socialistas ou de oposição às determinações emanadas do poder, sem contar que essa atuação se somava à de professor de Direito Constitucional, justamente na época em que ocorria a promulgação da nova Constituição brasileira pelo governo militar, em 1967. Entretanto, em razão de ele não participar de ações ou de eventos que atestassem o seu engajamento político, livrou-se de ser perseguido ou importunado pelo regime, mas não escapou ileso da repressão, considerando que teve decretada a sua demissão do referido cargo público.

Esse episódio contribuiu para que o jovem advogado tomasse outra importante decisão que mudaria inteiramente os seus rumos profissionais: com mais tempo disponível, ampliou o investimento na experiência criativa, além de empreender mais frequentemente o trânsito por museus e galerias do Rio de Janeiro, aguçando ainda mais a vontade de perseverar na carreira artística. Frequentou o ateliê do pintor Ivan Serpa e passou a ter aulas, entre 1970 e 1972, com esse artista/professor, que marcaria profundamente sua formação e compreensão do universo artístico. Além de estimular a liberdade criativa, o mestre lhe indicava leituras, fomentava a discussão de alguns significativos textos de história da arte e incentivava o jovem a investir e perseverar na carreira. Não menos significativo foi o contato travado com

Hélio Oiticica em um curso ministrado por Frederico Morais, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, artista que impressionou de imediato o capixaba, por suas arrojadas proposições e efervescente pensamento criativo (HERKENHOFF, 2005, p. 2).

A GÊNESE DE UM OUSADO PROJETO CRIATIVO

A carreira artística de Paulo Herkenhoff desabrocharia, como citado, no início da década de 1970, com a participação em mostras e salões, ainda como aluno de Ivan Serpa. Os desenhos e colagens enviados aos diferentes eventos cariocas encontraram imediata receptividade da crítica, e com eles o jovem artista conquistou algumas significativas premiações. No "Salão Universitário" da PUC (cf. ARTE..., 1971, n.p.) (prêmio em dinheiro pelo conjunto de três desenhos); no "Salão de Verão", promovido pelo *Jornal do Brasil* (referência especial do júri); na coletiva "Valores Novos", na Galeria do IBEU (Prêmio Aquisição) e na "VII Jovem Arte Contemporânea" (Prêmio aquisição), no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP), todos em 1973.

Tal reconhecimento não faria com que o jovem se acomodasse. Ao se desvincular de Ivan Serpa, ele encerrava também o breve

ciclo criativo de desenhista, passando a diversificar os meios, suportes e linguagens. Realizou a primeira mostra individual na Central de Arte Contemporânea (Rua Montenegro, RJ), na qual apresentou livros ou álbuns de artista contendo recortes de manchetes, fotografias, mensagens encontradas em jornais que se misturavam com desenhos de sua autoria. Nomeados pelo autor de "documentação de acontecimentos" e "(re) diagramações" (1974), esses trabalhos faziam parte de uma série de proposições de caráter conceitualista, iniciada com a reprogramação ou recodificação dos desenhos que ele havia exposto anteriormente, mas ao associá-los, então, a outros materiais, criava com eles proposições de caráter híbrido.

Na mesma época, Herkenhoff aproximou-se de Anna Bella Geiger (de quem recebeu também importantes ensinamentos, mesmo que durante curto período) e de Fernando Cocchiarale, formando com eles a geração pioneira na produção de videoarte e Super 8 no Brasil, além de terem participado da emblemática exposição "Prospectiva/74". Essa mostra internacional realizada no Museu de Arte Contemporânea da USP, organizada por Walter Zanini com a curadoria de Julio Plaza, objetivou "trazer ao público uma ampla visão de linguagens, resultante dos novos media"

(HERKENHOFF, 2005, p. 2). Participaram do evento 110 artistas de várias partes do mundo, dos quais apenas 30 eram brasileiros.

O crítico Roberto Pontual destacava a importância da exposição, pelo "espectro variado e atualizado de abordagens críticas" e o amplo emprego das tecnologias na arte, "manifestações que substituíam o objeto pelo conceito, a obra pronta pelos processos (...), tal como ocorreu na mostra 'Quando as atitudes viram forma', em 1969", realizada em Berna com a curadoria de Harald Szeemann (PONTUAL, 1974, p. 2). O crítico ressaltava, ainda, as diferentes formas de "interferência no circuito de comunicação e a instauração de uma nova escrita, muitas vezes ilegível, com ou sobre a escrita impressa". Situava nesse naipe de linguagens vários artistas estrangeiros e apenas um brasileiro: Paulo Herkenhoff. Este participou da "Prospectiva/74" com um conjunto de trabalhos denominado *Baby Food* (1973), em que mesclou desenhos a crayon, recortes de jornal e tecido sobre suportes de papel (e que integra o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/MAC-USP). O artista manifestava, então, interesse pelas inusitadas propostas e performances realizadas por Antonio Manuel e Artur Barrio. Chegou mesmo a homenagear o primeiro, em suas próprias performances, apropriando-se,

simbolicamente, de reproduções de trabalhos de Manuel, que, em razão de seu teor político, haviam sido censurados e recusados pelo MAM carioca, assunto mais detalhado adiante.

Indagado por alguns críticos sobre a adoção do jornal em suas proposições conceitualistas, Herkenhoff observou algumas vezes que o jornal fez parte efetiva e afetiva de sua vida desde muito pequeno, quando a família se transferiu temporariamente para o Rio de Janeiro, e ele se intrigava em ver o pai todas as manhãs passar longo tempo concentrado na leitura do *Correio da Manhã* (RJ). Movido pela curiosidade, se apossava do periódico, tão logo o genitor o abandonava, e detinha-se a olhar as imagens e a tentar decifrar o significado visando entender o que teriam de tão importantes aqueles códigos ali impressos, experiência que, segundo o artista, foi bastante positiva, pois aprendeu a ler sozinho e precocemente (HERKENHOFF, 2005, p. 2).

Quando o jovem decidiu seguir a carreira artística muitos anos depois, transforma as páginas dos periódicos na matéria-prima e na linguagem vital de seu trabalho expressivo, confirmando que o interesse pelos jornais nunca se dissipou. Interfere e modifica as manchetes e as imagens de jornais sensacionalistas, mediante inclusão, deslocamento ou supressão de letras e palavras com

a finalidade de (re) significá-las e reinseri-las em novos contextos e situações por ele propostos. Insere tarjas pretas nos olhos e mordaças nas bocas das fotos de figuras humanas publicadas na imprensa, recorrendo a diferentes materiais; desenha biquínis e outros adereços em fotos de mulheres nuas para se referir à censura. Gera, assim, inúmeras propostas experimentais, dotadas de forte teor crítico para parodiar a violência e expressar a sua desaprovação ao cerceamento da liberdade individual e à interferência na expressão artística e nos meios de comunicação.

O rápido reconhecimento da produção do jovem artista logo se confirma, com as participações nas Bienais de Veneza e de Paris, ainda na década de 1970. O gênero de propostas conceituais que então elaborava não lhe assegurava a sobrevivência, considerando que essas poéticas, na época, não se destinavam ao mercado, nem eram aceitas por ele. Tal realidade exigia que ele continuasse dividido entre a produção artística, as aulas de Direito e o trabalho em um escritório de advocacia, que, dada a sua experiência no meio, confiava-lhe os processos e contratos formalizados com museus e fundações de arte (HERKENHOFF, 2005, p. 6-7).

Se o trânsito que Herkenhoff empreendeu, desde muito jovem, por museus e galerias cariocas e por espaços culturais

de centros hegemônicos internacionais, bem como a leitura frequente de bibliografia sobre arte contemporânea, contribuiriam para a formulação e consolidação do pensamento do jovem capixaba, não menos significativo foi o diálogo que estabeleceu com a obra e os escritos de artistas emblemáticos, como Joseph Kosuth e Joseph Beuys. Este último tornou-se, inclusive, importante referência para a praxe e a linguagem expressiva do brasileiro. A sintonia com o pensamento revolucionário do artista alemão desvela-se facilmente na aproximação entre arte e vida, no interesse pelas práticas conceitualistas ou por um conceito ampliado de arte, em oposição às gramáticas e processos artísticos tradicionais, no desprezo pelas gramáticas representativas que privilegiam o olhar e a contemplação passiva, na compreensão da arte como atividade política e na afirmação de que o conceito de "arte pela arte estava morto". O brasileiro também chegaria a afirmar que competia à nova geração, da qual ele fazia parte, "dessacralizar a arte, o artista, a crítica e o museu, para que a arte possa interessar a um número cada vez maior de pessoas" (HERKENHOFF apud BITTENCOURT, 1975, p. 6-7). Investiu, assim, em proposições que lhe permitiam mostrar o contexto político "e a vida brasileira", o que, segundo ele, não significava produzir

arte de temas brasileiros, mas encontrar maneiras de ampliar "o diálogo e o entendimento" dessa nova realidade, distanciando-se das fórmulas e linguagens "voltadas para padrões importados" (HERKENHOFF apud BITTENCOURT, 1975, p. 6-7).

AS PROPOSIÇÕES CRIATIVAS: REEDIÇÃO DA ANTROPOFAGIA?

Em 1975, Joseph Beuys passou alguns dias em Nova York, acompanhando a montagem e a abertura da sua exposição individual, denominada "Directional Forces", que iria ocupar o espaço de duas galerias – a de Ronald Feldman (Madison Avenue) e a de René Block (no Soho), sendo que no ano anterior o artista realizara, na inauguração da última galeria, a conhecida ação performática *I Like America and America Likes Me*, evento em que enfrentou um coiote selvagem.

A nova exposição do artista alemão consistia em uma instalação composta de pôsteres fotográficos ou cartazes, múltiplos e quadros–negros, contento diagramas, frases, textos escritos e anotações feitas por ele a giz. Parte desses quadros-negros foi instalada sobre cavaletes de pintura, distribuídos pelo espaço expositivo, e outra parcela foi empilhada ou espalhada no chão,

nas duas galerias. As referidas anotações haviam sido feitas durante palestras, debates e entrevistas que Beuys promovia com e para o público, em que reafirmava a vocação de professor, ao buscar explicar o conceito de "arte total" por ele formulado, o papel transformador e revolucionário da arte na formação da consciência do sujeito e sua contribuição para esfacelar a "estrutura repressora do organismo social" (BEUYS apud TISDAL, 1998, p. 269, tradução nossa). Segundo Voigt, o artista interpretou conceitos extraídos dos escritos do filósofo Friedrich Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra*, buscando em *Grande razão do corpo e Diretriz do Corpo* a base para explicar seu próprio processo criativo – escultórico e performático –, bem como os conceitos de "autodeterminação" e de "autossuperação", ingredientes fundamentais para o desenvolvimento "de um novo tipo de consciência humana". Todavia, o teórico observa que a aproximação ou possível influência das ideias de Nietzsche sobre Beuys precisa ser entendida de maneira indireta e particular ou não literal: primeiro, pela distância que separa a atuação e a vida de ambos, segundo, porque "Beuys não escreveu ensaios refletindo sobre Nietzsche", sendo que as referências ao filósofo aparecem dispersas em "comentários individuais, observações e explicações em entrevistas e em escritos", produzidos ao longo de sua trajetória,

e reunidos e "disponibilizados pela primeira vez no livro que o próprio Voigt publicou em 2016" (VOIGT, 2019, n.p., tradução nossa).

Entre os pôsteres exibidos por Beuys nas paredes da referida galeria estava *Ohne Rosen tun wir´s nicht* ("sem rosas nada faremos"), sendo que os múltiplos foram instalados sobre pequenas mesas. Entre esses últimos destacava-se *Eine Rose für die direkte Demokratie* ("uma rosa pela democracia direta"), que consistia em uma singela rosa vermelha, de longo caule, posicionada em um vaso tubular de vidro conhecido como "solitário", contendo em toda a extensão cilíndrica o nome do múltiplo, com as palavras escritas em espiral. A rosa deveria ser trocada, diariamente, para que mantivesse sua beleza e parecesse viva, o que remetia, simbolicamente, tanto à ideia de transformação e de perpetuação da vida quanto à evolução ou ao dinamismo social, como propalava Beuys em suas conferências.

Ao se certificar de que o artista alemão estaria presente na abertura da supracitada exposição, na Galeria René Block, em Nova York, onde também discutiria com o público sua proposta de arte conceitual, e ao final do discurso responderia a perguntas formuladas pelos presentes, Herkenhoff, que se encontrava, então, estudando naquela cidade, dirigiu-se à galeria na companhia dos colegas Anna Bella Geiger, Regina Vater

e Alberto Ribas, para participar do evento. Nessa oportunidade, o brasileiro teria comido uma pétala de uma rosa vermelha do emblemático múltiplo, *Rose für die direkte Demokratie* e, após o ato subversivo, deixou-se fotografar ao lado de Beuys. Essa ação performática que o próprio brasileiro nomeou de *Retrato como artista subdesenvolvido* foi registrada pela fotógrafa e jornalista americana Beatriz Schiller, ali presente. A rosa vermelha recém-colhida, além de símbolo da Social-Democracia alemã (o mais antigo partido alemão, cujos integrantes foram perseguidos pelo nazismo, presos, torturados e mortos), prestava especial homenagem à ativista e militante polonesa Rosa de Luxemburgo – nascida Rosalia Luksenburg –, conhecida como "a rosa vermelha do socialismo", uma das vítimas dos nazistas.

A relação do artista alemão com a natureza deu-se na infância e ganhou consistência em suas ações criativas, em que defendeu a causa da preservação ambiental – muito antes de o assunto integrar as pautas dos ativistas de todo o mundo –, conclamando a necessidade de um desenvolvimento sustentável, pautado no equilíbrio entre economia e ecologia, e na diminuição do impacto do crescimento econômico sobre os ecossistemas, para assegurar a sobrevivência e o futuro da humanidade. Entre outras ações com esse objetivo,

propôs o plantio de sete mil pés de carvalho na cidade de Kassel, na Alemanha, durante sua participação da Documenta 7, em 1982. Essa proposição, além de fortes implicações políticas e ambientais, tornou-se também projeto de vida e sua maior "escultura social". A cidade alemã foi escolhida pelo artista para o desenvolvimento da proposta por ter sido inteiramente destruída durante a II Guerra, inclusive sua vegetação. O artista elegeu o carvalho como símbolo desse projeto por sua longevidade e pelas grandes dimensões que a árvore pode atingir, o que a tornou metáfora da resistência e da força moral em muitos países, inclusive na Alemanha. Mas, segundo Harlan (2010, p. 27-29), "Beuys vê a planta, tal como Rudolf Steiner a apresenta, como algo entre o céu e a terra, o sol e a terra, a luz e a gravidade (...)", sendo que o plantio dos carvalhos equivalia a "transformar a cidade em um organismo vivo", para apagar, simbolicamente, a memória trágica do nazismo. Quando da morte do artista, em 1986, o plantio ainda não estava concluído, o que ocorreu no ano seguinte, por ocasião da Documenta VIII, com a contribuição de colaboradores de diferentes localidades alemãs, entre eles os ex-alunos do proponente.

Segundo Beuys, a união de todos em defesa da natureza era um projeto tanto artístico quanto político, que não implicava

simplesmente o uso da razão, nem a criação de objetos artísticos, mas mobilizar todas as esferas da vida e da atividade humana, inclusive a ciência. Seria por meio do poder político da arte que se daria a transformação do homem e da sociedade, embora o artista reconhecesse que a arte atinja as pessoas de diferentes maneiras, dependendo da sensibilidade de cada indivíduo. A prevalência da razão afastou o homem da natureza e, segundo o artista, gerou também decadência, desamor, ganância, exploração desenfreada dos recursos naturais, atrocidade e destruição pelas guerras, reflexão que parece ter sido inspirada em *Assim falou Zaratustra*, obra em que Nietzsche defendeu a necessidade de o homem voltar a se aproximar da natureza, para respeitá-la e nela viver em harmonia.

Em seus discursos utópicos, o artista ressaltava que a verdadeira revolução deveria ser feita com rosas e com ações pacifistas, e não com o uso de armas, ou seja, a "revolução que Beuys anuncia na arte não tem o caráter violento das revoluções históricas". Basta que as pessoas usem seu "próprio poder", desde que tenham consciência da força que possuem, para mudar qualquer situação, pela capacidade criativa e pela prática artística, porque, afinal, "a revolução somos nós" (D´AVOSSA, 2010, p. 12-13).

A ideia de que a beleza estética podia ser apreciada não apenas nas artes, mas em todos os domínios: na sabedoria que leva à cura de uma doença, no preparo dos alimentos, na suavidade do perfume, beleza e perfeita harmonia das pétalas de uma rosa. Por esse viés, entende-se também o significado de o artista impregnar os ambientes onde realizava suas ações de odores naturais, para criar uma atmosfera envolvente, elevada ou quase sagrada.

Assim, o ato de digerir a rosa por Herkenhoff correspondia a uma troca simbólica, em que a energia da matéria purificava e emancipava o espírito, promovendo uma transformação do indivíduo, aproximando-o da natureza e de "outra visão de mundo" (BEUYS apud SCHILLER, 1975, p. 4). Tal ação não deixava de ser, portanto, um rito de purificação ou de passagem, ou uma espécie de conexão entre natureza e espírito, dualidade que traz à baila algumas antinomias: objetividade e subjetividade, materialidade e imaterialidade, vontade e decisão, liberdade e submissão. Com essa tomada de posição consciente, o artista metaforizava importante premissa de Beuys: sem vontade e liberdade para agir, todas as propostas de mudança social ou artística se tornam inócuas ou sem importância, pois, "mudar por mudar não basta" (apud SCHILLER, 1975, p. 4). Comer a pétala dessa rosa/obra

traduzia, ainda, a vontade do brasileiro de interagir e dialogar com o que não é "meu", ou seja, com a cultura ou a obra do outro, pelo viés da "alteridade", como propõem Rocha e Ruffinelli (2011).

Se essa ação transgressora e simbólica não deixava de fazer referência, em algum sentido, ao conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, de 1928, o diálogo que ele estabeleceu entre sua/minha cultura e a cultura do outro tinha um viés renovado. Ela traduzia a consciência de que "eu" existo em contato ou em interação com o "outro", o que imbrica, portanto, nessa ação uma atitude política ou um gesto descolonizador, posicionamento que o artista brasileiro nomeou de "a antropofagia da própria arte" e de "página da minha autobiografia" (HERKENHOFF apud BITTENCOUT, 1975, p. 6). Curiosamente, na década de 1970, a antropofagia era reeditada de diferentes maneiras pelos artistas brasileiros, que talvez em decorrência da realidade política que atravessava o país voltavam-se para "questões mais atuais que envolvem o processo criador no mundo e no Brasil", o que o crítico Roberto Pontual notava ser uma tendência entre artistas plásticos de alguns estados e também no cinema que, dada a vontade de superar "determinada vivência do momento brasileiro (...), até a defesa *antropofágica* contra o assédio inevitável do exterior da metrópole

aberta e cosmopolita", formalizam uma espécie de "ponte entre o primitivo e o contemporâneo (...)" (PONTUAL, 1974, p. 5).

Herkenhoff reafirmava, assim, seus pressupostos de que a arte deixara de ser entendida como objeto puro, único, autoral, estático, dado à contemplação individual, como se fizesse parte de "uma cultura não contaminada". Precisava ser algo vivo, dinâmico e compartilhado com o outro, ganhando, assim, novos sentidos mediante a interação transformadora do interlocutor ativo, tornando-se "arte-revelação" (HERKENHOFF apud BITTENCOUT, 1975, p. 6).

A PERSEVERANÇA NAS PRÁTICAS CONCEITUALISTAS E A RECORRÊNCIA À TECNOLOGIA

Pouco depois de retornar, ao Brasil Herkenhoff iniciava a produção de vídeos, com os quais participou da exposição "Arte Experimental", na Galeria da Maison de France, em novembro de 1975, especializada em exibir a produção de trabalhos em suportes tecnológicos (PONTUAL, 1975a, p. 2).

Elabora também uma série de desenhos/colagens, em que utiliza e recria os registros da referida ação performática realizada em Nova York, para apresentação na Sala de Arte Experimental

do MAM carioca, em dezembro de 1975, com destaque para a fotografia posando ao lado de Beuys, na referida galeria René Block (GEIGER; MACHADO; HERKENHOFF, 2006, p. 386). Denominada ironicamente pelo artista de "Exposição da arte", a mostra desconcerta a crítica, tal como a maioria dos eventos e proposições apresentados nessa mesma sala por outros jovens artistas conceitualistas que ali expuseram. Participam também da mostra inusitadas proposições, cuja referência era o noticiário dos jornais, em que se confirmava o antigo interesse do artista por tal dispositivo. Para o artista, a recorrência aos jornais não significava que ele se espraiava exclusivamente "na memória", mas colocava-se como "instrumento de uma arqueologia do presente" e possibilidade de questionar o "próprio meio ambiente físico e social e o sistema de arte" (GEIGER; MACHADO; HERKENHOFF, 2006, p. 386). Entre os trabalhos expostos havia quatro álbuns/livros constituídos de recortes de jornais, objetos inusitados, elaborados com materiais diversos, fotografias e prospectos da cidade de Nova York, dispostos sobre uma mesa/vitrina de tampo de vidro.

Além dessas proposições díspares, confeccionadas previamente pelo autor com materiais efêmeros e detritos, participaram também da mostra recortes extraídos dos noticiários

e manchetes de capa dos jornais cariocas, com os quais elaborou um processo criativo *in progress*, que consistiu na realização de ações performáticas no próprio espaço onde ocorria a exposição. O performer era o artista, que se exibia diante do público presente, praticando ações que eram concomitantemente documentadas em videoteipe e em seguida projetadas, como parte integrante da mostra. Em uma dessas performances, Herkenhoff promovia um evento também de conotação antropofágica, que consistia em rasgar, mastigar e engolir partes de uma página de jornal da série *Clandestinas*, surrupiada da exposição de Antonio Manuel, realizada simultaneamente na Petite Galerie, no Rio de Janeiro.

Com tais proposições experimentais, que punham em xeque a aura do objeto artístico e a ideia de arte para o mercado, Herkenhoff se propunha a ativar a percepção e a reflexão do público sobre a vida sociopolítica e cultural do país. No texto do catálogo, o próprio artista mencionava tais pressupostos, e referia-se à mostra como "exercício metalinguístico e preocupação histórica do ato de comunicar a arte", além de meio de refutar o "sistema de arte, usando como discurso interno a própria linguagem da arte" (GEIGER; MACHADO; HERKENHOFF, 2006, p. 386).

Dedicou a "Exposição da arte" ao pintor amador Domingos Junior Rodrigues da Silva, preso por falsa denúncia à polícia do Rio de Janeiro, em agosto de 1975, afirmando ter sido sequestrado. Esse autossequestro era, na verdade, uma estratégia publicitária para chamar a atenção para suas telas de ingênuas paisagens, que o tal artista havia enviado à Bienal de São Paulo e foram recusadas.

Se não deixa de causar estranheza o fato de Paulo Herkenhoff se mostrar solidário com a história desse pintor autodidata, cuja linguagem artística se mostrava diametralmente oposta à que ele próprio professava, ainda mais curioso é o fato de decidir homenageá-lo, em sua primeira mostra individual. Essa manifestação de solidariedade e alteridade do capixaba talvez nos permita aventar a seguinte hipótese: a homenagem era uma maneira de ironizar os salões de arte e a Bienal Internacional de São Paulo pelo caráter seletivo, judicativo e excludente. Até porque, a prática adotada pelo sistema artístico de selecionar determinados artistas em detrimento de outros era confrontada com a ideia de que "todos os indivíduos são artistas em potencial", postulada por Joseph Beuys e igualmente defendida por Herkenhoff. A atitude adotada pelo capixaba não deixava de fazer referência à necessidade de "dessacralizar a arte, a crítica e o museu", rompendo com o antigo antagonismo entre

arte popular e erudita, alta e baixa cultura, oposições essas que têm o propósito de "mostrar claramente a polaridade entre uma arte feita em regiões subdesenvolvidas e o mundo superdesenvolvido" (BITTENCOURT, 1975, p. 6). Entretanto, a estratégia de levar para a exposição os jornais que publicaram em suas páginas o ato delituoso e a consequente reclusão do pintor amador e utilizá-los nas suas performances, denominadas *Judge Metes Out a Written Punishment to Offenders* ("juiz aplicou aos infratores punição escrita") e *Sobremesa*, realizadas por ele na abertura de sua própria exposição, tinha outro antecedente. Baseou-se em um episódio lido por Paulo Herkenhoff na primeira página do *The New York Times* (em 20 de fevereiro de 1975), em que um juiz da corte americana aplicou uma inusitada pena a uma artista que chegou atrasada ao tribunal para depor em uma audiência. Ameaçada inicialmente de prisão, o juiz acabou por converter a pena na obrigatoriedade de a ré escrever três mil vezes a frase: "I will appear in court" ("comparecerei ao tribunal"), sendo que a entrega da redação deveria ser feita na data remarcada para comparecer à audiência, e no caso de descumprimento, ela seria enviada à prisão. As performances sobre os dois episódios foram registradas em videoteipe e projetadas diariamente até o encerramento da exposição.

Na primeira delas o artista parodiava a referida sentença aplicada pelo juiz americano e o delito cometido pelo referido pintor amador, escrevendo de próprio punho três mil vezes a supracitada frase sobre a superfície de uma enorme tela branca. Ao término da ação performativa, essas escrituras foram integradas à "Exposição da arte", figurando ao lado da última pintura executada pelo citado pintor, Domingos Junior Rodrigues da Silva, antes de ter simulado o desvairado atentado subversivo, pelo qual foi encarcerado. Segundo Bittencourt (1975, p. 6), por meio dessa ação o artista ironizava a "grandiloquência e a sacralidade com que costumamos envolver o ato de produzir arte e os seus resultados", o que conduz a "diferentes níveis de fetichização.

A segunda ação performática, denominada *Sobremesa*, foi registrada em videoteipe e exibida em um aparelho de televisão, juntamente com outras duas ações realizadas por ele anteriormente: *Fartura* e *Jejum* completavam a emblemática tríade *Estômago embrulhado*, em que Herkenhoff homenageava o pintor Ivan Serpa, seu ex-professor e amigo, falecido alguns dias antes da inauguração da mostra. Além de terem sido exibidas na Maison de France e no MAM/RJ, *Fartura* e *Jejum* foram apresentadas, também em 1975, na mostra internacional de vídeo realizada no Centro de Arte Y Comunicación (CAYC), em Buenos Aires.

Em *Sobremesa*, o artista posicionava-se na frente da câmera mastigando uma página de jornal que estampava a manchete "Pintor ensina Deus a pintar", pertencente à série *Super Jornais - Clandestina*, que havia sido inserida subversivamente por Antonio Manuel – autor do trabalho e também ex-aluno de Serpa – na edição de *O Jornal* de 29 de maio de 1973 e que foi previamente censurada e proibida pelo MAM carioca, onde o artista tinha uma individual agendada, por temor de problemas com os militares em razão do teor político das obras. O capixaba completava assim a trilogia: arte/informação/comunicação, a que muitas vezes o artista se referiu como sendo o propósito fundamental de suas experimentações conceitualistas.

No álbum/livro *Lauda*, que integrava a mostra, Herkenhoff colocou em ordem alfabético/numérica as palavras e os números de uma página do Caderno B do *Jornal do Brasil* (do dia 28 de dezembro e 1974), atitude que, segundo o artista, equivalia a "desempenhar a própria notícia tomada, como comportamento *ready made* ou capaz de influir o leitor" (BITTENCOURT, 1975b, p. 6).

Em outro álbum de recortes, *Operações plásticas* ou *Artimanhas visuais*, fazia interferências críticas, ao propor o "realinhamento e releitura de um conjunto de fatos" extraídos de 11 jornais diferentes,

todos editados em 1975, fatos esses que, segundo o autor, apesar de sua importância, passaram despercebidos à maioria dos leitores, como a assinatura do acordo nuclear entre Brasil e Alemanha e a morte do jornalista Vladimir Herzog nas dependências do DOI-CODI em São Paulo. Promovia, ainda, o que chamou de "transformações, diferentes situações, apropriações, operações plásticas e artimanhas visuais, interferindo sobre imagens e fotografias de pessoas" encontradas nas páginas desses jornais (HERKENHOF, 1975, n.p.).

No álbum *Museu ausente*, reuniu fotografias de museus que tiveram obras roubadas, noticiários de jornais sobre tais roubos, além do livro de *Ouro de doadores de obras*, que constava em recortes de fotos de ladrões. Em uma das fotografias da mostra, abriu um orifício/visor através do qual se podia visualizar a reserva técnica do MAM, instituição promotora da exposição, como se cada espectador vigiasse o museu, para impedir que obras de seu acervo fossem roubadas.

O quarto e último álbum/catálogo, denominado *Coleção privada*, era a única proposta da mostra em que o artista não recorreu a notícias publicadas em jornais. Fazia referência a diferentes conceitos de arte e processos criativos por meio de fragmentos

de obras de nome internacionais admirados pelo brasileiro: George Segal, Robert Rauschenberg, Robert Morris, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Daniel Buren, Vito Acconci, Nam June Paik, Carl Andre, entre outros, o que o artista afirmaria "tratar-se de antropofagia ao nível da própria arte" (HERKENHOFF apud BITTENCOURT, 1975, p. 7).

Em *Pocket New York*, Herkenhoff assumia o papel de *collector* colocando em uma vitrina uma caixa, aberta, contendo 235 fotografias de obras de arte, recortes de imagens e manchetes de jornais, fragmentos extraídos de monumentos, edifícios históricos e de plantas, entre outros materiais, apropriados por ele em diferentes locais públicos e instituições de Nova York, entre 1974-1975. Apresentou também registros das amostras coletadas sendo embrulhadas e devidamente identificadas e catalogadas por ele, antes de serem trasladadas para o Rio de Janeiro. Referia-se, assim, ironicamente ao vandalismo, ao saque e à espoliação de bens culturais e recursos naturais em regiões economicamente pobres para integrarem instituições culturais e o mercado de países hegemônicos. O artista chamava atenção para essa prática comum no mundo moderno, invertendo, irônica e metaforicamente, a rota de transferência de bens simbólicos. Essa junção de elementos

díspares remetia aos antigos "gabinetes de curiosidades", que deram origem aos museus modernos, e à ideia de arte como arquivo, conceito que iria se firmar como prática artística contemporânea, alguns anos depois. Herkenhoff chegou a afirmar na época que com esse material banal, precário e descartável objetivava "questionar a sensibilidade vigente" e propor "a aproximação entre pessoas de diferentes níveis sociais", o que na vida diária seria impossível de ocorrer (HERKENHOFF apud BITTENCOURT, 1975, p. 7).

O caráter inusitado de apropriação e emprego de materiais pobres, como os jornais, se por um lado parecia remeter à praxe de Beuys, também era utilizado por outros artistas locais, a exemplo do já citado Antonio Manuel. Com esse gênero de proposições, o artista desviava o olhar da censura, certo de que não eram familiares aos agentes dos órgãos de repressão militar. Tal estratégia parece ter realmente contribuído para isentá-lo de repressão ou da acusação de desrespeito ao poder instituído, considerando não haver registro de que o mesmo tenha sofrido advertência ou ameaça de retirada de trabalhos de sua autoria das exposições por ele realizadas (HERKENHOFF apud BITTENCOURT, 1975, p. 7).

Ao fazer – alguns meses depois de encerrada essa mostra no MAM – um retrospecto do panorama artístico carioca mais

significativo da primeira metade dos anos de 1970, o crítico Roberto Pontual destacou o amplo domínio das práticas experimentais e afirmou que, no entanto, as novas linguagens continuavam suscitando estranhamento e desconfiança por parte do público e de parte de seus próprios colegas de profissão. Isso fez com que o crítico discorresse de maneira didática sobre tais linguagens, a começar pelo próprio conceito de arte experimental, com o intuito de dirimir os ataques dirigidos frequentemente às novas proposições artísticas:

> Não se pense ser imediata e pacífica a definição de *experimental*. Ela supõe certa margem de dúvida, momento transitório entre o espírito de pesquisa inerente a toda manifestação artística que se pretenda viva e uma postura experimental verdadeiramente impositiva, marcada desde dentro pela intenção de encarar na raiz e com visão crítica o ato criador. Isto é, não basta experimentar para ser experimental. Esta última situação carece de um ponto de partida específico, geralmente encontrável entre aqueles artistas interessados em estabelecer o confronto de sua linguagem com o contexto maior, cultural e social, em que ela se insere. (PONTUAL, 1976, p. 2)

Pontual ressaltava, na mesma matéria, a contribuição e o investimento do Museu de Arte Moderna, ao criar, em 1975, um "programa-piloto" destinado a incentivar tais práticas e

a "fornecer os elementos para análise e o encaminhamento de um plano mais preciso, talvez já em 1976". Observava ainda o crítico que a instituição já havia oferecido ao público, até então, 11 mostras individuais de caráter experimental, que geraram "um estado de ebulição, onde antes quase que só havia marasmo". Como um desses expoentes, mencionava a supracitada mostra ali realizada alguns meses antes por Paulo Herkenhoff, e afirmava ter sido uma das "que melhor encaminharam uma definição eficaz do termo experimental" e aquela que revelou mais uma "capacidade extra":

> (a) de situar com precisão, e sinteticamente, certos caminhos atuais de que está se servindo a arte brasileira de base crítica, lado a lado com as manifestações contemporâneas no circuito internacional (...). E o fizeram em termos promissores e autônomos, sabendo adequar o que está na ordem do dia fora daqui, com aquilo que nos diz, de fato e de imediato, respeito (PONTUAL, 1976, p. 2).

Se o crítico procurava com seu discurso defender o espaço institucional que ele próprio coordenava no MAM, discorrendo com desenvoltura sobre as práticas experimentais ali expostas, a maioria dos congêneres não escondia a dificuldade de lidar com as novas poéticas, manifestando-lhes completa aversão. Essa dificuldade se confirmava na inconsistência dos discursos

e na maneira equivocada com que alguns críticos se referiram aos trabalhos que ali apresentara o jovem artista capixaba, chamando-os, ironicamente, de manifestações "niilistas" e de "abandono da criatividade". Contrafeito com as reações, o expositor afirmou que tal posicionamento apenas atestava a "pobreza da crítica de arte no Brasil" e a dificuldade que mostrava em abrir-se às novas linguagens:

> O importante é a participação na vida, em todos os níveis da sociedade. Buscar uma arte de interferência na cultura brasileira e não permanecer voltado para padrões importados. Essa é a base da arte experimental. Hoje, o que há é uma tentativa de criar uma cultura nacional, que não seja só de temas nacionais,
>
> O que mais parece irritar o sistema de arte diante dessa experimentação é que seus autores não querem mais a simples complacência, mas mostrar uma nova realidade, que amplie o diálogo e o entendimento (HERKENHOFF apud BITTENCOURT, 1975, p. 6).

A incompreensão da crítica não faria o artista desistir de seus propósitos, nem dirimir a ousadia de suas práticas conceitualistas, por meio das quais manteve-se fazendo referência à antropofagia, enquanto processo que se abre ao diálogo, à assimilação, hibridização e descolonização, citando-a, de diferentes maneiras, em seu fazer criativo e nas emblemáticas exposições que organizaria anos depois.

Uma das mais marcantes e inusitadas foi a curadoria geral da XXIV Bienal Internacional de São Paulo (1998), evento que, embora tivesse o título "Um e/entre outros/s", acabaria se tornando mais conhecido como a Bienal da Antropofagia, confirmando, assim, a persistência desse conceito no ideário do artista, visto não mais pelo viés eurocêntrico, mas dentro da perspectiva de um mundo globalizado, ao pôr em diálogo obras de artistas de diferentes tempos e latitudes.

Poucos meses depois da exposição no MAM carioca, Herkenhoff realizou outra individual, em 1976, denominada "Três anos depois", nas dependências da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, cuja proposta visava a redimensionar e tensionar as noções de tempo e de memória. Essa instalação reuniu um pasticho de manchetes extraídas de 170 jornais, publicados em várias regiões do Brasil e em 55 países em 30 de agosto de 1973, data do aniversário do irmão do artista e da abertura da exposição. O objetivo da recolha de periódicos era entender como cada país formulava e veiculava determinado assunto e, igualmente, como uma mesma notícia era tratada nos distintos jornais cariocas que circularam no dia da abertura da mostra. O título da mostra fazia referência ao fato de o artista ter solicitado o envio dos jornais,

três anos antes da realização da mostra, mediante solicitação de ajuda a instituições brasileiras e de outros países, embora alguns, a exemplo da China e Japão, tivessem ignorado o pedido, não lhe enviando nenhum periódico.

A mostra foi articulada em quatro eixos temáticos: "Acesso" (fotos de pessoas comprando jornais); "Arqueologia" (lote de 48 jornais editados em diferentes cidades brasileiras nos últimos três anos e no exterior); "Carta de fluxos" (fotos de garrafas lançadas ao mar, contendo folhas de jornais da América Latina) e "Memória" (cinzas de jornais queimados). Os três primeiros núcleos foram instalados na suntuosa sala de jantar da residência que pertenceu à família Besanzoni Lage – com o piso de mármore e as paredes forradas de madeira de carvalho lavrada – e consistiam na instalação de alinhamentos de páginas de periódicos de diferentes países que pendiam do teto, balouçando como móbiles o panorama de notícias e acontecimentos do mundo moderno (cf. BITTENCOURT, 1976, p. 11). Entretanto, pela altura do pé direito, as páginas pendentes do teto produziam um movimento farfalhante e um emaranhado visual que praticamente inviabilizava a leitura dos textos e a visualização das imagens. Em meio a esse cenário caótico, o artista acrescentou um livro com pequenas fotografias retiradas de jornais e de outros

trabalhos de sua autoria, o qual foi ironicamente posicionado à altura dos olhos dos interlocutores, sobre um cavalete de pintura. Todavia, a variedade, o caráter fragmentário e as diminutas proporções das imagens, dificultavam o processo comunicacional, confundindo ou tornando imprecisa a memória dos seus potenciais leitores. Margeando esse ambiente foram colocados bancos/arcas/sarcófagos forrados com as edições de três jornais que haviam sido fechados, por falência ou por determinação do governo militar, o que significava que estavam mortos. Constavam, ainda, na instalação vasilhas contendo as cinzas de jornais queimados com a denominação "*In Memoriam*" ("em memória") (cf. HERKENHOFF, 1980, n.p.). A mostra causou também grande impacto e gerou inúmeras matérias críticas na imprensa, mas o estranhamento e os embates causados pelas linguagens experimentais se mostrariam mais contidos, ou talvez mais cautelosos, que os emitidos durante os eventos anteriores realizados pelo artista.

No ano seguinte, em 1977, Herkenhoff integrou com outros quatro colegas a representação brasileira na X Bienal de Paris, cuja seleção coube ao uruguaio Angel Kalenberg, então diretor do Museu Nacional de Artes Plásticas de Montevidéu, que realizou também a curadoria da sala especial destinada à representação

de jovens artistas latino-americanos no evento internacional. Em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, Roberto Pontual fazia uma análise do conjunto de obras exposto nessa Bienal, observando a falta de unidade entre elas e a predominância de desenhos e pinturas figurativas, que o crítico avaliou como "medianas e boas", parte das quais tendiam ao realismo fantástico. Lamentava a ausência quase completa de trabalhos experimentais da sala latino-americana, ressaltando que essa tendência predominou entre os cinco brasileiros, que estiveram representados "em pé de igualdade" com o que havia de mais atualizado no restante do evento (PONTUAL, 1977a, p. 6). E ao se referir aos trabalhos individuais de cada artista brasileiro, dava destaque a Herkenhoff, que considerou

> (...) o mais explícito, com as suas montagens a partir das primeiras páginas de jornais brasileiros. Investiga como e de que elas são feitas, mergulhando no que há por trás de cada notícia cotidiana. Fotos, manchetes, tipos de letras lhe servem para analisar esse nosso dia a dia de sensacionalismo, violências várias, desperdícios e alienações (PONTUAL, 1977a, p. 6).

O crítico abria espaço, na mesma matéria, para referendar as novas linguagens experimentais, que segundo ele continuavam a ser objeto de críticas, de modo especial o vídeo, mas que no entender

de alguns não eram condizentes com a realidade do país. Pontual queixava-se, ainda, de ser acusado de fazer apologia às gramáticas internacionais, produzidas com a "recorrência a tecnologias sofisticadas e de alto custo", distantes de nossas possibilidades e de "nossas reais necessidades". Justificava a sua posição, observando que a nível internacional, o videoteipe já havia "atingido o seu primeiro apogeu", enquanto entre nós ocorriam ainda suas manifestações iniciais, sendo que a "recusa ao uso dessa nova aparelhagem" representava a "recusa ao progresso", o "medo de ir em frente" e a sugestão de que "não se deve ir em frente", o que equivale a "aceitar o nosso subdesenvolvimento, como fatalidade e a preguiça como método" (PONTUAL, 1977a, p. 6).

Com o objetivo de dirimir o desconhecimento e as desconfianças que continuavam a gerar no meio artístico local, quanto ao videoteipe e aos filmes em Super-8, o Museu Nacional de Belas Artes criou, alguns meses antes de inaugurada a Bienal de Paris, o programa "Fim de semana com arte". Este consistia na realização de exposições efêmeras de artistas que produziram imagens tecnológicas e palestras proferidas pelos artistas pioneiros no uso dessas mídias. Foram convidados para o evento realizado em junho de 1977: Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale,

Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski e Sonia Andrade. Coube aos três primeiros palestrar sobre as "características de vídeo-arte e a utilização dessa ferramenta na produção dos projetos ali expostos", defendendo-se, assim, "das críticas que as experiências pioneiras vêm sofrendo" (MARA, 1977, p. 33).

No mesmo texto, o articulista destacava a fala de Herkenhoff no evento, afirmando que "o videoteipe significava uma grande simplificação na viabilização de seus projetos", dada a possibilidade de captar na mesma fita magnética "som e imagem", além de que os trabalhos "podem ser reproduzidos instantaneamente". À indagação de que tal produção era elitista pelos altos custos dos equipamentos em uma sociedade pobre, o artista contra-atacava: "Mas se o problema é o preço do material, existe muito mais dinheiro correndo no atelier de um gravador, que tem prensa estrangeira e paga um salário por mês para que uma pessoa copie cem cópias de uma gravura" (MARA, 1977, p. 33).

Nos anos seguintes o artista ainda participaria de outras exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo, nas quais continuou surpreendendo o público e a crítica, que, salvo raras exceções, não escondia sua perplexidade e a dificuldade de refletir, com a devida consistência, sobre as propostas conceituais e algumas geringonças

mecânicas criadas por Herkenhoff com o propósito de provocar a interação e a participação do interlocutor ativo. Indagado sobre tal reação, e se ele considerava que a arte experimental conseguiria manter-se por muito tempo "independente ou à margem do circuito, do marchand e do colecionador", a resposta do artista, mais que um vaticínio, revelava seu nível de atualização e sintonia com o que se passava no circuito internacional: "Os colecionadores norte-americanos já estão comprando os rascunhos de obras conceituais, por escassez de obras. Como seguimos na trilha das nações industriais, é fatal que um dia chegaremos a esse estágio de 'desenvolvimento'" (HERKENHOFF apud BITTENCOURT, 1975, p. 6).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a carreira artística de Herkenhoff tenha persistido por pouco mais de uma década, nesse curto espaço de tempo ele participou de inúmeras exposições e bienais, no Brasil e no exterior, e realizou individuais no Rio de Janeiro, São Paulo e Vitória. Restringimo-nos aqui, dada a especificidade do texto, a abordar apenas uma parcela significativa dessa trajetória, que permanece praticamente desconhecida, sendo essa a primeira

pesquisa acadêmica sobre o artista. Encerrou a trajetória artística, para atuar, exclusivamente, como crítico de arte, ensaísta, curador de significativas exposições nacionais e internacionais, criador e gestor de museus e de órgãos públicos. Envolveu-se também na criação de instituições, entre as quais vale citar o Museu de Arte do Espírito Santo, inaugurado em Vitória em dezembro de 1998, e o Museu de Arte do Rio (MAR), inaugurado em 2013, do qual ele foi também o diretor cultural por vários anos.

Para realizar uma produção à margem do mercado de arte, precisou trabalhar em diferentes atividades, que lhe assegurassem a sobrevivência: professor, advogado, redação de textos de Direito e de crítica de arte. Em 1982, realizou a última exposição carioca, denominada "Geometria anárquica e má vontade construtiva nacional e mais nada", que integrou o projeto ABC - Arte Contemporânea Brasileira, no Pavilhão Vitor Brecheret, no Parque da Catacumba (RJ). Nas propostas apresentadas nessa mostra, o artista lançava a ironia mordaz à inoperância das autoridades cariocas e dirigentes da instituição na reconstrução do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, destruído por um lamentável incêndio (ocorrido na madrugada de 8 de julho de 1978) que incinerou praticamente todas as obras que se encontravam em exposição. Decorridos quase dois

meses do incêndio e sem que qualquer iniciativa concreta tivesse sido envidada para a restauração do museu, Paulo Herkenhoff e outros artistas se mobilizaram e encabeçaram uma campanha com o objetivo de sensibilizar as autoridades e o público de tal necessidade. A reivindicação dos artistas estendia-se também à exigência de reformulação das diretrizes e gerenciamento da instituição. Propunha, ainda, que após a recuperação da estrutura do museu, o espaço destinado à arte experimental criado em 1975 fosse mantido.

A referida exposição de Herkenhoff foi dividida em vários segmentos: parte deles mostrava proposições a partir de textos e imagens apropriados e recodificados de jornais cariocas, como o "Inventário das formas de censurar", em que "o artista apresentava marginais sociais, mendigos, crianças, loucos, prostitutas, homossexuais, filhas namoradeiras etc., que saíam nos jornais geralmente nus e com as tradicionais tarjas pretas tapando a genitália e os olhos" (MODERNO, 1980, p. 11).

Nos demais segmentos da mostra, recriou e reeditou trabalhos anteriormente elaborados e apresentados nas exposições realizadas por ele no MAM, no Parque Lage e na Galeria de Arte e Pesquisa as UFES, em Vitória. Entre eles estava *Fantasias do leitor*, em que um dos personagens, Picasso, aparecia agora fantasiado de bombeiro,

numa referência paródica ao fato do incêndio ter destruído duas obras do artista espanhol, pertencentes ao acervo do Museu de Arte Moderna (MODERNO, 1980, p. 11). No texto de apresentação do projeto, o artista referia-se ao sentido que a blague tomava em suas proposições:

> O riso deve ser levado a sério. Ou o sério tem medo de ser levado ao riso? A ignorância do significado do riso na teoria do sujeito (em Freud) ou as suas relações com o conhecimento (em Nietzsche e Foucault) levam à equivocada ideologia da seriedade. Recalcar o humor, ou rotulá-lo de qualquer coisa, eis algumas das formas de buscar o poder pela seriedade (HERKENHOFF, 1980, n.p.).

A explicação do artista serviria de base para que alguns associassem a indicação paródica ou o riso que perpassa a poética herkenhoffiana ao chiste freudiano, para quem a graça satírica, o riso e a ironia são maneiras de reagir a ou de transgredir determinadas situações da realidade geradoras de sofrimento, de repressão ou de coerção. Tal percepção autoriza-nos, ainda, a recorrer à reflexão de Bakhtin sobre o riso e a carnavalização, enquanto manifestações que aparecem em diferentes momentos da história humana, em oposição ao tom sério e opressor da "cultura oficial". Para o teórico russo, o riso, a paródia, o humor, a ironia permitem criar

uma "visão de mundo e das relações humanas totalmente diferentes das oficiais", isto é, engendra um segundo mundo, ambivalente, ou "um mundo ao revés", em que a vida humana assume uma feição particular, única e puramente artística, meio esse ao qual recorrem os indivíduos para se "libertarem do medo e das coerções sociais" (BAKHTIN, 1987, p. 3-10), reflexão que encontrava eco na realidade de contradições, terror e medo impostos pela repressão militar, e na crítica bem humorada ou paródica que o artista engendrava em suas proposições conceitualistas para se referir a esse clima sombrio ou aterrorizante.

O citado enredamento quase labiríntico das obras recentes e pregressas que Herkenhoff promoveu nessa exposição, gerando uma espécie de súmula de seu processo criativo, parecia sinalizar para o seu desfecho, considerando que poucos meses depois de encerrar a mostra decidiu retirar-se da cena artística. Afirmava que precisou tomar tal decisão ao aceitar o cargo de diretor do então Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), ligado à Funarte, por reivindicação da própria classe, consciente de que, ao assumir essa função, deveria desempenhá-la com isenção, competência e dinamismo, pois "o fato de ser um artista a ocupar a direção do órgão tornava mais grave o relacionamento com o circuito de arte" (HERKENHOFF apud MORAIS, 1983, p. 25).

Entendia, também, que nessa função poderia contribuir de diferentes maneiras para a melhoria do sistema artístico, sendo que de longa data dirigia críticas ao Museu de Arte Moderna, por discordar da atuação de seu corpo dirigente, da falta de segurança do acervo e de algumas das ações ali realizadas. O ponto nevrálgico das críticas desse e de outros artistas à instituição deu-se em 1976, quando negou-se a participar, como convidado, "por suspeição cultural", do Salão Arte Agora Brasil 70/75, organizado por Roberto Pontual, com o patrocínio do *Jornal do Brasil* e da Light. Herkenhoff encabeçou a assinatura de um abaixo-assinado, redigido por ele e por mais alguns colegas cariocas, que igualmente se negaram a participar e subscreveram o documento. Os signatários manifestavam discordância com a assimetria dos trabalhos selecionados para o evento, de autoria de artistas desconhecidos ou iniciantes, a maioria deles jovens estabelecidos em regiões periféricas do país. Criticavam, ainda, o que chamavam de estrutura já superada dos chamados "salões de arte", que provocam, "através de premiações, a exacerbação do individualismo carreirista-competitivo e dos sucessos mercantis", que "confundem os aspectos pragmáticos da comercialização com o caráter eminentemente cultural da arte", conforme se lê na transcrição do documento

feita por Walmir Ayala (1976, p. 2) na coluna por ele assinada no *Diário de Notícias*. Mas poucos meses depois, seria convidado para assumir a direção do museu, que passava por diversas dificuldades, inclusive de segurança. Assumiu o cargo em 1985 e, no início dos anos 90, quando o deixou, havia restruturado a instituição e ampliado sensivelmente seu acervo. O Brasil perdia, assim, um dos mais talentosos e ousados artistas de sua geração, mas ganhava um crítico, curador, organizador, reorganizador e administrador eficiente de várias instituições culturais.

Suas inusitadas elucubrações poéticas e metafóricas atestavam tanto preparo intelectual quanto uma admirável sagacidade e tirocínio, ao recorrer a suportes, materiais e linguagens nada familiares aos órgãos de repressão ditatorial. Tais estratégias possibilitaram-lhe driblar o controle da censura, mesmo tendo realizado, no período mais contundente da ditadura militar no país, uma forma de ativismo político de grande alcance. Evocou e revisou, com desenvoltura de raciocínio, a obra de teóricos, escritores, artistas e movimentos modernistas e contemporâneos. Lançou um olhar atento sobre determinados acontecimentos de seu tempo e a situações do cotidiano e ao submundo da delinquência, da violência, da repressão, da marginalidade social, revelando,

assim, sintonia com o seu tempo poético, político e social. Subverteu ou ironizou farsas e tabus, e antecipou-se na utilização de certas praxes e paradigmas artísticos.

O artista acenava, assim, que seu interesse maior não era construir obras de arte, materializadas em objetos suntuosos, bem-acabados e duráveis, ou gerar produtos para alimentar o mercado, mas criar e veicular ideias e conceitos que brotam da arte e transbordam na vida.

REFERÊNCIAS

AYALA, Walmir. Vamos ficar em dia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 10 mai. 1973, p. 2.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais / tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília; Editora da UNB, 1987.

BITTENCOURT, Francisco. A arte experimental quer questionar a sensibilidade vigente. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, Suplemento da Tribuna, 6-7 dez. 1975.

BITTENCOURT, Francisco. Notícias inacessíveis: uma poética no espaço. **Tribuna da Imprensa,** Rio de Janeiro, 10 set. 1976, p. 11.

CHENIER, Carlos. Lá era aqui. Uma obra permanente. **A Gazeta**, Vitória, 26 mar. 1983, n.p.

D'AVOSSA, Antonio. Joseph Beuys – a revolução somos nós. In FARKAS, Solange; D'AVOSSA, Antonio (orgs.). Joseph Beuys: a revolução somos nós. São Paulo: Edições SESC SP, 2010, p. 11-25.

FIZ, Simon Marchán. **Del art objetual al arte de concepto**. 6ª ed. Madri: Ediciones Akal S.A., 1994.

GEIGER, Anna Bella; MACHADO, Ivens; HERKENHOFF, Paulo. Sala experimental [1976]. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 380-388.

HARLAN, Volker. A planta como arquétipo da teoria da plasticidade e a floresta como arquétipo da escultura social. In FARKAS, Solange; D'AVOSSA, Antonio (orgs.). **Joseph Beuys:** a revolução somos nós. São Paulo: Edições SESC SP, 2010, p. 27-43.

HERKENHOFF, Paulo. Paulo Herkenhoff/Exposição da arte. Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, texto datilografado de apresentação da mostra, cronologia e relatório da instituição. 6 páginas não numeradas, 1975.

HERKENHOFF, Paulo. Geometria anárquica, a má vontade construtiva e mais nada. Arquivo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, 17 páginas não numeradas, jul. 1980.

HERKENHOFF, Paulo. Depoimento autobiográfico (digitalizado. Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 15 páginas não numeradas, 24 fev. 2005.

ARTE CIRCUNSTANCIAL VENCE COM 10 FOTOS E UMA TENDA SALÃO UNIVERSITÁRIO DA PUC. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 19 mai. 1971, Primeiro Caderno, n.p.

JOSTEN, Jennifer. Goeritz y la poesía concreta. In: MARIN, Mauricio (org). **Arte correo**. 1ª. ed. Cidade do México: Museo de la Ciudad de México, 2011, p. 1-6.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia [1969]. In FERREIRA, Glória; COTRIM,

Cecília (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 210-234.

LIPPARD, Lucy R. **Six Years: Dematerialization of the object from 1966-1972.** Londres: University of California Press Ltda., 1997.

MARA, Alberto, Videoarte em debate: três artistas se defendem criticando quem os ataca. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1977, p. 33.

MODERNO, João Ricardo. Um artista de má vontade. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 22 jul. 1980, p. 11.

MORAIS, Frederico. Paulo Herkenhoff novo diretor do Inap: A arte brasileira é mais complexa e surpreendente do que eu acreditava. **O Globo,** Rio de Janeiro, 25 de maio 1983, p

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 154-168.

OSBORNE, Peter. **Art conceptuel**. Paris: Phaidon, 2006.

PONTUAL, Roberto. Entre o atrás e o adiante. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 ago. 1974, Caderno B, p. 2.

PONTUAL, Roberto. Vídeo-evidente, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 nov. 1975a, Caderno B, p. 2.

PONTUAL, Roberto. Exposição da arte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 dez. 1975b, p. 2.

PONTUAL, Roberto. Retrospecto 1975 (IV): área experimental. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jan. 1976, Caderno B, p. 2.

PONTUAL, Roberto. X Bienal de Paris. Espaço para hoje, ontem, e América Latina. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, 16 set. 1977a, p. 6.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina. **Arte& Ensaios** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 15, 2007, p. 185-195.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (org.**). Antropofagia Hoje?** Oswald de Andrade em cena. 1ª ed. São Paulo: É Realizações, 2011.

SCHILLER, Beatriz. A conscientização para moldar o meio ambiente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 mai. 1975, Caderno B, p. 4.

TISDAL, Caroline. **Joseph Beuys:** We Go This Way. Londres: Violette Editions, 1998.

VOIGT, Kirsten. The Great Reason of the Body: Friedrich Nietzsche, Joseph Beuys and the Art of Giving Mining to Mater and Earth. **Tate Papers**, Londres, n. 32, outono 2019. Disponível em: https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/32/nietzsche-beuys-giving-meaning-matter-earth. Acesso em: 29 ago. 2022.

WOOD, Paul. **Arte conceitual** / tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

CHENIER, Carlos. Exposições da cidade: Herkenhoff e Espaço Universitário. **A Gazeta,** Vitória, 21 mar. 1980a, p. 3.

CHENIER, Carlos. Herkenhoff: a atualidade crítica**. A Gazeta**, Vitória, 25 mar. 1980b.

FREITAS, Artur. Arte conceitual e conceitualismo: uma síntese teórica. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 12, v. 1, n. 18, p. 108-119, jun. 2011. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/59599. Acesso em: 5 ago. 2022.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. The Dematerialization of Art. [1967] In LIPPARD, Lucy. Changing: Essays in Art Criticism. New York: E. P. Dutton, 1971, p. 255-276.

PONTUAL, Roberto. Variedade e vigor da criação artística atual. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 9 ago. 1974, Caderno B, p. 5.

PONTUAL, Roberto. Bienal de Paris. América Latina: abertura ou gueto? **Jornal do Brasil** (RJ), 24 set. 1977b, Caderno B, p. 1.

PONTUAL, Roberto. Onde experimentar? **Jornal do Brasil** (RJ), 19 ago. 1978, p. 10.

PORTUGAL, Ana Catarina Marques da Cunha Martins. **O Pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação**. (Dissertação de Mestrado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC, Rio de Janeiro, 2006.

PUCU, Izabela e MEDEIROS, Jacqueline (Org.). **Roberto Pontual.** Obra crítica. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013, pp. 467 a 473.

SALÃO DE VERÃO é aberto em dois andares do MAM perante quase mil pessoas, **Jornal do Brasil,** RJ, 23 fev. 1973, Primeiro Caderno.

ZANINI, Walter. A Arte Postal na busca de uma nova comunicação internacional (1977). In. FREIRE, Cristina. **Walter Zanini: Escrituras Críticas**. São Paulo: Annablume, 2013, p. 257-261.

COCCHIARALE, Fernando. Lá era aqui: configurações do provisório, 1982. Texto datilografado, inédito, de apresentação da mostra de Paulo Herkenhoff, encontrado no arquivo da Galeria de Artes e Pesquisa da UFES, 5 páginas, não numeradas.

SOBRE A AUTORA

Almerinda Lopes é professora titular da Universidade Federal do Espírito Santo e Pesquisadora de Produtividade do CNPq. Atua nos Programas de Pós-Graduação em Artes (PPGA) e em História (PPGHIS), investigando a arte conceitual na América Latina, no período da repressão militar. É mestre em História da Arte pela ECA/USP e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, com bolsa-sanduíche na Universidade de Paris I, onde também realizou estágio pós-doutoral em Ciências da Arte.

Artigo recebido em
12 de outubro de 2019 e aceito em
11 de setembro de 2022.

SOCIEDADE DE VIGILÂNCIA: MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS EM MEIO AO DESCARTE DA PRIVACIDADE

ANTENOR FERREIRA CORRÊA
LORENA FERREIRA ALVES

SURVEILLANCE SOCIETY: ARTISTIC MANIFESTATIONS AMIDST THE DISCARD OF PRIVACY

SOCIEDAD DE VIGILANCIA: MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN MEDIO DEL DESCARTE DE LA PRIVACIDAD

RESUMO

O objetivo deste texto é apresentar o modelo de sociedade de vigilância e refletir sobre os modos propostos por artistas para interrogá-lo e resistir a ele. Observa-se que os cidadãos têm abdicado do direito à privacidade em troca da conveniência trazida com os sistemas complexos de vigilância. Assim, a disponibilização de dados pessoais tornou-se moeda de troca para se viver em um mundo conectado. Neste contexto, analisamos algumas obras do campo da *artveillance*, baseadas na proposta da estética da vigilância, com o intuito de compreender como os artistas têm se posicionado frente a essa situação. Consideramos os conceitos de privacidade, *dataveillance* e a impossibilidade de os cidadãos do século XXI desautorizarem-na. As reflexões baseiam-se nos textos de Jan Holvast (2007) e David Lyon (2009).

PALAVRAS-CHAVE Sociedade de vigilância; Arte e vigilância; Privacidade; Estética da vigilância

Artigo inédito

Antenor Ferreira Corrêa*

Lorena Ferreira Alves**

*Universidade de Brasília (UnB), Brasil

https://orcid.org/0000-0003-0257-3059

**Universidade de Brasília (UnB), Brasil

https://orcid.org/0000-0002-2890-201X

O presente artigo foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Os autores, também, agradecem ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio concedido.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2022.167047

ABSTRACT

The purpose of this text is to present the model of surveillance society and to reflect on the ways proposed by artists to interrogate and resist this model. More and more citizens have abdicated the right to privacy in exchange for the convenience brought with complex surveillance systems. Hence, giving away personal data has become the currency for living in a connected world. In this context, we consider some works in the field of artveillance, grounded on the idea of aesthetics of surveillance, in order to understand how the artists have positioned themselves in this situation. We consider the concepts of privacy, dataveillance and the impossibility for 21st century citizens to prevent it. These reflections are based on texts by Jan Holvast (2007) and David Lyon (2009).

KEYWORDS Surveillance Society; Surveillance Art; Privacy; Aesthetic of Surveillance

RESUMEN

El propósito de este texto es presentar el modelo de sociedad de la vigilancia y reflexionar sobre las formas propuestas por los artistas para interrogar y resistir este modelo. Cada vez más ciudadanos han abdicado del derecho a la privacidad a cambio de la comodidad que brindan los complejos sistemas de vigilancia. Por lo tanto, regalar datos personales se ha convertido en la moneda para vivir en un mundo conectado. En este contexto, consideramos algunos trabajos en el campo de la *artveillance*, fundamentados en la idea de estética de la vigilancia, para comprender cómo los artistas se han posicionado en esta situación. Consideramos los conceptos de privacidad, vigilancia de datos y la imposibilidad para los ciudadanos del siglo XXI de prevenirla. Estas reflexiones se basan en los textos de Jan Holvast (2007) y David Lyon (2009).

PALABRAS CLAVE Sociedad de vigilancia; Arte y vigilancia; Privacidad; Estética de vigilancia

INTRODUÇÃO

Uma situação comum no cotidiano dos usuários da internet é ter que clicar em caixas de texto autorizando o uso de *cookies* pelo site que está sendo acessado. O que alguns não sabem, entretanto, é o que esses *cookies* podem trazer riscos à privacidade do usuário. *Cookies* são códigos de texto armazenados no navegador (*browser*) utilizado para acessar as páginas da *web*. Esses códigos existem para a retenção de dados de navegação. Existem os *cookies* de sessão (temporários) e os *cookies* persistentes. *Cookies* de sessão guardam dados somente durante a navegação e, portanto, esses dados não permanecem armazenados na memória do navegador depois que a sessão é encerrada. Ao utilizar sítios de serviços bancários, por exemplo, é esse tipo de *cookies* que está em operação, pois, justamente como medida de segurança, não é desejado que os dados oferecidos ao banco permaneçam na memória do navegador. De modo contrário, os *cookies* persistentes conservam os dados fornecidos até que o usuário os apague da memória do navegador.

Ambos os tipos de *cookies*, quando criados pelo próprio sítio da internet que está sendo visitado, são chamados de *cookies* de primeira parte. Entretanto, a privacidade passa a ser ameaçada pelos *cookies* de terceira parte, que são os *cookies* colocados em páginas da *web* por terceiros, em geral corporações especializadas em *marketing* digital, com o objetivo de constituírem uma espécie de banco de dados dos usuários. Esse banco de dados, posteriormente, poderá ser utilizado para o envio de anúncios de produtos e serviços, mas também ser empregado com intuito de se cometer algum tipo de fraude, como roubo de senha ou de número de cartão de crédito, por exemplo. Ocorre que, devido à pressa, vontade ou mesmo necessidade de acessar alguma página ou sítio da *web*, acabamos por autorizar o uso desses *cookies*, muitas vezes sem pensar nas consequências que essa permissão pode trazer.

A Figura 1 mostra uma janela disparada automaticamente pelo sítio da Yahoo solicitando a autorização do usuário para, justamente, coletar dados com intuito de compreender seus interesses e enviar anúncios personalizados. Vale notar que nessa solicitação há o aviso de que esses dados serão utilizados pela Verizon Media e pelos seus grupos parceiros, apontando, assim, a ampliação do âmbito imediato do *site* que está sendo acessado, uma vez que os dados

coletados pelo dono desse sítio serão compartilhados com outras corporações. Procedimentos tais como o uso de *cookies* mostram que o monitoramento de dados de navegação em rede é a principal base de informações utilizadas por empresas comerciais e por órgãos governamentais para compreender, através de cálculos e estatísticas, o comportamento de tudo o que está conectado à rede mundial de computadores.

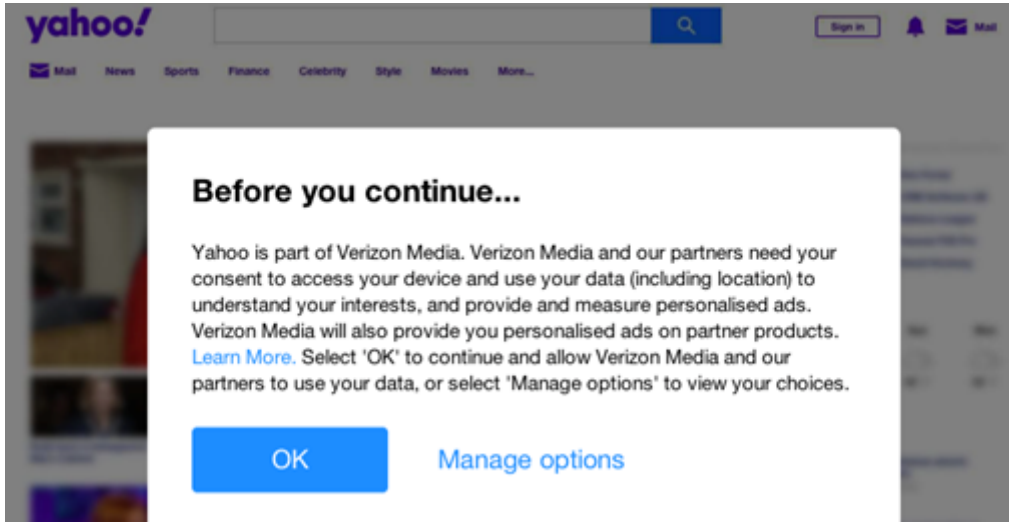


Figura 1.
Solicitação de autorização para coleta de dados do usuário no sítio da Yahoo.

Vale esclarecer que, embora muitos autores usem os substantivos "informação" e "dado" como sinônimos (observe as citações ao longo deste texto), existe uma diferença entre ambos. Dados são a matéria prima, por assim dizer, que, após reunida

e analisada, pode gerar informação. Nesse sentido, os dados são a base para inferir informações. "Dados são uma coleção de detalhes ou fatos que, como tais, não têm sentido; no entanto, quando esses detalhes ou fatos são colocados em um contexto que torna os dados utilizáveis, informações sérias podem ser extraídas" (HOLVAST, 2007, p. 765, tradução nossa). Como exemplo, imagine-se um programa de computador que coleta e envia a uma companhia X os dados de compras *online* feitas por um usuário Y. Digamos que, ao longo de um mês, Y tenha comprado grande quantidade de fertilizante. Esse dado, em si mesmo, permite alguma dedução, como por exemplo pode levar a pensar que se trata de um agricultor. Porém, digamos que seu endereço IP aponte uma área urbana. Isso pode levar a outro tipo de inferência, indicando a possível fabricação de explosivo, pois fertilizantes contêm amônia anidra (fórmula química NH_3), um gás usado para a produção de nitrato de amônio (NH_4NO_3) que pode também ser utilizado na fabricação de explosivos e bombas (usadas nos atentados em Oklahoma City, em 1995, e no ataque em Oslo, em 2011). Percebe-se, assim, que o mesmo dado levaria a informações diferentes, dependendo, portanto, da análise contextual dos dados coletados. Um agente que tivesse rastreado

essa comunicação como proveniente de uma área rural não ficaria preocupado (trata-se de um fazendeiro); todavia, a mesma compra em uma área metropolitana já "levantaria a bandeira vermelha", pois informaria sobre um perigo eminente.

A coleta de dados pessoais e dos rastros de navegação de cada usuário da *web* tornou-se moeda de troca para se viver em um mundo conectado. Esse ambiente no qual a maioria das pessoas está imersa pode ser pensado fazendo uso do conceito sociedade de vigilância, assunto tratado adiante. Desse modo, ao longo deste texto, objetivamos refletir sobre a sociedade de vigilância sob a perspectiva artística. Para tanto, interrogamos como os artistas têm se posicionado frente a essa situação. Será interessante, no entanto, antes de adentrarmos o assunto da vigilância e da quase impossibilidade de os cidadãos do século XXI desautorizarem-na, definir alguns termos essenciais para embasar a reflexão política e artística. Iniciamos, então, apresentando de modo sumarizado o conceito de privacidade e de termos afins, tais como intimidade, isolamento, esquecimento, esferas pública e privada.

DO CONCEITO DE PRIVACIDADE

Uma definição abrangente de privacidade está para ser criada. As áreas da biologia, direito e sociologia, por exemplo, trabalham com distintas definições do substantivo "privacidade" e do adjetivo "privado". No capítulo intitulado "What is Privacy?", Alexandra Rengel (2013) cita diversos autores que intentaram uma definição objetiva de privacidade, porém o assunto está longe de ser resolvido. Citando Robert Post, catedrático de direito da Yale Law School, Rengel destaca que "a privacidade é um valor tão complexo, tão enredado em dimensões concorrentes e contraditórias, tão inchado de significados diversos e distintos, que às vezes me desespero se esta pode ser utilmente abordada" (RENGEL, 2013, p. 31, tradução nossa). Jan Holvast realizou um dos mais abrangentes relatos históricos sobre privacidade, tendo identificado as várias vertentes pelas quais o tema tem sido abordado. Em sua análise, as discussões sobre a privacidade envolvem pontos de partida e bases diversas, tais como a necessidade de privacidade, o direito à privacidade, a invasão da privacidade, as funções da privacidade ou mesmo a proteção jurídica da privacidade. Em vista dessas distintas abordagens e focos, é difícil encontrar um denominador comum para uma definição de privacidade.

Apesar das tentativas de definição não encontrarem consenso, de modo simplista pode-se sugerir que o privado é aquilo que não é ou que foi retirado do domínio público. A etimologia latina confirma essa acepção do termo, uma vez que *privatus* significava aquele "retirado da vida pública" (WILLIAMS, 1988, p. 242, tradução nossa). Paralelamente, a partir dessa definição, nascem os conceitos de esfera pública e esfera privada. Mais especificamente, o professor de direito Wanderlei de Paula Barreto (2010, p. 136) esclarece que essa divisão de âmbitos surgiu no direito alemão com "a chamada teoria das esferas (*Sphärentheorie*) – esfera íntima intangível, esfera sigilosa e privada e esfera social". A teoria das esferas foi sistematizada a partir do livro de Heinrich Hubmann *Das Persönlichkeitsrecht* (1953), obra na qual o autor propôs a existência de três círculos no interior dos quais se desdobraria a personalidade humana: *Intimsphäre* (esfera íntima), *Geheimnisphäre* (esfera secreta) e *Privatsphäre* (esfera privada) (cf. BARRETO; SANTOS, 2006, p. 478-479). Implícito a esse conceito está o fato de que a privacidade passa a ser considerada como um direito do ser humano. Na França, a primeira jurisprudência relatada a reconhecer o direito à privacidade ocorreu em 1856 em um caso envolvendo a atriz Elisa Rachel Felix (cf. VIEIRA, 2016, p. 21). Vários autores concordam,

no entanto, que a publicação de *The Right to Privacy*, de Samuel Dennis Warren e Louis Demitz Brandeis em 1890, na *Harvard Law Review*, tornou-se um marco na história do direito nos Estados Unidos e, consequentemente, influenciou outros países[1]. Este texto fundamentou os princípios constitucionais[2] estadunidenses e gerou a definição de privacidade até hoje adotada: "the right to be let alone", que ao pé da letra seria "o direito de ser deixado a sós". A forma adotada no judiciário brasileiro, todavia, é "o direito de ser deixado em paz".

A privacidade, tratada legalmente como um direito dos cidadãos, acaba por gerar uma série de questionamentos: onde termina a esfera privada e começa o direito à informação pública? Quais são os limites da privacidade de uma personalidade pública? Governantes têm direito à privacidade quando do exercício de funções com mandato público? Um sujeito agente de um ato público atroz tem direito ao esquecimento? O Estado tem o direito de valer-se de todos os meios para obter informação privada dos cidadãos?

São corriqueiros os casos relatados na imprensa de invasão ou de garantia da privacidade de celebridades. No entanto, a mesma garantia da inviolabilidade da privacidade pode levar a situações e entendimentos completamente diferentes. Rengel relata uma ação

movida contra funcionários do serviço de proteção à infância que haviam sido informados sobre abusos cometidos cotidianamente contra uma criança. Todavia, os funcionários não tomaram qualquer atitude para coibir ou impedir esses abusos, uma vez que não tinham o direito de adentrar ao domicílio onde vivia aquela criança sem violar o direito à privacidade do lar. No julgamento da ação, "a Suprema Corte considerou que as autoridades estaduais de proteção à criança não eram, na ausência de discriminação, legalmente responsáveis por uma criança que foi permanentemente ferida por abuso em casa, de que os funcionários estavam cientes" (RENGEL, 2013, p. 37, tradução nossa). Esse fato levaria a questionar que tipo de "proteção" está realmente sendo oferecida à infância, uma vez que os responsáveis por essa suposta proteção se sentem impedidos de agir pelo receio de ferirem o direito à privacidade.

Não obstante, o direito à privacidade foi radicalmente transformado após atentados terroristas que ocorreram em diversos países. Um dos momentos que mais impactou a garantia desse direito e levou o mundo a uma nova condição jurídica foi o ataque contra as Torres Gêmeas do conjunto World Trade Center em Nova York, no dia 11 de setembro de 2001. Esse atentado, que se crê ter sido levado a cabo pelo grupo extremista islâmico Al Qaeda, fez com que

os cidadãos reconsiderassem seu direito à privacidade em troca da segurança que uma vigilância ubíqua e invasiva pudesse fornecer. Segundo Rengel, "a aprovação da legislação antiterrorista afetando as liberdades civis após o 11 de setembro não se limitou aos Estados Unidos" (RENGEL, 2013, p. 174). Algumas semanas após os ataques de 11 de setembro, o então presidente George Bush assinou o que ficou conhecido como Ato Patriótico (Patriot Act), um documento de mais de 300 páginas promulgando uma legislação cujo intuito era, principalmente, "melhorar as habilidades de aplicação de lei dos Estados Unidos para detectar e deter o terrorismo. O nome oficial do Ato Patriótico é: União e fortalecimento da América pelo fornecimento de ferramentas apropriadas para interceptar e obstruir o terrorismo"[3]. O fato é que a promulgação deste e de outros documentos afins levou o mundo a uma nova condição de medo e de restrição de liberdades e direitos, isto é, à chamada sociedade de vigilância.

Obviamente, muitos pensadores, ativistas dos direitos humanos e artistas questionam e contestam os supostos benefícios trazidos com a limitação de liberdades e de direitos dos cidadãos impostos por legislações que visam a combater o terrorismo. Dentre várias, uma das exposições que questionou o direito de

os governos e corporações coletarem e armazenarem informações oriundas da vigilância dos diversos meios de comunicação foi "Watching You, Watching Me: A Photographic Response to Surveillance"[4]. O texto da apresentação dessa exposição deixava claro:

> À medida que governos e empresas de todo o mundo expandem seus esforços para rastrear as comunicações e atividades de milhões de pessoas, isso não apenas ameaça nosso direito à privacidade, mas também abre a porta para que informações sejam coletadas e usadas de maneiras repressivas, discriminatórias e congelem a liberdade de discussão e de expressão. (STAATLICHE Museen zu Berlin, 2017)

Dentre as várias obras exibidas, a série *Blue Sky Day* do premiado fotógrafo belga Tomas van Houtryve convida a pensar sobre os atuais mecanismos e tecnologias de vigilância com as quais convivemos sem ao menos nos darmos conta. A série é um conjunto de fotografias aéreas realizadas por um drone (veículo aéreo não tripulado e controlado remotamente). Houtryve utilizou-o para registrar imagens de localidades dos Estados Unidos similares àquelas que foram alvos de ataques no exterior. Desse modo, Houtryve força a refletir não somente sobre vigilância ou guerra, mas também sobre os efeitos trazidos com essas ações, uma vez que a narrativa das fotos instiga a pensar que os alvos bombardeados no exterior

por drones americanos também existem nos Estados Unidos e estão sob vigilância e sujeitos ao mesmo tipo de ação militar. A Figura 2 mostra uma das imagens da série *Blue Sky Day*, foto da fronteira dos Estados Unidos com o México intitulada *Homeland Secutity* (2013). A série de Houtryve recebeu diversos prêmios, como o ICP Infinity Award for Photojournalism, e foi escolhida dentre as dez fotos mais importantes de 2014 pela revista *Time Magazine*.



Figura 2.
Tomas Van Houtryve, *Homeland Security,* 2013, da série *Blue Sky Days*.
Fonte: https://tomasvh.com/works/blue-sky-days/. Acesso em: 30 nov. 2022

SOCIEDADE DE VIGILÂNCIA

A sociedade de vigilância (*surveillance society*) inicialmente dizia respeito, segundo David Lyon (2009), à vigilância relacionada a áreas de segurança e administração de cidadãos por parte do Estado, como o controle de imigração, passaportes e cartões de identidade pessoais. Lyon informa que esse termo foi utilizado pela primeira vez pelo sociólogo Gary T. Marx em 1985 e passou a representar a vigilância sob as novas tecnologias presentes no cotidiano dos cidadãos, as quais, justamente, procedem coletando dados sobre os hábitos de compra e outras atividades ordinárias. Esses dados são, então, verificados, rastreados e monitorados para diversos fins, e os consumidores são classificados por perfis pelas corporações que são, em grande parte, responsáveis pela coleta de dados.

A sociedade de vigilância, "uma sociedade onde a tecnologia de vigilância é amplamente usada para monitorar as atividades cotidianas das pessoas" (COLLINS English Dictionary, tradução nossa), refere-se, assim, a uma ramificação do monitoramento de ações humanas que percorre todos os âmbitos da vida de um indivíduo, âmbitos estes que vão para além do propósito inicialmente aplicado a essas tecnologias introduzidas no cotidiano social, ou seja, a segurança dos cidadãos. Tecnologias de vigilância, como câmeras

de circuito fechado de televisão, captação e gravação sonora e monitoramento de localização, foram convertidas e incorporadas em dispositivos de comunicação e serviços de assistência pessoal, como os *smartphones* e os assistentes virtuais inteligentes (Alexa, Siri, Google Assistant). Interagimos atualmente com as interfaces de monitoramento desses dispositivos, trazendo-as para dentro de nossas casas e vestindo-as em nossos corpos como instrumentos para experienciar os mundos personalizados que elas nos oferecem.

Como passamos a aceitar e incorporar essas tecnologias de vigilância capazes de influenciar nossos comportamentos e escolhas? É possível pontuar fatos que se tornaram responsáveis, em grande medida, pela inserção da vigilância de dados pessoais e da invasão de privacidade dos usuários da internet. Um dos principais, como já mencionado, foi a introdução da vigilância massiva dos meios de comunicação em escala mundial após os atentados de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos. O discurso em prol da segurança global elaborado por setores do governo estadunidense definiu formas de aplicação de tecnologias de vigilância de dados na internet, inicialmente com o aval dos cidadãos que aceitavam o argumento de líderes do governo e abriam mão da privacidade em troca da suposta segurança oferecida pelas tecnologias de vigilância.

Laura M. Lacaze (2016), considerando a propaganda veiculada pelas autoridades dos Estados Unidos durante a implementação da vigilância massiva dos meios de comunicação, entende que esse objetivo foi atingido, em grande parte, devido ao estabelecimento de um ambiente de medo e da urgência em prevenir e combater outros atentados terroristas e cyberataques. Desse modo, o país se posicionou como autoridade contraterrorista, propagandeando a vigilância massiva, potencializada com a coleta de dados na internet, como única maneira efetiva para estabelecer a proteção dos cidadãos. Com isso, a regulamentação da vigilância ampla e geral foi implementada no Ato Patriótico, que legitimou a prática da interceptação de telefones e de e-mails por parte das agências e órgãos de segurança dos Estados Unidos, como NSA, CIA e FBI.

A utilização dos dados de navegação dos usuários e de suas informações pessoais, tais como nome, idade e localização, não tardou a ser aplicada como procedimento para prever possíveis públicos-alvo por parte de empresas que estariam hábeis a traçar perfis baseados nas preferências dos usuários e, assim, direcionar conteúdos publicitários, oferecendo produtos. É justamente por conta disso que a parte majoritária de serviços disponíveis na internet, como *chats*, redes sociais e *sites* de busca, opera de

acordo com a administração algorítmica de dados interceptados, tornando a internet a tecnologia de vigilância mais poderosa em termos de eficiência de monitoramento de dados pessoais.

O consentimento à vigilância de dados pessoais, quer esta ocorra no computador pessoal ou em dispositivos portáteis de comunicação, dá-se pela conveniência que essas tecnologias podem oferecer. Robert M. Pallitto (2018) discute como barganhamos facilmente nossa privacidade pela facilidade de acesso a bens e serviços. Desse modo, torna-se cada vez mais difícil optar por não fazer parte de uma sociedade de vigilância ou mesmo de tentar reverter a trajetória do desenvolvimento tecnológico, que tende a uma vigilância cada vez mais incisiva. Considere-se, por exemplo, que muitos serviços (como a compra de passagens) têm o acesso disponibilizado através de sítios ou de aplicativos *online*, aplicativos estes que, além de exigirem dados do usuário, podem ser facilmente rastreados. Em vista desse estado de coisas, Pallitto comenta sobre a vindoura intensificação da vigilância que ocorrerá com a implantação definitiva da Internet das Coisas (IoT) e de sua incorporação às cidades inteligentes, nas quais é praticamente inexistente a opção de não estar online. De modo similar, Jeffrey Jonas (2015, p. 93, tradução nossa) comenta sobre a irresistibilidade da sociedade de vigilância:

> Uma sociedade de vigilância é inevitável e irreversível. O mais interessante é que acredito que uma sociedade de vigilância também se mostrará irresistível. Este movimento não está sendo conduzido apenas pelos governos; ele está sendo conduzido principalmente pelos consumidores – você e eu – à medida que adotamos avidamente números cada vez maiores de bens e serviços irresistíveis, muitas vezes sem saber quais informações pessoais estão sendo coletadas ou como podem acabar sendo usadas.

A barganha de dados foi investigada por Fernando H. Stahl em sua pesquisa sobre a percepção dos cidadãos acerca da vigilância de informações, que teve por objetivo compreender a aceitação e/ou a resistência à vigilância por parte dos usuários. Stahl entrevistou estudantes universitários de faculdades de tecnologia a fim de avaliar suas percepções sobre a exposição à vigilância de seus dados pessoais. O autor identificou, por meio da análise dos questionários aplicados, que a barganha de dados pessoais ocorre quando esses dados são aproveitados para ações mercadológicas direcionadas à promoção de produtos anteriormente buscados pelos usuários. Assim, "se a promoção valer a pena, a troca foi bem realizada" (STAHL, 2019, p. 69). Sobre a percepção da vigilância em rede e a invasão de privacidade, Stahl conclui que o grupo social entrevistado ainda não absorveu o conceito de pegada digital, ou seja, o registro digital de uma gama de comportamentos produzidos

pelo usuário enquanto realiza atividades na internet. Ele alerta, assim, para uma falta de sensibilidade ao fato de que as informações inseridas nas páginas da internet são armazenadas e processadas e, posteriormente, poderão ser acessadas por várias pessoas ao longo dos anos. Essa falta de sensibilidade faz do usuário um alvo ainda mais vulnerável a ações decorrentes da vigilância.

Essa vulnerabilidade também pode ser pensada a partir da compreensão daquilo que é ou não considerado como perda ou invasão de privacidade, e das consequências da vigilância de dados em um nível de controle social. Os resultados da pesquisa de Stahl suportam que, apesar da facilidade em barganhar dados por comodidade, a privacidade ainda é o aspecto da vigilância mais expresso pelos entrevistados. Todavia, a preocupação com a privacidade nesse contexto foi compreendida como a garantia contra intrusões causadas por outros indivíduos, desde empresas até *hackers*. Assim, a privacidade não foi discutida tendo em conta os limites da vigilância da informação e das formas de tratamento e categorização de comportamentos nos meios digitais. Ela foi vista sob uma ótica mais pessoal e menos coletiva, aspecto que também torna o usuário vulnerável ao controle e monitoramento de dados, porque o interesse em torno do problema da privacidade

fica restrito ao nível individual, não extensivo, portanto, a uma discussão no orbe da coletividade. Essa conclusão é significativa, pois aponta o fato de que o indivíduo se coloca à parte, é alienado da comunidade. Esse aspecto parece ser um reflexo da imersão isolada nos ambientes virtuais e da ilusão das chamadas mídias sociais, que levam ao paradoxo de que quanto mais tempo a pessoa vive nas redes sociais, menos tempo ela terá para realizar interações com indivíduos que estão fora de sua bolha de relações *online*.

Ainda que a preocupação com a privacidade seja expressa quando se fala em vigilância, torna-se um desafio localizar no âmbito de uma sociedade de vigilância o que é considerado informação pública ou privada. De acordo com Paula Sibilia (2009), o relato sobre uma intimidade autobiográfica, que ocorria nos séculos XVIII e XIX dentro dos quartos das casas burguesas, onde segredos e fatos referentes a si mesmo eram escritos sem nenhuma intromissão e longe dos ruídos da cidade, tornou-se agora uma intimidade exposta em redes sociais e difundida ao público global. Praticamos, assim, a exposição do íntimo, aquilo outrora considerado um bem privado é agora um bem passível de ser acessado pelo público.

Os dados sobre o comportamento digital e a exposição do íntimo pelo próprio usuário na internet são monitorados por

companhias e, posteriormente, compartilhados como outras empresas. É possível observar, assim, dois níveis de acesso e de compartilhamento de dados pessoais, um que consiste nos dados detalhados dos rastros digitais e das informações de cadastramento que o usuário deixa na rede e são coletados por corporações, e outro, nas informações pessoais geradas pelo próprio usuário para indicar sua presença nas redes sociais. No interior desse ambiente monitorado, a privacidade é praticamente inexistente, pois nem sempre temos ciência dos modos como nossos dados estão sendo coletados e compartilhados entre outros usuários ou por grupos comerciais parceiros.

Em vista da quase impossibilidade de permanecer oculto, quais seriam as estratégias de resistência dos cidadãos preocupados, de modo geral, com direitos e liberdades civis e, em particular, com o direito à privacidade? Alguns estudiosos defendem que a proposta de reversão da vigilância (também chamada de *sousveillance*), ou seja, tornar o observado um observador de si mesmo, gerando assim a "visibilidade total" (ver adiante o caso de Hasan Elahi), é uma das estratégias para lidar com a sociedade de vigilância. Kafer (2016, p. 236, tradução nossa), por exemplo, advoga nesses termos em favor da transparência irrestrita:

> Se a vigilância é inevitável e a privacidade aparentemente inatingível, então nesse contexto a real ênfase deve ser colocada sobre a transparência, tanto em termos das organizações de vigilância quanto do indivíduo "privado". Por um lado, as instituições federais e corporativas devem ser responsabilizadas pelo uso de dados pessoais para impactar de forma não ética indivíduos ou determinadas populações. Por outro lado, deve-se atribuir uma maior compreensão às maneiras pelas quais o compartilhamento de informações pessoais nos canais de telecomunicações, que hoje se tornou a forma dominante de comunicação, formou novos modos de subjetividade.

A problematização sobre a vida em uma sociedade de vigilância não é nova. Desde, pelo menos 1949, ano da publicação da obra de ficção distópica *1984* de George Orwell (que, além de refletir sobre as consequências de um Estado totalitarista, autoritário, repressivo que por meio da vigilância onipresente controlava pessoas e comportamentos da sociedade, cunhou a expressão *big brother*), alguns artistas têm levantado questões e oferecido formas de resistência ao controle total por parte dos governos. No entanto, com a crescente abrangência dos dispositivos de vigilância, visíveis e invisíveis, uma nova forma de lidar com essa situação e responder a ela veio a ser conhecida como estética da vigilância (BRUNO *et al.*, 2012) ou a *surveillance art*.

SURVEILLANCE ART

O que aconteceria se no lugar de tentar dificultar ou impedir o acesso de agências do governo e de instituições comerciais às nossas informações pessoais nós simplesmente informássemos antecipadamente a essas agências nossos movimentos, destinos e atividades realizadas a cada instante? Dito de outro modo, e se, no lugar de existirmos enquanto secretamente observados, nós passássemos a provedores de dados sobre nós mesmos? Essa é exatamente a base da proposta artística do projeto *Tracking Transience: the Orwell Project* do artista Hasan Elahi. Em vez de exigir a preservação de seu direito à privacidade, Elahi decidiu pelo caminho oposto, ou seja, paradoxalmente, abdicar de sua privacidade para se sentir mais seguro. Desse modo, ele criou um *website* no qual disponibilizava voluntária e constantemente informações sobre todas as suas atividades cotidianas.

Elahi, nascido em Bangladesh e naturalizado estadunidense, é atualmente professor no departamento de artes da Universidade de Maryland (Estados Unidos). Todavia, ainda era um desconhecido quando em 2002 foi detido no aeroporto de Detroit sob a errônea acusação de armazenagem de explosivos. Foi, então, retido e interrogado pelo serviço de imigração e informação (INS)

por seis meses. Os interrogatórios eram centrados, sobretudo, em questionar seu paradeiro nos dias anteriores e subsequentes aos ataques de 11 de setembro. As acusações foram, eventualmente, retiradas. Porém, com esse incidente, Elahi foi fichado no FBI, o que tornava sua vida muito mais difícil (pois era frequentemente abordado por seguranças em aeroportos e estações de trem) e insegura (por conta do preconceito gerado contra os grupos étnicos após os atentados terroristas).

Foi então que Elahi decidiu abrir mão de sua privacidade e fornecer, preventivamente, não somente ao FBI, mas a todos os usuários da internet, as informações de seu paradeiro e de suas atividades. A Figura 3 mostra uma das obras desse projeto, uma instalação de diversos registros em vídeos das atividades de Elahi expostas na seção Sundance New Frontier, do Sundance Film Festival, realizado em Utah, Estados Unidos, em 2008. Essa e outras obras resultantes do projeto foram exibidas em diversos festivais e exposições artísticas ao redor do mundo. Elahi recebeu prêmios e distinções, além de uma bolsa da Fundação Guggenheim. Sua apresentação no TED TALKS "FBI, Eu Estou Aqui" é frequentemente citada devido ao impacto e à relevância de seu manifesto artístico, desafiando a vigilância na sociedade atual.



Figura 3.
Hasan Elahi, *Tracking Transience*, 2008.
Instalação na Sundance New Frontier.
Fonte: https://elahi.gmu.edu/.
Acesso em: 30 nov. 2022

Inúmeras propostas, como as de Elahi, para se pensar, questionar e combater a sociedade de vigilância imposta aos cidadãos do mundo têm surgido em diversos segmentos artísticos. Historicamente, a interrogação artística sobre privacidade e vigilância advindas do uso da tecnologia pode remontar, no mínimo, ao início da videoarte, no final da década de 1960. Obras como *Sleep* (1964) e *Outer and Inner Space* (1966) de Andy Warhol, *Claim* (1971) e *Seedbed* (1972) de Vito Acconci, entre outras, foram consideradas transgressivas por apresentaram ao público aspectos e questões sobre a privacidade. Muitos desses artistas fizeram explícito uso de registros em vídeos adquiridos nos chamados CCTV (circuito fechado de TV), tais como Jill Magid (*Evidence Locker*, 2004). Arlindo Machado (1991), em um profético texto de 1991, mencionou a obra *Der Rise* (1983) de Michel Klier como "um poema videográfico (...) realizado com circuitos de vigilância e outros dispositivos de coerção policial (...) expondo a visão perturbadora do Estado policial moderno". Mais recentemente, com o desenvolvimento das tecnologias de vigilância, a invasão de privacidade é muito mais contundente e ubíqua do que poderiam suspeitar mesmo os analistas mais pessimistas.

A escalada do contexto de vigilância em que estamos imersos levou à criação de obras artísticas que justamente objetivam discutir tecnologias, mecanismos, ideologias e a impossibilidade de privacidade. Essa motivação formou e forma parte do manifesto estético de vários artistas e veio a constituir um tipo de criação denominada de *surveillance art*, cujo aspecto distintivo é a utilização explícita, com intenção artística, das próprias tecnologias projetadas para vigiar e registrar a conduta cotidiana dos cidadãos, seja nas ruas ou nos ambientes digitas virtuais. O objetivo principal da *surveillance art* (também chamada de *artveillance*) é refletir sobre o processo de vigilância em si e problematizá-lo, assim como com as tecnologias criadas para sua consecução. Diversos artistas fazem coro a esse manifesto, como os já citados Hasan Elahi e Tomas Van Houtryve, ao lado dos quais poderíamos mencionar Trevor Paglen, Benjamin Males, Christian Moeller e Robert Spence (conhecido como *eyeborg*), por exemplo. Fernanda Bruno e colaboradores (2012; 2018) oferecem um importante levantamento sobre algumas obras de artistas latino-americanos, bem como de exposições significativas no campo da "estética da vigilância".

Uma das artistas mais contundentes no questionamento das tecnologias de vigilância é Heather Dewey-Hagborg, sobretudo com

sua obra na intersecção entre arte e ciência. Um de seus projetos mais incisivos é *Stranger Visions*, no qual a artista ia a locais públicos de Nova Iorque, tais como banheiros, salas de espera, estações e vagões de metrô, para coletar fios de cabelo, pedaços de unha, goma de mascar e bitucas de cigarro descartados pelas pessoas. Dewey-Hagborg valia-se dessas amostras para extrair o DNA e a partir do código genético resultante gerar uma espécie de máscara impressa em uma impressora 3D criada com as prováveis características daquela pessoa que descartou o material (Figura 4). Segundo Dewey-Hagborg, "o projeto intentou chamar atenção para o desenvolvimento da tecnologia forense baseada na fenotipagem do DNA, o potencial para a cultura da vigilância biológica e o impulso ao determinismo genético" (DEWEY-HAGBORG, n.d., tradução nossa).



Figura 4.
Heather Dewey-Hagborg , *Stranger Visions*, 2012.
Fonte: www.deweyhagborg.com/projects/stranger-visions. Acesso em: 30 nov. 2022



Figura 5.
David Rokeby, *Sorting Daemon*, 2003.
Fonte: http://www.davidrokeby.com/sorting.html.
Acesso em: 30 nov. 2022

O artista canadense David Rokeby instiga o questionamento sobre o uso de equipamentos de vigilância com o intuito de categorizar pessoas em grupos pré-determinados. A instalação *Sorting Daemon* (2003, Figura 5), comissionada e instalada no Instituto Goethe de Toronto, é composta por uma câmera instalada dentro da galeria do Goethe, mas apontada para a rua, de onde captura imagens dos transeuntes. Um computador conectado à câmera identifica e isola do pano de fundo a imagem das pessoas que passam. A seguir, essa pessoa é separada e agrupada seguindo um critério de cor e de tamanho. As diversas imagens extraídas, separadas e agrupadas são projetadas em uma parede no interior da galeria. Rokeby esclarece que "*Sorting Daemon* é uma instalação *site specific* desencadeada por minhas preocupações sobre o crescente uso de sistemas automatizados para definir perfis de pessoas como parte da 'guerra ao terrorismo' e é uma tentativa de ajudar a fazer perguntas sobre os usos apropriados da tecnologia" (ROKEBY, n.d., tradução nossa).

Há obras no campo da arte e vigilância que são elaboradas como forma de discutir a ausência de privacidade no ambiente do ciberespaço. Por exemplo, a obra *@xaieneofficial* (2019) de Lorena Ferreira discute o desprendimento da privacidade por parte

do usuário em um ambiente digital onde a exposição de informações e comportamentos consiste na maneira pela qual o usuário se mantém vivo para os outros usuários da web. *@xaieneofficial*[5] (Figura 6) é uma instalação que contém um autômato, uma máquina que possui aparência humana e exerce ações semelhantes à dos seres humanos. Estas, por sua vez, são ações dos próprios indivíduos imersos na sociedade de vigilância que compartilham suas imagens e dados pessoais ao público que acessa sua página do Instagram.[6]

@xaieneofficial possui, como órgão interno responsável pelo seu funcionamento, uma tecnologia de vigilância. Um *smartphone* transmite seus *stories* (vídeos de curta duração), que são refletidos pelos espelhos de seu suporte, onde o espectador, ao mesmo tempo que observa o conteúdo autobiográfico produzido pelo perfil, visualiza seu rosto e se depara com a câmera do dispositivo de vigilância apontada para si. Assim, a obra convida o espectador a se enquadrar no mesmo espelho/universo de *@xaieneofficial*[7] como sujeito que pratica as mesmas ações que o perfil e que está inserido na mesma circunstância de vigilância, aquela produzida pelo próprio usuário, que oferece suas informações íntimas para a visualização do outro. Assim, podemos pensar nossas ações dentro de uma sociedade de vigilância através da obra enquanto autômatos,

máquinas produtoras de informações. Além do *smartphone* observado como órgão de funcionamento, *@xaieneofficial* possui um coração mecânico que opera através de um motor, ao mesmo tempo que sua boca ressoa sons de respiração semelhantes à respiração humana. Os sons produzidos pela instalação se referem ao conceito de escuta íntima, que, segundo Denise Garcia (1998), consiste no espaço de intimidade criado pelo compositor com o ouvinte por meio da manipulação de sons que remetem ao corpo humano, como a voz, o sussurro e a respiração.



Figura 6.
Lorena Ferreira, *@xaieneofficial*, 2019.
Fonte: https://lorenaferreira.gitlab.io/xaiene.html.
Acesso em: 30 nov. 2022.

CONSIDERAÇÕES

A história da privacidade deixa clara a relação inversa entre privacidade e tecnologia. Quanto mais a tecnologia evolui, mais sofisticados tornam-se os meios de vigilância e menos privacidade se tem. Desde o uso de grampos telefônicos já detectados em 1918,[8] passando pelas câmeras de circuito fechado até técnicas complexas de *dataveillance*, o direito à privacidade vem esvanecendo. A política implantada após atentados terroristas como os de Nova Iorque (2001), Madrid (2004) e Londres (2005) mostra que o direito à privacidade é dependente de vontade e determinação políticas. Todavia, como enfatiza Holvast (2007, p. 738), "o desejo político global é mais orientado para o efetivo e eficaz uso da tecnologia na batalha contra a criminalidade e o terrorismo do que para a proteção da privacidade". Os avanços tecnológicos na área da informática haviam engendrado um novo contexto denominado de sociedade da informação (*information society*), que era tido como o resultado do progresso subsequente ao modelo social industrial – que, por sua vez, sucedeu o modelo agrícola. Todavia, a aceitação dessas tecnologias, seja qual for a justificativa para esse consentimento, teve como consequência o surgimento de um novo modelo social denominado sociedade de vigilância (*surveillance society*).

Nas palavras fatídicas de Holvast (2007, p. 766), "a onipresença da tecnologia e a aceitação das políticas e leis para coletar, armazenar e utilizar praticamente todos os dados pessoais está fazendo da sociedade da informação uma sociedade da vigilância".

Uma sociedade de vigilância produz um comportamento social fundamentado nos modos como indivíduos e comunidades lidam com a vigilância. Esses modos são impostos por governos e, também, criados pelos cidadãos. A sociedade da informação, por seu turno, é entendida como um modelo de comportamentos, condutas e atitudes fundamentados econômica, cultural e politicamente na manipulação e integração da informação. Os motores dessa estrutura social são as tecnologias de informação e comunicação que multiplicam rapidamente a informação e provocam transformações em todos os aspectos da organização social, como educação, economia, saúde, beligerância, ideologia, entre outros (cf. BENIGER, 1986).

O modelo de sociedade de vigilância acaba por engendrar certos binarismos, como, por exemplo, a vigilância perceptível e a imperceptível. Este antagonismo entre o que enxergamos e o que nos é ocultado aponta duas modalidades de vigilâncias: visíveis (câmeras de circuito fechado, monitores, detectores de metais etc.) e invisíveis (grampos telefônicos, dispositivos de

aferição de audiência instalados nas TVs, espionagem via satélite, drones, *dataveillance* etc.). A pergunta que precisa ser feita, e que em maior ou menor grau tem sido amplamente levantada pelos artistas atuantes na *artveillance*, é: como as pessoas das diferentes culturas e contextos sociais respondem à vigilância constante? Uma das principais preocupações "é que as pessoas se tornem mais conformistas à medida que suprimem sua individualidade" (HOLVAST, 2007, p. 742, tradução nossa). E essa supressão da individualidade diluída em um coletivo engendrado a partir de dados coletados é de fato notada em razão da abdicação do direito à privacidade.

Após a mobilização mundial elaborada pelos Estados Unidos a favor da utilização de tecnologias de vigilância por parte de seus órgãos de segurança, a perda de privacidade foi sacrificada em favor de um suposto bem maior: a segurança mundial. Logo, com a implementação da vigilância massiva e ubíqua, as tecnologias de vigilância de dados passaram a ser utilizadas para outros fins, como a promessa de aperfeiçoamento dos resultados de buscas de conteúdo na internet. Empresas desenvolvedoras de produtos destinados à navegação na *web*, como o Google, por exemplo, aprimoraram tecnologias de monitoramento na rede mundial

de computadores como maneira de administrar dados pessoais, localização e pegadas de navegação para traçar perfis dos usuários com objetivo de distribuir resultados de busca de maneira personalizada. Desde dezembro de 2009, segundo Pariser (2012), a realização de buscas no site do Google passou, também, a produzir resultados personalizados para cada usuário, por meio de algoritmos que calculam os produtos que mais se aproximam da preferência e das possíveis necessidades desses usuários. Isto significa que a mesma busca realizada por dois usuários de perfis distintos poderá revelar resultados diferentes.

Se a nova regulamentação sobre privacidade teve o intuito de proteger e prever ações criminosas, então por que essa proteção só vale contra os supostos atos terroristas? Como relatado no caso da criança que sofria constantes abusos, embora havendo ciência do delito, as autoridades não agiram em benefício da pessoa lesada (no caso, a criança) e, mesmo tendo cometido essa omissão, foram isentas de responsabilidade pelo tribunal. Com situações similares, percebemos que a privacidade acaba sujeita a escolhas de indivíduos ou de grupos, ou seja, é objeto a ser interpretado. No entanto, não se pode perder de vista que vivemos em sociedade, e a vida social implica restrições, mesmo em relação aos limites

da privacidade. Nesse sentido, Holvast comenta que "viver em comunidade significa, por definição, estar envolvido com os outros" (HOLVAST, 2007, p. 741, tradução nossa). Desse modo, ainda vale, ou deveria valer, o velho entendimento do estado de direitos e deveres. Porém, o que várias pesquisas demonstram é justamente o esvanecimento do direito à privacidade em ambas as suas dimensões, territorial e corporal (*territorial and bodily privacy*), e da privacidade informacional, isto é, relativa à coleta, armazenagem e processamento de dados pessoais.

Em vista desse estado de coisas, governos e empresários iniciaram um procedimento que veio a ser conhecido como contravigilância. Nessa forma, empresas investem altas somas para tentar evitar a espionagem digital e a vigilância de dados (*dataveillance*) por meio de medidas e tecnologias de segurança, denominadas *Privacy-Enhancing Technologies* (PETs) (HOLVAST, 2007, p. 738). Os artistas, por sua vez, têm se posicionado politicamente e intentado com suas obras promover um discurso crítico a respeito da vigilância ostensiva. Duas estratégias para resistir e combater a sociedade de vigilância podem ser verificadas. A primeira é chamar a atenção para o problema (que nem sempre é notado pelo usuário comum) e instigar o público a exigir a preservação de seu direito à privacidade.

A segunda "tática" é a comentada no projeto de Hasan Elahi, ou seja, fornecer e exigir visibilidade, transparência total, para tudo e todos, inclusive, e principalmente, para governos e corporações.

No entanto, de modo geral, podemos observar, após a análise de obras no âmbito da proposta estética da *surveillance art*, que a maioria dos artistas age expondo as tecnologias de vigilância. Assim, os procedimentos de vigilância visíveis (mas que para muitos passam despercebidos) e invisíveis são tornados transparentes para o público. *Grosso modo*, poderíamos dizer que os artistas se valem das tecnologias de vigilância de maneira ativa e passiva. A maneira passiva seria simplesmente mostrar que a vigilância existe, embora nem sempre seja notada. A Figura 7, do grafiteiro britânico Banksy, justamente expõe a existência de uma câmera de vigilância na parede exterior de um banco em Londres. Interessantemente, a imagem por ele pintada provoca os passantes a refletir sobre o que propositadamente se oculta (avestruz que enterra a cabeça no solo) e aquilo que está à vista (câmera), mas que passa sem ser notado, pois já se tornou parte habitual da paisagem urbana. A oposição se dá então entre o que não vemos e o que não queremos ver.

A maneira ativa seria justamente o uso das tecnologias na obra de arte com intuito não somente de fazê-las visíveis,

mas como forma de promover um diálogo crítico e sensível entre artista e público. Algumas vezes essa visibilidade é mais explícita, como na Figura 8, na qual um *hacktivist* faz uma crítica aberta ao presidente Barack Obama parodiando seu famoso slogan de campanha ("Yes, we can!") na imagem modificado para "yes we scan" e, com isso, expondo os procedimentos de vigilância ainda em vigência. Essa imagem (Figura 8) foi usada para substituir a figura original do telefone Galaxy Android que fornecia aos compradores um aplicativo para baixar as músicas do álbum *Magna Carta Holy Grail*, lançado em 2013 pelo rapper Jay-Z. O aplicativo foi clonado pelo *hacker* e funcionava bem, até que em uma data estratégica (4 de julho, Dia da Independência dos Estados Unidos) mudou a imagem para a imagem do presidente Obama. A crítica implícita nesse procedimento, que fez uso da própria tecnologia de espionagem do governo norte-americano, é que os cidadãos deveriam ser libertados (tornados independentes) da vigilância ubíqua imposta pelo governo.

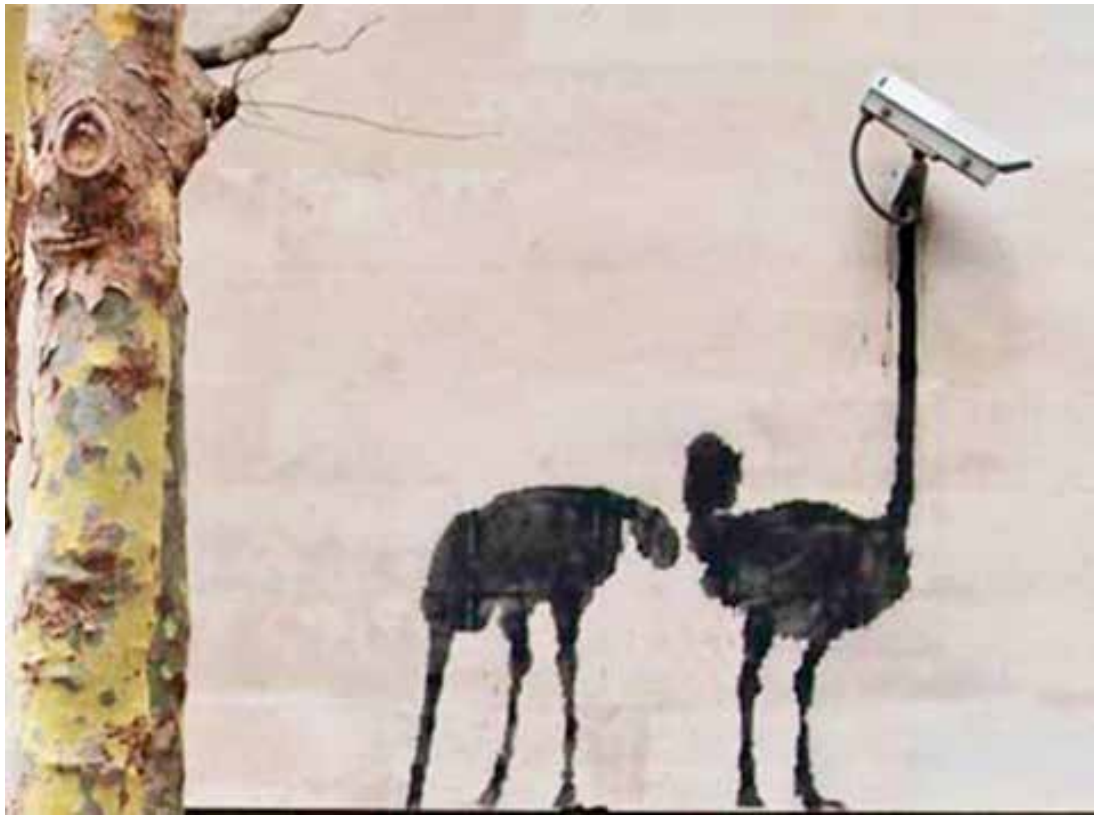


Figura 7.
Banksy, sem título.
Fonte: https://www.banksy.co.uk/out.html

Já outras obras são mais sutis, mas sem deixar de incomodar, como relatado nas propostas de Dewey-Hagborg (Figura 4) e de David Rokeby (Figura 5). Ambos os artistas, a seu modo, criticam de maneira ativa a invasão da privacidade imposta na sociedade de vigilância. Dewey-Hagborg chama a atenção para o problema da vigilância forense agindo como a pessoa que invade o direito à privacidade. Ao coletar (sem permissão) amostras de "resíduos" deixados pelas pessoas, ela força o público a se indignar com esse procedimento, uma vez que as máscaras criadas a partir do DNA resultante das amostras coletadas poderiam mostrar o rosto de qualquer um. Isso levaria o espectador a protestar: eu não autorizei isso! Desse modo, a problemática da invasão da privacidade fica estabelecida. Rokeby, similarmente, grava imagens dos passantes sem sua permissão. Isso também poderia levar a questionar sobre a necessidade da respectiva autorização dos filmados para serem usados em uma obra de arte, o que, por sua vez, promoveria o debate sobre os distintos níveis e ou camadas da invasão. Se agências do governo podem gravar imagens sem autorização, por que o artista também não poderia fazê-lo?

A análise das obras criadas por artistas no âmbito da *surveillance art* mostra uma atitude de combate e de resistência ao perigo imposto

pela sociedade de vigilância, o perigo de a vigilância tornar-se tão assimilada à paisagem cotidiana a ponto de não mais ser percebida. Esse aspecto levaria justamente à perda da individualidade causada pelo conformismo dos cidadãos com a sociedade de vigilância. Os artistas da *surveillance art* têm o mérito de agir criticamente, problematizar e forçar o público a desenterrar a cabeça do solo e exercer o direito à cidadania.



Figura 8.
Imagem adicionada ao aplicativo Android hackeado que funcionava para *download* das músicas do álbum *Magna Carta Holy Grail* (2013), do rapper Jay-Z.
Fonte: https://www.bbc.com/news/technology-23194413. Acesso em: 30 nov. 2022

NOTAS

1. Ver, por exemplo, Vieira (2016), Oliva e Cruz (2014), Barreto e Santos (2006).

2. Vale ressalvar que "embora a constituição dos Estados Unidos não proteja explicitamente a privacidade, esse direito é comumente considerado como criado por certos dispositivos legais, particularmente a Primeira, Quinta e Décima Quarta emendas" (BRITANNICA, 2020).

3. No original: "To improve the abilities of U.S. law enforcement to detect and deter terrorism. The act's official title is, Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism". Texto disponível em: https://www.history.com/topics/21st-century/patriot-act. Acesso em: 30 nov. 2022. Tradução nossa.

4. Exposição ocorrida de fevereiro a agosto de 2017 no Museu de Fotografia de Berlim, com a curadoria de Stuart Alexander, Susan Meiselas e Yukiko Yamagata. Organizada por Open Society Foundations (New York) em cooperação com a Kunstbibliothek – Staatliche Museen de Berlin.

5. Registros da obra disponíveis em: https://lorenaferreira.gitlab.io/xaiene.html. Acesso em: 30 nov. 2022.

6. Perfil no Instagram: https://www.instagram.com/xaieneofficial/?hl=pt-br.

7. *Link* de acesso ao vídeo da obra: https://vimeo.com/351907787. Acesso em: 30 nov. 2022.

8. De acordo com David Owen (2002), em 1918, militares norte-americanos perceberam que suas conversas telefônicas estavam sendo ouvidas. Tentando impedir que os espiões entendessem o que era dito, colocaram índios para falar em seu idioma nativo e, assim, transmitirem os conteúdos mais importantes e secretos.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Wanderlei de Paula. Os direitos da personalidade na jurisprudência alemã contemporânea. **Revista Trimestral de Direito Civil**, vol. 41, 2010, p.135-159.

BARRETO, Wanderlei de Paula; SANTOS, Luciany Michelli Pereira dos. O conceito aberto da personalidade e os seus elementos constitutivos nas situações de mobbing ou assédio moral. **Revista Jurídica Cesumar**, vol. 6, n. 1, 2006, p. 473-487.

BENIGER, James R. **The Control Revolution**: Technological and Economic Origins of the Information Society. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1986.

BRITANNIA, The Editors of Encyclopaedia. Rights of privacy. **Encyclopedia Britannica**, 26 fev. 2020. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/rights-of-privacy. Acesso em: 30 nov. 2022.

BRUNO, Fernanda; BARRETO, Paola; SZAFIR, Milena. Surveillance Aesthetics in Latin America: Work in Progress. **Surveillance and Society**, vol. 10, n. 1, 2012, p.83-89.

BRUNO, Fernanda *et al*. **Tecnopolíticas da vigilância**: Perspectivas da margem. São Paulo: Boitempo, 2018.

COLLINS English Dictionary. Surveillance Society. Disponível em: https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/surveillance-society. Acesso em: 8 nov. 2019.

DEWEY-HAGBORG, Heather. Sci-Fi Crime Drama With a Strong Black Lead. **The New Inquiry,** 6 jul. 2015. Disponível em: https://thenewinquiry.com/sci-fi-crime-drama-with-a-strong-black-lead/. Acesso em: 27 jan. 2020.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. **Modelos perceptivos na música eletroacústica**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

HOLVAST, Jan. History of Privacy. In LEEUW, Karl de; BERGSTRA, Jan (eds.). **The History of Information Secutity:** A Comprehensive Handbook. Amsterdam: Elsevier, 2007, p.13-42.

JONAS, Jeffrey. The surveillance society and the transparent you. In ROTENBERG, Marc; HORWITZ, Julia; SCOTT, Jeramie (eds.). **Privacy in the Modern Age:** The Search for Solutions. New York: New Press, 2015, p.93-103.

KAFER, Gary. Reimagining Resistance: performing transparency and anonymity in surveillance art. **Surveillance and Society**. Vol. 14, n. 2, 2016, p.236.

LACAZE, Laura Mabel. Vigilancia masiva de comunicaciones: una (ciber)inquisición. ANAIS IV Simpósio Internacional LAVITS – Rede Latino-americana de estudos sobre vigilância, tecnologia e sociedade. Buenos Aires, 2016.

LYON, David. Surveillance, Power and Everyday Life. In MANSELL, Robin; AVGEROU, Chrisanthi; QUAH, Danny; SILVERSTONE, Roger. **The Oxford Handbook of Information and Communication Technologies.** Oxford: Oxford University Press, 2009, pp.449-468-. Disponível em: https://panoptykon.org/sites/default/files/FeedsEnclosure-oxford_handbook_3.pdf Acesso em: 8 dez. 2019.

MACHADO, Arlindo. A Cultura da Vigilância. **Artepensamento IMS,** 1991. Disponível em: https://artepensamento.com.br/item/a-cultura-da-vigilancia. Acesso em: 30 nov. 2022.

OLIVA, Afonso Carvalho de; CRUZ, Marco A. R. Cunha e. Um estudo do caso Xuxa vs. Google Search (REsp 1.316.921): o direito ao esquecimento na internet e o superior tribunal de Justiça. **Anais do I Congresso Internacional de Direitos da Personalidade**., Maringá, UniCesumar, 2014. Disponível em: http://www.cesumar.br/prppge/pesquisa/mostras/pri_mestrado/pdf/03_GT1_Afonso_Carvalho_Oliva.pdf. Acesso em: 30 nov. 2022.

OWEN, David. **Hidden Secrets:** The Complete History of Espionage and the Technology Used to Support it. Ontario: Firefly Books, 2002.

PALLITTO, Robert M. Irresistible Bargains: Navigating the Surveillance Society. **First Monday**, v. 23, n. 2, 2018, p. 1-19.

PARISER, Eli. **O filtro invisível:** o que a internet está escondendo de você. São Paulo: Zahar, 2012.

RENGEL, Alexandra. **Privacy in the 21st Century**. Leiden: Martinus Nijhoff Publishers, 2013.

ROKEBY, David. Interactive Installations: Sorting Daemon, 2003. Disponível em: http://www.davidrokeby.com/sorting.html. Acesso em: 30 nov. 2022.

SIBILIA, Paula. **O show do eu:** a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

STAATLICHE Museen zu Berlin, 2017. Disponível em: https://www.smb.museum/en/museums-institutions/museum-fuer-fotografie/exhibitions/detail/watching-you-watching-me-a-photographic-response-to-surveillance.html. Acesso em: 30 nov. 2022.

STAHL, Fernando Henrique. **Informações vigiadas?** Percepções dos usuários de wi-fi livre. Dissertação de mestrado. Fundação Getúlio Vargas - Escola de Administração de Empresas de São Paulo, 2019.

VIEIRA, Waleska Duque Estrada. **A privacidade no ambiente cibernético:** direito fundamental do usuário. Monografia apresentada à Universidade Estadual do Ceará, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords:** A Vocabular of Culture and Society. London: Fontana Press, 1988.

SOBRE OS AUTORES

Antenor Ferreira Corrêa é compositor, percussionista e Professor Associado da Universidade de Brasília. Possui pós-doutorado pela Universidade de Granada (Espanha) e pela Universidade da Califórnia, Riverside (Estados Unidos). É coordenador do MidiaLab-UnB – Laboratório de Pesquisas em Arte Computacional. Publicou seis livros e diversos artigos em periódicos científicos, além de CDs e DVD. Possui bolsa produtividade nível PQ2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Lorena Ferreira Alves é doutora em Artes (linha de pesquisa Arte e Tecnologia) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) em cotutela com o Programa de Doutorado em História e Artes da Universidade de Granada (UGR - Espanha). É artista multimídia, trabalhando no campo da Arte Sonora na criação de instalações sonoras relacionadas à temática da Arte e Vigilância. Em 2021 foi indicada ao Prêmio PIPA de Arte Contemporânea Brasileira.

Artigo recebido em 25 de fevereiro de 2020 e aceito em 30 de março de 2022.

ENTRE A ATENÇÃO E O DEVANEIO: CÉZANNE TARDIO E A VISUALIDADE QUE EMERGE NO LIMIAR DO SÉCULO XX

BETWEEN ATTENTION AND REVERIE: LATE CÉZANNE AND THE EMERGING VISUALITY IN THE THRESHOLD OF THE TWENTIETH CENTURY

ENTRE LA ATENCIÓN Y LA ILUSIÓN: EL CÉZANNE TARDÍO Y LA VISUALIDAD QUE EMERGE EN EL UMBRAL DEL SIGLO XX

MARCOS NAMBA BECCARI

Artigo inédito

Marcos Namba Beccari*

https://orcid.org/0000-0002-2178-097X

*Universidade Federal do Paraná (UFPR), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2022.204338

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão acerca do papel emblemático que o Cézanne tardio veio a assumir mediante a visualidade que emerge no limiar do século XX. Após uma breve descrição sobre o viés teórico aqui adotado (história da visualidade), delineio o modo pelo qual a obra tardia de Cézanne pretendia demonstrar uma continuidade entre a atenção e o devaneio, ainda que por meio de uma desestabilização paradigmática da visão. Por fim, argumento que tal desestabilização assinala duas instâncias distintas: de um lado, alude a um modelo iminente de automatismo passivo da visão; de outro, suscita novas possibilidades perceptivas pautadas na singularidade irrepetível da visão.

PALAVRAS-CHAVE Visualidade; Cézanne tardio; Desestabilização; Atenção

ABSTRACT

This article proposes a reflection about the emblematic role that the late Cézanne assumed in relation to the emerging visuality in the threshold of the twentieth century. After a brief description of the theoretical bias adopted here (history of visuality), I present the way in which Cezanne's late work intended to demonstrate a continuity between attention and reverie, although through a paradigmatic destabilization of vision. Finally, I argue that such destabilization points out two distinct instances: on the one hand, it alludes to an imminent model of passive automatism of vision; on the other, it raises new perceptual possibilities based on the unrepeatable singularity of vision.

KEYWORDS Visuality; Late Cézanne; Destabilization; Attention

RESUMEN

Este artículo propone una reflexión sobre el papel emblemático que Cézanne tardío asumió a través de la visualidad que se manifiesta en el umbral del siglo XX. Tras una breve descripción del sesgo teórico adoptado aquí (historia de la visualidad), esbozo la forma por la cual la obra tardía de Cézanne pretendía demostrar una continuidad entre la atención y la ilusión, aunque a través de una desestabilización paradigmática de la visión. Finalmente, argumento que tal desestabilización marca dos instancias distintas: de un lado, alude a un modelo inminente de automatismo pasivo de la visión; por otro, plantea nuevas posibilidades perceptivas basadas en la unicidad irrepetible de la visión.

PALABRAS CLAVE Visualidad; Cézanne tardío; Desestabilización; Atención

INTRODUÇÃO

Nas disciplinas de história da arte em nível médio ou de graduação, não é raro o impressionismo ser apresentado em contraposição ao expressionismo, como se um fosse a antítese do outro – como se, não obstante, os artistas novecentistas pudessem prever o que viria após a virada do século. Tal estratégia didática é em larga medida devedora, segundo Jacques Aumont (1993, p. 291-296), de um célebre texto de Hermann Bahr intitulado "Expressionismus" e escrito em 1920. De acordo com Bahr, crítico austríaco, enquanto o expressionista vê e fala em seus quadros com os olhos do espírito, o impressionista olharia apenas com os olhos físicos, "sem pensar", como um gramofone do mundo externo. Ao passo que o impressionismo deixava sem resposta as questões que afligiam seu tempo, o expressionismo teria reaberto a boca do artista que, de tanto escutar calado, passaria a gritar por socorro, com sua alma agonizando.

A tal pretexto eu acrescento, em contrapartida e de maneira anacrônica, um breve relato: nas aulas de pintura em aquarela que

eu ministro, tem se mostrado profícuo o exercício de reproduzir quadros impressionistas. Com isso, os alunos conseguem compreender como aquelas manchas de cor exprimem muito mais do que a mera descrição sensorial. Pois a arte impressionista expressava o modo pelo qual o pintor queria se apropriar de um momento particular e irrepetível, extraindo certo cosmos do caos. Nisso consiste a atenção ao instante, à percepção fugaz do mundo: aquela árvore, aquela flor, aquela rua, aquela casa etc., fragmentos de um olhar inundado de luz e cores, que "respira" por meio da tela.

Em certa medida, pois, a denúncia de Bahr é assertiva: os olhos do impressionista só ouvem, não falam; escutam com atenção, mas não respondem. A interpretação de Bahr, porém, reduz o impressionismo a um mero "percepcionismo", ou seja, à "ideia de que suas pinturas, em graus variados, envolvem uma transcrição do mundo 'tal como [se lhe] apresenta'" (CRARY, 2013, p. 296). Assim os impressionistas foram recriminados: por não terem o que dizer ou o que mostrar. Na verdade, eles não queriam dizer e mostrar algo mais do que podiam ver (e fazer ver), lá onde a visão é capaz de conjugar o que ela própria enxerga. Um olhar sem restrições, liberado de toda ancoragem normativa, foi sobremaneira ensejado por Paul Cézanne, o pós-impressionista que não buscava alternativas para as coordenadas fixas que ele irrevogavelmente recusava.

Historicamente, a obra de Cézanne é produto de uma transição, um interregno repleto de possibilidades, posterior ao fim dos modelos clássicos da visão (dos séculos XVII e XVIII), mas anterior à reinserção da visão nos regimes mecânicos que se desenvolvem no século XX. "(...) Cézanne continua a ser um exemplo preeminente do caráter não sincrônico do modernismo, da 'coexistência de realidades provindas de momentos radicalmente diferentes'" (CRARY, 2013, p. 350). As pinturas tardias de Cézanne, em especial, anunciam sua incansável atenção à própria atenção, um olhar que paira no limite entre a reinvenção e o início da dissolução da linguagem figurativa.

Motivado pela oportunidade de retomar e aprofundar a importância histórico-discursiva do olhar pós-impressionista num momento em que a visão ocidental começa a problematizar a si mesma, este artigo propõe uma reflexão acerca do papel emblemático que o Cézanne tardio veio a assumir mediante a visualidade que emerge no limiar do século XX. Inicialmente, apresento o aparato conceitual que me permite levar a cabo o que se pode designar por História da Visualidade. Sob esse viés, a articulação abrangente de discursos e modos de pensamento que "orbitam" determinado momento histórico importa mais que uma análise historiográfica bem delimitada.

A obra tardia de Cézanne, desse modo, não constitui propriamente um objeto a ser analisado, e sim um enfoque possível para tratar de uma questão mais ampla: o problema da "atenção distraída" que, a partir do século XX, reconfigurou os regimes de visualidade que balizam o pensamento ocidental. Passo a descrever, então, a forma pela qual a obra tardia de Cézanne pretendia demonstrar uma continuidade (em vez de dissociação) entre a atenção e o devaneio, ainda que por meio de uma desestabilização paradigmática da visão. Por fim, argumento que tal desestabilização assinala duas instâncias distintas: de um lado, alude a um modelo iminente de automatismo passivo da visão; de outro, suscita novas possibilidades perceptivas pautadas na singularidade irrepetível da visão.

HISTÓRIA DA VISUALIDADE E A DESOBJETIVAÇÃO DA VISÃO

Boa parte da crítica cultural recente, derivada de uma já desgastada tradição marxista (cf. FOSTER, 2014), tem se baseado na ideia de "distração" (fragmentação, estetização, esvaziamento etc.) para caracterizar a (des)subjetividade contemporânea. O que propõe, em contrapartida, o historiador foucaultiano Jonathan Crary é que essa ideia de "distração" tornou-se possível somente no interior

de sua relação recíproca com a emergência das normas e práticas voltadas à atenção.

Desde os anos 1990, Crary tem desenvolvido um amplo trabalho genealógico[1] da experiência perceptiva e dos regimes de visualidade. Em *Técnicas do observador* (CRARY, 2012), o historiador examina o modo pelo qual as práticas de representação, no início do século XIX, enalteciam a noção de uma visão subjetiva. Se os modelos epistemológicos vigentes nos séculos XVII e XVIII concebiam o mundo como efeito de leis naturais, de base newtoniana, que independiam da vicissitude do corpo humano, uma nova experiência teria sido convocada, sobretudo a partir de Goethe (em sua doutrina das cores), no início do século XIX: a de que as imagens também são efeito de um olho que vê e ao mesmo tempo as *produz*.

Seguindo este raciocínio, a invenção da fotografia e os movimentos artísticos paralelos, de Turner aos impressionistas, são sintomas tardios da ideia de que nossa experiência sensorial não é objetiva nem universal. Crary argumenta longamente como essa mesma noção teria amparado tanto a concepção romântica de uma estética purificada quanto o desenvolvimento científico de uma psicologia fisiológica. Disso importa retermos que, uma vez abstraídos de um referencial prefixado, os regimes ocidentais

de visualidade mergulharam, a partir do século XIX, na opacidade e na espessura do corpo humano (ainda que certa transparência tenha sido requerida, ao mesmo tempo, por meio de fórmulas científicas ou de pinceladas românticas).

> Se a câmara escura, como conceito, subsistiu como base objetiva da verdade visual, vários discursos e práticas – na filosofia, na ciência e em procedimentos de normatização social – tendem a abolir essa base no início do século XIX. Em certo sentido, ocorre uma nova valoração da experiência visual: ela adquire mobilidade e intercambialidade sem precedentes, abstraídas de qualquer lugar ou referencial fundante. (CRARY, 2012, p. 22).

É preciso evitar, no entanto, a leitura tipicamente pós-moderna – como a citação acima, deslocada, pode sugerir – de uma ruptura da objetividade do sujeito moderno em detrimento de um subjetivismo fragmentário. A transição a que se refere o autor remete mais a uma base comum, tal como aquela que havia, argumenta Crary, entre a fotografia e o impressionismo. Como o próprio nome do movimento diz, o que importa ao pintor impressionista é a impressão que ele tem da realidade. Só que em vez de se contrapor à promessa fotográfica de registrar a realidade tal como ela é, o olhar impressionista se apropria dela justamente como uma impressão possível.[2] Ou seja, em que pese os ideais românticos por volta dessa

mesma época,[3] o olhar subjetivo e a captura objetiva da realidade começaram a *se confundir entre si*.

Não obstante, a descontinuidade do pensamento clássico que Foucault (2007, p. 289) também localiza no século XIX "coincidirá com o recuo da representação, ou, antes, com a [sua] liberação". Grosso modo, se antes uma representação aludia a algo em si, como referencial objetivo, passou-se a entendê-la como algo que foi visto por *alguém*, em sua particularidade e em meio a instâncias dispersas – eis a reconfiguração do olhar que torna concebíveis a câmera fotográfica e a cinematográfica. Ganha força, assim, a consciência de que o mundo visto, bem como os meios que temos para vê-lo, depende de um olhar prévio composto de coordenadas visuais e discursivas.

Já em *Suspensões da percepção*, Crary (2013) investiga o aparecimento, no fim do século XIX, de novos modelos de visão que suplantariam os antigos, pautados na autopresença entre o observador e o mundo. Uma vez presumida a impossibilidade de apreender por inteiro a realidade objetiva – ausência que se tornará fundamental nas reflexões de Blanchot, Lacan etc. –, a capacidade de "prestar atenção" (em um número reduzido de estímulos) passa a ser considerada condição de uma subjetividade plena.

> O que está em jogo aqui é um modelo para a experiência subjetiva, modelo bastante presente nas décadas de 1880 e 1890, no qual a consciência não correspondia a uma esfera contínua, reveladora para o sujeito de um mundo totalmente autopresente, mas antes a um espaço fracionado, no qual os conteúdos moviam-se entre zonas variáveis de clareza e consciência, imprecisão e capacidade de resposta. (CRARY, 2013, p. 289)

Para sustentar tal argumento, Crary analisa algumas obras-chave de Manet, Seurat e Cézanne: "(...) o que elas têm em comum é um enfrentamento do problema geral da síntese perceptiva e da capacidade unificadora e desintegradora da atenção" (CRARY, 2013, p. 31). De maneira análoga à estratégia de Foucault na abertura de *As palavras e as coisas* (em que *Las meninas* de Velázquez condensa, em termos visuais, toda a problemática do sujeito clássico) (cf. FOUCAULT, 2007, p. 3-22), Crary mostra-nos que, na problemática conjugada nas obras analisadas, a "atenção" passa a significar, analogamente à figura de um operador de radar, tanto retenção quanto espera de que algo aconteça.

> (...) a atenção surge como objeto discursivo e prático no momento histórico em que a visão e a audição separavam-se de modo gradual dos códigos e práticas que lhes conferiam algum grau de certeza,

> confiabilidade e naturalidade. Quanto mais os sentidos revelavam-se inconsistentes, condicionados pelo corpo e sujeitos à ameaça da distração e da improdutividade, mais o indivíduo normativo definia-se em termos de sua capacidade objetiva e estatística de prestar atenção, facilitando sua compatibilidade funcional com os ambientes institucionais e tecnológicos. (CRARY, 2013, p. 283)

É desse modo que irão adquirir valor discursivo entre os críticos do século XX os sentidos de tensão, distinção, abjeção, ausência, adiamento etc. Ganhará importância, ao mesmo tempo, a conduta moral de *concentrar-se*, de modo geral, no trabalho, nos estudos e no lazer. O ponto de chegada desse movimento, entretanto, aponta menos uma subjetividade abstrata e mais uma imanência da visão: se aquilo que atribui força e sentido ao que vemos não é mais algo externo, e sim inerente ao próprio corpo enquanto elemento inescapável de nossa inserção no mundo, resta vã a pretensão de ir além da visão. Tudo o que vemos somente adquire forma e sentido ao ser propriamente visto. Para uma compreensão mais apurada de tal enunciado, a obra tardia de Cézanne é chave contundente, pois reflete e condensa, na virada do século XX, os emergentes modos de se perceber o movimento, a temporalidade e a subjetividade.

CÉZANNE TARDIO E SEU OLHAR ESTENDIDO

> Em vez de tentar situá-lo numa mitologia oitocentista do olhar "inocente" ou infantil, deve-se considerar Cézanne como um observador surpreendentemente alerta para tudo o que fosse anormal na experiência perceptiva. Em sua obra tardia, já não trabalhava mais com um tábula rasa perceptiva a partir da qual construiria uma nova estrutura essencial para o mundo; antes, lançara-se num embate com o exterior dissonante que atuava sobre ele, desafiando seu entendimento do mundo reconhecível (CRARY, 2013, p. 289).

Já se disse repetidas vezes que Cézanne nunca assimilou os "macetes" do ateliê, que buscou livrar-se dos esquemas prontos e das soluções tradicionais para a organização pictórica – como, por exemplo, as práticas historicamente acumuladas que se associam à perspectiva linear. No entanto, diferentemente de Manet e de Seurat, os problemas que Cézanne enfrentava nada tinham a ver com a possibilidade da "percepção pura" ou da "presença" na percepção. Se ele continuou a valorizar, depois de 1900, os efeitos do olhar prolongado e da visão fixa,[4] era com vistas não mais a uma via purificada de acesso às coisas-em-si, e sim à intuição de que a *maneira* pela qual percebemos as coisas prescreve tanto a coisa percebida quanto o olhar que a percebe.

De acordo com a famosa análise de Merleau-Ponty (2004, p. 132), Cézanne "retorna justamente à experiência primordial de onde essas noções [coisa percebida e observador] são tiradas e que nos são dadas inseparáveis". O artista pós-impressionista teria demonstrado, assim, como nosso olhar dota de sentido o mundo observado e, no mesmo movimento, percebe a si mesmo enquanto olhar. Na concepção de Merleau-Ponty, afinal, nosso olhar nunca é estritamente subjetivo (não possui agência na coisa vista), bem como a percepção não se reduz a uma função sensorial e fisiológica, tampouco opera um fenômeno intuitivo e transcendente.

Não é de se surpreender, pois, que "muitos comentários influentes sobre a obra de Cézanne associaram-na de modo amplo a certos aspectos da fenomenologia do início do século XX" (CRARY, 2013, p. 278). Essa correlação, contudo, não parece ser de todo apurada. Um dos objetivos de Edmund Husserl, afinal, era o de provar que a experiência psíquica era capaz de produzir cognições estáveis e objetivamente válidas – indo na contramão, por exemplo, de um interesse generalizado da psicologia do século XIX pelo estudo de ilusões ópticas, que suscitavam questões diversas sobre a relatividade da percepção individual. Nos termos de Francisco Varela,

> (...) embora ele afirmasse ter por objetivo levar a filosofia a uma confrontação direta com a experiência, na verdade ignorava ao mesmo tempo o aspecto consensual e o aspecto direto e corpóreo da experiência (...). A virada de Husserl na direção da experiência e das "coisas em si" era totalmente *teórica*, ou para dizer no sentido inverso, faltava-lhe qualquer dimensão *pragmática*. (VARELA, 1993, p. 17, tradução minha, grifos no original)

Varela faz a mesma crítica a Merleau-Ponty, que enfatizava "o contexto corpóreo da experiência humana, mas de modo puramente teórico" (VARELA, 1993, p. 19). A questão é que Cézanne, em vez de tentar "isolar" os fenômenos de suas aparências evanescentes, começou a tomar a própria instabilidade das aparências como sendo a única coisa efetivamente real.[5] Pois o chamado "Cézanne tardio", referente às obras de 1902 em diante, já tinha se dado conta de que qualquer tentativa de agarrar ou capturar as presenças, isto é, de estabilizar a percepção, leva justamente a ausências e desintegrações. "Seu embate com a forma mais inerte e enraizada de matéria transforma-se na intuição das metamorfoses, das inflexões e da fluidez radical do mundo" (CRARY, 2013, p. 327). O que marca a sua fase madura, outrossim, é a consciência nietzscheana do fluxo instável e disperso que faz coincidir o olhar e o corpo ao mundo, exigindo-lhe uma reconfiguração radical do problema da impressão e da substância percebida.

> Tanto Cézanne quanto Nietzsche recusam esse processo por meio do qual "a imprecisão e o caos das impressões dos sentidos são, por assim dizer, dotados de lógica". Com Nietzsche aprendemos que a antítese desse mundo fenomênico é "o mundo informe e informulável do caos das sensações"; com Cézanne aplicamos uma atenção motora e sensorial à contínua emergência e desintegração de um conjunto de relações em que o ser é um elemento constituinte. (CRARY, 2013, p. 296-297)

Em relação ao problema da atenção estudado por Crary, a obra tardia de Cézanne é relevante por expor a continuidade (em vez de dissociação) entre a atenção e o devaneio, a unidade e a dissolução, a assimilação e a desestabilização das coisas percebidas. Tal *insight* torna-se mais interessante se levarmos em conta que a ideia de um olhar fixo e atento se mantinha atrelada, ainda no impressionismo, aos sistemas clássicos de representação, como meio de congelar a duração e as metamorfoses a fim de alcançar o domínio da linguagem pictórica. Em sentido contrário, Cézanne concebia o olhar fixo e atento como aquilo "que aniquila a aparente 'naturalidade' do mundo e revela a natureza fluida e provisória da experiência visual, enquanto o olhar móvel e transversal é o que preserva o caráter pré-construído do mundo" (CRARY, 2013, p. 295).

Trata-se de constatar que, quando fixamos o olhar em alguma coisa, gera-se uma situação potencialmente volátil:

depois de um período relativamente breve, o olhar imóvel desencadeia certa estranheza que dissolve os elementos pictóricos até então reconhecidos. Com efeito, a atenção pós-impressionista integrava um *continuum* dinâmico no qual sua duração era sempre limitada, pois inevitavelmente se decompunha num estado de distração; o olhar atento, portanto, acarretava a desintegração e a perda da percepção, isto é, o desmantelamento da forma inteligível. É nesse sentido que Nelson Goodman, por exemplo, caracteriza o olhar fixo como *cego*: "(...) o olho não pode ver normalmente sem se movimentar em relação ao que vê; aparentemente a varredura é necessária para a visão normal" (GOODMAN, 1968, p. 12-13, tradução minha). Ou ainda, nos termos de Arthur Koestler,

> Os movimentos inconscientes do olho não são apenas *auxiliares* que tornam a visão mais clara; são condições *sine qua non* da visão. Quando o olhar do sujeito permanecia realmente fixo num objeto imóvel (...) sua visão tornava-se caótica, a imagem do objeto se desintegrava e desaparecia – depois de um tempo reaparecia, mas distorcida ou fragmentada. A visão estática não existe; não existe visão sem exploração. (KOESTLER, 1969, p. 158, tradução minha, grifos no original)

A célebre declaração de Cézanne de que não há linhas retas na natureza procede das diversas experiências com a fixação

e a imobilização ópticas que, em meados da década de 1890, lhe revelaram a inadequação das práticas pictóricas convencionais para a representação de um mundo que, em última instância, não possui ordenação preestabelecida. Com isso em vista, torna-se notória a imprecisão das interpretações[6] que postulam que as chamadas "distorções de Cézanne" seriam o resultado de suas tentativas de retratar com fidelidade suas impressões ópticas subjetivas. Pois o olhar de Cézanne não tentava se agarrar à presença de um mundo idêntico e estruturalmente reconhecível somente pela imobilidade aglutinadora de um olhar atento; ao contrário, a maneira como ele experimentava uma atenção contínua que colocava o mundo em movimento, fazendo vibrar e oscilar seu campo visual, o motivava a habitar os impulsos incessantes da desestabilização que advinham daquela mesma atenção.

> O que está em jogo na sensibilidade de Cézanne para as condições fisiológicas da visão não é a descoberta de uma modalidade "natural" da percepção, mas a busca por meios de ultrapassar essas limitações e de transformar o olho em um novo tipo de órgão. Longe de um esforço para negar o corpo, criando uma visão pura e incorpórea, tratava-se de descobrir novas relações cognitivas e físicas com o mundo sensorial. (CRARY, 2013, p. 296)

Talvez tenha sido algo semelhante que Rilke (2006, p. 36) quis dizer quando descreveu a prática de Cézanne como um contínuo "começar num novo centro". E também quando o historiador Meyer Schapiro caracterizou o trabalho de Cézanne como uma suspensão da percepção, um pairar num momento estendido em que um jogo dinâmico de relações resulta na "restauração dos objetos" (SCHAPIRO, 1963, p. 9, tradução minha).

Trata-se, em suma, de uma reformulação radical da operação da "síntese", entendida no sentido de composição pictórica de elementos espacialmente heterogêneos e temporalmente dispersos. A premissa de Cézanne, nesse ínterim, consiste no reconhecimento de que a constância perceptiva é uma ilusão, e o mundo visto já não é igual a si mesmo. O mundo se transforma, como Heráclito e Lucrécio já compreendiam há muito tempo, numa sucessão infinita de autodiferenciação.

A MÁQUINA CEZANNEANA DE DESESTABILIZAÇÃO

As questões suscitadas, após mais de um século, a partir da obra tardia de Cézanne me parecem apontar dois caminhos distintos: de um lado, como as descontinuidades e disjunções que ele descobriu

tornaram-se base para novos modelos de controle da visão; de outro, em que medida suas obras tardias continuam a suscitar novas possibilidades para além de uma "atenção distraída". O primeiro caminho alude a um modelo iminente (no início do século XX) de automatismo passivo da visão,[7] enquanto o segundo salienta o arsenal ilimitado, aberto por Cézanne, de novas possibilidades perceptivas e visuais. Trata-se de um paroxismo: a aspiração cezanneana por uma visão estendida e desenraizada, preenchida por forças e intensidades em vez de estruturas, constitui "tanto a base quanto a superação da percepção controlada da cultura do espetáculo, que faria a atenção atenta a tudo menos a si mesma" (CRARY, 2013, p. 353).

Verifiquemos, pois, como a visualidade cezanneana estaria associada às múltiplas formas, maleáveis e dóceis, difundidas ao longo do século XX, de reestruturação e padronização da atenção. De acordo com Crary, tal associação é geralmente pautada em leituras que apresentam a obra de Cézanne como um projeto austero de "percepção inumana", realizado numa esfera remota e totalmente alheio às contradições sociais de seu tempo:

> A ideia de que a obra de Cézanne constitui um modelo de percepção inumana parece ecoar um tema presente durante quase um século de análises sobre o artista. Quantas vezes não ouvimos reverberar a afirmação

> de Fritz Novotny sobre a "distância [de Cézanne] da humanidade", a alegação de Kurt Badt de que Cézanne retrata "um mundo infinitamente distante dos seres humanos, um mundo inatingível pela humanidade e invulnerável à intervenção humana", ou as entonações spenglerianas de Hans Sedlmayr de que "em sua imobilidade contrária à natureza, ela prepara a irrupção do extra-humano"? (CRARY, 2013, p. 334-335)

Essas leituras com frequência fazem alusão ao fato de que, em seus últimos anos de vida, Cézanne dizia almejar ser uma "máquina gravadora" – metáfora que, no entanto, se refere menos a um ideal mecanicista e mais ao de superação das coordenadas enraizadas na percepção humana: figura/fundo, foco/desfoco, perto/longe etc. Nesse sentido, afastando-se da duvidosa hipótese da motivação "inumana", Crary propõe uma relação inusitada entre a máquina cezanneana e a máquina cinematográfica, cujos primórdios coincidem historicamente com a obra tardia de Cézanne.

O autor reconhece que, contudo, entre Cézanne e o cinema não há, a princípio, proximidade alguma: o artista nunca viu uma projeção sequer e denunciava tal novidade como um terrível sinal do "progresso elétrico". Mas a proximidade histórica entre ambos conjuga uma instância decisiva, no final do século XIX, para a modernização do observador. Afinal, tanto para Cézanne quanto para a indústria cinematográfica emergente "um modelo pontual e estável

de percepção já não era mais efetivo ou útil" (CRARY, 2013, p. 338). Crary vale-se, então, das considerações de Deleuze para explicar como o cinema, ao contrário do que muitos supõem, não é parte de um trajeto histórico contínuo da representação, cujas origens estariam no Renascimento. Pois, segundo Deleuze (2005, p. 37), o cinema não representa o mundo, mas constitui um mundo autônomo, "feito de quebras e desproporções, privado de centros e que se dirige a espectadores que, eles próprios, não são mais o centro de sua própria percepção. O *percipiens* e os *percipi* perderam seus centros de gravidade".

Por sua vez, vimos que a obra tardia de Cézanne propõe uma ampla desestabilização do que até então se concebia por "representação". Apesar de todas as diferenças, com efeito, Cézanne e o cinema propiciaram a possibilidade do que Deleuze (1985, p. 61) descreveu como "a imagem de uma totalidade aberta (...) na qual a temporalidade que nos envolve se oferece a nós em sua dimensão duplamente contraditória – fluxo incessante e ruptura instantânea". Como já indicavam outras tecnologias (como o taquistoscópio e os obturadores fotográficos automáticos) que surgiram no mesmo contexto, a interrupção tornava-se via principal para uma percepção pura, "pois era apenas na 'pureza' da quebra instantânea que se podia eliminar os devaneios e as incertezas da visão 'normal'" (CRARY, 2013, p. 301).

Ao passo que o rigor da busca de Cézanne por uma atenção plenamente absorta lhe revelou o caráter fracionado do mundo visto, o cinema emergia como "o sonho da fusão, da integridade funcional de um mundo no qual o tempo e o espaço desdobravam-se em uma multiplicidade proliferante de itinerários, durações e velocidades" (CRARY, 2013, p. 339). É nesse sentido que Deleuze acentua a proximidade conceitual entre Cézanne e o diretor russo Dziga Vertov: ele observa que ambos foram os primeiros a pensar em construir um olho "que estaria dentro das coisas", um olho que poderia gravar "a variação universal, a interação universal" (DELEUZE, 1985, p. 81). O relato de Vertov sobre seu próprio projeto, não obstante, é elucidativo para entender a relação conceitual traçada por Crary entre o cinema e a "máquina gravadora" que Cézanne almejava se tornar:

> Eu sou um olho mecânico; Eu, uma máquina, lhes mostro o mundo como apenas eu posso vê-lo. Agora e para sempre, estou livre da imobilidade humana. Estou em constante movimento, venho para perto e depois vou para muito longe dos objetos, eu passo por baixo e subo neles (...). Eu mergulho e elevo-me junto com corpos que mergulham e elevam-se. Agora eu, uma câmera, jogo-me em suas manobras resultantes no caos do movimento, gravando o movimento, começando com o movimento das combinações mais complexas. (VERTOV, 1984, p. 17, tradução minha)

Não significa que o cinema nascente tenha partilhado com Cézanne uma vaga motivação em comum, e sim que ambos são elementos constitutivos do mesmo campo de acontecimentos, como respostas diferentes a uma questão premente: a indeterminação da percepção atenta, mas também a atenção às instabilidades da percepção. Tais problemas são inseparáveis das incipientes técnicas de mensuração de estímulos e reações – ou seja, a expansão dos meios de percepção visual, que coincide com a experimentação pictórica explorada pelo pós-impressionismo no final do século XIX, "foi uma precondição para instrumentalizar a visão humana como mero componente de combinações mecânicas" (CRARY, 2013, p. 35). Não por acaso a falha da capacidade de atenção e de síntese, em geral descrita como dissociação, já estava atrelada à psicose e a outras patologias mentais.

O próprio cinema foi desde o início associado a um controle automatizado da distração, razão pela qual Walter Benjamin, Deleuze, Paul Virilio e tantos outros o relacionaram ao fascismo, no qual o sujeito "é despojado de seu próprio pensamento e obedece a uma impressão interna que se desenvolve apenas em visões ou ações rudimentares (do sonhador ao sonâmbulo, e inversamente por meio da hipnose, da sugestão, da alucinação, da obsessão etc."

(DELEUZE, 2005, p. 263). Steven Shaviro sintetiza essas novas condições subjetivas abertas pela experiência da sala de cinema:

> A escuridão da sala de cinema isola-me do resto da plateia e exclui qualquer possibilidade de percepção "normal". Não posso decidir focar minha atenção nisto ou naquilo. Em vez disso, meu olhar é capturado pela única área de luz, um fluxo de imagens em movimento. Fico atento ao que se passa na tela apenas na medida em que sou continuamente distraído e passivamente absorvido por isso. Não sou mais livre para seguir minha sequência de ideias (...) a tela instável mantém minha distraída atenção presa e não sou capaz de olhar para o outro lado. Não há como assistir a um filme sem deixar que isso aconteça. Só posso resistir se desistir totalmente do filme, fechando meus olhos ou saindo da sala. Mas, enquanto isso, não tenho presença de espírito: visão e audição, antecipação e memória não me pertencem mais. Minhas respostas não são internamente motivadas, nem espontâneas; são impostas a mim externamente. (SHAVIRO, 2000, p. 47-48, tradução minha)

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A VISADA DE UM MESMO RIO EM MOVIMENTO

Embora a regulação novecentista da "atenção distraída" já acenasse para certos vetores dissociativos do século XX, a desordem inerente ao estado atento, que a obra tardia de Cézanne

começou a desvelar, também aponta um caminho de invenção, dissolução e síntese criativa que excede a possibilidade de racionalização e controle. Se para Cézanne "a ideia de uma posição subjetiva coerente é tão irrelevante quanto a de coordenadas cartesianas num caleidoscópio" (CRARY, 2013, p. 341), por certo não é em decorrência de uma antevisão sobre a sociedade vindoura, e sim por efeito de um processo introspectivo de deslocamentos perceptivos sem fim.

Nesse sentido, não importa tanto a adjacência de Cézanne com a ascensão do cinema e o paradigma da fusão corpo e máquina; importa aqui um movimento mais amplo, aquele que nos permite desvelar antigos modos de se perceber o movimento, a temporalidade e a subjetividade que precedem e se atualizam na obra tardia de Cézanne. Em vez de atentar, portanto, para a confluência histórica de Cézanne em relação aos valores e às práticas que o circundam e o sucedem, trata-se de se ater a uma dimensão historicamente "transversal" da intuição cezanneana mediante certos preceitos que sempre atravessaram a visualidade ocidental. Para esboçar brevemente tal perspectiva, evoco um dos excertos mais conhecidos do artista: uma carta a seu filho Paul, de setembro de 1906, restando apenas seis semanas para a sua morte.

> Por fim, devo lhe dizer que, como pintor, tenho desenvolvido uma visão mais clara da natureza, porém, para mim, a realização das minhas sensações é sempre muito difícil. Eu não consigo atingir a intensidade da exposição diante dos meus olhos. Não tenho a riqueza magnífica da cor que anima a natureza. Aqui, na beira do rio, os motivos são abundantes, o mesmo tema visto de um ângulo diferente rende um tema de estudo do mais alto interesse e tão variado que acho que poderia ocupar-me por meses sem mudar de lugar, simplesmente inclinando a cabeça um pouco para a direita ou para a esquerda. (CÉZANNE, 1941, p. 262, tradução minha)

Que o motivo em questão seja um rio não é mera coincidência, pois indica seu envolvimento com determinado modo olhar pré-socrático no qual se fundiam as noções de imobilidade e de movimento. No nascer da história da filosofia ocidental, encontramos em Heráclito uma visão de mundo segundo a qual as coisas continuam sendo sempre as mesmas (imobilidade), mas continuam sendo as mesmas porque mudam (movimento). Nunca somos os mesmos que éramos antes, mas também nunca deixamos de ser o que fomos. O olhar heraclitiano mira na coincidência de opostos, na concatenação das diferenças e na contrariedade de coincidentes. Todos os oxímoros que afligirão a filosofia ocidental foram assim resolvidos por Heráclito: as mudanças e diferenças pertencem a um único mundo comum a todos. O que pode haver

de enigmático, aqui, nada tem a ver com ocultação ou fixidez, pois tudo muda para continuar sendo o que sempre foi: nada além de mudança e movimento.

Voltando ao trecho elencado, Cézanne se refere à beira do rio como uma cena possível de ser vista e pintada, mas sobrepõe a ela a infinidade de sutis inflexões e vacilações de posição, sugerindo assim uma relação intrínseca entre visão e movimento.[8] Em outros termos, trata-se de dizer que, sob um olhar heraclitiano, cada ocasião "é a tessitura de *tudo* o que existe: é ela que produz as sensações singulares, jogos de encontros, localmente e temporalmente imprevisíveis" (ROSSET, 1989, p. 100-101, grifo no original). De acordo com D. H. Lawrence, que no final da década de 1920 foi um dos primeiros a discordar do aspecto mecânico e inerte atribuído ao Cézanne tardio,

> [Cézanne tinha um] sentimento intuitivo de que nada está realmente em repouso *estático* (...) ele podia ver o fluxo gradual da mudança. (...) E nos damos conta com certo entusiasmo do quanto isso é *verdade* a respeito da paisagem. Ela *não* está parada. Ela tem sua própria alma estranha, e, para a nossa percepção arregalada, ela muda como um animal vivo sob nossos olhos (LAWRENCE, 1972, p. 92, tradução minha, grifos no original).

Não estava em jogo assimilar intelectualmente a relação estrutural entre perspectivas múltiplas, como se Cézanne quisesse meramente somar e conectar pontos de vistas diferentes de um mesmo campo unificado; tratava-se de experimentar o modo irrepetível como cada perspectiva desancora-se das demais, apresentando uma situação singular de forças e intensidades. Está claro que o elemento temporal é o que torna irrecuperável cada situação, mas a temporalidade em questão é o tempo do olhar, um tempo indefinido e escalonado: "o presente não como um momento extraído do tempo, mas um momento que se abre para o tempo" (CRARY, 2013, p. 347).

Significa que, no deslocamento irrepetível da visão, não resta a possibilidade de qualquer ponto estável em que o olhar possa se ancorar. Destarte, o que na carta supracitada Cézanne designava por "visão mais clara" é justo essa intuição de *excentricidade*, no sentido estrito de ausência de um centro. A intuição cezanneana, com efeito, de que "o mundo só se concebe como uma série infinita de descentramentos" (CRARY, 2013, p. 348) coaduna-se com a premissa nietzscheana segundo a qual

> O mundo, abstraído de nossa condição de vivermos nele, o mundo que não reduzimos ao nosso ser, à nossa lógica e aos nossos preconceitos psicológicos,

> *não* existe como mundo "em si"; ele é, essencialmente, mundo-relação: tem, segundo as circunstâncias, a partir de cada ponto, sua *face diferente*: o seu ser é essencialmente, em cada ponto, outro: ele pressiona em cada ponto, cada ponto lhe resiste – e essas somas são, em cada caso, inteiramente *incongruentes*. (NIETZSCHE, 2008, § 568, p. 295, grifos no original)

Poderíamos ainda associar à visada de Cézanne a célebre máxima de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa (1980), que caracteriza a natureza como "partes sem um todo". O que se destaca, enfim, é a peculiaridade da concepção cezanneana de *desordem*, cuja sutileza semântica talvez mereça maior atenção, uma vez que aparta Cézanne em definitivo de uma tradição romântica e visionária ainda vigente em seu tempo. Ele não foi o único, tampouco o primeiro, a compreender o mundo como instância desordenada, feita de incongruências e descontinuidades – tais aspectos também aparecem, por exemplo, na obra de William Blake, em relação a quem Cézanne distancia-se não apenas historicamente, mas, sobretudo, pictórica e filosoficamente.

A tenuidade dessa questão consiste em saber se Cézanne concebia a desordem como contrário da ordem (sendo aquela, portanto, reconhecível e possível somente em relação a esta) ou como "acaso", como força autônoma precedente ao par ordem-desordem.

No primeiro caso, a desordem equivale a absurdo, irracionalidade, falta de sentido – conforme Henri Bergson (2006, p. 242), por exemplo, caracteriza o registro ontológico "não assimilável pelo olhar humano". A segunda acepção, ao contrário, remete-nos a Lucrécio, que desde o século I a.C. atribuía ao acaso a paternidade de toda organização: a ordem existindo apenas como um desdobramento possível da desordem (cf. ROSSET, 1989, p. 137-159). Ora, se o olhar tardio de Cézanne mantinha-se, tal qual o rio de Heráclito, em constante deslocamento, era o reconhecimento do acaso lucreciano que lhe permitia extrair singularidades da multiplicidade.

Sob esse viés, afinal, são infinitas as possibilidades tanto perceptivas quanto ontológicas, e a realização de cada possibilidade depende de encontros fortuitos,[9] ou seja, efetiva-se de acordo com ocasiões que acontecem "por acaso". O que é veio a ser da mesma forma que poderia não ter vindo. O que vemos, igualmente, é visto mais por acaso e menos por esforço da atenção, intenção ou sujeição.

É nesse sentido, em suma, que o legado de Cézanne conjuga uma visualidade que excede as confluências discursivas de racionalização e controle da visão. Claro que as intuições de Cézanne na beira do rio, se é que obtiveram alguma repercussão, nunca influenciaram significativamente a visualidade ocidental.

Entretanto, não é difícil associar tais intuições a enunciados historicamente dispersos que eventualmente ganham visibilidade. Quanto a isso, encerro com um único exemplo: no campo atual da genética evolutiva, Rémy Lestienne (2008, p. 91) tem defendido que "é o acaso que cria a ordem". As circunstâncias evolutivas operam "ao acaso na medida em que a chance de que [uma mutação genética] aconteça não é afetada pelo fato de poder ser útil à sobrevivência da espécie" (LESTIENNE, 2008, p. 88). A vida prolifera-se tal como as águas que Cézanne contemplava em seus últimos dias: de maneira instável e desordenada.

NOTAS

1. "Genealogia" no sentido nietzscheano de investigação de configurações ou inclinações epistêmico-morais a partir das quais se legitimam condutas e discursos para "regularizar" o mundo.

2. Segundo Jacques Aumont, essa base comum entre a fotografia e o impressionismo reside na "passagem do *esboço* – registro de uma realidade já modelada pelo projeto de um futuro quadro – ao *estudo* – registro da realidade 'tal como ela é', por ela mesma" (AUMONT, 2004, p. 48).

3. A exemplo do *esteticismo* de Oscar Wilde e Théophile Gautier, ou do "olho inocente" idealizado por Ruskin e o movimento pré-rafaelita. Cf. CRARY (2012, p. 96-97).

4. "A obra de Cézanne, de 1900 em diante, é radicalmente diferente das estruturas fixadas nos objetos dos anos anteriores (...). Depois de 1900, os objetos fixados, na obra de Cézanne, cada vez mais se dissolvem no fluxo das cores." (GOWING, 1977, p. 55, tradução minha)

5. Nesse sentido, o que parece ser mais relevante para a compreensão da obra de Cézanne é justamente a crítica de Deleuze a Husserl, que contém uma das explicações mais conhecidas sobre a impossibilidade de uma percepção idêntica a si mesma. Cf. DELEUZE (2009, p. 64).

6. Ver, por exemplo, a descrição do "momento cezanneano" feita por Thierry de Duve (1991, p. 76-78).

7. A esse modelo Crary associa diversas pesquisas e aparatos científicos que se difundiram na virada do século XX, a exemplo do taquistoscópio e os trabalhos de Wilhelm Wundt e James M. Cattell, que "introduziram novas velocidades mecânicas no âmbito da percepção humana" (CRARY, 2013, p. 301).

8. Vale mencionar, nesse ínterim, que trabalhos recentes na ciência cognitiva contemporânea apresentam um retorno à ideia da inseparabilidade entre visão e movimento, conforme salienta Varela: "Mesmo uma mudança na postura, enquanto se preserva a mesma estimulação sensorial, altera as respostas neuronais no córtex visual primário, demonstrando que mesmo o *motorium* aparentemente mais distante está em acordo com o *sensorium*" (VARELA, 1993, p. 93, tradução minha).

9. A noção de encontro fortuito, por sua vez, remonta precisamente ao conceito epicuriano de *clinâmen*: o desvio imprevisível de átomos que se chocam em nenhum lugar ou tempo fixo. Deleuze (2009, p. 175-176) emprega o termo para descrever a relação de "suposição recíproca" (ou "diferença que há na repetição") entre os átomos, isto é, a maneira retroativa pela qual os encontros ocorrem.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CÉZANNE, Paul. **Letters**. Londres: Cassirer, 1941.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRARY, Jonathan. **Suspenções da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DE DUVE, Thierry. **Pictorial Nominalism**: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2009.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOODMAN, Nelson. **Languages of Art**. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.

GOWING, Lawrence. The Logic of Organized Sensations. In RUBIN, William (org.). **Cézanne**: The Late Work. Nova York: Museum of Modern Art, 1977.

KOESTLER, Arthur. **The Act of Creation**. Nova York: Macmillan, 1969.

LAWRENCE, D. H. **Phoenix**: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence. Nova York: Vinking, 1972.

LESTIENNE, Rémy. **O acaso criador**: o poder criativo do acaso. São Paulo: Edusp, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

PESSOA, Fernando. **O Eu profundo e os outros Eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas sobre Cézanne**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

ROSSET, Clément. **Lógica do pior**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SCHAPIRO, Meyer. **Cézanne**. Nova York: Abrams, 1963.

SHAVIRO, Steven. **The Cinematic Body**. Minneapolis: University of Minnesotta Press, 2000.

VARELA, Francisco. **The Embodied Mind**: Cognitive Science and Human Experience. Cambridge: MIT Press, 1993.

VERTOV, Dziga. **Kino-Eye**: The Writings of Dziga Vertov. Londres: Pluto Press, 1984.

SOBRE O AUTOR

Marcos Namba Beccari é Professor do Setor de Artes, Comunicação e Design da UFPR. Doutor em Educação pela USP. Pesquisador do Laboratório de Design, Epistemologia e Moralidade da ESDI/UERJ.

Artigo recebido em
10 de novembro de 2022 e aceito
em 19 de dezembro de 2022.

THE LEADER OF TIME AND THE SHACKLED BOURGEOIS LADY: A PSYCHOANALYTIC AND ICONOLOGICAL ANALYSIS OF TWO PAINTINGS BY CARL ALEXANDER SIMON

O LÍDER DE SEU TEMPO E A BURGUESA AGRILHOADA: UMA ANÁLISE PSICANALÍTICA E ICONOLÓGICA DE DUAS PINTURAS DE CARL ALEXANDER SIMON

EL LÍDER DE SU TIEMPO Y LA BURGUESA ENCADENADA: UN ANÁLISIS PSICOANALÍTICO E ICONOLÓGICO DE DOS PINTURAS DE CARL ALEXANDER SIMON

MIGUEL GAETE

ABSTRACT

This paper involves the psychoanalytic and iconological analysis of two paintings by the Romantic artist Carl Alexander Simon held at the Schlossmuseum in Weimar: Selbstbildnis mit Tirolerhut and Die Braut des Künstlers. Simon produced these paintings in 1830, almost 20 years before travelling to South America, where he continued his artistic career and carried out an ambitious colonisation scheme. This is the first study to scrutinise these paintings. This essay's primary purpose is to unveil overlooked aspects of Simon's works, determining the extent to which intricate personality traits began to emerge in these works. The central argument is that various features of these paintings are early instantiations of a messiah complex which will be determinant to understanding his colonising endeavour in Chile.

KEYWORDS German Romanticism; Psychoanalysis; Iconology; Latin America; Colonisation

RESUMO

Este artigo compreende a análise psicanalítica e iconológica de duas pinturas do artista romântico Carl Alexander Simon localizadas no Schlossmuseum, em Weimar: Selbstbildnis mit Tirolerhut e Die Braut des Künstlers. Simon realizou essas pinturas em 1830, quase 20 anos antes de viajar para a América do Sul, onde prosseguiu com sua carreira artística e empreendeu um ambicioso plano de colonização. Este é o primeiro estudo a esmiuçar tais pinturas. O principal objetivo da pesquisa é revelar aspectos ignorados dos trabalhos de Simon, determinando em que medida traços complexos de personalidade passam a emergir nas obras. O argumento central é o de que vários aspectos dessas pinturas configuram representações precoces de um complexo messiânico determinante para a compreensão de sua empreitada colonizadora no Chile.

PALAVRAS-CHAVE Romantismo alemão; Psicanálise; Iconologia; América Latina; Colonização

RESUMEN

Este artículo trata del análisis psicoanalítico e iconológico de dos pinturas del artista romántico Carl Alexander Simon ubicadas en el Schlossmuseum, en Weimar: Selbstbildnis mit Tirolerhut y Die Braut des Künstlers. Simon realizó estas pinturas en 1830, casi 20 años antes de viajar a Sudamérica, donde continuó su carrera artística y llevó a cabo un ambicioso plan de colonización. Este es el primer estudio que analiza tales pinturas. El propósito principal de la investigación es desvelar aspectos ignorados de la obra de Simon, determinando hasta qué punto los intrincados rasgos de personalidad comenzaron a emerger en estas obras. El argumento central es que varios aspectos de estas pinturas configuran representaciones tempranas de un complejo mesiánico que es determinante para entender su quehacer colonizador en Chile.

PALABRAS CLAVE Romanticismo alemán; Psicoanálisis; Iconología; América Latina; Colonización

Original Article*

Miguel Gaete**

https://orcid.org/0000-0002-3255-349X

** The University of York, United Kingdom

* This paper is part of a broader research about Carl Alexander Simon's colonisation project in Chile, which is currently supported by Gerda Henkel Stiftung through its programme of grants and scholarships. The analysis of the two paintings addressed in this essay was carried out in Weimar thanks to a fellowship from Klassik Stiftung Weimar, who provided first-hand access to the artworks and archives of its collection.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2022. 202452

INTRODUCTION

The German Romantic artist Carl Alexander Simon (Frankfurt an der Oder, 1805-Strait of Magellan, Chile, 1852) embodies the utmost expression of a Romantic artist in continuous conflict with the world and himself. During his life, Simon endeavoured to understand every aspect of reality, scrutinising it from perspectives as diverse as poetry, medicine, politics, philosophy, economy, and art criticism, becoming a revolutionary artist in the fullest extension of the word, even enduring political persecution and exile because of his ideas amidst the turbulent political environment in mid-nineteenth-century Germany (MUSPER, 1929, p. 23–31).

Between 1821 and 1824, Simon completed his artistic formation at the Akademie der Künste in Berlin and Munich. In the latter city, he became acquainted with the principles of German Romanticism and the Nazarenes (aka Brotherhood of St. Luke or *Lukasbund*), being instructed in painting and drawing by acknowledged masters such as Peter Cornelius (KRAUSS, 2004, p. 90).

Simon's heterogenous oeuvre is currently scattered all over Germany and Chile. His German works comprise arabesque drawings for Christoph Martin Wieland's *Oberon*, several designs and paintings for the Wartburg Castle commissioned by Grand Duchess Maria Pavlovna in 1838 (*The Singers War* still hangs on the castle's walls), and a few portraits and self-portraits (WARTBURG JAHRBUCH 2003, 2004). In the southern regions of Chile, where the artist immigrated in 1850, Simon made hundreds of drawings and oil sketches of Indigenous people and nature. Moreover, his legacy includes a novel and poems, many of which have gone missing long ago, political pamphlets that for some scholars resemble "too much" the anarchist ideas of Proudhon, Fourier and Cabet, and an obscure treatise of colonisation published in Stuttgart in 1848 (PEREIRA SALAS, 1967, p. 11).[1]

Although, in general, the entirety of Simon's writing and visual productions greatly evinces his inner struggles and complex worldview, these features become particularly detectible in two of his early works currently held by the Schlossmuseum in Weimar, the city in which he settled between 1835 and 1840. The two paintings are *Selbstbildnis mit Tirolerhut* (*Self-portrait with Tyrolean Hat*) and the portrait of Charlotte Kindermann titled *Die Braut des Künstlers*

(The Artist's Bride), both completed in 1830.[2] This essay delves for the first time into these unfathomed artworks, advancing an interpretation in the light of psychoanalysis and iconology. Such a methodological approach is justified by the fact that, to date, the totality of the scarce literature dealing with Simon's work does it almost exclusively relying on a biographical method, disregarding a series of codes and deeper features lying beneath seemingly unambiguous, naïve, and easy-to-read paintings and drawings. This essay does not entirely discard this biographical information but uses it to elaborate a more complete picture of the man and his oeuvre. It is also pertinent to mention that different events of his life will be conjured up in this essay in a non-linear way, prioritising their suitability for understanding these two paintings.[3]

This essay pursues making Simon's legacy more accessible while opening the range of interpretations of his oeuvre. Arguably, the lack of different approaches to studying Simon's drawings, paintings, and writing is the main reason why, compared to the host of Romantic artists coming out between 1750 and 1850 in Germany, he has remained considerably ignored and underrated. Such a phenomenon is patent not only in Germany, his *Vaterland*, but also in Chile, the adopted land where Simon developed part of

his career. Thus, this essay's main aim is twofold. Firstly, to study Simon's work from a fresh perspective shedding new light on his motivations and the rugosities of his oeuvre and secondly, to install him on the map of German Romantic art in South America.

ADAM ON TOUR

Simon completed *Selbstbildnis mit Tirolerhut*, one of his two known self-portraits, in 1830 (figure 1). This painting shows him at the age of 25. According to Simon's principal biographer Theodor Musper, the artist was travelling through Italy at that age. His *Grand Tour* would have taken place between 1827 and 1831.[4] He visited Rome, Naples, and Sicily during that period, returning to Berlin after a short stay in Switzerland. Therefore, it seems highly likely that Simon executed this painting on his way back to his homeland through the Alps.



Figure 1.
Carl Alexander Simon,
Selbstbildnis mit Tirolerhut, 1830.
Oil on canvas, 31.5 x 41 cm.
Collection: Schlossmuseum Weimar, Germany.

The iconographic programme of the painting centres on Simon as a Romantic traveller. He depicts himself wearing the typical attire decorated in the Brixental style of the Tyrolean Lower Inn Valley (*Tiroler Unterinntal*), consisting of a dark blue feathered hat, white shirt, and brown leather jacket with some embroidered decorations. In the background, the white caps of the Alps, part of the valley, and lower slopes are discernible. The thick vegetation and local plant life, including edelweiss and globeflowers, surround Simon's figure while part of the footpath becomes visible on the left. In his right hand, the artist clasps a wooden walking cane while the arm holds what seems to be a travel journal. His general aspect is that of a man in harmony with nature, clean, and pure. The beholder does not notice any sign of fatigue visible on his face or clothing. On the contrary, he looks fresh and tidy, which is inconsistent with the image of a peregrine who has spent a long time hiking across Italy and the Alps. Based on this first hint, I advocate an interpretation of this painting as an idealised self-portrait that shows Simon's intricated relationship to the external world and some key features of his psychological frame of mind. Although in *sensu stricto* all self-portraits can be regarded as a personal statement at their core, I shall demonstrate

that Simon, drawing upon a series of recognisable symbols, employed this painting as a declaration of principles that brings together the political, moral, and psychological spheres. But an even more provocative thesis is that this self-portrait would expose the germination of Simon's acute messianic impulse.[5]

Let us focus first on Simon's gestures, face, and attachments. His head slightly inclined, crystalline eyes, dreamy, compassionate, and pietistic gaze, in conjunction with a semi-hieratical posture, bestow on Simon an aura of sanctity. His semi-open mouth and tightly clutched notebook are two forceful indicators of someone who has a message to deliver and has been called to a mission. Furthermore, Simon's immaculate white blouse creates a visual link with the whiteness of the snowed Alpine peaks and the clear blue sky, enhancing the image of purity and the "Christian sweetness" that imbues his figure (PEREIRA SALAS, 1967, p. 11).

A closer look at this painting reveals more components that attest to this interpretation. For instance, the staff and the hand lying on the chest, near the heart, are tokens widely employed in the Christian economy (figure 2). Aside from its essential functionalism for foot travel—when the walking stick fulfils the function of a "third leg", serving as an extension of the arm useful

for pushing away shrubbery and tree branches, providing stability when crossing water or walking on snow and ice—this defining icon of the pilgrim has long been construed as a representation of the Holy Trinity, a symbol of the Good Shepherd, and an emblem of authority (SNODGRASS, 2015, p. 105). By the same token, it is very well-known that, in arts, hand gestures were means to communicate non-verbal messages about the holy trinity. As Frances Teague argues, "people perform meaning with their hands, as well as with their words" (2003, p. 218). Placing the hand over the chest denotes honesty and closeness while also suggesting inwardness, a connection between the exterior and the inner self.

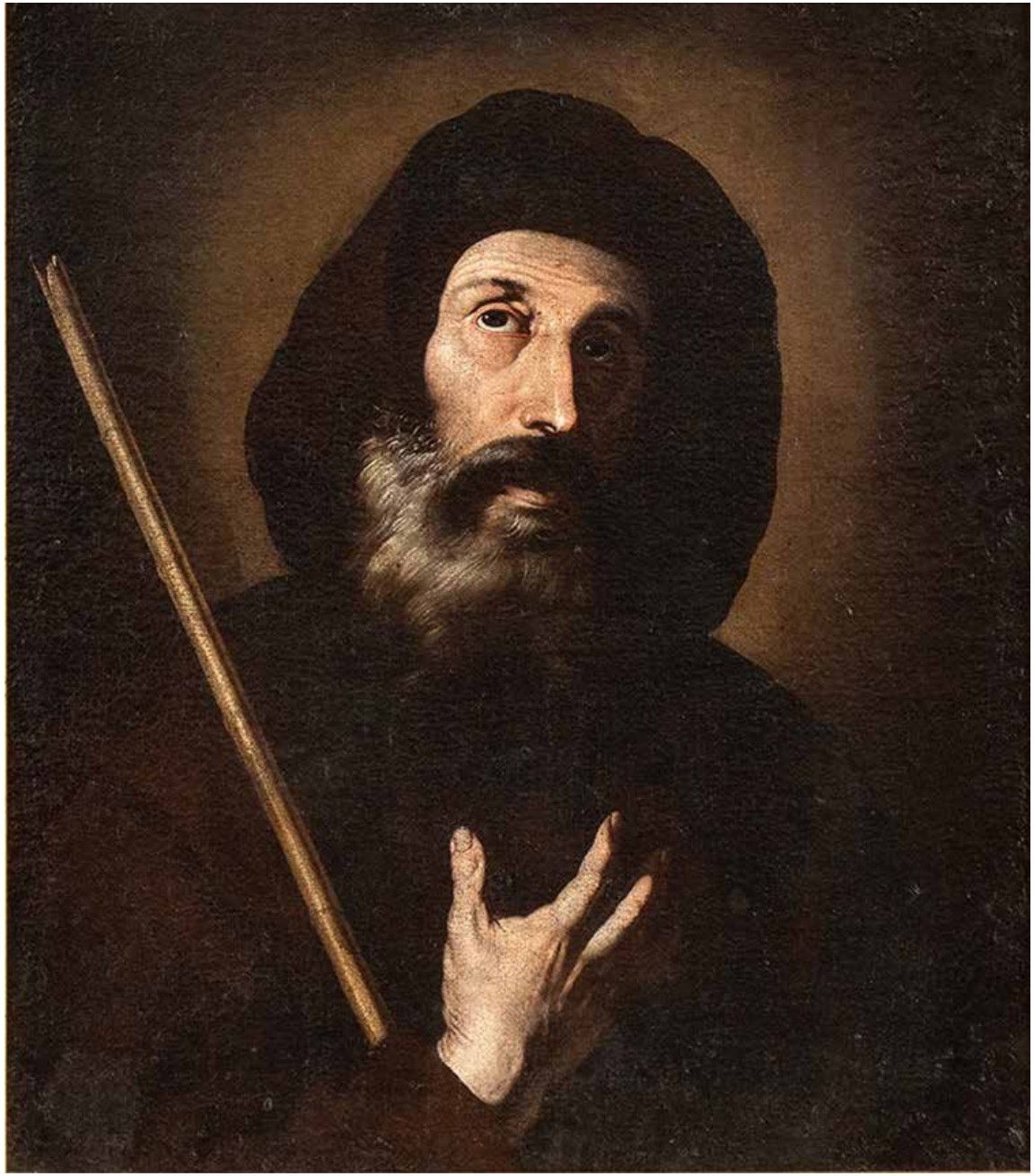


Figure 2.
Gregorio Preti, *Saint Francis of Paola*,
circa 1630. Oil on canvas,
66.5 x 58.5 cm. Private collection.

This initial construal is consistent with a series of events experienced by Simon at the time of painting his self-portrait and with others that would come later in his life in which, very often, the fragile fence between the inner and the external worlds succumbed, resulting in a sharp dissociation with reality. Musper identifies Simon's studies of German idealistic philosophy in Berlin as the key episode that moulded his character and worldview: "the deeper he immersed himself in the realm of ideas, the more impossible it became for him to find his way in reality" (MUSPER, 1929, p. 24). It was after his encounter with the burgeoning metropolis and its viciousness (*Lasterhaftigkeit*) and after undergoing the despotism of the dominant aristocracy, which he loathed intensely because of its "spurious wisdom" (*Afterweisheit*), that he decided to depart for Italy. In this fashion, his self-portrait was made in a time of profound disillusionment and discontent, which would only increase as time passed. Simon spent the following years in "the greatest solitude" (*größten Einsamkeit*) in Tyrol and Italy until 1832, when we found him back in Berlin and in marriage with Charlotte Kindermann (MUSPER, 1929, p. 24).[6]

Simon's inclination to withdraw from the world, already manifested in his first journey, is a crucial point to grasp his self-portrait fully. It certainly brings to mind the initiation journeys of mystic figures, pilgrims, and prophets such as Zarathustra, Buddha, or the Nazarene. By way of illustration, in Chile, Simon lived a semi-withdrawn existence while drawing plants and trees and writing poetry frantically. In many of his drawings, he appears as a lonely hiker, standing behind or sitting near trees, imperceptible at first glance, utterly camouflaged and unified with nature (figure 3). Simon's account includes long walks of several days through the untamed and unmapped jungle of Valdivia and Lake Llanquihue in southern Chile. In 1852, some notes from his diary show him living in a hut next to the Pacific Ocean in an inaccessible spot and away from any human contact, famished and only surrounded by "a poetic nature", "away from the world of the living" (VAN MEURS, 2016, p. 43). Thus, for all intents and purposes, more than a *Grand Tour*, Simon's voyage in Italy and Tyrol constituted the ultimate rite of passage, triggering aspects of his personality that will significantly reverberate in his work and behaviour.



Figure 3.
Carl Alexander Simon, *Coihue* (*a Tree*), 1850. Pencil on paper, 31 x 22 cm, Collection: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

There was a crucial chapter of Simon's life that transpired upon his return to Berlin after the journey in question that substantiates the last point. Reportedly, on one occasion, Simon engaged in a conflict with the novelist Willibald Alexis (the pen name of Alexander Häring). He accused Simon of being an atheist because of a painting titled *The Creation*. Alexis "destroyed my artistic existence by proving that I subscribe to dangerous theories", Simon relates (MUSPER, 1929, p. 24).[7]

Although the painting at issue is inaccessible today and is probably missing (Musper imprecisely mentions that it is in Leipzig, but no record of it has been found), it is still possible to surmise why Willibald Alexis called Simon an atheist. The self-portrait we are dealing with in this essay, plus other pieces of evidence such as writings and drawings produced in Chile years later, give us substantial indications to believe that, in *The Creation*, Simon incorporated symbols that perhaps mirrored too enthusiastically a growing personal and heretic view of that biblical episode. The severity of Willibald Alexis's reaction suggests that Simon might have included a representation of himself as Adam in this painting, which would correspond to the incipient messianic turn already visible in his 1830 self-portrait.

The fact is that Simon developed a distinct interest in the Adamic myth throughout the different stages of his life. His self-perception as "the first man" together with the notions of the Garden of Eden and the *Creation* would appear recurrently in Simon's work both in Germany and Chile. In the latter, Simon engaged in a colonisation process that overtly linked Paradise to a new *Vaterland* (HEBERLEIN, 2008). Based on the idea of a non-finished image of humankind, Simon explicitly

called South American and Chilean landscapes a "*Paradies*", where "the image of mankind will be harmoniously completed" (SIMON; BROMME, 1850, p. 10).[8] He employed different strategies to reinforce such a connection. One of them was the inclusion in many drawings of giant trees, a forceful symbol of the Garden of Eden (figure 4) (GAETE, 2022). For instance, in this sketch, Simon denominates the rudimentary *Hütte* (cabin) built beside the giant tree as "my primitive palace". In addition, the expressions "first aspect" and "first foundations" appear all over his written account and drawings. By doing this, Simon was investing himself with the title of "the first man", a pioneer, Adam, in this world that he was erecting from the ground up.



Figure 4.
Carl Alexander Simon, *Primeros cimientos del Puerto Trinidad del Trumao* (*First foundations of Puerto Trinidad del Trumao founded by me on 19 Octob 1850 and appearance of my primitive Palace*), 1850. Drawing on paper.
Collectio: Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.

THE SNAKE IN THE GARDEN

Given this predisposition, it should not seem rare to us that Simon has included a human-eyed serpent hidden in the foliage behind him (figure 5). On second thought, this symbol endows the Alpine landscape with an undeniable Edenic undertone that goes unnoticed at first glance. At the time of the execution of this painting, the pursuance of purity was something present in Simon's vocabulary already. We must not forget that he left Berlin because of its "viciousness" and "depravity". The symbolism of the serpent as the embodiment of sin and death, at least in Germany, was widely accepted beyond the Christian dogma. An unequivocal illustration of this point is Nietzsche's *Also sprach Zarathustra* (1883-1885). Although written almost fifty years after Simon rendered this painting, the similarities with a particular passage from that text in which Zarathustra enters a "region of death" resounds forcefully: "For it was a valley that all animals avoided, even the predators; except for a species of hideous, thick, green snakes that would come here to die when they grew old. And for this reason, the shepherds called this valley: Snake Death" (NIETZSCHE, 2006, p. 213).

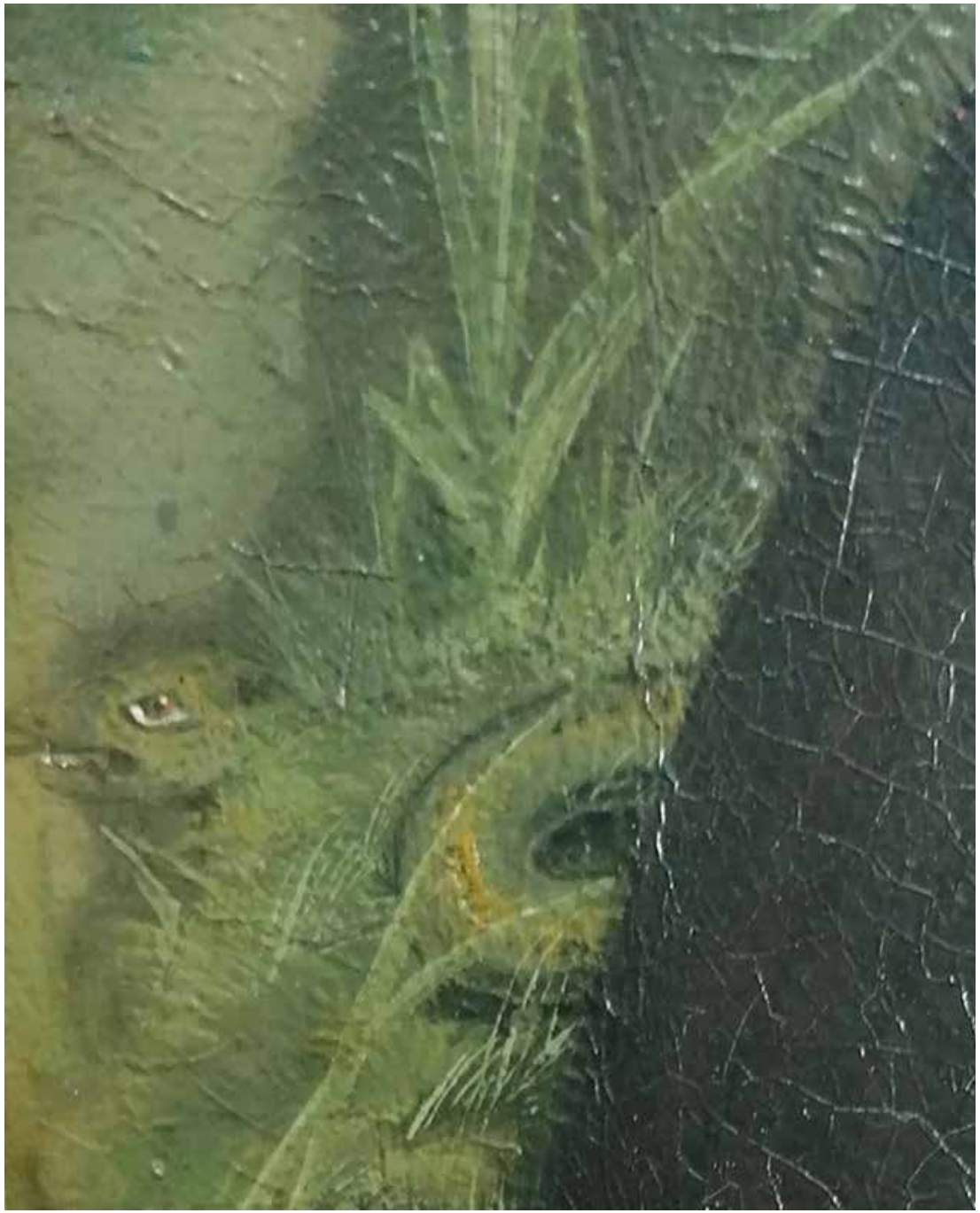


Figure 5.
Carl Alexander Simon,
Selbstbildnis mit Tirolerhut (detail),
1830. Oil on canvas, 31.5 x 41 cm.
Collection: Schlossmuseum Weimar, Germany.

Contrary to what one could believe, the serpent in psychoanalysis is far from being a mere sexual symbol that appears in dreams or neurotic phantasy. Depending on the context, it might represent deceit, immortality and regeneration (FORTUNE, 1926). But also, the serpent is the quintessential incarnation of evil. These connotations seem to suit what Simon was trying to express through his painting. Like in Nietzsche's story, Simon also thought of an evil green snake to convey the idea of a menace latent in the external world. Such a feeling would remain throughout his entire life, though with variations. In Chile, for instance, Simon assumed the environment's menaces as part of a grander call for the sake of art but also as something that he had to overcome to accomplish an even loftier mission as a redeemer of the German people. The artist makes this view explicit in the many letters addressed to his brother-in-law. In one of these missives, Simon warns him about the country's perilous yet mesmerising nature: "I will be exposed to many dangers in Chile. My stay will be several months in the most secluded jungle, where my studies call me" (SCHMALZ, p. 91).

Pushing the argument further, and considering that this painting was made in Germany, the serpent rises as a symbol

of the institutions and pervasive aristocracy despised and confronted by the artist passionately. The serpent's dominance over space and powerful presence reinforces this appreciation. While all the animals evade the valley of death, the serpent is the only creature that dwells there, Nietzsche says. In Simon's painting, we also see no other animal depicted. Likewise, Simon evokes the image of the shepherd in the valley, who in this case is himself, first, to set the contrast between good and evil subtly, and second, to articulate the idea of an old world that is left behind and transmuted into a new reality. Simon left Germany because, in his mind, the country, and Europe in general, was "growing old and decrepit, languishing on its sickbed of slavery" (SIMON; BROMME, 1850, p. 33), a description that recalls the image of the green snakes going to the valley to die when they become old, according to Nietzsche's narration. All of this corroborates that the serpent represents Simon's old world, Germany, Europe, whilst the lonely walker, the shepherd, embodies the man in the quest for the land where to live a "life full of awareness", a world where the "impulse towards freedom and self-determination" will prevail, as he portrays Chile (SIMON; BROMME, 1850, p. 33).[9] In this manner, travelling and death converge in the same principles of transformation and passage to a new reality in his self-portrait.

PROMETHEUS IN CHAINS AND THE PROPHETIC EYE

That this painting showcases something incubating in Simon's work will become more apparent in the subsequent years. Another passage of his biography reveals that in 1845 Simon was planning an oil painting with a size of 30 x 26 feet. Although this project seemingly never came to fruition, it is still illuminating. Its subject matter was an allegory of "the liberation of the human spirit" represented by Prometheus (MUSPER, 1929, p. 29). Interestingly, in the second known self-portrait of Simon (1839), he depicted himself as a shackled artist (figure 6). The reference to the myth of Prometheus is conspicuous. Again, the artist perceives himself as someone chosen to free the world but suffers in such an enterprise. In a concrete sense, this drawing is another instantiation of Simon's Adamic and messianic inclinations. Scholars, in effect, have long noticed the analogies between Prometheus and Adam (followed by the similarities between Pandora and Eve) as symbols of the human condition (KREITZER, 1994). Simon's nakedness and bodily expression imply a strong link with the notion of the first man's innocence, whose soul is in agony and condemned to eternal torment.



Figure 6.
Carl Alexander Simon,
Selfportrait, 1839. Pencil on paper.
Collection: © Staatsgalerie Stuttgart .

In Simon, the Promethean quest for the freedom of the human race from Zeus took a political shape after the Stuttgart "bread riot" (*Stuttgarter Brotkrawall*) of 1847 and the posterior revolution of 1848-1849, in which he participated actively, defying and revealing against the local authorities, just like Adam and Prometheus did against their respective gods. In Stuttgart, Simon became embroiled in political disputes and sought contact with such revolutionaries and democrats as Friedrich Römer, Paul Pfitzer, and Franz Tafel (MUSPER, 1974, p. 8). Amidst the tremendous political and social turmoil, Simon espoused socialist ideas. After confronting the military force, Simon was condemned to exile. While hiding in different places to avoid the expulsion, Simon's convictions became more vigorous, casting harsh comments against the monarchy (MUSPER, 1929, p. 29). In the winter of 1848, he had to flee to France with a few comrades after voicing that monarchy was "as rotten as a bad apple" (MUSPER, 1929, p. 29). Living in exile seems to have just reinvigorated Simon's pietistic impulses. In France, Simon experienced hunger and cold and begged for food for the first time. Like the Messiah, "only with the poorest of the poor he finds compassion and mercy", his biographer states (MUSPER, 1929, p. 30).

During his life as an expatriate in France, Simon developed more attitudes of a man in the path of a particular form of illumination. His diary includes several passages in which he speaks to the poor, spreading his gospel. One of those conversations took place in a cart that had picked him up on the route. The driver was a servant: "I spoke to him of the misery of human society", Simon relates. "It has to get better—the man replied, clenching his fist—and this is how it gets better! The poor get rich, the rich get poor", Simon responds (SIMON, 1938b, p. 3).[10] With similar intensity, Simon reflects on solitude and nature. In Lyon, he writes that because of the "depravity of human society", he had always longed for the "solitude and peace of nature", "the misery of a quiet life", preferring even enduring hunger and begging, so that he does not have "to witness the curse of time" (SIMON, 1938b, p. 8).[11]

While living as an ascetic in Provence, Simon went into an apparent state of ecstasy and delirium. On 13 January 1849, Simon experienced a semi-religious awakening, whereupon he arose as a prophet. In a state of rapture, he wrote, "I must go across, I must! It is more than a human longing, it is a divine trait—a destiny—I am a leader of the time" (SIMON, 1938b, p. 29).[12] What he cryptically added next, using convoluted language, prefigures

the underlying purpose of his journey to South America while supplying us with a complete picture of his emotional state:

> I must lay the foundation for a new people's temple and go down with them. I accomplish, and should what I love also perish with me. – It must happen. My eye has become prophetic. My spirit has seen its future on the shore of the sea, open in front of me lies the distance!
>
> I see peoples of higher cultures in the paradise of this earth, blessing my name! –Whether they curse it, whether I lie forgotten deep in the abyss of history, I must accomplish it nonetheless and then I want to blossom from the deep. I have fulfilled what I wanted! (SIMON, 1938b, p. 29)[13]

Simon's aspiration to build a new world in a distant land for his children and those who despise him will become a "sacred duty" (*heilige Pflichten*) to him (SIMON, 1938b, p. 42).[14] Resolute to bring this task to completion, Simon returned to Stuttgart from exile and founded the Society for National Emigration and Colonization in 1849 (PEREIRA SALAS, 1967, p. 11).[15] This society is no other thing than the formal avenue of a mission revealed in a state of trance. Its ultimate goal was to create a new world and leave behind the "region of death" that represented certain social circles of Germany to him, paving the "way for democracy" and laying "the foundation

for a social order based on social principles on the other side of the ocean" (MUSPER, 1974, p. 10). In hindsight, there is something prophetic in the fact that Simon has depicted himself with the Alps in the background. Twenty years later, the natural wonder framing his idea of Paradise would be the Andes. In seeking a dreamland overseas, Simon projected images of *Vaterland*, including the Alps, onto this new territory. The "new man" "must start where he breathes air similar to that of the fatherland (*Vaterland*) and where he can grow the food of homeland", states Simon (1850, p. 29).[16]

The set of ideas that he incorporated in his treatise *Die Auswanderung der Demokraten und Proletarier und deutsch-nationale Kolonisation des südamerikanischen Freistaates Chile* reaffirms the hypothesis that his 1830 self-portrait heralded a scenario where he would rise as a saviour, giving us, in turn, some clues about the porous membrane that separated his idealism from a messiah complex. The general flavour of this treatise is of a man who considers himself the emancipator of the oppressed, leading those who believed in his project to the promised land: "If you cannot take the tyrants away from the peoples, then take the peoples away from the tyrants", was Simon's motto (MUSPER, 1974, p. 10).[17] As though he was a pastor leading a herd – as shown in his self-portrait – and assuming

a god-like authority blended with unmistakeable biblical rhetoric, Simon gave order and structure to this new world: "six German immigrant tribes (*Stämme*) each consisting of 1,000 families and 500 unmarried men who are able to bear arms, are first to gain a foothold in southern Chile" (SIMON; BROMME, 1850, p. 52). Then other tribes should spread from here to the rest of South America, Simon determinedly commands.

THE SHACKLED BOURGEOIS LADY

Simon rendered the portrait of Charlotte Kindermann in 1830 (figure 7), two years before they officially married. That he has painted it the same year as his self-portrait gives us a reasonable ground for believing that there is a connection between the two paintings and that they are therefore better understood conjointly, without disregarding, of course, that the portrait of Frau Kindermann possesses its own merits.

Most descriptions of this portrait agree that Simon depicted Charlotte Kindermann beautifully. The artist gives prominence to the young lady's handsome facial features and

voluptuous figure enveloped with velvety fabrics that leave her shoulders sensually uncovered. Charlotte's lips "denote sensuality, and her eyes attention and intelligence", a commentator claims (PEREIRA SALAS, 1967, p. 8). However, I would like to propose a somewhat different viewpoint, posing the thesis that this painting can be interpreted as a mirror onto which Simon reflects his own fears and anxieties.

For this painting, the artist chose to portray his fiancée in a domestic space. Considering the date and the luxurious furnishings it seems very likely that the backdrop corresponds to the Kindermann's house. Using elements drawn from the Biedermeier style, Simon depicts Charlotte Kindermann slightly inclined forward and seated on the edge of a red couch adorned with green satin cushions. As it was customary, the domestic space is gendered. The glossy and delicately embroidered coach confers the stereotypical feminine ambience on the scene. Furthermore, Simon purposely matches Charlotte Kindermann's clothing with the materiality of the furniture, suggesting a similar decorative nature.



Figure 7.
Carl Alexander Simon,
Die Braut des Künstlers, 1830.
Oil on canvas, 101 x 77 cm.
Collection: Schlossmuseum Weimar, Germany.

Perhaps more striking is that although ostensibly safe and intimate, the interior space in this painting is as potentially menacing as the external setting of Simon's self-portrait. At a second glance, the atmosphere appears sombre, while Charlotte's posture is constrained and uncomfortable. This form of representing his fiancée finds a feasible explanation in psychoanalysis. The identification of the house with the female genitals, or more generally, with the female body, gained noticeable momentum with Freud (2014, p. 146). In this light, Simon might have considered Charlotte Kindermann's sensual and voluptuous body, the danger lurking outside, as though she was the carnal version of the serpent in his self-portrait. That she is wearing jewels on her forehead and wrists, directing in this way the viewers' gaze towards non-sexual parts, attests to this point. In this fashion, although employing different symbols, both paintings would allude to Simon's fears of the exterior world. The artist, however, does not express such anxiety through the opposition interior–exterior of the house, as one might suppose when contrasting the natural setting of his self-portrait to the dull interior of Frau Kindermann's room. Instead, Simon developed it on a deeper level by rejecting his outwardness which ultimately

included everything and everybody outside his physical body. This circumstance justifies, at least partly, both his inclination to self-isolate and his obsession with building a new world from scratch across the ocean since that was a sphere that he could control, as the extremely detailed instructions contained in his treatise of colonisation reveal.

From a different point of view, it seems reasonable to suggest that Simon rendered this painting with the unconscious purpose of demarcating the opposite realms that he and Charlotte Kindermann inhabited. As it becomes patent, Simon furnishes his extensive world with flowers, plants, mountains, and a vast and clear horizon flavoured with biblical undertones. In contrast, he gives Charlotte a place in the province of the vulgar bourgeoisie, surrounded by silky furniture and garments. Thus, while he is out there engrossed in nature, and the mission of re-enacting the foundation of *Vaterland* overseas was germinating in his mind, she is forced to remain secluded in the domestic space, immaculate, frozen in time.

The portrait of Charlotte Kindermann represents all the things that Simon deeply despised, commencing with the domestic space. The house's interior represented to Simon a source

of enormous distress, as he would express a few years later. There is a passage from his exile diary which is particularly revealing of this circumstance. There, Simon describes his feelings regarding the inner space, referring to his room as a place worse than prison:

> Confined to my room, which I am not allowed to leave because the police are looking for me, I cannot leave it without a cold, indifferent voice, even contemptuous feelings. As if I were not there, as if I did not count. I hardly endure it—I eat the bread of contempt in my own house. In prison, the jailer comes, gives bread and water and speaks some words. I sit here for days. No one approaches, the newspaper flutters through the barely open door, a knock, a head half stretched out is enough to eat, all because I got deeper into the heart of time (MUSPER, 1974, p. 9).[18]

A specific element in this portrait of Charlotte Kindermann operates as a *punctum*, using Roland Barthes' very well-known term (BARTHES, 1981). The objects that prick our eyes are Charlotte's bracelets. The symbolic presence of this piece of jewellery specifically relates to the feeling of confinement experienced by Simon throughout his life while also exposing some interesting subconscious aspects. The two bracelets evoke handcuffs and, more explicitly, the shackles of Simon's self-portrait as Prometheus (figure 8). There are at least

two interconnected interpretations of this parallelism. However contentious it may seem, Simon was at the same time unconsciously punishing Charlotte for her social origin while projecting onto her a repressed sadomasochistic tendency.



Figure 8.
Carl Alexander Simon, self-portrait and *Die Braut des Künstlers* (details).

Revealingly, chains, handcuffs, shackles, and the replication of prison-like environments—a scenario that entails deprivation and isolation—were all ubiquitous elements in Simon's oeuvre and life and also form part of the repertoire of bondage practices (WEINBERG; WILLIAMS; MOSER, 1984). Charlotte Kindermann's privileged socio-economical background plays a double part in this interpretation. As a daughter of the pastor Franz Kindermann, Charlotte was raised in an affluent family under a clear understanding of the value of chastity before marriage.

The erotism exuding from her portrait, noticed by different commentators, pushes that boundary since they were not married at the moment the painting was executed. Another vital ingredient is that Charlotte's father strongly disapproved of the relationship (PEREIRA SALAS, 1967, p. 7). And, as it is widely known, prohibition and desire are intertwined.

In Simon's work, the sexual side is always intimated whilst the abhorrence of the rich is always overtly uttered. In the portrait of Charlotte Kindermann, jewels, bracelets, ring, earrings, and tiara denote Charlotte's bourgeoise origin. Besides the sexual reading, it may be argued that Simon employed all these items to imprison her in time and space as a response to the contradiction that she represented to his principles. In effect, Charlotte's countenance and stock radically contravened Simon's political discourse about richness and poverty spread in exile when his proto-socialist thought sprouted more vigorously: "...and that is how it [society] gets better! The poor get rich, the rich get poor" (SIMON, 1938, p. 17). During his stay in France, Simon's realisation of social inequalities and his aversion to aristocracy and bourgeoisie became stronger: "We found a man, a worker, a blacksmith, who eloquently described to us the hopeless conditions of his place, the aristocracy, the priests,

the factory owners" (SIMON, 1938b, p. 19).[19] This narration is immediately followed by the manifestation of something suggested in the portrait of Charlotte Kindermann, namely, Simon's strong interest in the domestic space and its negative connotations. In the same passage, he describes the peasants' houses with great detail, paying particular attention to furniture in a way that can be related to Charlotte Kindermann's setting: "The furnishing of the interior of the houses is simple. Immediately upon entering is the large kitchen with an iron cooking stove. There is usually a large house bed in it. In larger taverns, there is a larger dining room next to this kitchen, and two enormous, thatched roofs go over the storehouses down to the ground" (SIMON, 1938b, p. 19).[20] This attention to decoration as a token of class and social injustice also appears while travelling by train in France:

> On the other side, in the first-class cabin, there is laughter and the clinking of cups. While here the water drips down from the cold walls like the ticking of a clock, there clinking glasses show the course of the night. Beautifully adorned with pictures and mirrors, in the middle a glowing stove, glowing cushions along the walls on which happy dreamers lie, or voluptuous people chase away their sleep with games and songs. The smell of the food, the refreshing warmth, what an abundance of pleasure but only for the rich! That is the destiny of life, here misery, there joy, here need, there abundance,

> here pleasure, there hunger, thirst and sleepless nights. And between the two the boiling cauldron of the glowing crater, the glowing furnace of destiny, which must unite both opposites by destroying both. And up on the deck in the middle stands the master of the ship and smiles. He has no tears for those who suffer, no pity, no mercy; he looks at the bright window of the rich reveller and calculates the profit... Where is mercy in history, in the destiny of our time? —Where justice and — the lamp goes out (SIMON, 1938b, p. 21-22).[21]

In this paragraph, Simon seems to rant about Charlotte's privileges implicitly. In the painting, she is the voluptuous "happy dreamer" lying on the "glowing cushions" of a beautifully adorned room. The definite fissure between the couple is also foreshadowed in this text: "the glowing furnace of destiny, which must unite both opposites by destroying both". Carl Alexander Simon and Charlotte Kindermann will have a break-up when the artist/coloniser decided to set off for Chile, leaving her behind, fettered, living in deprivation with six children in Germany. In a letter dated 23 November 1849 in Stuttgart, before Simon departures, she seals their destiny with a few poignant words:

> Whatever I could write to you from here, it would no longer interest you— you only know one thought, you turn your gaze to the west towards the

> land of promise and close your eyes to the past. Oh, how I wish that all your hopes and dreams may come true! In my mind, I see the flapping sails, the swaying se —Oh, may good fortune lead you across! Farewell! Husband, how and where will we meet again? A significant question— who can answer it? Farewell! (SIMON, 1938a, p. 54)[22]

CONCLUSION

This essay has put forward a psychoanalytic and iconological analysis of two paintings by the German Romantic artist and coloniser Carl Alexander Simon: *Selbstbildnis mit Tirolerhut* and *Die Braut des Künstlers*, both painted in 1830 and currently part of Weimar's cultural heritage.

Admittedly, Simon was a man who lived in constant tension with the world. His art training took place in various German cities such as Berlin, Stuttgart, and Munich, where he became enmeshed in scientific and political discussions and controversies with other artists and members of society. Simon's tendency to self-isolate can be regarded as a repercussion of his strained personal relationships, configuring a scenario that would soon

activate intricate edges of his personality. The first indications of it appeared in his *grand tour* through Italy and the Alps, which in practice became an initiation journey, and then in Chile, where at some point, he withdrew from all human contact to live an ascetic life amidst nature. Behind his first retreats, we find an incipient saviour complex that led him to devise the creation of a new world, a process in which he would become the "leader of time". *Selbstbildnis mit Tirolerhut* is crucial because it shows the first traces of this forceful impulse.

In his works, Simon usually drew upon religious symbols to convey an image of sanctity and illumination. *Selbstbildnis mit Tirolerhut* is fraught with these icons: the snake, the shepherd, pietistic gestures evoking blessedness, and the Garden of Eden-like landscape. In the end, all these elements would be helpful in his most decisive goal, to wit, institute a German colony in southern Chile, the last stage of his pilgrimage and the place where to restore the old German myths and ancient land. Crucial components in forming his sophisticated self-concept were the influence of utopian socialism, the idealistic philosophy, and the agitated political landscape in mid-nineteenth-century Germany. These factors all together intensified his crusading spirit.

A related aspect of his messianic impulse was his self-perception as Adam and Prometheus, or in a broader sense, as the first man, a pathfinder called for a grander mission, which is utterly consistent with his facet as a colonist. Most of the artworks analysed in the first part of this essay, including *Selbstbildnis mit Tirolerhut*, are strong instantiations of such an idea.

The scrutiny of the portrait of his fiancée Charlotte Kindermann uncovered a more intimate side of Simon. His fears of the exterior world, alongside repressed aspects of his sexuality, appear here under the guise of a voluptuous woman secluded in the domestic space. Simon shackles and punishes her, projecting onto the bodily features of his future wife and the sumptuously adorned decor all his hatred towards the German bourgeoise society.

When studying the life of Simon, it becomes evident that his personality and acute *pathos* determined to a great extent his tragic fate and the whole of his work. Simon was an ardent Romantic who hardly succeeded in any endeavour during his life: he was rejected by the German art milieu, then persecuted because of his political ideas and expelled from the country. In Chile, his outlandish colonisation project was far from being a success, and as if this were not enough, he perished in a freak accident

while acting as a drafter in an official exploration in Patagonia, alone, away from his family, falling into oblivion both in Germany and Chile. This study has proposed a different elucidation of his work in the hope of bringing him back, gaining, at the same time, new insights into unexplored and obscured angles of German Romantic art in Europe and Latin America.

NOTAS

1. The title of the treatise is *Die Auswanderung der Demokraten und Proletarier und deutsch-nationale Kolonisation des südamerikanischen Freistaates Chile* (*The Migration of Democrats and Proletarians and the German National Colonization of the South American Free State of Chile*). A second edition was published in Bayreuth in 1850. In this latest edition the words "Demokraten" and "Proletarier" were removed.

2. Together with *Der Sängerkrie*, these two paintings are the only three oils on canvas by Simon currently remaining.

3. For a complete biography, see the sources cited at the end of this essay.

4. Jutta Krauss (2004, p. 90), nevertheless, suggests a slightly different dating. She claims that Simon started his four-year journey in 1830. Eugenio Pereira Salas (1967, p. 7), on the other hand, supplies a shorter dating for this journey: 1829 to 1831. Marijke von Meurs (2016, p. 14) provides 1828 as the year Simon started his almost four-year journey.

5. In this paper, I use the terms "messiah complex", or "messianic complex" based on the definition by the American Psychological Association: "Messiah complex: the desire and compulsion to redeem or save others or the world. The individual may harbour the delusion of being divine. See also Jehovah complex". (VANDENBOS, 2015, p. 644)

6. Part of his journey in Italy, however, would have taken place in the company of the musician and poet Carl Banck, whom Simon met in Rome (KRAUSS, 2004, p. 90).

7. "Herr Häring, welcher seinen stinkenden Namen damals in das romantische Willibald Alexis übersetzte, begoß mein Kunstwerk mit dem stark gesalzenen Lack, in welchem er zu schwimmen gewohnt war, und vernichtete meine künstlerische Existenz, indem er bewies, daß ich gefährlichen Theorien huldige...Allein Elend und Not folgten den Spuren eines ersten Fehltritts." All translations are by the author unless otherwise indicated.

8. " (…) das Bild der Menschheit, wird in den Paradiesen Südamerikas zur harmonischen Vollendung gelangen."

9. "In Chile ist eine Art nordischer kräftiger spekulativer Geist, ein Leben voll Bewusstsein, Freiheitsdrang und Selbstherrschaft, während Europa hinaltert und ohnmächtig zurücksinkt auf das Siechbett der Sklaverei."

10. "Am Abend nahm uns ein Karren auf und rüttelte unsere Jammergestalten durch die Nacht. Es war ein Knecht. Ich sprach mit ihm von dem Unglück der menschlichen Gesellschaft. Es muss besser werden — so erwiderte er und ballte die Faust — und so wird's besser! Die Armen werden reich, die Reichen arm warden."

11. The full paragraph is: "Ich kann die Pracht Lyons und ihrer Berge nicht flüchtig schildern, das Leben dieser Stadt, ihr Handel, der Luxus, der reiche Markt mit Südfrüchten, Gemüsen und Produkten der Natur und der Industrie aller Art bietet freudige und traurige Bilder und gibt zu komischen Betrachtungen Anlass, die immer wieder zurückführen zum letzten Grunde, der Verderbtheit der menschlichen Gesellschaft, aus der ich mich immer wieder hinaussehnte in die Einsamkeit und den Frieden der Natur, in die Not des stillen Lebens, in Hunger selbst und Bettel, um nur nicht Zeuge des Fluches der Zeit zu sein".

12. "Ich muss hinüber, ich muss! Es ist mehr menschliches Sehnen, es ist ein göttlicher Zug— es ist ein Schicksal — ich bin ein Führer der Zeit."

13. "Ich muss den Grundstein legen zu einem neuen Volkstempel und mit ihnen untergehen. Ich vollbringe und sollte auch, was ich liebe, mit mir untergehen. — Es muss geschehen. Mein Auge ist prophetisch geworden. Mein Geist hat am Ufer des Meeres seine Zukunft erschaut, offen liegt vor mir die Ferne! Ich sehe Völker höherer Kultur im Paradies dieser Erde, segnend meinen Namen! — Ob sie ihm auch fluchen, ob ich vergessen liege tief im Abgrund der Geschichte, vollbringen muss ich es doch und aus der Tiefe aufblühn will ich dann. Ich habe, was ich wollte, erfüllt!"

14. "Ein neues Exil, aber meine Hand wird doch fruchtbar werden. Ich werde den Grund einer Zukunft für meine Kinder legen. Und auch für die, die mich verachten, will ich arbeiten. Es sind Pflichten, heilige Pflichten, die ich versäumte, höhere zu vollbringen."

15. Thirty-five members integrated this society led by Simon, F. Cast, Oscar Wachter, Traugott Bromme, Eber, H. Schulke.

16. "Er muss beginnen, wo er eine ähnliche Luft atmet wie im Vaterlande, wo er die Nahrungsmittel der Heimath baut, wo verwandte Nahrungsstoffe."

17. "Kannst du den Völkern nicht die Tyrannen nehmen, so nimm den Tyrannen die Völker."

18. "In mein Zimmer gebannt, das ich nicht verlassen darf, da die Polizei nach mir fahndet, kann ich es nicht verlassen, ohne kalten, gleichgültigen, ja verachtenden Gefühlen zu begegnen. Als wäre ich nicht da, als gälte ich nichts. Geduldet kaum — esse ich im eigenen Hause das Brot der Verachtung. Im Gefängnis kommt doch der Wärter, reicht Brot und Wasser und redet Worte des rostes. Hier sitze ich tagelang. Niemand naht, die Zeitung flattert durch die kaum geöffnete Tür, ein Pochen, ein halb vorgestreckter Kopf reicht zu essen, und das Alles, weil ich tiefer in das Herz der Zeit..."

19. "Einen einzigen Mann, einen Arbeiter fanden wir, einen Hufschmied, der uns mit beredten Worten die heil- losen Zustände seines Ortes schilderte, der Aristokratie, der Pfaffen, der Fabrikherren."

20. "Die Einrichtung des Innern der Häuser ist einfach. Gleich beim Eintritt ist die grosse Küche mit einem eisernen Kochofen. Darin steht gewöhnlich ein grosses Hausbett. In grösseren Wirtshäusern ist neben dieser Küche ein grösseres Wirtszimmer, 2 ungeheure Strohdächer gehen über die Vorratshäuser bis auf die Erde."

21. "Auf der anderen Seite ist die Kajüte der I. Klasse, da schallt noch Lachen und Becherklang und während von den kalten Wänden der unsrigen das Wasser niedertröpfelt, wie das Ticken einer Uhr, zeigen klingende Gläser dort den Lauf der Nacht. Schön verziert durch Bilder und Spiegel, in der Mitte ein glühender Ofen, an den Wänden umher schwellende Polster, auf denen glückliche Träumer ruhen oder Schwelger mit Spiel und Gesang den Schlaf verscheuchen.

Der Duft der Speisen, die erquickende Wärme, welch eine Fülle des Genusses — doch nur für die Reichen! Das ist das Lebensschicksal, hier Elend, dort Freude, hier Not, dort Überfluss — hier Genuss, dort Hunger, Durst und schlaflose Nächte. Und zwischen beiden der siedende Kessel des glühenden Kraters, der Glühofen des Schicksals, der beide Gegensätze vereinigen muss, indem er beide vernichtet. — Und oben auf dem Deck in der Mitte steht der Herr des Schiffes und lächelt. Er hat keine Träne für die Leidenden, kein Mitleid, kein Erbarmen; er blickt nach dem leuchtenden Fenster der reichen Schwelger und — berechnet den Gewinn. Wo ist Erbarmen in der Geschichte, im Schicksal unserer Zeit? —Wo Gerechtigkeit und — die Lampe verlischt."

22. "Was ich Dir von hier auch schreiben könnte, es würde Dich nicht mehr interessieren — Du kennst ja nur einen Gedanken, Du wendest Deinen Blick gen Westen nach dem Lande der Verheissung und schliesst Dein Auge für das Vergangene. O, wie sehr wünsche ich, dass alle Deine Hoffnungen und Träume sich erfüllen möchten! Ich sehe in Gedanken die flatternden Segel das wogende Meer — O möge Euch ein günstiges Geschick hinüberführen! Leb wohl! Mann, wie und wo werden wir uns wiedersehen? Eine inhaltsschwere Frage — wer kann sie beantworten? Leb wohl!"

REFERENCES

BARTHES, Roland. **Camera Lucida:** Reflections on Photography. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981.

FORTUNE, Reo Franklin. The Symbolism of the Serpent. **International Journal of Psychoanalysis**, n. 7, 1926, p. 237-243.

FREUD, Sigmund. **A General Introduction to Psychoanalysis**. North Carolina: Duke University Press, 2014.

GAETE, Miguel A. The Garden of Eden Revisited: The German Romantic Vision of Landscapes of Brazil and Chile. **Latin American and Latinx Visual Culture**, University of California Press, v. 4, n. 4, 2022, p. 9-25.

HEBERLEIN, Regine. **Writing a National Colony:** The Hostility of Inscription in the German Settlement of Lake Llanquihue. Amherst, NY: Cambria Press, 2008.

KRAUSS, Jutta. Leben, Tat oder Tod-der Wartburgerneurer Carl Alexander Simon. In **Wartburg Jahrbuch 2003**. Regensburg: Schnell und Steiner, 2004.

KREITZER, Larry Joseph. **Prometheus and Adam: Enduring Symbols of the Human Situation**. Lanham: University Press of America, 1994.

MUSPER, Theodor. Carl Alexander Simon: (Ein vergessener Maler der Spätromantik). **Die Graphischen Künste**, n. 52, 1929.

MUSPER, Theodor. Carl Alexander Simon. In **Dokumente zur Geschichte der deutschen Einwanderung**. Santiago de Chile: Unknown, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Thus Spoke Zarathustra**. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2006.

PEREIRA SALAS, Eugenio. El pintor aleman Alexander Simon y su trágica utopía chilena. **Academia Chilena de la Historia**, n. 77, 1967.

SCHMALZ, Ingeborg. **Carl Alexander Simon. Dokumente zur Geschichte der Deutschen Einwanderung -** Heft 1 (unpublished), unknown date.

SIMON, Carl Alexander. **Briefe von und an Carl Alexander Simon**, 1938a.

SIMON, Carl Alexander. **Reiseskizzen durch das stolze Frankreich im Winter 1848-49**. [s.l.] Unpublished manuscript, 1938b.

SIMON, Carl Alexander.; BROMME, Traugott. **Auswanderung und deutsch-nationale Kolonisation von Südamerika mit besonderer Berücksichtigung des Freistaates Chile**. Bayreuth: Verlag Buchner'sche Buchhandlung, 1850.

SNODGRASS, Mary Ellen. **World Clothing and Fashion:** An Encyclopedia of History, Culture, and Social Influence. London; New York: Routledge, 2015.

TEAGUE, Frances. "What about Our Hands?": A Presentational Image Cluster. **Medieval & Renaissance Drama in England**, v. 16, 2003, p. 218–227.

VAN MEURS, Marijke. **Carl Alexander Simon en Chiloé**. Ancud: Ediciones Museo Regional de Ancud, 2016.

VANDENBOS, Gary. **APA Dictionary of Psychology** (Second Edition). American Psychological Association ed. Washington: [s.n.].

WARTBURG JAHRBUCH 2003. Regensburg: Schnell und Steiner, 2004.

WEINBERG, Martin; WILLIAMS, Colin; MOSER, Charles. The Social Constituents of Sadomasochism. **Social Problems**, v. 31, n. 4, 1984, p. 379–389.

ABOUT THE AUTHOR

Miguel Gaete is a PhD in History of Art from the University of York and PhD in Philosophy from the Autonomous University of Madrid. He has received fellowships and grants from Klassik Stiftung Weimar, the Herzog August Bibliothek, the Paul Mellon Centre, and Gerda Henkel Stiftung. Presently, he is a visiting researcher at the University of Newcastle's School of Modern Languages.

Article received on September 19th, 2022 and accepted on December 12th, 2022.

Apoio:

CAPES CNPq ABCD USP

PEG eca USP

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.

© 2022 dos autores e da ECA | USP

distribuição on-line / dos editores
textos Edita Book
títulos e notas Univers LT Std
capa Juliano Gouveia e Leonardo Nones