ARS
ano 16
n. 32

32

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor
Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor
Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Pró-Reitor de Pós-Graduação
Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Jr

Pró-Reitor de Graduação
Prof. Dr. Edmund Chada Baracat

Pró-Reitor de Pesquisa
Prof. Dr. Sylvio Roberto Accioly Canuto

Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária
Profa. Dra. Maria Aparecida de Andrade Moreira Machado

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretor
Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Vice-Diretora
Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Comissão de Pós-Graduação da ECA

Presidente
Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior

Vice-Presidente
Prof Dr. Eduardo Vicente

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA

Coordenadora
Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

Vice-Coordenador
Prof. Dra. Dora Longo Bahia

Secretaria
Karina de Andrade

DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

Chefe
Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarc

Vice-Chefe
Prof. Dr. Marco Francesco Buti

Secretaria
Raul Cecilio
Regina Landanji
Solange dos Santos
Stela M. Martins Garcia

Apoio:

CAPES CNPq ABCD USP

PEG eca USP

Editores

Dária Jaremtchuk
[Escola de Artes, Ciências e Humanidades/USP]
Liliane Benetti
[Escola de Belas Artes/UFRJ]
Silvia Laurentiz
[Escola de Comunicações e Artes /USP]
Sônia Salzstein
[Escola de Comunicações e Artes /USP]

Projeto Gráfico

Mario Ramiro

Diagramação

Natalia Bae | Tikinet

Logotipo

Donato Ferrari

Arte Final

Marcelo Berg

Preparação

Luan Maitan | Tikinet

Revisão

Caique Zen | Tikinet
Dirceu Teixeira | Tikinet
Mônica Silva | Tikinet

Tradução

Lara Rivetti
Luiz Carlos Oliveira Júnior
Renato Azevedo Aneas
Sônia Salzstein

Secretariado

Bruna Mayer

Conselho Editorial

Andrea Giunta
[Univ. de Buenos Aires]
Annateresa Fabris
[USP]
Anne Wagner
[Univ. of California]
Antoni Muntadas
[MIT]
Antônia Pereira
[UFBA]
Carlos Fajardo
[USP]
Carlos Zilio
[UFRJ]
Eduardo Kac
[Art Institute Chicago]
Frederico Coelho
[PUC-Rio]
Gilberto Prado
[USP]
Hans Ulrich Gumbrecht
[Stanford Univ.]
Irene Small
[Princeton Univ.]
Ismail Xavier
[USP]
Leticia Squeff
[Unifesp]
Lisa Florman
[The Ohio State Univ., EUA]
Lorenzo Mammì
[USP]
Marco Garaude 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]
Rodrigo Duarte
[UFMG]
Rosa Gabriella de Castro Gonçalves
[UFBA]
Suzete Venturelli
[UFRGS]
Tadeu Chiarelli
[USP]
T. J. Clark
[Univ. of California]

© dos autores e do Depto. de Artes Plásticas

ECA_USP 2018

http://www2.eca.usp.br/cap/

impresso no Brasil
ISSN: 1678-5320
ISSN eletrônico: 2178-0447

Para contatos escreva para ars@usp.br

ARS
ano 16
n. 32

Editorial

A revista *Ars*, publicação quadrimestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP, busca reunir trabalhos relevantes para o debate das artes e da cultura, produzidos no meio universitário e fora dele, preferencialmente inéditos, com destaque para as artes plásticas. A revista é disponibilizada em formato digital e também em papel, e pretende preservar, com a edição física, um lugar de experimentação gráfica voltado a artistas; a cada número, estes contribuem com intervenções pensadas especialmente para a publicação. Além disso, a partir de 2017, *Ars* passou a contar com a seção "Escritos de artista", trazendo experimentos de autores provindos de diversas áreas, que entrelaçam criação artística e literária, à distância da escrita acadêmica ou ensaística.

Ao mesmo tempo em que se abre à produção universitária e ao meio artístico e cultural do país, *Ars* empenha-se em oferecer textos publicados no circuito internacional – em versão brasileira ou na língua em que foram produzidos – cuja relevância os projete na ordem do dia dos problemas contemporâneos. Sendo uma revista universitária, que procura aglutinar a diversidade de interesses que caracteriza a pós-graduação no país, *Ars* acolhe a eventual ausência de unidade que pode marcar suas pautas como um aspecto produtivo da condição nacional.

Em sua trigésima segunda edição, a revista destina um núcleo especial de textos à obra de Hubert Damisch, teórico falecido em dezembro de 2017. Discípulo de Merleau-Ponty, o autor empreendeu profunda renovação epistemológica na disciplina de história da arte, franqueando-a às contribuições da psicanálise, da filosofia, da antropologia e da semiótica, e conferindo a ela inédita envergadura teórica, para muito além das demarcações tradicionais de competência que a separam da teoria da arte. Dois autores que frequentaram os seminários parisienses de Damisch prestam-lhe homenagem neste número de *Ars*: Yve-Alain Bois, também ele um teórico cujo trabalho extravasa as demarcações do campo disciplinar, e que manteve com o autor relação de amizade e parceria intelectual desde o início dos anos 1970, e o artista carioca Carlos Zilio, editor fundador da revista *Gávea*, da PUC do Rio de Janeiro, que pioneiramente divulgou o trabalho do historiador e teórico no Brasil. Destacamos a apresentação, nessa homenagem, da primeira versão brasileira do ensaio de Damisch, "Uma mulher, portanto: Le déjeuner sur l'herbe", análise da obra de Manet, escrita em 1992, na qual o autor assinala a reviravolta que essa pintura imprimia à tradição artística, promovendo um encontro desconcertante e dessublimador com o nu feminino.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2018.145093.

Junto a essa seção especial, a publicação apresenta um conjunto de ensaios inéditos produzidos no meio universitário brasileiro ou provenientes de instituições acadêmicas de fora do país, basicamente revendo temas consagrados da história da arte à luz de novos parâmetros conceituais e metodológicos, e movidos pela aspiração de uma revisão crítica da historiografia tradicional da arte. A problemática noção de "primitivo" – e o corolário de termos sob sua alçada ideológica – é revisitada e submetida a um severo ânimo crítico em dois ensaios: "Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille", de Larissa Costa da Mata, pós-doutoranda em Literatura Brasileira na USP, e "A contemporaneidade de Bispo", de Kaira Cabañas, da Universidade da Flórida.

Ressaltamos, por fim, a contribuição do artista José Resende, que a nosso convite preparou especialmente para este volume uma edição de trabalhos seus realizados em espaços urbanos. Pareceu-nos oportuno criar um ambiente virtual no qual se cruzassem as esculturas de José Resende e Richard Serra, dois artistas cujas obras questionam provocantemente a escala pública da cidade contemporânea.

Editores

Sumário

8 Ensaio visual
José Resende

29 Passagens: Hubert Damisch
Sônia Salzstein

37 Tough love
Yve-Alain Bois

51 Homenagem a Hubert Damisch
Yve-Alain Bois

55 O mensageiro
Carlos Zilio

59 Uma mulher, portanto: *Le déjeuner sur l'herbe*
Hubert Damisch

73 Juxtaposition, repetition, dance
Sônia Salzstein

87 A contemporaneidade de Bispo
Kaira Marie Cabañas

121 Max Bense/Aloísio Magalhães (Alemanha, 1969):
o contexto popular e transcultural de Der Weg eines Zeichens
Susanne Neubauer

139 As mulheres e a luz na obra de Umberto Boccioni
Vanessa Beatriz Bortulucce

157 Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille
Larissa Costa da Mata

173 A estética *wabi-sabi*: complexidade e ambiguidade
Michiko Okano

197 Cheek to cheek: Ginger e Fred vão ao paraíso
Leopoldo Waizbort

209 O bunker e o kubo branko
Marco Francesco Buti

8
ARS
ano 16
n. 32

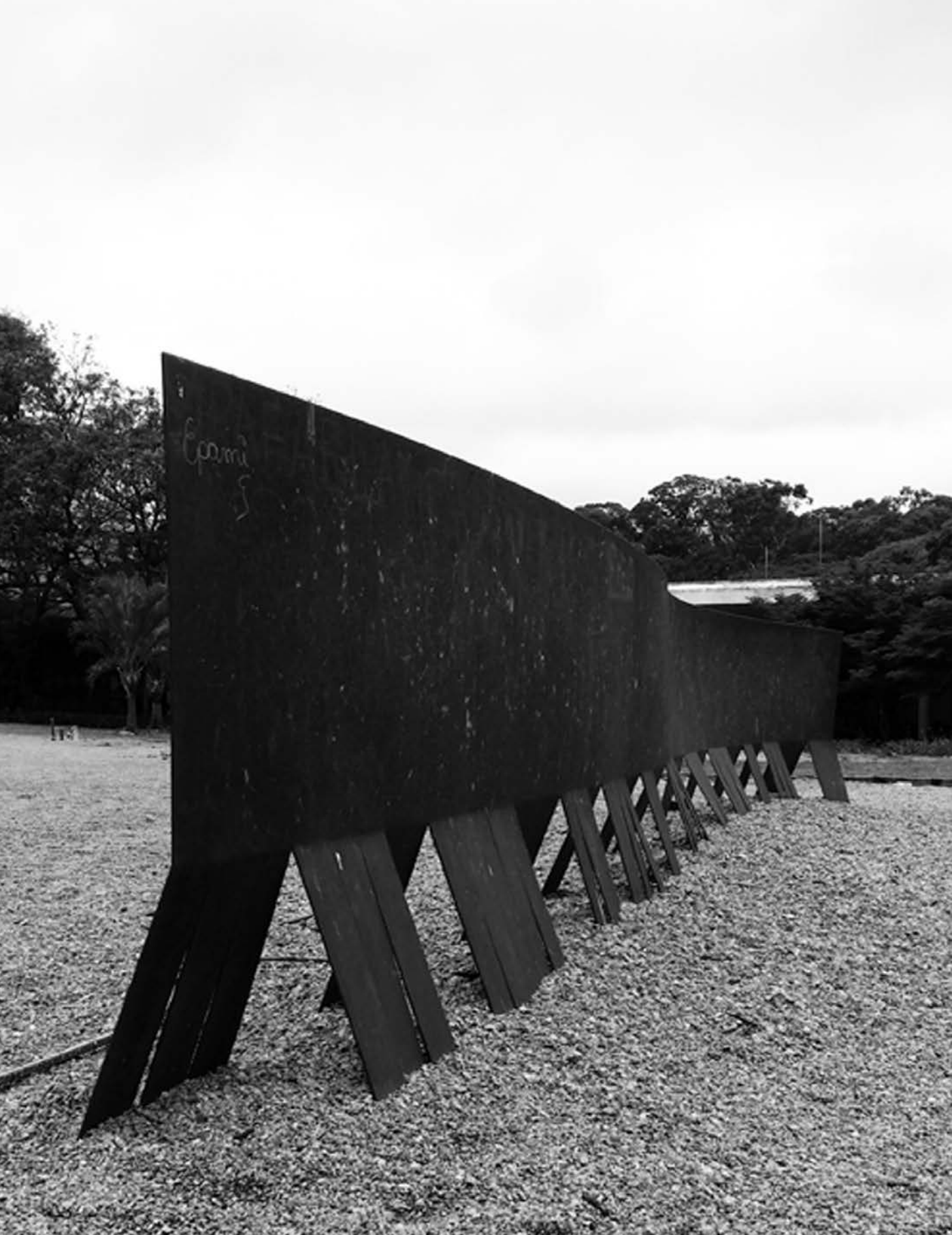
Ensaio Visual

José Resende

Artigo recebido em 15 de dezembro de 2017 e aceito em 15 de fevereiro de 2018.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.143440.

Fotos:
Francisco Alves
Antônio Saggese
Miguel Rio Branco
Christiana Carvalho



GALERIA
PAULO FERR
VERDELO

A INTERPRETAÇÃO FORMAL É ÓTIMA, MAS...

Sônia Salzstein*

Passagens: Hubert Damisch

Introdução

Em sua edição de número 32, *Ars* dedica um núcleo importante de textos a Hubert Damisch, autor de títulos cruciais no campo da arte, falecido aos 89 anos em dezembro de 2017. Difícil associar ao teórico um domínio estrito de investigação: deixa-nos obras em história e teoria da arte, pintura, filosofia, arquitetura, cinema, fotografia… Yve-Alan Bois, que no início da década de 1970 frequentou os seminários de Damisch na École des Hautes Études en Sciences Sociales e manteve com ele duradouro vínculo intelectual, relata-nos a impaciência do amigo diante de um interlocutor que fizesse menção de circunscrever sua obra a esta ou aquela especialidade disciplinar – em geral, à filosofia ou à história da arte. Nessas situações, ele recorda, Damisch se comprazia com sua posição esquiva a categorizações, não sem uma ponta de humor e malícia. Melhor seria fazer como o próprio Bois, que o caracteriza como alguém inclinado às passagens, aos fluxos recíprocos entre as disciplinas, às abordagens comparativas, empreitadas capazes de nos fazer enunciar constelações de questões, mas lacônicas diante de nossas expectativas de resposta.

Trata-se, porém, de um autor indispensável aos que esperam uma história da arte renovada, mesmo conhecendo a distância que Damisch pretendia guardar em relação à disciplina, aos protocolos acadêmicos e aos repertórios corporativos e identitários que acabam vicejando quando as competências e jurisdições disciplinares se demarcam com zelo excessivo. Não obstante o crivo implacável sob o qual manteve a história da arte, ele a mobilizou sistematicamente ao longo de sua trajetória, acabando por revelá-la revigorada, aberta a uma profunda transformação epistemológica – mas para que isso fosse possível, seria necessário empenho teórico, a começar pela redefinição de seu objeto. Quanto mais próximo este se puser do foco do pensamento, tanto melhor. Damisch esclarece: "Tal história da arte que segue o fio de uma trama mais vasta permite alcançar maior

* Universidade de São Paulo [USP].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.143599.

CC BY

profundidade, justamente porque a visada é mais limitada, mais fina e melhor articulada"[1].

Comentando o modo como concebia a teoria associada à história, ele declarou que "não se concebe uma história que possa prescindir de alguma teoria, tanto quanto uma teoria capaz de se ordenar sem um bocado de história e sem a ela se articular"[2] . Não por acaso, Damisch cunhou a fórmula "objeto teórico" para designar alguns dos materiais que escolheu examinar – podia simplesmente ser a nuvem, como em *Théorie du nuage*, ou a perspectiva, como em *L'origine de la perspective*, mas muitas vezes foi um quadro (ele prezava o termo francês *tableau*, a fidelidade da língua a seu étimo latino, o fato de esse termo se referir, a princípio, não imediatamente a uma pintura, mas a um suporte quadrangular, que na reflexão de Damisch é eminentemente uma entidade mental, enquadramento). Compreendendo *tableau* como *tabula*, algo como um enquadramento, Damisch pôde ver o "objeto teórico perspectiva" em plena vigência no mundo contemporâneo.

O objeto teórico, enfim, resultava do trabalho metódico de urdiduras conceituais, de montagens, aproximações, tentativas, do vislumbre iluminador que nexos ainda não experimentados pudessem oferecer. Cabe notar que a reflexão, para Damisch, é indissociável dessa prática de ourives à qual se entrega o teórico-historiador, montando materiais diversos em quadros interpretativos convincentes, a título de hipóteses, como em um procedimento de laboratório. Há, para ele, um "trabalho" da reflexão, e nisto fica evidente a referência a Freud (como também a Marx, mas de modo mais refratado), ao trabalho de interpretação dos sonhos, ao rastreamento meticuloso dos sucessivos processos de montagem e condensação a que as imagens são submetidas.

Em texto que publicamos neste número de *Ars*, Bois relata o pouco interesse que a história da arte despertara nele próprio na juventude, e como foi que Damisch o resgatou para uma relação amorosa com o campo da arte. Em 1971, decepcionado com a disciplina – na qual inicialmente cogitara se especializar, Bois abandonou dois cursos na área e, justamente, se engajou nos seminários de Roland Barthes e Hubert Damisch. De acordo com as próprias palavras de Bois nesse texto de 2013: "Deixei a França há muito tempo para poder dizer se as coisas mudaram desde então, mas há quarenta anos a situação da história da arte na França era absolutamente catastrófica. O seminário de Hubert era, talvez, o único lugar onde ela não fora reduzida a algo como a filatelia".

Foi nesse lugar que Bois se deparou com sendas estimulantes e nada convencionais para uma retomada dos estudos sobre arte, entusiasmado com as análises que Damisch dedicava aos problemas

1. No original: "Cette histoire de l'art qui suit le fil d'une tresse plus vaste permet d'aller plus en profondeur, justement parce que la visée est plus limitée, plus fine et mieux articulée". Cf. DAMISCH, Hubert; CARERI, Giovanni; VOUILLOUX, Bernard. Hors cadre: entretien avec Hubert Damisch. **Perspective**, [S. l.], n. 1, p. 11-23, 30 jun. 2013. Disponível em: <https://goo.gl/c434cZ>. Acesso em: 16 fev. 2018.

2. No original: "Il ne saurait y avoir d'histoire qui aille sans un peu de théorie, non plus que de théorie qui ne s'ordonne et ne doive s'articuler à beaucoup d'histoire". Cf. DAMISCH, Hubert. La peinture prise au mot. In: SCHAPIRO, Meyer. **Les mots et les images**: sémiotique du langage visual. Paris: Macula, 2000, p. 5-27.

artísticos, convocando as obras a responder às indagações do presente, com suas incursões pela semiologia, estruturalismo, antropologia, psicanálise, filosofia. Era uma experiência, enfim, surpreendente para o jovem habituado ao viés factualista que impregnava tão fortemente o trabalho dos historiadores da arte com que tivera contato no meio universitário francês – por certo, herança do positivismo que marcara tão profundamente o nascimento da disciplina no século XIX – do mesmo modo que marcaria sua posteridade.

O vezo positivista (quando não o beletrismo – embora em posição antagônica àquele), o desprestígio da dúvida, o desapreço pela invisibilidade e o silêncio com que os materiais históricos apelam ao presente não eram, todavia, o maior dos problemas que rondavam a história da arte àquela altura – e não apenas na França. Para os que se interessavam pelo debate da arte na década de 1970, a venerável ciência parecia ter pouco a dizer: o "objeto" da arte contemporânea, sem contornos precisos, às vezes beirando o informe, às vezes eliminando por completo sua dimensão material, se esquivava sistematicamente ao historiador; e era inócuo rastrear os "sujeitos" dos fatos históricos, espargidos em uma nebulosa de forças em entrechoque, em rearranjos contínuos, em meio às quais era impossível flagrar a "intencionalidade" soberana.

É preciso notar que a renovação da crítica da arte moderna (para a geração de 1970, tratava-se da arte que se tornara "oficial", chancelada pela literatura de prestígio da época) e da arte do passado vingaria apenas uma década mais tarde, com uma jovem geração de acadêmicos dispostos a rever os cânones do modernismo e questionar a melhor tradição universitária que se estabelecera sob sua égide. Mas o campo disciplinar em geral e o da arte em particular estavam então na berlinda, e não havia como ignorar as contribuições recentes de uma geração de intelectuais franceses – além de Barthes e Damisch, autores como Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Louis Althusser. E, por certo, também não havia como ignorar as implicações que o movimento feminista então aportava ao campo disciplinar, escancarando a dimensão de violência e exclusão de toda uma tradição crítica.

Desde então a história da arte se reviu e se renovou de modo notável. Trabalhos de novas gerações vieram, a partir da década de 1970, flanqueando os limites da disciplina. De todo modo, não deixa de ser eloquente que tal renovação tenha implicado a revisão profunda de seus fundamentos, método e objeto. Assim, a metáfora encontrada por Bois para caracterizar a inquietação teórica radical de Damisch – ressaltando seu modo de se situar sempre "de passagem", no fluxo entre disciplinas, em incursões estratégicas que mostram homologias e produtivos

pontos de tensão entre elas – é, de fato, a que melhor parece descrever a espécie de tábula rasa que se punha à reflexão sobre arte nas décadas de 1960 e 1970. Ressalte-se a formação indisciplinada de Damisch – muito distante da *scholarship* que marcara a trajetória do amigo Meyer Schapiro, a quem conhecera em 1963 e que o levara a passar diversas temporadas no meio acadêmico norte-americano.

Damisch estudou com Merleau-Ponty e, curiosamente, foi o filósofo que o introduziu ao estruturalismo, às aulas com Lévi-Strauss, à linguística de Ferdinand de Saussure, à psicanálise (a propósito, cumpre dizer que a heterodoxia dessa formação o imunizou contra o purismo da vertente formalista). Foi ainda Merleau-Ponty a encaminhá-lo a Pierre Francastel, mas então o aprendiz já desenvolvera um estilo todo próprio que associava inquietação intelectual a um gosto por objetos e métodos de aproximação variados e, embora tivesse estudado por dez anos com Francastel, Damisch não se contentou com as incursões tímidas de seu professor pela arte moderna, não franqueada pelo autor de *A realidade figurativa* para além da Escola de Paris. Com Schapiro, Damisch podia, diferentemente, compartilhar sem sobressaltos, perfilando-os numa mesma trama de inquietações, o estudo amoroso da grande cultura figurativa clássica e da arte mais avançada de seu tempo. Foi também de suma importância na formação do teórico o contato precoce com a etnologia de Lévi-Strauss, uma das vias que contribuiu para que rompesse "com as categorias históricas emprestadas à cultura ocidental"[3] e, ao mesmo tempo, compreendesse o sentido da história de maneira totalmente diversa daquela herdada de Hegel.

3. Cf. DAMISCH; CARERI; VOUILLOUX. Op. cit.

Ao lermos o texto "Tough love", de Bois, como também "O mensageiro", testemunho do artista carioca Carlos Zilio sobre a relação luminosa que passou a cultivar com Damisch desde os tempos em que frequentara seu seminário, em 1978, nos damos conta da dimensão inspiradora da figura do autor de *Théorie du nuage*. Seu método de abraçar arquipélagos repercutiu fundamente na formação desses dois antigos alunos, ambos intelectuais prismáticos, inquietos, eles mesmos imbuídos das incursões multiplicadoras que haviam animado a obra de Damisch.

Enquanto Bois, radicado desde os anos 1980 nos Estados Unidos, entrosava-se com uma geração de teóricos e críticos que teria papel notável na renovação do campo disciplinar das artes, em torno da revista *October* – entre eles Annette Michelson, Rosalind Krauss e Hal Foster –, Zilio estaria ligado, no Brasil, aos jovens artistas, poetas e intelectuais que em 1975, auge da ditadura militar, criavam a revista experimental de arte e cultura *Malasartes*. Em 1984, o artista (que ainda realizaria pesquisa sob supervisão de Damisch, em 1992) fundava, no âmbito do curso de especialização em História da Arte da Pontifícia Universidade

Católica do Rio de Janeiro, a revista *Gávea*, que trouxe contribuição decisiva para atualizar o debate da arte no meio acadêmico brasileiro. Não é coincidência o fato de tanto *October* quanto *Gávea* terem brindado seus leitores com contribuições de Damisch.

Bibliografia selecionada

Com o intuito de ampliar o debate da obra de Hubert Damisch no Brasil, a revista *Ars* publica uma seleção de títulos do autor – na qual se inclui o reduzido conjunto de artigos seus publicados no país – como também algumas de suas entrevistas e um artigo sobre sua produção, disponíveis ao leitor brasileiro por acesso digital.

*Agradecemos a colaboração de Martha Telles na elaboração desta bibliografia.

Principais livros

DAMISCH, Hubert. **Ruptures cultures**. Paris: Minuit, 1976.

_____. **Fenêtre jaune cadmium** : ou les dessous de la peinture : essai. Paris: Seuil, 1984.

_____. **L'origine de la perspective**. Paris: Flammarion, 1987.

_____. **Le jugement de Pâris :** iconologie analytique 1. Paris: Flammarion, 1992.

_____. **Traité du trait : Tractatus tractus,** exposition au Musée du Louvre du 26 avril au 24 juillet 1995 (catálogo da exposição). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995.

_____. **Skyline** : la ville du Narcisse : essai. Paris: Seuil, 1996.

_____. **Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca**. Paris: Seuil, 1997.

_____. **L'amour m'expose : le projet Moves**. Bruxelles: Yves Gevaert, 2000; reeditado em: Paris: Klincksieck, 2007.

_____. **La dénivelée** : a l'épreuve de la photographie : essais. Paris: Seuil, 2001.

_____. **Voyage à Laversine**. Paris: Seuil, 2004.

_____. **Ciné fil**. Paris: Seuil, 2008.

_____. **La peinture en écharpe** : Délacroix, la photographie. Paris: Klinksieck, 2010.

_____. **Le messager des îles**. Paris: Seuil, 2012.

_____. **La ruse du tableau** : la peinture ou ce qu'il en reste. Paris: Seuil, 2016.

DAMISCH, Hubert; DUBUFFET, Jean. **Entrée en matière :** correspondance 1961-1985, textes 1961-2014. Zurich: JRP Ringier, 2016.
INSTITUT MÉMOIRE DE L'ÉDITION CONTEMPORAINE (ed.). **Hubert Damisch :** entretiens avec Yve-Alain Bois, Catherine Francblin, Nathalie Léger et Patrick Redelberg. Paris: IMEC; Artpress, 2013.
VIDLER, Anthony (ed.). **Noah's ark**: essays in architecture. Cambridge, MA: The MIT Press, 2016.

Seleção de artigos publicados no Brasil

DAMISCH, Hubert. Oito teses a favor (ou contra?) uma semiologia da pintura. **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 94-102, 1983; reeditado em: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 163-173, 2012.
_____. O desaparecimento da imagem. **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 482-499, 1996; reeditado em: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 31, p. 93-107, 2016.
_____. O autodidata. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília (orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 251-269.

Entrevistas

CARERI, Giovanni; VOUILLOUX, Bernard. Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch. **Perspective**, Paris, n. 1, p. 11-23, 2013. Disponível em: <https://goo.gl/qkU7r3>. Acesso em: 16 mar. 2018.
DAMISCH, Hubert; BANN, Stephen. Hubert Damisch e Stephan Bann: uma conversa. **Ars**, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 17-54, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/9PQm68>. Acesso em: 16 mar. 2018.
LEAL, Joana. Entrevista com Hubert Damisch por Joana Cunha Leal. **Revista do Instituto Nacional de História da Arte**, Lisboa, n. 3, p. 7-18, 2007. Disponível em: <https://goo.gl/BXrkVn>. Acesso em: 16 mar. 2018.

Artigo sobre Hubert Damisch publicado no Brasil

VAN ALPHEN, Ernst. Lances de Hubert Damisch: pensando a arte na história. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 93-103, 2006. Disponível em: <https://goo.gl/7DFhsr>. Acesso em: 16 mar. 2018.

Biografia resumida

Hubert Damisch (Praga, 1928 – Paris, 2017) se doutorou em filosofia em 1970, tendo estudado com Merleau-Ponty e Pierre Francastel. Foi professor de história e teoria da arte na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris, de 1974 a 1996, e seus cursos foram ponto de referência para pesquisadores descontentes com os métodos conservadores que marcavam o ensino da história da arte nas universidades francesas. Junto à École, fundou o Centre d'histoire et de théorie des arts, no qual colaboraram, entre outros, historiadores da arte como Louis Marin e Daniel Arasse. Ensinou em diversas universidades norte-americanas, como Yale, Cornell, Columbia, California, Berkeley e John Hopkins. Posicionando-se como um heterodoxo historiador-teórico na confluência de disciplinas e saberes-chave para a reflexão sobre arte – no caudal do estruturalismo (Lévi-Strauss está entre suas referências intelectuais mais importantes), da semiótica, da antropologia e da psicanálise – consolidou-se, a partir da década de 1980, como referência para uma jovem geração de historiadores da arte (tão heterodoxos quanto ele) na França e nos Estados Unidos, entre eles os já mencionados Arasse e Marin, aos quais se acrescentam o nome de Didi-Huberman e, nos Estados Unidos, os de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss. Damisch deixa estudos em pintura, arquitetura, cinema e fotografia, e um modelo de intervenção teórica original, indispensável ao esforço de revisão do campo disciplinar da arte.

Artigo recebido em 3 de fevereiro de 2018 e aceito em 19 de fevereiro de 2018.

Sônia Salzstein é professora Titular de História da Arte Moderna e Teoria da Arte no Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

15
ARS
ano 16
n. 32

Artigo

Yve-Alain Bois*

Tough love[1]

Tough love

palavras-chave:
arte moderna; arte contemporânea; história da arte; teoria da arte; Hubert Damisch

O texto a seguir apresenta a contribuição de Yve-Alain Bois ao colóquio "Hubert Damisch, l'art au travail", organizado em homenagem ao autor de *Théorie du nuage*, em Paris, pelo Institut National d'Histoire de l'Art, nos dias 8 e 9 de novembro de 2013. O relato rememora o convívio de Bois com Hubert Damisch e Roland Barthes, autores cujos seminários ele frequentou no início dos anos 1970.

keywords:
modern art; contemporary art; history of art; theory of art; Hubert Damisch

The following text presents the contribution of Yve-Alain Bois to the colloquium "Hubert Damisch, l'art au travail", a homage to the author of *Théorie du nuage* organized in Paris by the Institut National d'Histoire d'Art in November 8th and 9th 2013. The report recalls the author's relationship with Hubert Damisch and Roland Barthes, whose seminars Bois attended to during the early 1970'.

1. Tradução de Sônia Salzstein.

*Institute for Advanced Study [IFS], Princeton.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.143243.

CC BY

"O que, na obra de Hubert Damisch e nos problemas por ele abordados, teria desempenhado papel importante em seu próprio trabalho?"

Fácil responder, inicialmente pensei, mas quando tentava colocar as ideias no papel, me dei conta de que o débito a um mentor jamais pode ser sopesado – eu o sabia em teoria, mas nunca o havia experimentado tão vividamente. Não apenas porque nosso horizonte intelectual é necessariamente um ponto cego, mas porque o débito é feito de múltiplas camadas e age para além de nosso controle, a partir dos múltiplos recessos de nossa memória. Onde começa o débito? Ele pode, de algum modo, ser circunscrito? O que exatamente se aprende de um mentor? Será que a formação intelectual se dá conforme o modelo vegetal? De início uma semente, depois os jovens brotos, depois ramos se estirando em muitas direções, alguns interrompidos abruptamente ou se bifurcando, outros, não cessando de crescer e se tornar mais fortes? E se for assim, qual a natureza da semente? Como é semeada? Em que solo?

De fato, eu já havia escrito diversas vezes sobre o trabalho de Hubert (impossível, para mim, deixar de evocá-lo por seu primeiro nome). Não somente em razão da importância que teve para mim[2], mas também para a história da arte em geral. Disposto a não me repetir, comecei a ler ou reler livros de Hubert surgidos depois da última publicação que eu havia resenhado (o catálogo da exposição "Moves", que ele havia organizado no Museu Boijmans van Beuningen, em Roterdã, em 1997[3]. O que encontrei não correspondia, absolutamente, a minhas expectativas. Não é que se invalidasse a análise de sua obra que eu antes havia proposto, mas tratava-se de algo que a extravasava por todos os lados.

Conforme a leitura que eu fizera até então, quatro modelos teóricos haviam sucessivamente desempenhado papel determinante no trabalho de Hubert. Primeiramente, o modelo perceptivo que ele havia elaborado contra Sartre, com a ajuda de Merleau-Ponty; depois o modelo técnico (ou epistemológico-háptico), graças ao qual ele havia logrado se libertar do preconceito modernista que privilegiava o visual; a seguir, o modelo simbólico, inspirado por um Cassirer modificado pelo formalismo russo, por meio do qual ele havia analisado as relações dinâmicas que entre si mantêm as séries discursivas reagrupadas na linguagem marxista sob a etiqueta de superestrutura ideológica (arte, ciência, religião, filosofia etc.); enfim, o modelo estratégico, que lhe havia permitido escapar ao impasse para o qual uma posição estritamente estruturalista o teria inelutavelmente conduzido.

Minha primeira surpresa foi que esses diferentes modelos, que ele havia colocado em prática um após o outro, coabitavam, entravam

2. Especialmente em um balanço de *Fenêtre jeune cadmium*, cujo título em inglês, *Painting as model*, nomeou uma coletânea de artigos nos quais esse balanço foi retomado, o que pretendia ser uma homenagem, e que foi, de fato, percebido como tal. Cf. BOIS, Yve-Alain. **Painting as model**. Cambridge: MIT Press, 1990.

3. DAMISCH, Hubert (org.). **Moves** (catálogo da exposição). Roterdã: Museum Boijmans van Beuningen, 1997.

13. Barthes oferece
definição de "biogr
no prefácio de *Sade*
Loyola (2005, p. 706
écrivain, et mort, c
j'aimerais que ma v
réduisît, par les soi
biographe amical e
à quelques détails,
goûts, à quelques i
disons : des « biogr

em competição em sua obra recente, com ligeira vantagem para os modelos perceptivo e estratégico – penso particularmente em *Skyline: la ville Narcisse* (1996)[4,5], *Un souvenir d'enfance de Piero par Piero Della Francesca*[6] (1997), *L'amour m'expose*[7] (2001), *La denivelée: à l'épreuve de la photographie*[8] (2001) e *La peinture en écharpe*[9] (também de 2001). Ainda descobri que certo afrouxamento das regras do jogo lhe permitiu, dali em diante, levar em conta diversas tradições da *Kunstwissenschaft*, que até então ele tivera de excluir a fim de estabelecer seu domínio próprio de pesquisa – tal como Saussure, por exemplo, tivera de ignorar o que havia constituído anteriormente o essencial de suas preocupações, a genealogia das línguas indo-europeias, para fundar a linguística estrutural. Uma das tradições a operar um retorno surpreendente no trabalho de Hubert (o que havia principiado com *Le jugement de Pâris*[10], em 1992) é a iconologia. É claro que se trata de uma iconologia revista, a um só tempo informada pela noção de tema enquanto procedimento, herdada ao formalismo russo, e pela prática derridadiana da desconstrução. Essa guinada particular me evoca a maneira como Roland Barthes aceitou a biografia como material literário (ou, mais exatamente, "romanesco") em *Sade, Fourier, Loyola*[11], não obstante sua admiração de sempre pela polêmica de Proust contra Sainte Beuve e seu próprio combate contra a velha Sorbonne, após o escândalo causado por seu *Sur Racine*[12], de 1963.

Ao refletir sobre a similaridade entre essas duas guinadas – e sobre a estratégia comum em que se baseavam, isto é, o direito de salva guarda, de retornar a modelos teóricos obsoletos quando um objeto de indagação resistisse a modelos mais recentes; o direito de transformar esses modelos esgotados e de devolvê-los à circulação – fiquei subitamente aturdido com o papel atribuído à autobiografia na prosa recente de Hubert, me perguntando se o último modelo que ele havia decidido testar não seria a noção barthesiana de biografema[13] e, caso isso se confirmasse, o que se poderia aprender daí. O que se pode aprender, a propósito, de uma posição autobiográfica? Talvez um modo de interpelação, um modo de apreender aquilo que visamos – o que não é, afinal de contas, uma lição negligenciável para quem se dedica ao ensino.

Não que esse modo de interpelação seja *a priori* mais eficaz que qualquer outro, mas particularmente no trabalho de Hubert o é, porque se combina a uma tática da qual ele se apropriou desde que havia principiado a escrever. Em uma entrevista publicada há muito tempo atrás, no momento da aparição de *Ruptures cultures*, em 1976[14], Hubert me disse que gostaria de "fagocitar" seus leitores. Falávamos de sua sintaxe, dessas frases labirínticas que se redobram sobre si mesmas em múltiplas digressões, e que nos vemos inclinados a reler quando chegamos ao ponto

4. Lançado antes da data da obra que tomo como ponto de partida – [o catálogo de] "Moves" – e que até então eu não havia lido.

5. DAMISCH, Hubert. **Skyline**: la ville Narcisse. Paris: Seuil, 1996. (N. T.)

6. DAMISCH, Hubert. **Un souvenir d'enfance de Piero par Piero Della Francesca**. Paris: Seuil, 1997.

7. DAMISCH, Hubert. **L'amour m'expose**. Paris: Klincksiek, 2001.

8. DAMISCH, Hubert. **La dénivelée**: à l'épreuve de la photographie. Paris: Seuil, 2001.

9. DAMISCH, Hubert. **La peinture en écharpe**. Paris: Klincksieck, 2001.

10. DAMISCH, Hubert. **Le jugement de Pâris**. Paris: Flammarion, 1992.

11. BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

12. Aqui utilizamos a edição em português de 2008. BARTHES, Roland. **Sobre Racine**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008. (N. T.)

e uma
afema"
, Fourier,
): "si j'étais
omme
vie se
ns d'un
t désinvolte,
à quelques
nflexions,
raphèmes »,

final, a fim de nos assegurar de que não deixamos escapar nada pelo caminho. Era, em particular, a propósito de suas "primeiras frases" que eu o questionava; mas curiosamente – deixando de lado a extensão delas e a forma de arabesco que com frequência desenhavam, eu não aludira a uma característica que se havia tornado cada vez mais evidente quando se liam seus textos mais recentes e que é, senão a condição necessária, ao menos o corolário de sua fagocitose: os intróitos abruptos – a maneira pela qual, no início de cada um de seus escritos, tanto os longos como os curtos, ele repentinamente lança o leitor à água, sem qualquer advertência; deixa-o diante de uma "floresta invernal", para falar como Joseph Koerner a propósito de um quadro de Caspar David Friedrich[15], *Bosquet d'arbres sous la neige*, de 1828 (refiro-me aqui à primeira frase do livro de Koerner sobre Friedrich, até onde sei, a primeira obra de história da arte em língua inglesa a iniciar assim, sem preâmbulo. Sem introdução, sem prefácio, sem a profusão de agradecimentos; apenas essas primeiras palavras: "You are placed before a thicket in winter" [Você se encontra diante de uma floresta invernal"]). Éramos imediatamente submersos na mata do texto, empurrados à piscina por uma figura de autoridade cuja filosofia pedagógica é que só se aprende a nadar nadando: *though love*[16], como se diz em inglês. Essa pedagogia do *tough love* está no cerne da prática de escritura de Hubert. Quase todos os seus escritos principiam por um golpe de bastão *zen*[17] que ressoa por um breve instante antes de nos colocar em movimento e nos forçar a resistir ao lento trabalho de digestão ao qual seremos irremediavelmente submetidos.

Fiquei estupefato a primeira vez que li *Théorie du nuage*[18] (em 1972, quando foi publicado), diante de suas palavras iniciais: "Dado, em Parma, as cúpulas pintadas em afresco por Correggio…"[19]. Não entendo, portanto, como não havia pensado em fazer a conexão, no momento da entrevista, entre esse tipo de investida e o que Hubert me falava de seu desejo de fagocitose – ainda mais que o precedente proustiano ("longtemps je me suis couché de bonne heure…"[20]) deveria ter me deixado com a pulga atrás da orelha. Será que eu havia me tornado demasiado próximo dele, e o método do *tough love* já não surtia efeito em mim? Vendo-me, talvez, na iminência de ser imunizado contra o golpe de bastão zen, eu estaria prestes a me tornar um clone? Hubert, eu me recordo, devia ter percebido algo assim. A entrevista em questão veio à tona no momento mesmo em que eu deixava de participar de seu seminário, a pedido dele. Relembrando sua difícil convivência com Pierre Francastel na École Pratique des Hautes Études e de quanto tempo havia se passado até que ele se sentisse enfim libertado dessa figura tutelar; temendo que eu jamais fosse capaz de voar com minhas

dont la distin
pourraient v
destin e
façon des
quelque
à la mer
vie trouée
Proust a
dans son œ
livre: "se
estivesse mo
que minha
pela diligên
amigável e d
detalhes, ce
in
os
singular
poderiam via
de qu
tocar, à m
epicur
futuro, p
dispersão; e
oca, co
escrev

19. No original: "S
les coupoles peint
par le Corrège…" (

14. DAMISCH, Hubert. **Ruptures cultures**. Paris: Éditions de Minuit, 1976.

15. KOERNER, Joseph Leo. **Caspar David Friedrich and the subject of the landscape**. London: Reaktion, 2009.

16. Em tradução livre: "amor severo". A expressão designa atitude severa e implacável de encorajamento do mestre em relação ao discípulo, o qual quer ajudar sem parecer condescendente. (N. T.)

17. No zen budismo, o mestre zen controla e corrige os movimentos dos praticantes da meditação portando um bastão de madeira, o *kyôsaku*. Não se trata de castigo ou punição – os toques visam o encorajamento e a liberação dos praticantes. (N. T.)

próprias asas se continuasse a me embeber de seus ensinamentos e a aprender por capilaridade; decidindo que havia chegado o momento de eu me por à prova – ele me privou brutalmente de minha dose semanal do seminário. Esse derradeiro golpe de bastão zen, simétrico àquele me diante o qual eu havia, texto após texto, submergido em seu universo de discurso, me pareceu cruel à época. Foi apenas muito mais tarde, tendo eu mesmo me tornado professor, que compreendi toda a generosidade do gesto. Entre outras coisas, essa privação inesperada teve por efeito imediato o lançamento da revista *Macula*, que eu produzia com Jean Clay – iniciativa que Hubert encorajou muito ativamente, oferecendo-nos diversos ensaios, entre os quais o primeiro esboço daquilo que viria a ser, oito anos mais tarde, *L'origine de la perspective*[21], mas da qual ele conservou certa distância, ainda que ela resultasse diretamente de seu seminário. Também isso era pura generosidade da parte dele: permitir que dispuséssemos de seu legado conforme quiséssemos, sem qualquer censura; e quem quer que se aventurasse hoje a folhear os números da revista – e, em particular, a ler o editorial do primeiro número – não teria qualquer dificuldade em descobrir aí um desejo quase infantil de seduzir o mestre, mestre que muito facilmente poderia ter se apropriado da revista e a instrumentalizado para sua promoção pessoal, se assim tivesse desejado.

***

Pouco a pouco, sem que absolutamente eu o tenha previsto, acabei eu mesmo me deslocando para o terreno autobiográfico. Talvez isso fosse inevitável, considerando a questão que tento responder aqui, mas não é em celebração que eu gostaria de me ater. Em vez disso, gostaria de tentar cingir aquilo que recebi diretamente dos ensinamentos de Hubert e mostrar, para aqueles que não puderam ter essa experiência, como se pode reconhecer em seus escritos o estilo de seu seminário. De fato, relendo-os percebi que aquilo que designo como seu modo de interpelação ou de abordagem poderia ser nomeado, simplesmente, modelo pedagógico. As passagens autobiográficas que se seguem têm o único objetivo de trazer alguma luz a esse modelo.

Encontrei Hubert no outono de 1971, pouco depois de minha chegada a Paris para estudar com Roland Barthes. Foi Barthes, a propósito, que me prescreveu seguir como ouvinte o seminário de Hubert. Naquela época eu abandonara completamente meu sonho de estudar história da arte. Tentara duas vezes, ambas desastrosas. Na primeira, ainda um colegial, eu havia assistido às duas primeiras conferências

nction et la mobilité
oyager hors de tout
t venir toucher, à la
atomes épicuriens,
oit, à Parme,
corps futur, promis
es à fresque
N. T.]
en somme, comme
su écrire la sienne
uvre". Em tradução
eu fosse escritor, e
orto, como gostaria
a vida se reduzisse,
ncia de um biógrafo
esenvolto, a certos
ertos gostos, certas
nflexões, digamos –
'biografemas', cuja
idade e mobilidade
ajar fora do alcance
alquer destino e vir
naneira dos átomos
ianos, algum corpo
rometido à mesma
em suma, uma vida
mo Proust soubera
er a sua na própria
obra". (N. T.)

18. DAMISCH, Hubert. **Théorie du nuage**: pour une histoire de la peinture. Paris: Seuil, 1972.

20. Frase que inicia o relato do tomo primeiro de À la recherche du temps perdu, *Du coté de chez Swann*, publicado em 1913. Na versão brasileira: "Durante muito tempo, deitava-me cedo". Cf. PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. v. 1. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. (N. T.)

21. Cf. DAMISCH, Hubert. **L'origine de la perspective**. Paris: Flammarion, 1987. (N. T.)

de um curso consagrado à arquitetura românica, na Universidade de Toulouse; a segunda foi na época de meu primeiro ano de faculdade, em Pau, para onde meus pais haviam se mudado enquanto eu passava um ano nos Estados Unidos, na condição de aluno intercambista, logo depois de receber o *bac*[22]. Os cursos em Toulouse haviam sido uma caricatura, mas eu sabia o suficiente sobre o tema – tendo visitado inúmeras igrejas e claustros dos arredores – para atribuir a mediocridade deles à decrepitude do velho professor que os proferira. O fiasco em Pau havia sido mais sério: era o único curso de história da arte entre os oferecidos pela Faculdade de Letras de Pau, e a ministrante era jovem e agressiva. Suas posições eram hiperconservadoras e ela não dava trégua, atacando tudo pelo que eu começava a me interessar – lembro-me em particular de sua diatribe contra Wölfflin! Se ela tivesse vertido seu veneno contra Hubert, é bem provável que eu tivesse de imediato me lançado à procura das publicações dele, e que minha aversão crescente pela história da arte se visse, ao final daquele ano, consumada naquilo que eu pensava ser um adeus definitivo. Mas ela não se pronunciou sobre Hubert, e eu tive de encarar o tédio fenomenal de seu curso sobre arte inglesa – ainda hoje é impossível para mim olhar um Hogarth ou um Gainsborough sem ter de lutar ativamente contra a maré de más recordações que me sobrevêm desse curso fatídico. Deixei a França há muito tempo para poder dizer se as coisas mudaram desde então, mas há quarenta anos a situação da história da arte na França era absolutamente catastrófica. O seminário de Hubert era, talvez, o único lugar onde ela não fora reduzida a algo como a filatelia.

Isso eu ignorava totalmente, e reagi com o maior ceticismo ao conselho que me deu Barthes logo que cheguei a Paris – ir ao seminário, ver do que se tratava. Foi a contragosto que o fiz. Havia passado o verão trabalhando meu luto pela história da arte e estava convencido de que a semiologia, então a disciplina que Barthes oficialmente ensinava, era o que mais me convinha. Jamais esquecerei a primeira sessão do seminário de Hubert a que assisti, de fato a primeira do ano acadêmico. Na sala de tamanho médio que a escola alugava na Rue de Varenne, cerca de trinta pessoas se juntavam em torno de uma mesa enorme, respirando um ar cada vez mais enfumaçado. Hubert falava sem parar, muito rápido, durante duas horas – o único ruído de fundo era o das canetas arranhando furiosamente o papel. Durante as sessões seguintes, que dali em diante se estenderam por três horas, o ritmo se fez menos desenfreado. Havia uma pausa de quinze minutos, e a segunda parte era consagrada ou à discussão, ou à apresentação de algum dos participantes. Mas a impressão inicial de me encontrar em meio a uma explosão

22. *Bac* (de *baccalauréat*) designa o diploma conferido a estudantes que concluem o ensino médio, habilitando-os a frequentar o ensino superior. (N. T.)

intelectual de fogos de artifício, com ideias e questões eclodindo de todo lado, jamais me deixou durante os quatro ou cinco anos em que frequentei regularmente o seminário.

O seminário de 1971-1972 foi consagrado à Bauhaus. Eu vira a grande exposição itinerante dedicada à famosa escola, que passara por Paris em 1969; havia lido seu catálogo e tudo o que se podia encontrar em francês sobre o assunto, o que não era, então, muita coisa (aqueles que não viveram essa época não podem ter ideia do pouco de informação que existia a nossa disposição). Lera também inúmeros livros em inglês, comprados por ocasião de minha passagem de um ano pelos Estados Unidos como estudante de intercâmbio. Em suma, pensava conhecer bastante bem o tema, e minha atitude ao chegar à Rue de Varenne era do tipo *blasé*. O que se poderia ainda aprender sobre a Bauhaus e sua utopia abortada? Foi então que a "floresta invernal" me confrontou.

Mal passaram cinco minutos e Hubert já havia levantado um enxame de questões ontológicas: o que era a Bauhaus? Um movimento? Uma escola? Um "aparelho ideológico de Estado" (seu verdadeiro nome, ademais, era *Staatlisches Bauhaus*)? Um grupo de vanguarda obrigado a refletir sobre sua relação de produção com a sociedade? Depois, ele se debruçou de imediato sobre um dos aspectos cujo exame lhe era mais caro: qual foi exatamente a contribuição teórica da Bauhaus? Concerniria a uma nova pedagogia? Ou tratar-se-ia de uma nova maneira de pensar a articulação entre duas séries simbólicas – a série "arte" e a série "tecnologia"? Será que ela marcava um retorno à *Gesamtkunstwerk* wagneriana? Seu projeto essencial era a abolição da divisão do trabalho na esfera artística? E qual poderia ser a pertinência desse projeto hoje? Seria justo subsumir todas as suas atividades sob a categoria única de "design", como se fez com frequência? As questões se sobrepunham umas às outras. Hubert não respondia nenhuma diretamente – sobretudo porque esse bombardeio apenas fazia as vezes de introdução a uma investigação que se estenderia por um ano. Mas, a propósito de cada questão levantada, Hubert oferecia um apanhado daquilo que tinha em mente ao aludir a um texto, uma obra de arte, um debate, os quais faziam sobressair os dados de um problema a elucidar. Rapidamente eu descobri dessa maneira: que Karl Marx havia discutido as vantagens que as máquinas ofereciam na produção de formas geométricas; que na Rússia a querela entre o Proletkult e Trotsky relativa à herança cultural poderia ser considerada como a contraprova das proposições da Bauhaus sobre o mesmo assunto; e, enfim, que a concepção que Bertold Brecht fazia da abstração era resposta direta ao programa funcionalista da Bauhaus – coisas absolutamente novas para mim.

Depois, houve uma mudança no andamento. Essa saraivada de cerca de meia hora foi seguida pela refutação paciente, ponto por ponto, de um artigo recentemente consagrado à Bauhaus por Marcelin Pleynet – leitura de texto, por certo, recheada de muitas digressões. Um dos *slogans* repetidos por Pleynet a propósito da "autonomia relativa" da arte deu lugar ao exame de um paradoxo inerente ao modernismo: o fato de que sua busca por uma especificidade própria a cada meio correspondeu, historicamente, à dissolução de todas as especificidades – Hubert concluíra que não se poderia analisar esses dois fenômenos em separado, porque estavam dialeticamente ligados. (A situação russa era uma vez mais colocada na berlinda, agora por meio de um desvio pela conferência que El Lissitzky dera em Berlim em 1922[23], texto brilhante que seria evocado inúmeras vezes ao longo do ano e ao qual uma sessão inteira seria um dia consagrada. Mas a ossificação progressiva de um Clement Greenberg foi igualmente abordada nessa ocasião, como consequência do fracasso do crítico em pensar a dialética em questão, não obstante o conhecido trotskismo de seu período inicial. Foi nesse ponto da torrente verbal de Hubert que ouvi falar pela primeira vez de *A arte e seus objetos*[24], de Richard Wollheim). O artigo de Pleynet conduzira Hubert ao terreno da Bauhaus propriamente dito, mas sem que ele abandonasse a questão da especificidade; ao contrário, esta era uma vez mais abordada pelo viés da pedagogia da Bauhaus, muito particularmente, de seu *Vorkurs*, ou curso preliminar. Esse curso responderia ao desejo de encontrar um denominador comum, uma "raiz" comum a todas as artes? Em caso de resposta afirmativa, será que ele se nutriria de uma ideologia de tábula rasa? Qual era a pertinência da fenomenologia nesse contexto histórico (dada a contemporaneidade dos trabalhos de Husserl)? Haveria uma dimensão antropológica na fascinação que a Bauhaus demonstrava pelas ilusões de óptica, sobretudo após a nomeação de Albers como responsável pelo *Vorkurs*? Será que o sonho de uma linguagem visual universal, espécie de esperanto visual, estaria necessariamente fadado ao fracasso? Em caso afirmativo, caberia condenar *a priori* as produções artísticas que o próprio sonho havia engendrado? Nesse ponto da análise se intercalou outra digressão, dedicada a Le Corbusier, cuja obra era então condenada por toda parte (em 1971 estávamos no começo da corrente assim chamada "pós-modernista" em arquitetura), vilipendiada como o mais puro exemplo de uma concepção agressiva, imperialista, quase fascista, da arquitetura moderna. Nem é preciso dizer que Hubert tomou o lado de Corbusier, sublinhando a distância entre seu discurso e os edifícios que realizou; apoiando-se, paradoxalmente, em *Complexidade e contradição em arquitetura*[25], de

23. EL LISSITZKY. The New Russian Art: a lecture (1922). In: LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie. **El Lissitzky**: life, letters, texts. London: Thames & Hudson, 1980. (N. T.)

24. WOLLHEIM, Richard. **A arte e seus objetos**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

25. VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.

Robert Venturi, um livro do qual eu nunca tinha ouvido falar – foi apenas mais tarde, portanto, que percebi o aspecto paradoxal dessa invocação –; recriminou Manfredo Tafuri, também um desconhecido para mim, a propósito de uma de suas diatribes virulentas e impingidas de má fé a Le Corbusier. A discussão do texto de Pleynet foi levada às últimas consequências, com as correspondentes excursões, a cada caso chanceladas por referências bibliográficas precisas e comentários breves, destinados a iluminar o candeeiro de pobres ignorantes como eu sobre os autores mencionados.

Eu me vi nocauteado ao fim dessa sessão inaugural, aturdido, como que esfalfado, mas também em um estado de excitação que não experimentava há anos. Por certo me senti acanhado ao me dar conta do quanto era mal preparado para esse seminário – contrariamente ao que acreditava. Mas a erudição extraordinária de Hubert e suas evocações constantes – quando a ocasião se apresentava – das mais diversas fontes, a fim de elucidar tal ou qual aspecto, jamais eram castradoras. Ele não fazia com que eu me envergonhasse de minha ignorância. Em vez disso, mostrava-me como a informação ou a teoria poderiam ser postas em circulação, como disciplinas independentes podiam ser levadas a se friccionar umas contra as outras e como novas ideias podiam nascer dessa fricção. Cada uma de suas digressões, ademais, se fazia prolongar por um eco. Eu me surpreendia explorando numerosas pistas que ele apenas entreabrira para atiçar nosso apetite – não somente ia ao reencontro das passagens de Marx ou de Brecht que ele havia mencionado vagamente, ou me punha a desentranhar o livro de Venturi em já nem sei mais qual livraria especializada (ou, ainda, a descobrir, frustrado, que havia disponível apenas em italiano o livro de Tafuri), mas também seguia minhas próprias divagações. A pedagogia do banho forçado fizera maravilhas; durante muitos dias, uma vez recomposto do furacão dessa primeira sessão, eu fervilhava de ideias (evidentemente, consultei meu caderno de anotações para escrever o relato que acabo de dar dessa primeira apresentação – mas fiquei surpreso ao descobrir que esquecera pouca coisa.

Não demorou para que eu me desse conta de que, se quisesse me beneficiar plenamente dos ensinamentos de Hubert, deveria inventar uma nova maneira de escutar. Seria preciso abrir em mim, a um só tempo, dois receptores; um para o argumento principal, outro para todos os apartes que deste divergiam sem cessar e que igualmente reclamavam minha atenção. Tive a astúcia de tomar notas em duas colunas, com uma margem espaçosa na qual eu poderia rabiscar as referências fornecidas à toda velocidade por Hubert em suas digressões mas também,

por meio de uma espécie de habilidade estenográfica que me é própria, todas as associações livres que elas provocassem em mim.

Até aquele momento, os únicos modelos pedagógicos que havia deparado eram, por um lado, aquele do qual eu me afastara, contrariado – os cursos *ex-cathedra* em que o professor, seja em Toulouse ou em Pau, se satisfazia em declamar um catálogo de fatos sem fazer o mínimo esforço para estruturá-los –, e, por outro, aquele oferecido por Barthes, para quem a participação em seu seminário dizia respeito a uma forma de aprendizado. Barthes não tinha nenhum interesse em transmitir saber, mas jamais teria empurrado quem quer que fosse à piscina. Ele não queria, absolutamente, o papel de pai (devo confessar que a mim ele sempre pareceu muito mais uma figura materna). O que ele queria, e que aliás fazia à perfeição, era mostrar como se escreve, escrevendo diante de nós. Cada um dos seminários de Barthes que frequentei resultou em um texto publicado e, não raro, em um livro inteiro (aí incluído o *Roland Barthes por Roland Barthes*[26]): ao lerem o "produto final", seus estudantes podiam mensurar o que havia sido eliminado e como ele havia pacientemente cinzelado a arquitetura à qual conduzira, a partir dos materiais empilhados desordenadamente de que partira. Seus escritos, como seus ensinamentos, representavam uma forma de ascetismo. Não era esse o caso no que concerne aos de Hubert, como logo vim a perceber. Tal diferença talvez se devesse à meia geração que os separava[27]. Seja como for, a mesma generosidade presidia suas respectivas práticas pedagógicas, mas de um modo completamente diferente. Barthes nos mostrava como desbastar uma indagação até que chegasse ao essencial; Hubert, como circular em um labirinto, como deambular por conta própria e explorar o recôndito mais secreto sem se perder. Nenhuma formação intelectual – isso fica muito claro para mim com o passar dos anos – teria superado tal coquetel.

26. BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

27. Roland Barthes (1915-1980); Hubert Damisch (1928-2017).

Dito isso, não obstante todas as diferenças, Hubert e Barthes tinham muito em comum: os mesmos inimigos; o mesmo passado estruturalista (estávamos, então, precisamente no início do que se chamou "pós-estruturalismo"); a mesma capacidade de atualizar suas pesquisas, de mostrar em quê elas eram pertinentes *hic et nunc*, em que elas se reportavam às nossas (quaisquer que estas fossem) e nos concerniam de modo direto; a mesma aspiração constante de desentranhar em suas preocupações do momento os problemas teóricos que os motivavam secretamente. Tive a sorte de aferir essa comunidade de pensamento assistindo ao seminário que cada um consagrou durante um ano àquilo que poderíamos chamar "a história da semiologia" (no caso de Hubert, tratava-se certamente de semiologia da arte). O seminário de Barthes

ocorria no mesmo ano do de Hubert sobre a Bauhaus, e um seminário de Hubert ainda se realizou no ano seguinte – uma dádiva, porque esse último contemplaria um material muito mais amplo e diversificado.

A curiosidade dos estudantes de Barthes havia sido aguilhoada pelo anúncio de seu curso sobre semiologia: nesse período de grande agitação intelectual marcado por um desejo edipiano, aparentemente geral, de dar cabo do modelo estruturalista, esperavam dele uma espécie de poção mágica que permitisse passar sem dor de A (estruturalismo) a B ("pós-estruturalismo"). Esperavam também de Barthes algo como uma cronologia comentada – um grande afresco narrativo que começaria por uma apresentação cerrada dos conceitos de Saussure e Pierce, se adensaria sobre o formalismo russo, depois, acompanhando Jakobson em seu exílio, falaria um pouco do Círculo de Praga, deter-se-ia um bom momento sobre o estruturalismo francês e concluiria com a semiótica kristeviana e a desconstrução da linguística estrutural operada por Derrida em *Gramatologia*[28].

28. DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Os ouvintes de Barthes não se decepcionaram – foi bem uma narrativa desse gênero que ele lhes ofereceu, mas muito menos previsível. Em vez de começar por Saussure, o que teria sido lógico, Barthes iniciou seu quadro histórico com três sessões consagradas à crítica ideológica a que Brecht se havia dedicado a partir dos anos 1920. Ainda que em sua época o sonho de objetividade científica do estruturalismo não o tenha seduzido menos que a seus pares, Barthes tomava implicitamente o partido de uma abordagem subjetiva; longe de querer simplesmente estabelecer o mapa de uma disciplina, ele preferira contar a história de sua própria aventura semiológica, que de fato havia principiado por sua descoberta dos escritos de Brecht. Vindo da parte de um escritor cuja crítica ao biografismo provocara escândalo, era um bocado desconcertante (a noção de biografema viria à tona apenas alguns meses mais tarde, com *Sade, Fourier, Loyola*[29]). Mas havia um motivo estratégico nesse início brechtiano, um motivo que surge claramente à leitura do posfácio de *Mitologias*[30], "O mito hoje".

29. BARTHES, 2005.

30. BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1982.

Em "O mito hoje", ao qual ele fizera apenas uma breve alusão na primeira sessão de seu seminário, Barthes havia estabelecido, em 1957, as balizas dos futuros axiomas estruturalistas: os signos se opõem uns aos outros e sua significação é produzida por essas oposições, independentemente daquilo a que eles se referem; cada atividade humana participa ao menos de um sistema de signos (frequentemente, de diversos ao mesmo tempo), cujas regras é possível rastrear; enquanto produtor de signos, o homem é condenado à significação, incapaz de se libertar da "prisão" da linguagem, para falar como Fredric Jameson. Nada do

que o homem enuncia pode ser insignificante – mesmo o "nada" dizer tem um sentido (ou, antes, múltiplos sentidos, que mudam conforme o contexto, ele próprio, estruturado).

Ao escolher, em 1971, apresentar esses axiomas derivando de Brecht (e não de Saussure, o que fizera em 1957), Barthes sublinhava o elo histórico entre o modernismo e a concepção da linguagem como uma estrutura de signos. Em numerosos textos teóricos, Brecht sempre havia atacado o mito da transparência da linguagem sobre a qual se fundava a prática do teatro, definida como catártica desde Aristóteles. Os procedimentos de montagem anti-ilusionistas que interrompiam o fluxo de suas peças sempre haviam intentado impedir a identificação do espectador com qualquer que fosse o personagem e produzir um efeito de distanciamento, como ele dizia.

O primeiro exemplo que Barthes comentou longamente durante seu seminário de 1971-1972 foi um ensaio ao longo do qual o escritor alemão decodificava pacientemente os votos de Natal pronunciados por dois líderes nazistas (Hermann Goering e Rudolf Hess) em 1934. O que havia chocado Barthes era a atenção extrema que Brecht dera à forma do discurso nazista, dissecando palavra por palavra a fim de lhe opor o antídoto de seu próprio contradiscurso: "A destruição do discurso monstruoso é conduzida, aqui, segundo uma técnica amorosa". Avançando a passos lentos nesse texto, Brecht iluminava os cordéis retóricos submersos na matéria viscosa de seu fluxo contínuo (Barthes chamava esta última de *le nappé de la logosphère* [a cobertura da logosfera]). O Brecht de Barthes, em suma, era um formalista, desejoso, antes de qualquer coisa, de demonstrar que a linguagem não era de modo algum um veículo neutro cuja função seria apenas transmitir diretamente uma mensagem, pois tinha materialidade própria, e essa materialidade era sempre portadora de significação. Para Barthes, Brecht era um formalista a despeito de si mesmo, embora o rótulo tivesse revoltado o dramaturgo, que se empenhou em lançá-lo como um insulto à face de Lukacs.

Em vez de prosseguir me alongando sobre esse seminário, durante o qual Barthes conduziu seus ouvintes de surpresa em surpresa (a mais memorável tendo sido, sem dúvida, a apresentação do Saussure dos anagramas – do qual um florilégio acabava justamente de ser publicado por Jean Starobinsky[31] – como coveiro do estruturalismo), gostaria de retornar ao seminário de Hubert consagrado à aventura semiológica.

Seu lance inaugural foi menos exótico que o de Barthes. De fato, a primeira sessão foi consagrada à fotografia, e o primeiro texto em que Hubert mergulhou foi o célebre ensaio que Barthes havia escrito sobre a "mensagem fotográfica"[32], no apogeu do estruturalismo.

31. STAROBINSKY, Jean. **As palavras sob as palavras**: os anagramas de Ferdinand de Saussure. São Paulo: Perspectiva, 1974. (N. T.)

32. BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Imediatamente Hubert opôs a ele a "Pequena história da fotografia", de Walter Benjamin, texto que poucos conheciam na época, a fim de criticar o aparente escasso interesse de Barthes pelo aparato técnico. Seguiram-se inúmeras digressões relativas à teoria da referência em Frege – a fim de refutar a noção barthesiana (e tão pouco brechtiana!) de "mensagem sem código". Na segunda sessão, entretanto, Hubert deu dois saltos, a meu ver tão surpreendentes quanto a consagração, por Barthes, de Brecht como um primeiro semiólogo: apresentou brevemente as duas experiências inaugurais de Brunelleschi, sobre as quais se estenderia mais tarde, como uma tentativa de "evacuar" o real codificando-o (e, portanto, como uma das primeiras invenções de um "simulacro" semiótico), e apresentou a iconologia de Panofsky como recusa da posição estruturalista que havia sido aquela do Panofsky dos primórdios, quando escrevia em alemão. Daí desembocou rápido na questão do logocentrismo – e em uma crítica da posição de Benveniste[33], para quem somente a língua tinha o poder de interpretar outros sistemas de signos, questionamento que, com o recuo do tempo, parece-me hoje o tema recorrente do seminário ao longo do ano.

Foi, aliás, ao longo desse ano que surgiu *Theorie du nuage*[34], e um dos múltiplos benefícios que auferi do seminário foi que o aspecto metodológico mais importante do livro era aí constantemente salientado ou posto em prática (algo que, nem preciso dizer, facilitou-lhe enormemente a compreensão), isto é: um sistema estrutural apenas pode ser "provado" por meio de uma exceção; aquilo que não pode ser levado em conta por um sistema é, a um só tempo, aquilo que o explica e permite que ele funcione (é porque não se pode desenhá-la em perspectiva que a nuvem terá desempenhado um papel decisivo tanto na invenção da perspectiva, por Brunelleschi, como no desenvolvimento da pintura ocidental a partir da Renascença. A nuvem é, de certa maneira, o que permitiu ao sistema da perspectiva monocular se estabelecer e perdurar). Ao longo desse ano, fomos constantemente instados a encontrar o que desempenhava o papel da nuvem em cada sistema de pensamento ou cada modo de visualidade que dissecávamos.

Os domínios que explorávamos eram vastos e variados, mas, graças às relações que Hubert continuamente estabelecia entre eles, tomávamos consciência de sinergias teóricas que até então desconhecíamos. Eis alguns exemplos do que nos era oferecido: a produção recente da semiologia soviética, aí incluída a análise que o Grupo de Tartu propunha dos ícones russos, análise que era comparada à que havia sido proposta cinquenta anos antes por Nikolai Taraboukine e seus amigos formalistas; os raros textos que Marcel Mauss consagrou à arte (os quais compreendiam

33. Émile Benveniste (1902-1974), linguista francês, representante da escola francesa da gramática comparada de Meillet, de quem foi discípulo e sucessor. Tal escola é herdeira direta dos ensinamentos parisienses de Saussure e preconiza a gramática comparada do indo-europeu como um ramo da linguística geral, de sorte que seus métodos devem ser sempre justificados por conceitos universais, válidos para todas as línguas. (N. T.)

34. DAMISCH, 1972.

notas para o *Manual de etnografia*, publicado pouco antes de sua morte); textos que pouco se conheciam (e, além disso, não traduzidos) de Charles Sanders Pierce (lembro-me particularmente de uma sessão na qual nós nos agarramos à noção obscura de hypo ícone, noção que Hubert ligava, de modo tão assombroso quanto inesperado, ao conceito de regressão proposto por Freud na *Traumdeutung*[35]; além de Freud, lemos Cesare Ripa, Meyer Schapiro, Joseph Albers, Ludwig Wittgenstein, Roman Jakobson e muitos outros, textos todos em relação aos quais nós, no fundo, formulávamos essa mesma questão (muitos anos antes que Derrida se propusesse a respondê-la[36]): o que Cézanne entendia por "a verdade na pintura"? O correr do ano foi um festim, Hubert nos levando a cada semana novos nutrientes (seu apetite era voraz, mas sem que nós nos déssemos conta, ele nos havia acostumado, pouco a pouco, a deglutir doses gargantuescas). Se o relato de Barthes se abrira a Brecht para em seguida fazer um *flashback* sobre Saussure, depois seguir passo a passo a aventura semiológica até Kristeva e Derrida, e o efeito dos trabalhos respectivos de ambos sobre o dele próprio, Hubert havia esquadrinhado muito mais longe, mas sem jamais perder de vista a questão essencial do seminário: a diferença fundamental entre imagem e texto. Barthes nos tomara pela mão e guiara nossos movimentos (no que me concerne, quase os meus primeiros passos) em uma travessia da semiologia, gentilmente carpindo para nós o caminho a seguir, eliminando obstáculos que nem chegávamos a suspeitar – seduzindo, como um bem-intencionado flautista de Hamelin: o próprio método que ele coloca em prática em seus escritos. Hubert, por sua vez, nos havia mostrado o uso que se faz dos obstáculos, como fazer alavancas deles. Contrariamente ao que se poderia supor, era ele o mais socrático dos dois. Ao reler o editorial de *Macula* que mencionei, no qual as articulações principais desse seminário de Hubert apareciam sob uma forma interrogativa, eu me dou conta de que, enquanto era digerido por fagocitose, também eu havia aprendido a digerir o discurso teórico ou – retomando um enunciado marxista que melhor se aplica, creio eu, a toda a empreitada de Hubert – a testar e aumentar seu valor de uso.

35. Refere-se à obra *Die Traumdeutung* (em tradução literal, A ciência dos sonhos), de Sigmund Freud, publicada em 1900. Em edição brasileira, cf. FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**. v. 4-5. Rio de Janeiro: Imago, 1972. (N. T.)

36. Refere-se à obra DERRIDA, Jacques. **La verité en peinture**. Paris: Flammarion, 2010. (N. T.)

Yve-Alain Bois é crítico e historiador da arte, especialista em arte europeia e norte-americana do século XX. É coeditor da revista *October* e professor em Princeton na School of Historical Studies do Institute for Advanced Study. Como curador, uma de suas mais relevantes exposições foi "L'Informe", organizada com Rosalind Krauss. Entre seus livros, destacam-se *Painting as model*, *L'informe: mode d'emploi* e *Matisse et Picasso*.

Artigo recebido em 7 de janeiro de 2018 e aceito em 19 de fevereiro.

29
ARS
ano 16
n. 32

Artigo

Yve-Alain Bois*

Homenagem a Hubert Damisch[1]

Tribute to Hubert Damisch

palavras-chave:
Hubert Damisch; Yve-Alain Bois; história da arte; teoria da arte

Texto escrito por Yve-Alain Bois para ser lido na cerimônia fúnebre de Hubert Damisch. O teórico francês morreu em 14 de dezembro de 2017, e a cerimônia fúnebre ocorreu no dia 20 desse mesmo mês, no crematório do Cemitério Père-Lachaise, em Paris.

keywords:
Yve-Alain Bois; Hubert Damisch; history of art; theory of art

Text written by Yve-Alain Bois to be read in Hubert Damisch's funeral. The French theoretician passed away on December 14th, 2017. The ceremony took place on the 20th, at the Crematorium of Père-Lachaise Cemetery, in Paris.

1. Tradução de Sônia Salzstein.

*Institute for Advanced Study [IFS], Princeton.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.143242.

Em uma bela entrevista com Alain Veinstein para seu programa na rádio *France Culture*, nosso amigo Hubert evocava com prazer uma resenha lisonjeira de seu único livro de ficção, *Le messager des îles* (O mensageiro das ilhas). Essa resenha, publicada no *Le Monde*, trazia o título de "L'archipel Damisch" (O arquipélago Damisch). Evocando Arletty em *Hotel du Nord*[2], Hubert exclamou: "Arquipélago? Arquipélago? Terei um arquipélago na cabeça?… Bem, sim, o que tenho na cabeça funciona um pouco como um arquipélago". Sempre muito exato no manejo das metáforas, ele não diz "sim, sou um arquipélago", mas "o que tenho na cabeça funciona um pouco como um arquipélago". Isto é, como uma poeira de ilhas que ele se encarregaria de explorar, a princípio tomando isoladamente uma por uma, mas depois imaginando pontos de conexão possíveis entre diversas ilhas, sonhando em trazer à luz comunidades de linguagem insuspeitadas.

Hubert era sobretudo um apreciador das passagens – o que amava, principalmente, era fazer deslizar os termos e procedimentos de uma disciplina para outra a fim de provocá-las e, com isso, transformá-las.

Transmito essas frases de uma América que Hubert tanto amava visitar com Teri, sua esposa, e sem ninguém que os entendesse por perto; mas estou certo de que a diversidade daqueles que lhe vieram render uma última homenagem colocará em relevo a extensão de seu arquipélago. Linguística, semiótica, etnologia, antropologia, sociologia, matemática, economia, filosofia e tantas outras disciplinas que ele fazia se chocar sem trégua contra a história para lastrear suas dúvidas quanto à validade da "atitude histórica" em face dos objetos de sua predileção – pintura sobretudo, mas também cinema, fotografia, arquitetura e – às vezes se esquece – literatura. Quem poderia traçar um mapa, na ordem do simbólico, que em algum momento Hubert já não tivesse percorrido?

Na entrevista com Veinstein, quando este falava da própria hesitação em tomá-lo ou como filósofo ou como historiador da arte – os dois termos que se aplicaram a ele mais frequentemente –, Hubert respondeu o que segue: "Trata-se de um problema para os bibliotecários – eles me olham como um sujeito insuportável, pois não sabem onde me colocar". E acrescentava, com uma ponta de orgulho: "E sendo assim, eu terei alcançado meu objetivo, porque o problema é justamente ter êxito em não se deixar localizar, encerrar em um quadro preciso, em um ponto preciso".

Sim, acredito que de fato Hubert "alcançou seu objetivo". Haverá muitos volumes a serem escritos sobre a maneira como ele se dedicou a fazer isso. O tempo dirá. Gostaria aqui apenas de acrescentar algumas palavras sobre sua prática de ensino, que desempenhou, a meu ver,

2. Filme de 1938 dirigido por Marcel Carné, de cujo elenco tomou parte a atriz Arletty.

um papel essencial no vicejar sempre mais amplo de sua curiosidade, cobrindo todos os azimutes. Trata-se de um extrato breve de um longo testemunho que consagrei a seu seminário, há mais de dez anos[3]:

"Jamais esquecerei a primeira sessão do seminário de Hubert que assisti, de fato a primeira do ano acadêmico. Na sala de tamanho médio que a Escola alugava na rue de Varenne, cerca de trinta pessoas se apinhavam em torno de uma mesa enorme, respirando um ar cada vez mais enfumaçado. Hubert falava sem parar, muito rápido, durante duas horas – o único ruído de fundo era o das canetas arranhando furiosamente o papel. Durante as sessões seguintes, que doravante se estenderam por três horas, o ritmo se fez menos desenfreado. Havia uma pausa de quinze minutos e a segunda parte era consagrada ou à discussão ou à apresentação de algum dos participantes. Mas a impressão inicial de me encontrar em meio a uma explosão intelectual de fogos de artifício, com ideias e questões eclodindo de todo lado, jamais me deixou durante os quatro ou cinco anos em que frequentei regularmente o seminário".

Recuado no tempo, hoje eu diria – guardadas as devidas proporções – que o choque que senti nessa primeira excursão no barco de Hubert, explorando seu arquipélago, foi idêntica a seu primeiro encontro com Merleau-Ponty, intimando-o a vasculhar em Cassirer e Panofsky: "Em poucos minutos", disse Hubert, "Merleau-Ponty compreendeu aquilo a que eu aspirava e a que deveria dedicar mais de dez anos de trabalho". "Não me atrevo a esperar", ele acrescentou, "que um estudante um dia possa contar uma história análoga sobre mim!".

Hubert foi bem-sucedido em sua aspiração: somos muitos, estou certo, os que nos identificamos com esse aguardado estudante.

3. Trata-se do texto "Tough love", que publicamos neste número de *Ars*.

Artigo recebido em 7 de janeiro de 2018 e aceito em 19 de fevereiro de 2018.

Yve-Alain Bois é crítico e historiador da arte, especialista em arte europeia e norte-americana do século XX. É coeditor da revista *October* e professor em Princeton na School of Historical Studies do Institute for Advanced Study. Como curador, uma de suas mais relevantes exposições foi "L'Informe", organizada com Rosalind Krauss. Entre seus livros, destacam-se *Painting as model*, *L'informe: mode d'emploi* e *Matisse et Picasso*.

29
ARS
ano 16
n. 32

Artigo inédito

Carlos Zilio*

O mensageiro

The messenger

palavras-chave:
Hubert Damisch; Carlos Zilio; Yve-Alain Bois

Este texto resultou do convite de *Ars* ao artista Carlos Zilio para que nos desse um testemunho de seu convívio com Hubert Damisch, a quem conheceu em 1978, quando frequentou o seminário ministrado pelo teórico francês naquele ano.

keywords:
Hubert Damisch; Carlos Zilio; Yve-Alain Bois

This text results from *Ars*' invitation to artist Carlos Zilio, who has been asked to give us a testimony of his contact with Hubert Damisch since 1978, when Zilio attended to the seminar given that year by the French theoretician.

*Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.143229.

CC BY

O primeiro texto que li de Hubert Damisch foi o artigo "Oito teses a favor (ou contra?) uma semiologia da pintura", publicado no segundo número de *Macula*, importante revista de arte editada por Yve-Alain Bois e Jean Clay entre 1976 e 1979. O texto começava com a seguinte frase: "Existe uma verdade da pintura ou, conforme o enunciado voluntariamente ambíguo de Cézanne – 'devo-lhes uma verdade em pintura e a direi. Existe uma verdade em pintura?'"[1]. Pintura, verdade, Cézanne, eram palavras-chave para mim. O ponto de interrogação no fim da frase era estimulante. Vivendo em Paris e fazendo uma espécie de revisão solitária do meu trabalho, a pintura vinha se impondo como a questão a ser enfrentada. No ano de 1978, mais precisamente em abril, foram inauguradas as exposições "Cézanne: les dernières années"[2] (talvez a maior do artista já realizada desde então) e a retrospectiva de Jasper Johns[3]. Eram confluências mobilizadoras.

Saí em busca de Damisch. Encontrei seu livro fundamental, *Théorie du nuage*[4], e comecei a frequentar como ouvinte o seu seminário. Imediatamente fui arrebatado pela intensidade de suas aulas. A sensação mais exata que senti foi uma vertigem intelectual; nada de espetáculo, é claro, mas o estar diante da realização incessante de uma trama constituída por diversos saberes, que tornavam o objeto da arte sempre mais presente.

Nessa época me aventurei a pensar sobre o que se convencionou chamar de identidade da arte brasileira, o que acabou resultando em meu livro *A querela do Brasil*[5]. Minhas referências teóricas se situavam entre a iconologia de Panofsky e o conceito de espaço de Francastel (que havia sido, assim como Merleau-Ponty, professor de Damisch). A aproximação com o pensamento de Damisch me levou a problematizar esse campo de referências e, ao colocar em causa o conceito de estilo, deu-me a saída estratégica para minha análise.

Em 1984, o curso de especialização em História da Arte da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) lançou a revista *Gávea*, da qual eu era editor responsável. No primeiro número do periódico foi publicado "Oito teses a favor (ou contra?) uma semiologia da pintura", e em 1996, no número 14, outro artigo de Damisch, "O desaparecimento da imagem", que havia sido originariamente apresentado em uma conferência no Rio de Janeiro dois anos antes.

Em 1992 voltei a ser aluno de Damisch, dessa vez oficialmente como pós-doutorando na sede da École des Hautes Études en Sciences Sociales. O seminário que apresentou abordava *O julgamento de Páris*[6], editado pouco depois. Novamente eu enfrentava a vertigem de um pensamento capaz de articular a arte por meio de diversos campos de conhecimento e deslocamentos incessantes no tempo.

---

1. Trata-se do texto *Huit thèses pour ou contre une semiologie de la peinture*, que reproduzia a comunicação de Damisch no primeiro Congresso da Associação Internacional de Semiótica, realizado em Milão, em 1974, e publicado no número 2 da revista *Macula*, em 1977: "Y a-t-il une vérité de la peinture ou, suivant le mot, l'énoncé délibérément ambigu de Cézanne : 'je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai, y a-t-il une vérité en peinture ?' Et cette vérité, vérité de la peinture, vérité en peinture, appartient-il au sémiologue, sinon de la dire peut-être ne saurait elle l'être, dite, cette vérité qu'en peinture ?, au moins de l'inscrire dans le registre théorique, d'en désigner le lieu d'émergence, d'en définir les conditions d'énonciation par référencé à l'objet "Peinture" tel qu'il travaille pour sa part et selon ses moyens à le constituer en tant que domaine, champ ou mode spécifique de production d'un sens lui-même spécifique ?...". Disponível em: <https://goo.gl/xCznJ9>. Acesso em: 19 fev. 2018. [N. Ed.]

2. CÉZANNE, Paul. **Cézanne**: les dernières années 1895-1906 (catálogo da exposição). Paris: Grand Palais, 1978. [N. Ed.]

3. JOHNS, Jasper. **Jasper Johns**: 19 avril – 4 juin 1978 (catálogo da exposição). Paris: Centre Georges Pompidou; Musée National d'Art Moderne, 1978. [N. Ed.]

4. DAMISCH, Hubert. **Théorie du nuage**: pour une histoire de la peinture. Paris: Seuil, 1972. [N. Ed.]

Durante todo esse período meu contato com ele foi sempre muito formal, talvez em parte por conta da minha timidez. Quando Damisch foi convidado para participar, no Rio de Janeiro, de um colóquio em 1994 junto com outros intelectuais europeus, os organizadores me solicitaram para ciceroneá-lo. Acompanhei-o no Rio e ajudei a organizar as viagens dele e de sua mulher Teri a São Paulo, Brasília, Salvador e Ouro Preto. Aproximamo-nos muito, e finalmente transpusemos a etiqueta francesa do tratamento *vous* para o *tu*.

Depois disso revi Damisch várias vezes em Paris. Lembro-me de conversas que se prolongavam na sua casa e em restaurantes e, em detalhes, da visita que juntos fizemos à exposição de Courbet. Tinha uma enorme paciência para ouvir e sempre um comentário com lucidez.

Em um belo texto lido no enterro de Damisch no cemitério de Père Lachaise, lançando mão do título do único livro de ficção de Damisch, *Le messager des îles*, Yve-Alain Bois fala do conhecimento do autor como um arquipélago de disciplinas, que ele articulava visando aos objetos do seu amor – a pintura sobretudo, mas igualmente o cinema, a fotografia, a arquitetura, sem esquecer da literatura[7]. Bois relembra ainda o encontro de Damisch com o professor Merleau-Ponty, que em poucos minutos conseguiu precisar para ele qual seria seu objeto de estudo pelos próximos dez anos, o que para Damisch era uma ambição como professor (plenamente atingida, diz, com razão, Yve-Alain Bois).

Quanto a mim, aproveitando a ideia do título do livro, gostaria de reter o aspecto *messager*. Desde a primeira aula minha sensação foi de ser envolvido por alguém que trazia mensagens de vários lugares, sempre precisando e ampliando o campo da arte. Alguém que fez minha atividade de artista ganhar um universo de referências capaz de tornar o exercício da arte uma aventura ainda mais fascinante.

5. ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. [N. Ed.]

6. DAMISCH, Hubert. Le jugement de Pâris. Paris: Flammarion, 1992. [N. Ed.]

7. Trata-se do texto "Homenagem a Hubert Damish", que publicamos neste número de *Ars*. [N. Ed.]

Artigo recebido em 24 de dezembro de 2017 e aceito em 7 de fevereiro de 2018.

Carlos Zilio é artista plástico. Nos anos 1970, editou a revista experimental *Malasartes*, empenhada na renovação do meio artístico e cultural brasileiro. Em 1976, participou da X Bienal de Paris, fixando-se na capital francesa até 1980. Em 1981, publicou *A querela do Brasil*, sua tese de doutorado defendida na Universidade de Paris VIII. Em 1992, fez pós-doutorado em Paris, com Hubert Damisch, e, em 1998, estágio sênior com Yve-Alain Bois, nos Estados Unidos. Atuou como professor na PUC-RJ e na UFRJ. Possui obras nas coleções dos museus de arte moderna do Rio de Janeiro e São Paulo, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, nos museus de arte contemporânea de São Paulo, Niterói e Paraná e no Museu de Arte Moderna de Nova York .

33
ARS
ano 16
n. 32

Artigo

Hubert Damisch*

Uma mulher, portanto: *Le déjeuner sur l'herbe*[1]

A woman, then: *Le déjeuner sur l'herbe*

palavras-chave:
Hubert Damisch; pintura moderna; Manet; *Le Déjeuner sur l'herbe*

Escrito em 1992, o ensaio discute a obra de Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, exposta no Salon des Refusés de 1863, um divisor de águas no universo da arte moderna que assinala uma mudança radical na abordagem do nu feminino e da ideia do belo na tradição artística. Conforme nota o autor, embora a pintura empreste a narrativa do célebre *Julgamento de Páris*, gravura de c. 1510-20, na qual Marcantonio Raimondi transcrevera obra de Rafael, Manet provocativamente projeta os personagens da narrativa clássica em um ambiente contemporâneo, além disso conferindo à figura feminina principal um olhar desafiador e provocativo, que visa diretamente o observador. Recorrendo a conceitos psicanalíticos, Damisch observa como o nu resulta dessublimado dessa pintura.

keywords:
Hubert Damisch; modern painting; Manet; *Le Déjeuner sur l'herbe*

Written in 1992, the essay examines Manet's painting, *Le déjeuner sur l'herbe*, exhibited in the Salon des Refusés in 1863, a milestone in the universe of modern art, which marks a radical rupture in artistic tradition, showing the female body as well as the very notion of Beauty under a new light. According to the author, although the painting recreates a well-known classical narrative from Marcantonio Raimondi's *The Judgement of Paris*, an engraving dated from c. 1510-20 that translates a design originally done by Rafael, Manet provocatively projects his characters in a contemporary setting, imbuing the main female figure with a defying and provoking gaze, directly targeted at the beholder. Resorting to psychoanalytic concepts, Damisch points out how nudity is desublimated in this painting.

1. DAMISCH, Hubert. A woman, then: le déjeuner sur l'herbe. In: _____. **The judgement of Paris**. Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 61-76. Traduzido do inglês por Luiz Carlos Oliveira Júnior. Revisão técnica de Sônia Salzstein, mediante o cotejo com a versão original em francês: DAMISCH, Hubert. Une femme, donc: le déjeuner sur l'herbe. In: _____. **Le jugement de Pâris**. Paris: Flammarion, 1992, p. 53-64.

*Hubert Damisch foi filósofo, historiador e teórico da arte.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.144714.

CC BY

Uma mulher, portanto, que está despida e sentada numa clareira com dois homens elegantemente vestidos, olhando para nós (a mulher) com um sorriso incipiente, aparentemente tão natural e familiar que assume no contexto algo da ordem de uma provocação, enquanto no plano de fundo uma outra mulher, ainda vestida com sua camisola, se banha em águas rasas (Fig. 1). Todos aqueles que estão profissionalmente abalizados a falar de pintura, tanto historiadores quanto críticos, não conseguiram esconder o embaraço, o mal-estar e o desconforto que essa tela segue lhes inspirando, tal como faz com todo mundo – "é como ouvir uma piada que demora demais", para citar o catálogo de uma exposição centenária[2]. E a verdade é que essa piada teve uma vida excessivamente longa. Assim como é verdade que, se há de fato uma piada, ela tem a ver acima de tudo com a diferença entre os sexos – uma diferença com a qual a obra-prima de Manet continua a jogar, com uma insolência que nem o tempo nem a evolução dos costumes conseguiram amenizar. E isso a despeito do fato de que o embaraço, o mal-estar e o desconforto que mencionei há pouco são nutridos, em parte, por outras considerações que podemos provisoriamente descrever como pictóricas, nem que seja para evitar julgamentos precipitados acerca da relação da arte com a diferença em geral e com a diferença sexual em particular.

2. CACHIN, Françoise. Le déjeuner sur l'herbe (nota introdutória). In: **MANET, 1832-1883** (catálogo da exposição). New York: Metropolitan Museum of Art, 1983, p. 169.

Fig. 1
Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, óleo sobre tela, 208 x 264,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Fig. 2
Ticiano, *Le concert champêtre*, 1511, óleo sobre tela, 105 x 137 cm, Musée du Louvre, Paris.

Manet, evidentemente, não foi o primeiro a representar figuras vestidas e despidas no mesmo quadro. Sua mais visível pincelada de ousadia e até mesmo de insolência está no ar de contemporaneidade de que a cena é imbuída, um efeito similar àquele produzido no teatro quando vemos personagens em obras de Sófocles ou Wagner vestidos com capas de chuva e calças jeans. Se esse paralelo também poderia ser traçado em relação a *O concerto campestre* presente no Louvre (Fig. 2), então atribuído a Giorgione – do qual uma bela cópia (por Fantin-Latour) era conservada pelo artista em seu ateliê –, essa comparação se dava em detrimento de Manet, já que o *Déjeuner sur l'herbe* invocava tão pouco a distância histórica reservada às obras-primas que parecia até debochar da própria noção de obra-prima. Como um crítico de Londres escreveu à época,

> Não devo omitir um notável quadro da escola realista, uma tradução de um pensamento de Giorgione para a França atual. Giorgione havia concebido a feliz ideia de uma *fête champêtre* na qual, embora os homens estivessem vestidos, as mulheres não o estariam, mas a moralidade duvidosa do quadro é perdoada em benefício de seu belo colorido (…) Agora algum francês ordinário traduziu isso para o realismo moderno da França, numa escala muito maior, e com a horrível indumentária francesa moderna em vez do gracioso equivalente veneziano. Sim, ei-los lá, debaixo das árvores, a dama principal

> inteiramente nua, (…) uma outra mulher de camisola saindo de um pequeno córrego que mal corre, e dois franceses de chapéus de feltro com abas largas sentados numa relva bem verde, com um estúpido olhar de satisfação. Há outros quadros da mesma categoria, o que leva a crer que o nu, quando pintado por homens vulgares, é inevitavelmente indecente.[3]

Não é preciso ser inglês para emitir julgamentos similares. Afixando à pintura, já de largada, o mesmo termo descritivo de "indecente", o imperador francês desencadeou o *succès de scandale* provocado pelo *Déjeuner sur l'herbe* no Salon des Refusés. Os estratagemas da repressão: a reação do governante devia ecoar ainda mais forte porque foi ele próprio quem ordenou o Conde Nieuwerkerke (o diretor dos museus responsável pelo Salão) a organizar um Salão oficial para obras recusadas pelo júri, de modo que – como ele mesmo disse – o público pudesse ficar livre para julgar por si próprio. É como se o imperador tivesse entendido que a censura, para ser verdadeiramente efetiva, não deveria permanecer a província exclusiva das instituições controladas pelo Estado, mas buscar reforço na opinião pública: a assim chamada administração cultural, já que não podia controlar estritamente a produção de obras de arte, resguardava o direito de intervir no nível da sua recepção ao entregá-las ao escrutínio público em condições nas quais o escândalo estava garantido, a repressão em questão sendo tão mais eficiente porquanto concernia a um material já *recusado* pela mesma administração e expressamente exibido como tal. Mas não são "os conteúdos descartados de nossas observações", para usar a expressão de Freud, o material bruto predileto da psicanálise, para não dizer da arte moderna?[4]

O que era, então, que o *Déjeuner sur l'herbe* dava a ver que não deveria ser visto – e que, talvez, não pudesse sê-lo sem que o sorriso da modelo não engendrasse no espectador, paradoxalmente, esse mesmo sentimento de "inquietante estranheza"? Esse sentimento que nasce, de acordo com Freud, de uma familiaridade que se sente como falsa ou equívoca – algo, para citar Schelling (como o faz Freud, a propósito dessa questão), que teria sido melhor deixar na sombra[5] – o desconforto do público se traduzindo no fato de que tenha, de início, optado pelo riso? E por que o escândalo, uma vez que nus femininos de outro tipo – e exibicionistas de outra forma – obtiveram triunfo no Salão oficial através da *Naissance de Vénus*, de Cabanel, e de *La Perle et la vague*, de Baudry (Figs. 3 e 4), louvados pelos críticos por sua técnica e gosto "requintados"? Em certa medida, era uma questão de "distinção" ou "distanciamento", já que a pintura de Manet recusa qualquer álibi poético ou mitológico. Mas notem – e voltaremos a esse ponto – que a própria

3. HAMERTON, Phillip. The salon of 1863. **Fine Arts Quarterly Review**, London, oct. 1863 apud REWALD, John. **The history of impressionism**. 4. ed. New York: Museum of Modern Art, 1973, p. 85.

4. FREUD, Sigmund. Der Moses des Michelangelo. In: FREUD, Anna (Ed.). **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1991, v. 10, p. 185. Edição inglesa: _____. The moses of Michelangelo. In: STRACHEY, James (Ed.). **The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud**. London: Hogarth, 1986, v. 13, p. 222.

5. Idem. Das Unheimliche. In: FREUD, Anna (Ed.). **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1991, v. 12, p. 227-268. Edição inglesa: _____. The uncanny. In: STRACHEY, James (Ed.). **The standard edition of the**

mitologia não estava imune a ataques nessa época, tendo de repente sido acusada pela ciência, que a havia tomado como objeto, da mesma *indecência* que ultrajou os críticos e o público na pintura de Manet. Pois uma ciência que tomava então forma considerava o estoque de fábulas que há muito alimentava a cultura europeia um objeto de escândalo, demandando ser encarado como tal. Como se um antigo feitiço que anteriormente mantinha sua autoridade tivesse sido quebrado; como se subitamente se tivesse percebido que a mitologia antiga, como a arte que logo seria batizada como "moderna", estava cheia de estórias obscenas e falava uma linguagem absurda tangida pela loucura. Como resultado, a herança clássica central ao academicismo foi submetida a ataques conjuntos que, apesar de motivados diversamente, contribuíram para um mesmo processo de destruição paulatina, à medida que o crítico da mitologia procedia pelo mesmo desgosto e resistência trazidos à baila nas reações ao *Déjeuner sur l'herbe*[6].

complete psychological works of Sigmund Freud. London: Hogarth, 1986, v. 17, p. 217-256. Edição brasileira: _____. O inquietante. In: SOUZA, Paulo (Org.). **Sigmund Freud**: obras completas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, v. 14, p. 247-283.

6. Cf. DETIENNE, Marcel. **The creation of mythology**. Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 13 e ss.

Fig. 3
Alexandre Cabanel, *La naissance de Vénus*, 1863, óleo sobre tela, 130 x 225 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Fig. 4
Paul Baudry, *La perle et la vague*, 1862, óleo sobre tela, 83,5 x 178 cm, Museo del Prado, Madrid.

Estamos razoavelmente bem informados sobre o que constituiu – após um momento inicial de troça, ela própria uma relativa novidade na história da "recepção" – a reação crítica ao que foi visto por muitos na época como uma provocação deliberada, ou, pior ainda, como evidência da falta de gosto e até de destreza técnica do pintor. Mas não está nada claro que a reconstituição dessa reação crítica, em todas as suas nuances e contradições ocasionais – um projeto abraçado pelos historiadores da arte – vá nos ajudar a ver melhor a pintura de Manet; tampouco está claro se ela nos permitirá enxergar a obra com olhos contemporâneos, especialmente na medida em que só temos acesso a testemunhos escritos. O simples fato de o crítico britânico já citado descrever equivocadamente as duas figuras masculinas no *Déjeuner* como portando chapéus de feltro com abas largas levanta certas suspeitas quanto à objetividade do seu exame da pintura. A tal ponto que, de fato, poderíamos ficar tentados a ver nesse lapso o efeito de uma espécie de cegueira endêmica na escrita crítica, que deveria ser cuidadosamente investigado enquanto tal: talvez o que as pessoas erradamente pensaram ter visto na pintura de Manet tenha servido para filtrar o que estava lá e lá permanecia, cumprindo sua função a despeito da recusa a vê-lo.

Por mais "indecente" que fosse o nu (feminino) "quando pintado por homens vulgares", é de se pensar – a julgar pelas observações desse mesmo crítico de Londres – que a quebra de decoro tinha menos a ver com o tratamento das figuras femininas (tão despidas em Manet quanto em "Giorgione", ainda que neste através da circunstância atenuante do seu "belo uso da cor") do que com a "horrível indumentária" imposta aos dois homens, que sendo "moderna" – e francesa? – só poderia soar à época como um insulto à beleza (assim como seus paletós pretos poderiam ser interpretados como uma afronta à cor). E importava pouco que somente um dentre eles estivesse equipado com um casquete – não um chapéu ou "*sombrero*" (como foi reivindicado por outro crítico, provavelmente como resultado da proximidade no Salão dos Recusados de duas outras pinturas de Manet à maneira "espanhola": *Jeune homme en costume de majo*, 1863, e *Mademoiselle V. en costume de espada*, 1862), mas uma touca (*faluche*) de estudante ou um capelo, cuja presença não se pode justificar pelo fato de essa figura ser um estudante – ele é velho demais para isso – ou *un homme coiffé* (uma expressão com conotações fálicas). Traduzindo esse "pensamento" para a linguagem moderna, ter-se-ia que à beleza (como à cor) só restaria abandonar a pintura, um evento que inclui os corpos das duas mulheres, as quais parecem se ausentar dali, uma pelo olhar que

dirige ao observador – que efetivamente a torna o foco da atenção – e a outra através da completa absorção em sua *toilette*, um efeito intensificado pela notória desatenção a elas por parte dos homens.

O nu é então declarado "indecente" com base no contraste ou na antítese. O que é uma questão de contexto, não somente interno (não é tanto o nu em si mesmo que é indecente, mas sua presença em tal pintura, e talvez o caráter dessa presença), mas também externo: pois a pintura é ainda, e talvez acima de tudo, indecente em comparação com outros trabalhos, fossem as imagens – perfeitamente castas – de piqueniques que proliferaram na pintura do final do século XIX (Fig. 5) ou as obras clássicas cuja longevidade e renome as imunizaram das acusações às quais, de outro modo, teriam sido vulneráveis.

Fig. 5
Pál Szinyei Merse, *Majális* (Piquenique em maio), 1873, óleo sobre tela, 127 x 162,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Meyer Schapiro esclareceu como, no *Concert champêtre* do Louvre, a diferença entre os sexos é embaralhada, obliterada pelas distinções de classe, o pastor se opondo ao jovem cortesão da mesma forma que a beleza rústica é contrastada com uma mais refinada, e a simples flauta com o alaúde do poeta, enquanto a pintura como um todo "intima a uma comparação entre natureza e artifício no amor", assim como na música, ainda que não sem "uma profunda unidade das formas" que conecta as figuras contrastantes entre si e com a paisagem paradisíaca. Mas as coisas são bem diferentes no *Déjeuner sur l'herbe*:

> Com Manet o contraste entre os sexos se torna escancarado através da dissociação das figuras; trata-se de uma abrupta oposição no modo de ser, social assim como biológico, que é reforçada pelo olho mediante a ambientação na imensa paisagem verde. A mulher, aqui, é um objeto sexual e impessoal, tendo, a seu lado, uma natureza morta maravilhosamente pintada (…) A pintura de Manet não simplesmente traduz (…) o imaginário de Giorgione em um vestuário moderno; o significado das roupas e da nudez como signos se modificou. Nenhuma corrente de emoção aproxima os sexos e nada permanece do mito e da musicalidade do modelo [de Giorgione]. A crueza da carne branca nua se alia à equivalente crueza das roupas pretas dos homens. O olhar da mulher é endereçado ao espectador e clama pelo olhar dele próprio, como se sua nudez nesse contexto de homens parisienses conversando representasse seu eu social normal.[7]

7. SCHAPIRO, Meyer. The apples of Cézanne: an essay on the meaning of still-life. In: _____. **Modern art**: 19th and 20th centuries: selected papers. New York: Braziller, 1978, v. 2, p. 8-9. Edição brasileira: SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna**. séculos XIX e XX. São Paulo: Edusp, 1979.

O de uma prostituta, como sugere Schapiro, chegando a entrever no *Déjeuner sur l'herbe* uma reminiscência irônica de *Les Romans de la decadence*, obra daquele que havia sido o mestre de Manet, Thomas Couture, e que hoje encontra-se entronizada no centro do Museu d'Orsay, no lugar que *l'Atelier* de Courbet deveria ocupar – ou ainda (mas aí já se trata de algo inteiramente diverso), de um modelo profissional, alguém cujo nome nos é conhecido: Victorine Meurent, então o modelo favorito do pintor.

Fig. 6
Thomas Couture, *Les romains de la décadence*, 1847, óleo sobre tela, 472 x 772 cm, Musée d'Orsay, Paris.

A resistência (no sentido psicanalítico, pois é disso que se trata) que até hoje é trazida à tona ao se olhar para a pintura de Manet é, obviamente, uma reação à nudez da mulher – uma nudez tão incongruente e aparentemente agressiva que pelo menos um observador se

sentiu obrigado a imaginar que os homens estavam *coiffés*, de modo a bloquear essa insolente demonstração de feminilidade, ou criar compensação para ela, por exacerbação do fato da diferença. Mas devemos também levar em conta o contexto pictórico desse nu, começando com a forma como o grupo de figuras se destaca do fundo verde, cuja aparência artificial e até teatral torna difícil discernir se a banhista faz parte do "pano de fundo" ou é uma figura à frente dele. Esse mesmo contraste agudo entre figura e fundo discutido por Schapiro é minado em ainda outro ponto, em outra área da tela e através de meios estritamente pictóricos: o limite claramente articulado entre a vestimenta preta e a relva verde se torna indeciso ao longo da curva das costas do modelo feminino, o qual, examinado de perto, parece possuir uma crista estranha e totalmente incongruente, ou uma barbatana dorsal percorrendo sua extensão, admitidamente evanescente porque se funde com o fundo – um eco, talvez, da linha elusiva das costas da mulher sentada à direita no *Concert champêtre*, que está desfocada pela mesma sombra avermelhada que cai sobre a relva. "Isso é desenho? Isso é pintura?", Castagnary interrogaria[8]. Para apreciadores acostumados a uma técnica sem hesitação, ao caráter "acabado" dos nus acadêmicos, havia algo aqui, algo sobre o que esse crítico chamou de um "belo esboço" (mas que, enquanto tal, não tinha lugar no Salon, nem mesmo no Salon des Refusés, ao menos não aquele que convém a uma "obra-prima" e que ele parecia clamar para si) que provocou espanto e até indignação.

8. "O Banho, o Majo e a Espada são belos esboços, admitirei. Há uma certa vivacidade no tom e uma certa franqueza no toque que nada têm de vulgar. Mas e então? Isso é desenho? Isso é pintura? Sr. Manet acha que está sendo firme e poderoso, mas está apenas sendo duro; estranhamente, ele é tão suave quanto duro" Cf. CASTAGNARY, Jules. Le salon des Refusés. **L'Artiste**, Paris, 15 ago. 1863, p. 16.

Fig. 7
Thomas Couture, *Les romains de la décadence*, detalhe, 1847, óleo sobre tela, 472 x 772 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Uma aquarela feita por Manet, sem dúvida baseada num decalque tirado de uma fotografia do quadro, esclarece retroativamente não apenas os contornos das figuras, mas também, mais amplamente, a técnica de "montagem" ou "colagem", que surge aqui como uma das forças principais do trabalho de pintura. Produto de uma "montagem", ou de uma "colagem", como esse quadro aparentemente de "plein air", mas pintado no ateliê: montagem ou colagem como esta, do interior sobre o exterior; e inversamente, "montagem" ou "colagem", como esta, do grupo sobre um fundo de vegetação rasteira; "montagem" ou "colagem" no interior mesmo desse grupo, como a dessa mulher que sai, como veremos, de algo completamente diferente de um *Bain* (Banho – título sob o qual o quadro foi inicialmente apresentado no Salon des Refusés); "montagem" ou "colagem", ainda, como aquela do "modelo" despido entre outros modelos vestidos; "montagem" ou "colagem" – para ir, enfim, direto à "coisa" – como aquela no contexto de formas que nada têm de clássicas, do *nu* como tal; o nu, feminino em primeira instância, aí mesmo onde as regras de trabalho do ateliê terão imposto por longo período o uso de modelos masculinos, sob o risco de as figuras declaradas "femininas" apresentarem uma anatomia um tanto musculosa – o nu, portanto, que a tradição clássica terá regularmente associado à ideia do belo, sem que por esse motivo tivesse necessariamente dispensado o desejo que a visão dele seria suscetível de despertar no espectador. Mas o que é desejar um corpo em sua forma pintada? O que é desejar uma mulher *em pintura* – no sentido em que se diz de alguém a quem não se consegue ver aí (em pintura), o que equivaleria a convocar esse alguém a uma passagem à pintura e, através desta, à efígie, ao retrato, à maneira de uma prova, ou de pedra de toque da visão, tanto quanto do desejo?

Esse nu em particular – a observação valerá, *a fortiori*, para a *Olímpia* – certamente não era bonito ou desejável, ao menos não da mesma maneira que a *Vênus* de Cabanel, imediatamente adquirida pelo imperador, que aproveitou a ocasião para laurear o artista com a Legião de Honra. Mas o *Déjeuner sur l'herbe*, tanto quanto a *Vênus*, invocava secretamente, e de maneira polêmica, aquilo que Wayne Anderson chamou – jogando com a homonímia dos dois nomes: o do pastor, filho de Príamo, e o da cidade em que o Salão ocorreu – de "Julgamento de Páris"; mais especificamente, o julgamento do público parisiense, contrariando, como fazia (e como iria fazer de novo, dois anos mais tarde, e ainda mais indiscretamente, a *Olímpia*), a imagem do belo que a arte oficial explorava de modo

desavergonhado. Imagem (o belo?) de uma moralidade no mínimo tão dúbia quanto se supunha fosse aquela que Manet lhe opunha: em comparação com o erotismo equivocado, de confeitaria, que banha a *Vênus* de Cabanel (para não falar na *Perle* de Baudry), o *Bain* de Manet e sua "banhista" devem ter atingido o olhar do público – em sua crueza e até irreverência – como algo próximo da pornografia; astúcia da história (ou antes, simplesmente aquela do poder?) – tendo selado que, em face da nudez venal ou basbaque de Cabanel e de Baudry, o nu de Manet tenha sido imediatamente identificado a uma prostituta da Rua Bréda[9].

O jogo de palavras com o nome da cidade de Paris – assim como a tentativa de sugerir paralelos entre o que o próprio Manet denominou sua *partie carrée* ou ménage (sexual) – e a história do pastor Pâris (dessa vez com o acento circunflexo sobre o "a") é, de fato, perfeitamente justificável em termos como os da história da arte. O crítico Ernest Chesneau foi o primeiro a apontar a seus leitores, numa nota subsequentemente adicionada a sua resenha do Salão dos Recusados, que o grupo focal das três figuras na composição de Manet era citação direta de uma gravura bem conhecida nos ateliês dos artistas daquela época[10]. E, de fato, numa gravura de Marcantonio Raimondi, tradicionalmente tida como cópia de uma obra perdida de Rafael (Figs. 8 e 9), vemos à direita o grupo que serviu de modelo a Manet – ou melhor, com base no qual Manet fez seus modelos posarem –, uma forma diferente, mais sutil, de obter um efeito de colagem, imitando as posturas da ninfa (uma ninfa estranhamente musculosa e andrógina, se é que se trata mesmo de uma ninfa) e dos dois deuses do rio, postados aí como à margem da história ou da fábula, à qual a primeira ostensivamente dá as costas, ao passo que teria bastado o sumiço do galho da mão do deus rio que o segura, para que essa mão levantada se visse investida da eloquência que tende a identificar em tal personagem o pronunciamento de um discurso[11]. Curiosamente, essa "descoberta", que é em geral aceita hoje, não teve qualquer impacto na época; foi somente em 1908 que Gustav Pauli, curador do Museu de Hamburgo, trouxe-a de volta, de uma forma mais propensa a atrair a atenção dos historiadores da arte – a começar por seu amigo Aby Warburg, que não hesitou em ver o *Déjeuner sur l'herbe* como o último elo numa longa cadeia que retrocede do Renascimento até o período helenístico, enquanto Manet, o pioneiro da modernidade, impressionou-o como um guia qualificado para o que ele denominava a vida e a história dos símbolos[12].

9. "Uma 'prostituta da Bréda', tão nua quanto pode estar, faz um espetáculo de si mesma sem pudor, entre guardiões tão vestidos e engravatados quanto ela está nua.... Essas duas figuras parecem estudantes de férias determinados a assegurar sua masculinidade; e todas as minhas tentativas de decifrar esse inconveniente enigma se provaram vãs" Cf. ÉTIENNE, Louis. **Le jury et les exposants**: salon des Réfusés. Paris: E. Dentu, 1863, p. 30.

10. "É difícil acreditar o Sr. Manet tomou emprestada uma das composições de Rafael. Mas ai de mim, isso é muito verdadeiro! Basta comparar o *Déjeuner sur l'herbe* com um certo grupo no *Julgamento de Páris"*. Cf. CHESNEAU, Ernest. **L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre**. Paris: Didier, 1864, p. 190.

11. Wayne Andersen faz a divertida sugestão de que a figura estende seu dedo indicador para usá-lo como um poleiro para o pardal que se aninha nas partes mais altas da pintura, uma hipótese que pelo menos chama atenção para a presença desse pássaro. Cf. ANDERSEN, Wayne. Manet and the Judgement of Paris. **ArtNews**, New York, v. 72, p. 63-69, fev. 1973.

12. PAULI, Gustav. Raffael und Manet. **Monatshefte für Kunstwissenschaft**, Berlin, v. 1, n. 1-2, p. 53-55, jan./fev. 1908. Cf. também GOMBRICH, Ernst. **Aby Warburg**: an intellectual biography. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 273-277.

Fig. 8
Marcantonio Raimondi (a partir de Rafael), *Il giudizio di Paride* (O julgamento de Páris), c. 1517, gravura, 29,3 x 43,8 cm, British Museum, London.

Fig. 9
Marcantonio Raimondi (a partir de Rafael), Il giudizio di Paride (O julgamento de Páris), detalhe, c. 1517, gravura, 29,3 x 43,8 cm, British Museum, London.

Não há nada de surpreendente a respeito desse efeito *a posteriori*, ou retardado: o próprio Chesneau só percebeu a citação depois que o Salão tinha acabado e sua crítica já havia sido publicada. Se ele optou por indicar a conexão, não foi para exibir erudição, mas antes para explorar esse novo elemento a seu favor, fortalecendo suas críticas

anteriores a Manet, aquelas pronunciadas antes de ele ter descoberto o que só podia parecer, aos olhos de apreciadores menos perspicazes do que Aby Warburg, uma piada de muito mau gosto: não bastava a Manet, portanto, ignorar o desenho e a perspectiva e escolher assuntos tendo em vista o seu potencial de escândalo; ele teria ousado, além do mais, calcar sua composição em um modelo consagrado pela tradição, cujas conotações rafaelescas lhe conferiam valor especial. Tudo isso sublinhava o quão importante era "denunciar o complô" (*vendre la mèche*) – descobrir, por uma contra-prova (*contre-mine*), o segredo dessa conspiração direcionada contra o belo ideal, de modo a tentar desarticulá-la[13].

À exceção do comentário de Warburg, que é essencialmente iconográfico e ao qual retornaremos mais adiante, a crítica desde sempre tendeu a minimizar a importância dos empréstimos de Manet às obras-primas do passado. Longe de enxergá-los como citações mais ou menos crípticas que demandam interpretação, pretendeu-se encontrar neles a prova de uma assombrosa falta de imaginação da parte do pintor, que estaria menos interessado no tema do que na forma como este seria tratado[14]; ao mesmo tempo, não se hesitou em tomar isso como prova das dificuldades que a "composição", no sentido clássico do termo, apresentaria a Manet[15]. Aqueles que salientam o elemento paródico da pintura, seu lado "farsa" ou "blague de ateliê", chegam muito mais perto da verdadeira natureza da obra, mesmo que estejam lidando exclusivamente com sua recepção: o mesmo gosto pela paródia, bem como um interesse pelo próprio pastor Páris, pode ser encontrado em *La Belle Hélène*, de Offenbach, que teve sua estreia poucos meses depois do Salão de 1863, quando os irmãos Goncourt não pouparam palavras bastante duras para denunciar essa nova forma do espírito francês, o "gosto da blague corruptora", "o assassinato do respeito" e "a *vis comica* de nossa decadência"[16]. A contínua relevância de tais respostas é evidenciada pelo desconforto e embaraço ainda inspirados, nas palavras de Françoise Cachin, por essa "encenação ao vivo" de um "clássico", de uma "peça de museu", e o leve mal-estar que continuamos a sentir diante do *Déjeuner sur l'herbe* hoje em dia, quando supostamente não somos mais escandalizados por ele e quando as alusões paródicas a obras-primas do passado se tornaram tão lugar-comum que perderam todas as suas implicações provocativas.

Mas agora devemos direcionar nossa atenção para além da gravura de Raimondi da qual Manet decalcou o grupo principal de seu *Déjeuner* – à história ou à fábula que ela ilustra. Uma história ou fábula com certa pertinência no próprio registro da recepção: uma vez tendo passado pela catraca que separa o Salão oficial do Salão dos Recusados,

13. "O Senhor Manet terá talento no dia em que aprender o desenho e a perspectiva; terá gosto no dia em que deixar de escolher os temas em vista do seu conteúdo escandaloso. Não é nosso propósito aqui dar uma lição sobre questões morais tal como elas se relacionam com as belas artes, mas não podemos enxergar como perfeitamente casta uma obra em que uma mulher sentada na mata, rodeada por estudantes com boinas e casacos, esteja coberta (*clothed*) apenas pelas sombras das folhas. É uma questão de interesse subordinado, mas devo expressar meus lamentos, menos pela composição em si do que pela intenção que a inspirou. Senhor Manet quer obter celebridade chocando a classe-média. Atacar a modéstia do Sr. Prudhomme é uma fonte de deleite para esse jovem cérebro entregue ao devaneio... Mas hoje o Sr. Prudhomme não pode mais ser escandalizado, ele ri desses excessos joviais e elenca os outros que estão rindo em seu favor" (CHESNEAU, 1864, p. 190).

14. "Uma curiosa falta de imaginação repetidamente levou Manet a 'emprestar' de outros artistas. Muitos de suas obras, se não baseadas diretamente em antigos mestres, foram no mínimo inspiradas por lembrança (Manet havia viajado bastante), por reproduções, cópias etc. Embora o próprio Manet raramente tenha feito alguma alusão a suas fontes, ele com frequência as usou

o público se sentiu autorizado a escolher entre duas formas de arte ou duas formas de beleza (e talvez três, se levarmos em conta as obras do passado às quais a referência se impunha de modo mais imediato). O conflito entre uma pintura já autodeclarada "oficial" e aquela mais tarde designada como de "vanguarda" tornou-se manifesto primeiramente em 1863; e a magnitude desse conflito, desse ataque contra o "bom gosto", foi tornada evidente pelo contraste entre a *Vênus Anadyomedes* de Cabanel e outra imagem de nudez feminina – esta também de derivação clássica, mas isenta de quaisquer conotações poéticas e mitológicas, bem como de toda afetação erótica. Se o *Déjeuner sur l'herbe* causou tanto escândalo, foi antes de tudo por conta da falta de decência que exibiu ao questionar, de forma tão ruidosa, o que era ou poderia ser a beleza em arte, e ao considerar tão abertamente que a pornografia pudesse não ser estranha a ela, ainda mais numa época em que a noção de beleza "ideal" fora limitada a servir como pretexto para imagens sugestivas. O que não podia ser dito, muito menos mostrado, mesmo que mediante o encobrimento de uma citação – isto é, em sentido estrito, *disfarçado* – e que a inscrevia de fato sob a dependência, ainda que indireta, do julgamento que o pastor Pâris havia sido chamado a pronunciar, é que a beleza, *ligada* como é ao corpo e à diferença sexual, é sempre, em qualquer parte, necessariamente indecente.

com tão pouco disfarce que teria sido fácil identificá-las, caso alguém se dispusesse a fazê-lo. Mas no caso de Manet a questão parecia de pouca importância, uma vez que o que importava não era o tema, mas a forma como ele o tratava. O que ele encontrou nos trabalhos do passado foram tão somente elementos composicionais; ele nunca copiou, porque apenas sua inspiração, não seu talento, precisava de um guia ocasionalmente" (REWALD, 1973, p. 86).

15. BOWNESS, Alan. A note on Manet's compositional difficulties. **The Burlington Magazine**, London, v. 103, p. 276-277, jun. 1961.

16. DE GONCOURT, Edmond; DE GONCOURT, Jules. **Manette Salomon**. Paris: Lacroix, 1867 apud CACHIN, Françoise. Op. cit., p. 170.

Artigo recebido em 19 de janeiro de 2017 e aceito em 1º de março de 2018.

47
ARS
ano 16
n. 32

Artigo

Sônia Salzstein*

Juxtaposition, repetition, dance[1]

Justaposição, repetição, dança

keywords:
Richard Serra; contemporary art; sculpture; installation

This essay, approaching Richard Serra's works exhibited at Instituto Moreira Salles in Rio de Janeiro, in 2014, discusses the remarkable interplay between sculpture and drawing in the artist's production, this interplay having frequently resulted in drawings marked by such sculptural qualities as solidity, mass, weight, lightness, fluidity and, converselly, in sculptures and installations addressing architectural and structural issues. The text also points out to the cezannesque procedure which mark several drawings of Serra, where two dimensional surfaces usually basculate in steep angles, favouring a continuous switching back and forth between horizontals and verticals, flat and receding planes. From this relationship to drawing, as is argued, derives the crucial role gestures and action on materials play in this work, assigning to it a bodily plasticity.

palavras-chave:
Richard Serra; arte contemporânea; escultura; instalação

O ensaio aborda os trabalhos que Richard Serra apresentou em exposição realizada no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, em 2014, e discute o trânsito notável entre desenho e escultura presente em sua obra, do qual frequentemente resultaram desenhos marcados por qualidades escultóricas, tais como solidez, massa, peso, leveza, fluidez e, inversamente, em esculturas e instalações ligadas de modo decisivo a questões estruturais e arquitetônicas. O texto aponta, igualmente, o procedimento cezanniano que marca diversos desenhos de Serra, nos quais superfícies bidimensionais usualmente basculam em ângulos agudos, favorecendo o trânsito contínuo entre horizontais e verticais, entre a bidimensionalidade das superfícies e os espaços em profundidade. Desse enraizamento no desenho, conforme se argumenta, deriva o papel crucial que os gestos e a ação sobre os materiais desempenham nesse trabalho, conferindo a ele uma plasticidade corporal.

1. This essay originally appeared in the publication Richard Serra: Desenhos na Casa da Gávea [Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014, p. 7-16]. The English version (by Renato Rezende) of this essay was submitted to proofreading of the author especially for Ars

* Universidade de São Paulo [USP].

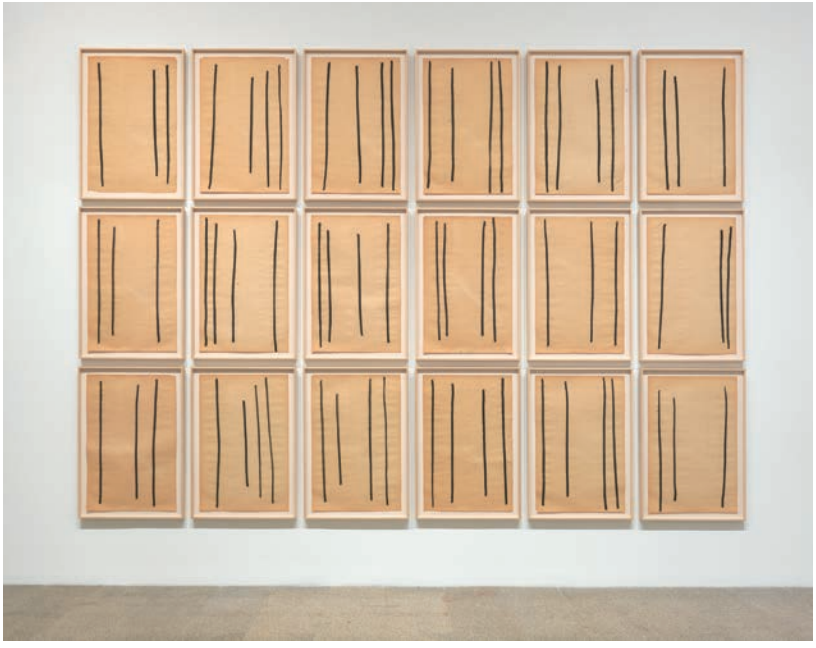
DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.143438.

CC BY

In his first exhibition in Brazil, in 1997, Richard Serra proposed to Centro de Arte Hélio Oiticica an installation of drawings, black circles made of paint stick applied directly on the walls, crowning the building's inner arches, and on the ceiling. Seventeen years later, the artist's second exhibition in the country once again features drawings, a large selection of works spanning significant moments of his career, chosen specially for the Instituto Moreira Salles'spaces in Rio de Janeiro.

Instead of addressing the architectural scale and, ultimately, the urban environment, as occurred in the previous project, the exhibition planned for IMS' headquarters in Rio de Janeiro, an elegant modernist residence built in 1951, gives preference to a more introspective atmosphere, of concentration and absorption. Opposing the spatial fluidity, the interplay of transparent glass surfaces and the linear fluency of the old residence of the Moreira Salles family, the current set of drawings is more restrained, suggesting spaces for concentration and gravity, but also speed and circulation – a discontinuity of times, in tension with the gracefulness of the architectural space enclosing it.

The artist leaves aside the iconic impact of elementary geometric shapes presented in large scale and chooses, at IMS, to emphasize the inner events of the works, which in turn are of a more intimist scale, organized in rooms according to a horizon of common themes. There

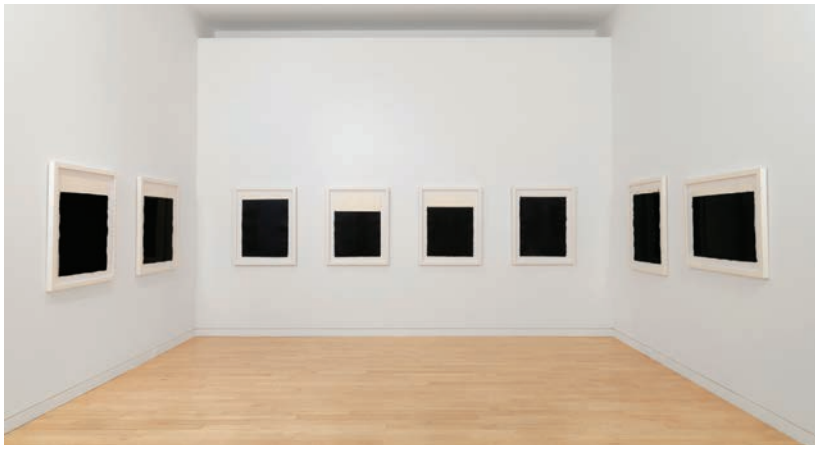


Drawing after circuit, 1972. Painstick on paper, 24 sheets, 91,4 X 61 cm (each).

is no sense of overview in this selection of works of different periods, most of which recent, with one single old series, *Drawings After Circuit*, 1972, a time, by the way, in which Serra began to produce his black drawings on canvas. In this exhibition, the works were organized in sub-groups, each of which bringing forward decisive aspects of the artist's production and presenting, like installations, environments articulated internally, where the idea of body as rhythm, mobility, and transformation emerges in a striking manner.

In the aforementioned series *Drawing after Circuit*, for instance, which early has signaled the spatial and topographical dimension which would consolidate itself in Serra's drawing – the succession of vertical lines of the series was produced based on the circumnavigation of the sculpture named in the title[2] - the peculiar way in which he operates line as cut, a limit, a force of attraction or repulsion is remarkable. The recent transparencies in Mylar which he displayed in an exhibition organized by the Courtauld Institute in London (2013) obtained through "blind" printing procedures, of the contact of sharp tools against the back of surfaces covered with thick layers of paint, brings to the fore the importance of the gesture, which in Serra does not concern expression, but a methodic and rhythmic procedure, the unique and interminable process of self-creation of space itself. *Weights* (2008) seems to bring forward an experience of space as passage, so crucial in his drawing as in his sculpture- the understanding of the body as maximum concentration of density, but also as lightness, evanescence, and displacement, against the grain, let us say, of notions of axiality and weight, inherited from sculptural tradition.

2. It is timely to describe, in comparison to the drawings of the series, the work *Circuit* (1972). As the artist states in his "Notes on Drawing", it consisted in placing "four [steel] plates into the four corners of a square room. The edges of the plate, functioning as lines, and the spatial quadrants, resulting from the placement of the plates, converge towards a central core. The open square of the central core becomes the perceptual intersection of lines, planes and volumes, creating the simultaneity of a centrifugal and centripetal effect. After *Strike* and *Circuit* I became involved with sculpturally structuring a given context and thereby redefining it." "Notes on Drawing", In SERRA, Richard. *Richard Serra: Writtings, Interviews*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.



Weights, 2008. Painstick on handmade paper, eight parts, 77,4 X 55,8 cm and 55,8 X 77,4 cm.

Drawings, installation, drawings-sculpture (or sculpture-drawings…) - it is of no importance the way one would like to call Serra's production in both of his Brazilian exhibitions. Both bring together works that immediately summon up the entire volumetry of the space, all dynamic forces which confer its depth and multidirectionality, as is also characteristic of his two-dimensional production. In the current show at Instituto Moreira Salles there is something new: Serra radicalizes the tension – which characterizes his entire output – between the anonymous and impersonal dimension associated with the wall drawings and the complexity of unique gestures, accomplishing a methodical process which can only be decided in the spot, according to each case. From this perspective, this exhibition requires, as noted, a more internalized focus from the visitor.

Constituting, since the beginning of the seventies, an autonomous segment in this body of work, also with decisive repercussion in Serra's sculpture, the practice of drawing very likely brought him a certain way of operation. The artist even declared his appreciation for the silent activity of observing, of never underestimating or neglecting a thing[3], and, of course, the habit of embracing, in the close record of drawing, this immense visual constellation of permanently available variables, of inspecting with sobriety all powers at play there, would come in handy to an observer with such susceptibility to the very little. Not coincidentally, drawing emerged in Serra's production as a privileged place which led him to a non-hierarchical view of space, in which everything has its own relevance and intensity: a view, therefore complex, multifaceted, and contradictory.

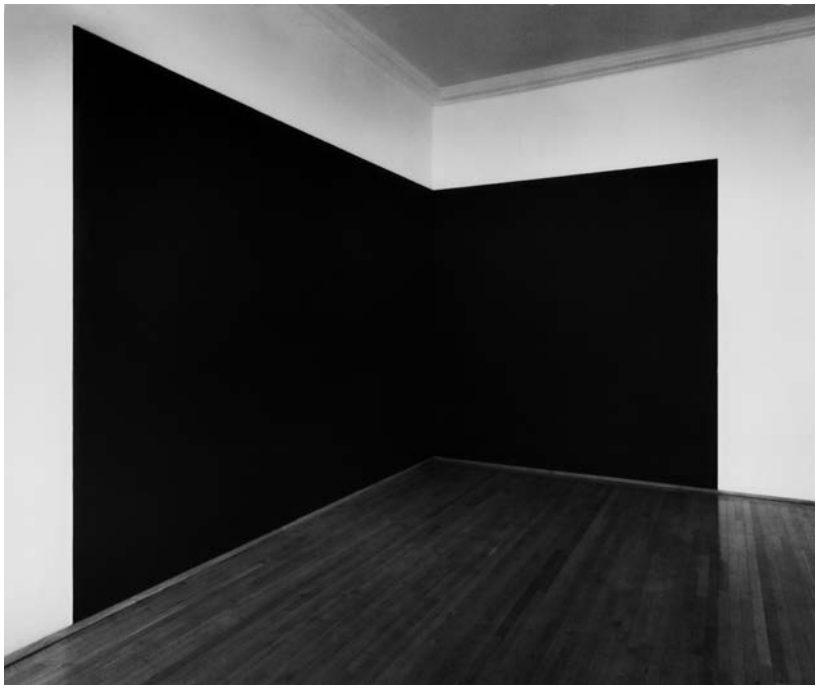
It was in 1974 that Serra experimented for the first time with large-scale drawings, to which he referred later as "installation-drawings", a composite expression in which the first term, significantly a noun derived from a verb, underlines the action of spatial positioning to which the artist exposed these works, as if one needed to differentiate them from those he usually exhibited.[4] The fact that one had to "install" them, rather than "exhibit" them indicates not only an emphasis on the environmental scale of these drawings, a reference to the immediate connection they established with the whole architectural space of the exhibition; the strong use of the term also signals the artist's intervention on the deconstruction of the monolithic body of the objects, of the functional relations to which

3. According to an interview given by the artist to Gary Garrels: "I remember that time in Johns' studio clearly. He was working on a green target painting, and at the same time he'd be turning on Joe Cocker and he'd traipse across the floor, mix some paint, put one stroke on the painting, and sit down and talk. It seemed to me that Johns concentrated on all those activities equally. He did everything with equal intensity. (...). You have to pay attention to everything all the time. A lot about what art is about is paying attention." ROSE, Bernice, WHITE, Michelle, and GARRELS, Gary. *Richard Serra Drawing: A Retrospective*. The Menil Collection, Houston. New Haven/London: Yale University Press, 2011, p. 68.

4. See the artist's interview to Gary Garrels: "The first drawing exhibition was a show at Castelli's of two large scale drawings on canvas, *Zadikians* and *Shafrazi*. Until those Installation Drawing on Canvas, drawing wasn't yet truly an autonomous activity for me; it was something I was doing parallel to making sculpture." *Ibid.*, p. 71. In the testimony above, the artist refers to the exhibition *Richard Serra Drawings* (Leo Castelli Gallery, New York, October 12-26, 1974, *apud ibid*, p. 216).

they are usually exposed. From then on objects were introduced – as autonomous, although mutually implied parts – in an indeterminate formal status, they began to ask for consideration of their uniqueness and, thus, forced a repositioning of all viewpoints at play.

It is worth remembering, finally, that drawing carved out its own place in Serra's works work over the years, as a practice strongly anchored in bodily *performance* – drawing as a kind of mapping of the plasticity of the body, but also of the resistance it faces in the realization of this plasticity. Not surprisingly, the vast production on paper and other two-dimensional supports employed by the artist is marked by simple and straight-forward gestures and, in equal measure, by discipline and restraint.



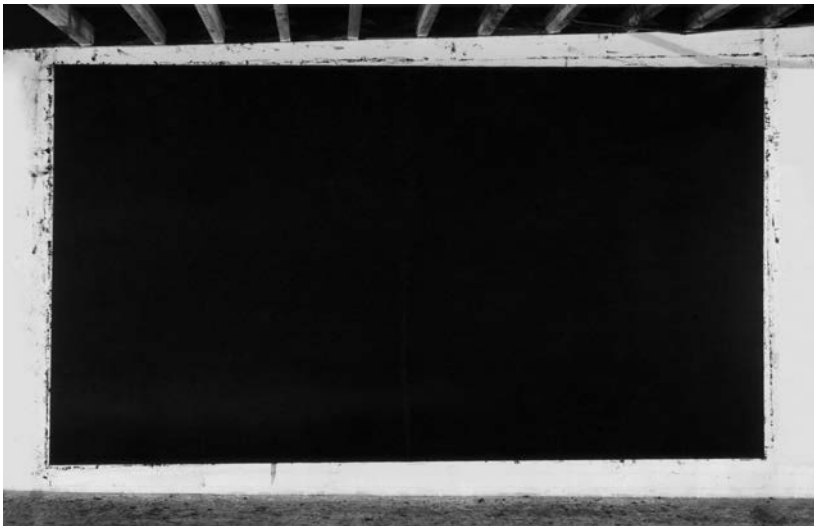
Pacific Judson Murphy, 1978. Painstick on Belgian linen, two parts, 2,8 m X 4,4 m and 2,8 m X 2,7 m.

The course of a five-decade-plus career – in which, alongside sculptures dialoguing with architecture and the urban space, also gained prominence the installations Serra produced with large scale, two-dimensional works, sort of architectural drawings – leaves no doubt, however, about the special status that a way of thinking based on drawing acquired in his career, and about how much, in it, drawing and sculpture are mutually implicated. The kind of

drawing that has taken over Serra's production throughout all these years is, thus, far from relating to a segment alternative to a work formed mainly by sculptures – indeed, it added to the totality of his work an exploratory intelligence ever more radical, grounded in the privilege of practice. This relevance of tactile and sensory aspects, which connects immediately the line in Serra to a bodily experiment, reveals, moreover, how much his drawing moves away from the rationalism underlying the project-based nature with which the line appears in the modern tradition.

In the end, it seems, drawing was what decisively revealed to the artist the existence of contradictory objects in one single plane, so he understood how heterogeneous objects, at first unconnected, could share the same space and join a stream of relations – the logic of juxtaposition, the inexhaustible plasticity of a dynamic and contextual space. Works like *Pacific Judson Murphy* (1978), *Abstract Slavery* (1974), for example, embrace spatial incongruities which disorient and influence the way the observer moves through the environment. The intelligence of drawing, this porous and permanently extendable border, took Serra's work beyond formal compositional issues. It allowed him to find a place in a transitional space, between the internal logic of the work and a contextual space.

Pacific Judson Murphy and *Abstract Slavery* deal with the experience of spatiotemporal continuity, paradoxically based on



Abstract Slavery, 1974.
Belgian linen, 289,5 X 538,4 cm.

discrete and disjunctive surfaces, since we are looking at drawings made through a procedure that is sheer discontinuity : the repetitive friction of paint sticks on Belgian linen, in dense successive layers. Notwithstanding the literalness of the procedure, the fact is that the drawings produce immersion. They require absolute involvement from the body, urging the body towards an experience of proprioception.

And in both, curiously, it is the procedure of juxtaposition – in principle, a merely virtual operation on the flat surface – which gives rise to a dense environment and imposes the space in all its volume. Besides, the fact that Serra gives some of his works titles with names of famous blues men, like Willie Dixon and Huddie Leadbelly, suggests the connection that the notion of juxtaposition may have, in his work, with notions of rhythm and repetition, with dance, or, more generally, with the disciplined construction of bodily lightness.

The apprenticeship of the complex spatiotemporal experience which informs the juxtaposition procedure in Serra certainly also has something to do with the impact of Cézanne's presence on some deep substrate of his work.[5] One cannot disregard, before so many twisted parallelograms, which populate his drawings, the refracted memory of Cézanne's enigmatic still lifes. In those works, as we know, quite tangible objects, modelled with the well-known sculptural density he conferred to painting, appear devoid of gravity, not resting on the plane, but disconcertingly juxtaposed with tabletops tilted to the point of being almost parallel to the plane of the picture. It is therefore irresistible to associate Serra's twisted planes – featuring the impossible conciliation between the inexorably flat and frontalised condition of vision and the tactile appeal of space as depth – with these visual impasses consisting of the twisted tabletops in Cézanne's painting.

Serra is probably interested in the fact that Cézanne – together with having provided this strange form of continuity through discontinuities, the shift between objects sharing mutually excluding representational orders – is the anti-demiurgic artist par excellence, tormented by doubt, willing to go on an arduous journey which could result in the radical denaturalization and desentimentalization of vision. And the fact that he is the modern artist who most ruthlessly put under pressure the assumption of transparency of vision, and who eradicated doubt from the metaphysical level of philosophy, plunging it into the drama of practical life, and into the questioning of the status

5. Authors such as Richard Shiff and Barnaby Wright established this association (respectively, in *Drawing The Back Of The Mirror Transparencies. Richard Serra Recent Drawings*. Craig F. Starr Gallery, New York, October-December 2012. Exhibition catalogue; and *Richard Serra Drawings for The Courtauld*. The Courtauld Gallery, London, September 2013-January 2014. Exhibition catalogue). It is the artist himself, though, who declares his interest in Cézanne, as he did in an interview to Gary Garrels, when referring to his drawings on double panels, *No Mandatory Patriotism* and *The United States Government Destroys Art*: "The comparison of the diptychs with Cézanne may be a stretch, but no one else comes to mind who deals so physically with mass and weight. No one talks about the weight in Cézanne, but there's a manifestation of weight there that's not in Picasso, not in Matisse, barely in anyone who follows. Cézanne is obviously interested in gravity and in the relationship of weight to plane. Take *Still Life With Plaster Cupid*, in the Courtauld, where he punches a hole in the space, and you think the apples and onions are going to roll off the table. The only thing holding them in place is their weight. They have the weight of cannoballs."ROSE, Bernice, WHITE, Michelle and GARRELS, Gary. *Op. cit.*, p. 79.

Paul Cézanne, *Still life with Plaster Cupid*, 1894 c.

of art and its institution in modernity and about the place it gives to the constitutive work of vision. The pragmatic and anti-expressive character which marks Serra's drawing certainly has some elements from the desentimentalizing saga of the Cézannian stance.

Cézanne – just like Serra in his own way – sought the tectonic and structuring work of vision; it is in the artist from Aix en Provence that drawing becomes independent from the protocols of the artistic genre, making explicit the structural intelligence of painting, and gaining an experimental dimension in art, a disposition for deconstruction and the tabula rasa until then unknown in classic tradition. There are, as we can see, several aspects which allow a glimpse into the kind of synchronicity between a "historical" work and the work of the contemporary artist. Desentimentalization and, ultimately, dehumanization of vision (because it sees itself, in modernity, disconnected from the principle of empathy, just like Worringer understood the mimetic tradition of Western visuality), the aspiration to the encounter with a synesthetic dimension of vision and, more radically, with a way of seeing emancipated of an intellective training are well known issues of modern art , envisioned by Cézanne's painting, reconfigured, subjected to new historical and cultural requirements in Serra's work.

However, although certainly mobilezed by the memory of art history, his work does not seem particularly interested in problematize art history, nor in recognizing itself in it. There are no evident comments or citations, there is no underlying "concept" of art history, there are no metadiscourses in the production of this artist who, on the contrary, seems to strive, in each new work, for a genetic movement,

the annihilation of the remembrance of previous experiences and their subjecting to new and untested processes.

We have observed that Serra's work provides unusual connections, creating a suggestive context in which there are only discontinuities. One of its most remarkable aspects, as we have seen, is its permanent "transitional state", despite the feeling of gravitational rest that those massive surfaces covered with layers of black pigment or pieces weighing many tons may convey. One moves easily from the tenuous to the ultra dense (and vice-versa), and it is always likely that that massive body – although perilously supported – will be suddenly dissolved, restituted to the spatial indeterminacy of a constellation of discrete elements, indifferent to the meaningful arrangement in which the artist places them. Once again the presence of the kind of hoarse and syncopated rhythm of jazz, in Serra's work, comes to the surface, a rhythm which frees the body from its own weight, allowing it to be light, in repetition and exhaustion.

Taking into account the public and monumental appearance of a large part of these works and, finally, the antinomy suggested there between the affirmative character of its apparent public dimension and the deep immersion brought by the interstices, the gaps marking the whole, it seems plausible to think of a discrete mixture of humor and stoicism in these plays of construction and deconstruction, weight and evanescence. This unexpected and subtle hint of desublimation prevents the volatilization of the elementary geometric shapes into iconic essences, for it underscores their materiality and organicity. It is also this immanence and pragmatism that discourages a purely optical grasp upon the work, as it deflects our attention towards the responsibility of the process associated with it, to the multiple consequences of its small physical events.

In sculpture as in two-dimensional works, what ensures the uniqueness of each work, its intrinsically processual nature, is the way the artist deals with lines. This has nothing to do, as we have seen, with an idea of drawing as an essential protoform of the work, because in Serra – against the grain of the constructive rationalism of which he is inevitably heir, although somewhat insubordinate – the line is understood not as the ideal limit of all bodies, the form of forms, but as a cut, a region in ferment which permeates and irrigates them, compressing or dilating space.

Although Serra's work presupposes a logic of parts – this is also what it means to deal with line as a cut –, it is not derived from systematic thought, in which the form could loom abstracted from the physicality involved in every process, and be passively subsumed under procedures of anticipation or sequentiality, as occurs with the constructive lineage or, more specifically, in minimalist production, radicalized by Serra's generation, which gave it an unexpected turn.

Strictly speaking, moreover, the terms 'series' and 'sequence', which the constructive tradition, with its project of rationalization of form, helped universalize, barely apply to the artist's work: in it if indeed these terms describe anything, it is a process of repetition which only establishes itself in the expectation that it will thus provide the occurrence of the dissimilar. In this work, a comparative view is essential; to weigh up small accidents in texture in order to understand the transparency or opacity they can give every surface, to consider the compact or loose character with which the dark material of the paint stick or lithographic paint adds to them, the volatizing or densifying function which voids and interstices may have in different works.

In Serra, the line is therefore indissociable from practice: it immediately intervenes on the materials, resulting in their organic, functional nature, which always appears as an extension of the body, a vibration which can be more or less direct or remote, but which will always be responsive to its displacements. It will never be about the line which generalized and internalized in the materials, which is abstracted in a mold or pattern. Resisting dematerialization in the metaphysics of the contour-continent, line presents itself as direction and flow – but sometimes also as an constraint –. ensuring, in both cases, the dramatic dynamism of the whole, its belonging to an amplified force field, to the city, to a cultural context.

In her study of the Picasso papers[6], Rosalind Krauss showed how the apparently conventional drawings he produced in the second half of the 1910s did not negate the Cubist experience. By confronting several orders of representation in one single plane, these works caused them to mutually denounce one another, which ultimately relativized them. Indeed, they demonstrated to have internalized this experience and taken it to a new level of complexity.

If, due to the conventions of language, drawing cannot escape the enunciation of a figure against a background, despite the fact that

6. KRAUSS, Rosalind E. **The Picasso Papers**. Cambridge: MIT Press, 1998.

this enunciation is – as it was in Picasso's drawings from the mid-1910s and in modernism in general – a self-declared and ostensive procedure, explicit from the inside out of the work, in Serra, the line establishes the undecidability between one instance and another, between what belongs to the formal regime of the work and what extends beyond it. Line, thus, or the way the artist deals with it, is what pushes the work always beyond its formal determinations.

But naming the result of Serra's work as 'drawing' or 'sculpture' adds little to the understanding of it: as a technique, these works prove too generic and unspecific to be subsumed by the tradition of drawing or sculpture or, in broader terms, in the very categories of art history. The artist favors basic materials and blunt, almost brutal procedures – something occurs with his work which is like a methodical de-specialization of technique, the progressive voiding of well-known humanist assumptions, of the history of technique as *poiesis*, a repertoire of abilities naturally conducive to the *telos* of an action. In Serra, as we will see, action stands on its own, causing the properties of each material to come to the surface, according to the exactitude of the procedure to which this material is subjected; action requires a dense and composite time: action admits the advent of antagonistic forces, being therefore a kind of action backed by a reflexive dimension.

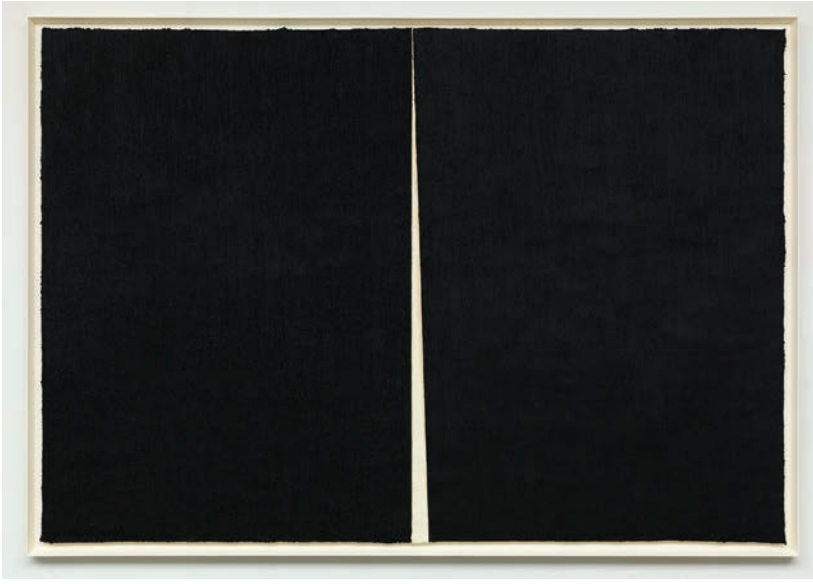
Regarding Serra's two-dimensional production in particular, It appears that over the years it progressively acquires a tactile, topographic quality, so to speak, indicating the peculiar accent he imposed on the language of drawing. The elementary shapes he favored squares, circles,

Cambuhy, 2012.

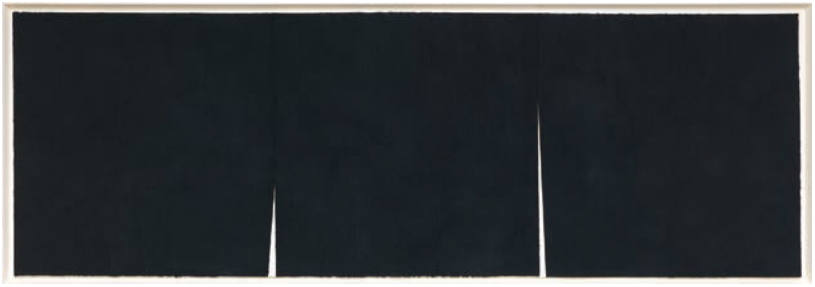
parallelograms that may subtly tilt in relation to the plane – clearly show the interest of the work in retain the spatial coordinates governing the body-space relation, but, like an improbably dramatic Mondrian, propelling the body out of the idealities of the plane, urging it to permanently reconfigure itself in relation to the environment.

In recent drawings, like those produced with lithographic crayon on transparent Mylar surfaces, Serra underlines the relevance of the action itself, dilating it to the maximum, revealing a whole internal complexity, so that what would be the last destination of this action, a predication inevitably external to the very process in question, reveals a magma of small actions significant in themselves. That is, the action resulting from these drawings is not the instrument of an intention that could precede and escaped it. In these transparencies, the only thing left is action becoming a meditated process, permanently deconstructing the finalism of ordinary actions, hostile to the relations of cause and effect regulating them.

The drawings on Mylar exacerbate like never before the doubtful elements of Serra's production between an anonymous and an impersonal nature – which, in addition, always made it possible to identify the public scale as an outstanding feature of Serra's work – and the imponderable telos of a practice which does not strive for a climax, which reveals interminable, self-disciplined as it is, in the toils



Rift # 1, 2011.
Painstick on handmade paper,
290 X 420 cm (with frame).



Double Rift # 6, 2013. Painstick on handmade paper, 214 X 611,5 cm.

of trial and error, still subjected to the fluctuations of volition and the affections. Blind drawings, which for this very reason perform an aspiration so present in the entire work, of deconditioning the automatic association between the gesture of hands and eyes. "There is no way to make a drawing – there is only drawing."[7]

Perhaps one could say such doubtful intelligence of drawing is what allowed the artist to make the most of the tradition of sculpture, to circumvent the abstract and instrumental character of the constructed spaces into which our bodies are continually thrown, and reach a unique experience of space, space as a game, a continuous permutation of viewpoints: "I did not want to accept architectural space as a limiting container, I wanted it to be understood as a site in which to establish and structure disjunctive, contradictory spaces."[8]

And, similarly, perhaps it was the physicality inherent to sculptural work which made Serra reach a notion of line as cut, force field, a zone of tension able to lead to both adherence and repulsion. The line, which besides, is also a compressed space, a space within a space, might thus either establish proximities between disparate objects or separate supposedly continuous objects into autonomous elements, which it continually rearranges into new orders of relations.**

7. SERRA, Richard. *In* ROSE, Bernice, WHITE, Michelle and GARRELS, Gary. *Op. cit.*, p. 59.

8. "Notes on Drawing". *In Ibid.*, p. 137.

** We are thankful to the artist for having granted permission to reproduce illustrations of his work in this essay, and also to his assistant Trina McKeever, for her helpful cooperation

Artigo recebido em 15 de dezembro de 2017 e aceito em 19 de fevereiro de 2018.

Sônia Salzstein teaches History of Modern Art and Theory of Art at the Department of Visual Arts/School of Communications and Arts/University of São Paulo.

61
ARS
ano 16
n. 32

Kaira Marie Cabañas*

A contemporaneidade de Bispo

The contemporaneity of Bispo

Artigo inédito

Arthur Bispo do Rosário, paciente psiquiátrico que representou o Brasil na Bienal de Veneza de 1995, talvez seja o artista *outsider* mais conhecido do país. A análise que proponho de sua obra considera o significado de respeitar os direitos dos loucos, abordando seus trabalhos pela perspectiva da arte contemporânea. Bispo nunca atribuiu estatuto artístico à sua produção. Investigo se classificar seu trabalho como arte contemporânea, como faz Frederico Morais, não abandona um tipo de controle epistêmico (o psiquiátrico) para adotar outro: um formalismo estético atemporal. Defendo a necessidade de mais estudos para compreender como Bispo, cuja identificação psicopatológica se confunde com a discriminação de raça e de classe, se tornou um dos artistas brasileiros de maior prestígio.

palavras-chave:
Arthur Bispo do Rosário; arte contemporânea brasileira; arte psiquiátrica; Frederico Morais

Arthur Bispo do Rosário, psychiatric patient who represented Brazil at the Venice Biennale in 1995, is perhaps the best known Brazilian outsider artist. The analysis I propose to do of his work considers and respects the rights of people with mental illnesses, addressing their work through the perspective of contemporary art. Bispo never assigned artistic status to his production. I investigate if classifying his work as contemporary art, as Frederico Morais does, leaves one type of epistemic control (the psychiatric) to adopt another: a timeless aesthetic formalism. I support the need for more studies to understand how Bispo, whose psychopathological identification is intertwined with race and class discrimination, became one of the most prestigious Brazilian artists.

keywords:
Arthur Bispo do Rosário; contemporary Brazilian art; psychiatric art; Frederico Morais

* University of Florida [UF], Gainesville.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.143624.

CC BY

Não sou artista. Sou orientado pelas vozes para fazer desta maneira.
Arthur Bispo do Rosário, c. 1974-1989

Tendo hoje, à sua disposição, toda a obra de Bispo do Rosário, é obrigação da crítica analisá-la como parte significativa da produção de arte contemporânea brasileira.
Frederico Morais, 2013

Arthur Bispo do Rosário, paciente psiquiátrico que representou o Brasil na Bienal de Veneza de 1995, talvez seja o nome mais conhecido da assim chamada *outsider art* no país[1]. Ao contrário dos pacientes de Nise da Silveira, Bispo produziu suas diversas criações – de estandartes a colagens – isolado de figuras artísticas e literárias. Ainda assim, se existe alguém que merece reconhecimento por chamar a atenção do mundo da arte para o trabalho de Bispo, essa pessoa é o curador e crítico Frederico Morais. Ele organizou a primeira exposição do artista, *Registros de minha passagem pela Terra*, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1989 (ano da morte de Bispo), bem como sua maior retrospectiva, *Arthur Bispo do Rosário: o inventário do universo*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1993. Morais definiu essas exposições como essenciais para a sua "invenção" de Bispo como artista[2]. Consideradas a partir desse quadro, as epígrafes que iniciam esta análise – a primeira, atribuída a Bispo; a segunda, de autoria de Morais – apontam para algumas das principais questões que motivaram este artigo[3]. Isto é, como a produção artística criada por pacientes psiquiátricos é compreendida, discutida, definida e exibida no Brasil e quais as descontinuidades existentes, na prática, entre as abordagens feitas no país e em outras partes do mundo.

A "arte contemporânea", como categoria, começou a dominar os discursos institucionais nos anos 1990, mesmo período em que se verificou a promoção de Bispo a artista contemporâneo. Assim, algumas das questões que norteiam este texto são: de que forma essa produção, realizada no contexto clínico do hospital psiquiátrico, informa a narrativa da arte contemporânea e suas instituições? Em que medida os debates em torno da caracterização, ou não, dos trabalhos desses pacientes como arte e de sua análise por uma perspectiva interna ou externa à história da arte se relacionam a paradoxos e construções discursivas que são específicos à história da arte no Brasil? Por fim, qual o tipo particular de

1. Este artigo foi elaborado a partir do capítulo 4 do meu livro *Learning from madness: Brazilian modernism and global contemporary art*, que será lançado em outubro de 2018 pela University of Chicago Press. Gostaria de dedicar este artigo a Gina Ferreira e Lula Wanderley. Uma nota sobre a terminologia: em geral, optei pela utilização de *outsider art* neste artigo para identificar o trabalho criativo produzido em um contexto de asilo, embora o termo em inglês (*outsider art* como tradução do conceito de *art brut* de Jean Dubuffet) também se refira ao artista autodidata. No contexto brasileiro, essa produção também foi chamada de *arte virgem* pelo crítico Mário Pedrosa, *arte do inconsciente* pela Dra. Nise da Silveira, *arte incomum* pelo curador Walter Zanini, e de "arte dos pacientes psiquiátricos" ou "arte dos loucos" etc. por vários autores nos contextos da arte e da psiquiatria. Tradução de Lara Rivetti.

2. Cf. MORAIS, Frederico. **Arthur Bispo do Rosário**: arte além da loucura. Rio de Janeiro: NAU; Livre Galeria, 2013, p. 23-24. Na versão original deste texto, as

contemporaneidade que pode ser atribuído à prática criativa de Bispo? Em relação a esta última, o que se coloca em questão é a diferença entre inscrever Bispo como um artista no sistema da arte contemporânea – das galerias particulares às bienais, das revistas de arte à história da arte – e um entendimento do contemporâneo que também leve em consideração o desafio singular que seu trabalho impôs ao contexto em que ele foi criado: o manicômio[4]. Do mesmo modo, este artigo também se propõe a recontar a narrativa do embate entre a história da arte e a história da arte psiquiátrica, entre os direitos da crítica de arte e os direitos dos loucos.

***

Eis os dados: Arthur Bispo do Rosário, conhecido como "Bispo", nasceu em Japaratuba, Sergipe, muito provavelmente em 16 de março de 1911 (embora informações divergentes existam). Adotado por uma família de fazendeiros de cacau (possivelmente os donos da plantação onde seus pais trabalhavam), aprendeu a ler e escrever. Em 1925, matriculou-se na Escola Aprendizes Marinheiros de Sergipe. De acordo com o arquivo da Marinha de Guerra, ele lá serviu por nove anos, mas acabou sendo dispensado em função de sua falta de disciplina[5]. A partir de 1928, Bispo atuou também como pugilista, chamando atenção da imprensa local no Rio de Janeiro tanto por sua violência quanto pela capacidade de suportar golpes por um tempo prolongado[6]. Em 1933, enquanto ainda lutava boxe, foi contratado pela empresa Light & Power, no Rio de Janeiro. Em 1936, sofreu uma lesão no pé que colocou fim à sua carreira como pugilista. Um ano mais tarde, foi despedido da Light & Power por desobediência e por ameaçar um superior. Bispo buscou então representação legal e contratou o advogado José Maria Leone para cuidar do caso, que foi posteriormente resolvido com um acordo no tribunal do trabalho. Em 1937, a família Leone acolheu Bispo como empregado doméstico, um arranjo que durou até 1960. Ele realizava todo tipo de tarefa para a família, desde limpar a casa e fazer compras no mercado, até trabalhar como guarda-costas de José Maria, que, por um breve período, tentou carreira política. Enquanto ainda morava e trabalhava na casa daquela família, Bispo vivenciou aquilo que poderia ser designado como sua primeira visão – ou, dito de outro modo, seu primeiro surto psicótico.

De acordo com os registros existentes, todos baseados nos relatos do próprio Bispo, na noite de 22 de dezembro de 1938, sete anjos o saudaram e o reconheceram como Jesus. Bispo descreveu esse evento em um dos quinze estandartes feitos por ele com pedaços de tecidos de algodão bordados, medindo em torno de 100 x 200 cm cada, nos quais

citações desse livro foram retiradas da tradução de Anthony Doyle para o inglês, p. 238-278 (N. T.).

3. Os registros existentes de falas de Bispo são escassos; é por esse motivo que afirmo que a frase "eu não sou um artista" foi "atribuída" a ele. Em algumas passagens ao longo deste artigo, optei por utilizar os termos "supostamente" ou "alegadamente" para demarcar momentos de dúvida em relação às declarações de Bispo e às suas atividades. As falas de Bispo foram relatadas também por outros autores; aqui, no entanto, são citadas diretamente de uma das quatro fontes primárias utilizadas: a) os textos bordados em seu trabalho; b) o filme **O prisioneiro da passagem**: Arthur Bispo do Rosário (1982), Hugo Denizart, Brasil; c) a entrevista concedida a Conceição Robaina em 11 de março de 1988; e d) o vídeo **O Bispo** (1985), Fernando Gabeira, Brasil.

4. No contexto deste artigo, utilizo o termo arte contemporânea para designar a rede institucionalizada – desde exposições globais até revistas de arte – na qual a arte atual é exibida, apresentada, discutida. Para Terry Smith, a resposta do mundo da arte à pergunta "o que é arte contemporânea" seria algo como: "é tudo aquilo que afirmamos ser arte contemporânea, é aquilo que fazemos, é a arte por nós mostrada, comprada e vendida, promovida e interpretada". O autor questiona uma tautologia

são retratados, tanto por meios visuais quanto verbais, lugares e eventos, como embaixadas, navios de guerra nos quais ele navegou, além de um concurso de Miss Brasil. Em um estandarte específico, postumamente intitulado *Eu preciso destas palavras. Escrita* (c. 1967-1974; figura 1), Bispo dividiu a superfície em sete colunas de larguras distintas. Localizado no centro da extremidade inferior da obra, o contorno de uma figura humana paira sobre aquilo que parece ser uma estrutura piramidal, abaixo da qual consta o título descritivo do trabalho. A linha azul utilizada para costurar o estandarte foi retirada do uniforme de pacientes, um indício da padronização e da opressão disciplinar. Em muitas de suas obras, Bispo desfez a trama dos tecidos e usou lençóis hospitalares como suporte.

No canto esquerdo do objeto, é possível distinguir palavras que começam com a letra A, costuradas em caixa alta: ADEUS, ADEM, ADAPTADAS, ADULTO, ADICIONAR, ADULA, ADVOGADO. Cada palavra ocupa seu próprio retângulo, criando um efeito visual de blocos de vocábulos sobrepostos. Na última coluna à direita, Bispo documenta sua visão (novamente em caixa alta): "22 DEZEMBRO 1938 – MEIA-NOITE ACOMPANHADO POR – 7 – ANJOS EM NUVES ESPECIAIS FORMA ESTEIRA – MIM DEIXARAM NA CASA NOS FUNDO MURRADO RUA SÃO CLEMENTE – 301 – BOTAFOGO ENTRE AS RUAS DAS PALMEIRAS E MATRIZ EU COM LANÇA NAS MÃO NESTA NUVES ESPIRITO MALISIMO NÃO PENETRARA"[7]. Nessa obra, Bispo também explica como deixou a casa da família Leone, no bairro carioca de Botafogo, e iniciou uma peregrinação em direção ao centro da cidade, passando, ao longo do caminho, pelo palácio do Catete, pela Praça XV e pela Igreja da Candelária. Existem diferentes versões, no entanto, sobre seu destino sagrado final, onde ele teria se apresentado como Jesus.

Fig. 1.
Arthur Bispo do Rosário, *Eu preciso destas palavras. Escrita*, c. 1967–1974, madeira, tecido, metal, fio e plástico, 120 x 189 cm, Coleção Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

tão autossuficiente em favor de uma compreensão da arte contemporânea como um "despertar crucial da arte para a questão da história da arte dentro da própria história, e como uma resposta ao poder formativo das forças históricas". A análise de Smith se concentra em artistas contemporâneos cujas práticas investigam, por meio dos próprios trabalhos, sentidos mais aprofundados do que significa ser contemporâneo. Cf. SMITH, Terry. **What is contemporary art?** Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. 243-244. A questão específica dos pacientes psiquiátricos permanece fora do escopo do estudo de Smith.

5. Dentre as biografias produzidas, o trabalho de autoria de Luciana Hidalgo é o mais conhecido. Cf. HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário**: o senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

6. MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 33-36.

7. Transcrição do texto exatamente conforme bordado no trabalho de Bispo. ROSÁRIO, Arthur apud DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário**: a poética do delírio. São Paulo: Unesp, 2009, p. 70 (N. T.).

Humberto Leone (filho de José Maria) recorda-se de visitar a Igreja de São José à procura de Bispo. Na ocasião, o padre teria dito que um "preto maluco", que afirmava ser São José, havia tentado expulsá-lo de sua igreja. Ainda segundo o relato de Leone, Bispo teria então sido preso e levado ao hospital psiquiátrico na Praia Vermelha[8]. De modo diverso, em entrevista ao fotógrafo e psicanalista Hugo Denizart, em 1982, Bispo descreveu sua chegada ao hospital da seguinte forma:

> Bispo: Em 22 de dezembro eu desci lá na São Clemente, em Botafogo.
> Denizart: Desceu como?
> Bispo: No fundo de uma casa, quando fui reconhecido pela família. No dia seguinte, depois que eu fui, me apresentei no Mosteiro de São Bento. No dia 24, eu vim aqui para a Praia Vermelha [o hospital], mandado pelos frades.
> Denizart: Pelos frades?
> Bispo: É, que reconheceram a mim, quando eu disse: "Eu vim julgar os vivos e os mortos", eles perceberam e mandaram eu vir para o hospício.[9]

Vindo da Igreja de São José ou do Mosteiro de São Bento, o que se sabe ao certo é que, em 24 de dezembro de 1938, Bispo foi admitido no Hospital Nacional dos Alienados (também conhecido como o hospital da Praia Vermelha), no atual bairro da Urca (hoje em dia, o prédio faz parte do campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro).

Mas as discrepâncias e tensões entre os relatos de testemunhas, o trabalho de Bispo e suas próprias descrições continuam a motivar a busca por preencher as lacunas da sua biografia e do tempo vivido em manicômios. Quando questionado a respeito dos detalhes da sua história pessoal, Bispo às vezes explicava, "Um dia eu simplesmente apareci"[10]. Dr. Durval Nicolaes, que atendeu o paciente em 26 de dezembro, registrou as seguintes observações sobre o exame psicológico de Bispo:

> Calmo, de olhar vivo, ares de importância, atento e solícito. Fisionomia alegre. Humor variável. (…) Gestos e mímica adequados. Associa ideias com relativa extravagância. Memória conservada. Apresenta, às vezes, alucinações auditivas e visuais. Tem ilusões visuais. Ideação francamente delirante. Delírio de grandeza, místico, de interpretação, de caráter persecutório e onírico. Afetividade e iniciativas diminuídas. Raciocínio e julgamento falhos. Autocrítica diminuída.[11]

Diagnóstico médico: esquizofrenia paranoide.

Depois de algumas semanas, no começo de 1939, Bispo foi transferido para a Colônia Juliano Moreira (CJM), em Jacarepaguá, bairro da

8. LEONE, Humberto apud MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 41.

9. DENIZART, Hugo. Op. cit. Agradeço a Flavia Corpas por gentilmente compartilhar sua transcrição da entrevista.

10. ROSÁRIO, Arthur apud HIDALGO, Luciana. Op. cit., p. 13.

11. Cópia do registro original de internação de Bispo do Rosário, do arquivo da coleção do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (IMASJM). Graças à minuciosa investigação de Corpas, o registro original de internação foi encontrado. Cf. prefácio de sua autoria em MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 13. Esse registro é comumente referido como "Prontuário Praia Vermelha".

zona oeste do Rio de Janeiro. Posteriormente, passou por breves internações no hospital psiquiátrico no Engenho de Dentro, sem que fossem encontrados registros de qualquer contato com Silveira ou de alguma participação nas suas oficinas de terapia ocupacional, embora o artista e terapeuta Lula Wanderley afirme que Silveira se lembrava dele[12]. Houve também intervalos em que Bispo retornou à vida civil, tendo sempre a família Leone como seu refúgio. Há indícios de que, entre 1954 e 1964, ele não estava internado. Nesses anos, entre 1961 e 1964, sob recomendação de Humberto Leone, Bispo começou a trabalhar na Assistência Médica Infantil de Urgência. Um dos médicos pediatras fundadores do centro de atendimento afirma lembrar-se de Bispo, das suas práticas de jejum e das "purificações" por ordem da Virgem Maria, bem como das várias miniaturas – desde navios de guerra bordados a placas de metal gravadas com nomes – que ele criava e armazenava no sótão[13].

A internação mais longa de Bispo se deu no complexo hospitalar CJM, onde viveu por aproximadamente 25 anos. O ano de 1964 representa seu confinamento definitivo[14]. Em relação à sua produção criativa realizada posteriormente nesse ambiente, um relatório médico datado de 8 de fevereiro de 1985 declara: "Permanece em seu quarto, realizando trabalhos manuais criados por ele, preservando sua personalidade dentro da instituição, através desse meio de defesa desenvolvido pelo próprio. É o único com tal característica, destacando-se dos demais"[15]. Esse relatório contribuiu para reforçar o mito construído em torno da figura de Bispo, um mito que preserva a imagem de isolamento e de uma prática criativa que se originaria de forma independente em um contexto considerado privado de atividades artísticas e artístico-terapêuticas. Bispo pode até ter sido o único paciente a se isolar em seu quarto, mas ele não era o único que se dedicava ao trabalho criativo. A CJM possuía um amplo programa de praxiterapia (ou terapia ocupacional), com oficinas que incluíam atividades como costura e bordado[16].

Bispo se dedicou a produzir objetos desde o tempo em que morava com a família Leone e durante o breve período em que trabalhou na Assistência Médica Infantil de Urgência; uma prática mantida também ao longo de suas diversas internações. A primeira documentação visual existente de um trabalho de Bispo talvez seja uma fotografia de autoria de Jean Manzon, publicada em novembro de 1943 na revista ilustrada *O Cruzeiro*, acompanhando o artigo "Os loucos serão felizes?", localizado por meio do meticuloso trabalho da psicanalista Flavia Corpas[17]. Nessa reportagem sobre o Hospital Nacional dos Alienados, Bispo aparece vestindo sua característica capa, o *Manto do Reconhecimento* ou *Manto da Apresentação* (figura 2)[18], ao lado do que ele chamava de suas

12. Lula Wanderley em depoimento à autora em 13 de março de 2016. Esse fato foi mencionado por Lula em diversas ocasiões.

13. Avany Bonfim em depoimento digitado e assinado a Frederico Morais em outubro de 1989, reproduzido em MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 48.

14. Entre 1954 e 1964, Bispo não esteve internado no CJM. Cf. MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 47.

15. apud MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 58. Os registros dos quais essas citações foram retiradas se perderam posteriormente, portanto, existem somente nas transcrições e gravações daqueles que tiveram acesso incialmente ao arquivo de Bispo, no final da década de 1980 e no início da seguinte. A ficha completa foi perdida durante os anos 1990.

16. Inaugurada em 1924, a CJM era exclusiva, inicialmente, a pacientes do sexo masculino. Localizada em uma antiga fazenda cuja área é maior do que a de Copacabana, foi concebida como um local destinado à realização do trabalho agrícola como forma de terapia, de modo similar ao que era praticado no Juqueri. Juliano Moreira, seu fundador, acreditava que promover a cura de pacientes por meio da agricultura e da pecuária, bem como pelo trabalho realizado em pequenos ateliês, também sustentaria o hospital, que desenvolveu

"miniaturas"; nesse caso, várias criações – desde um veleiro até um cartaz triangular decorativo feito em papel – que ele desenvolveu enquanto se mantinha em isolamento.

No entanto, a suposta "missão" de Bispo de recriar tudo aquilo que existe na terra foi iniciada muito depois, em 1967, na CJM, quando ele foi punido com um período de três meses de confinamento na solitária por ter agredido outro paciente ao tentar manter a ordem. Bispo, enquanto "xerife" do pavilhão, havia ido longe demais na tentativa de controlar outro paciente, uma tarefa que os médicos frequentemente solicitavam a ele. Durante o isolamento, ele escutou uma voz que o ordenava que representasse toda a vida na terra. A fim de realizar essa tarefa, Bispo, logo em seguida, se isolou em sua cela (provavelmente entre 1967 e 1974). Em entrevista à assistente social Conceição Robaina, ele explicou: "Eu, quando estava trancado ali no quarto, eu passei sete anos trancado ali no quarto fazendo serviço, e aqueles bordados, bordados que eu fiz. Passei sete anos trancado no quarto, não saía"[19]. De fato, Bispo se dedicou à tarefa de bordar seus estandartes e listas de nomes e coisas em tecidos, criando um inventário de pessoas e lugares tanto do interior do hospício quanto de fora dele[20].

Fig. 2
Arthur Bispo do Rosário, 1943.
(foto Jean Manzon)

um extenso programa de praxiterapia. O trabalho e a terapia ocupacional eram por vezes complementados com períodos de descanso e banhos. Em 1936, a CJM passou a admitir também mulheres. Nessa época, a terapia eletroconvulsiva e a psicocirurgia (isto é, a lobotomia) eram práticas reservadas principalmente a pacientes esquizofrênicos e psicopatas; assim, nos anos 1940, a CJM tornou-se uma colônia hospitalar; entre 1952 e 1968 foram realizadas 536 psicocirurgias. Durante esse período, os pacientes também continuaram trabalhando na agricultura e na pecuária, em atividades industriais, artísticas, nas áreas de administração, limpeza etc. Conforme deixa claro o documento *Histórico da Colônia Juliano Moreira*, "o resultado dessas práticas terapêuticas não era a cura dos enfermos; o trabalho dos pacientes servia para manter os diversos setores do hospício". Cf. HISTÓRICO da Colônia Juliano Moreira. In: INSTITUTO MUNICIPAL DE ASSISTÊNCIA À SAÚDE JULIANO MOREIRA. **Coleção IMASJM**. Rio de Janeiro: IMASJM, 1996. Em 1996, a CJM passou a se chamar Instituto Municipal de Assistência à Saúde (Imas), embora continue sendo comumente referida como Colônia Juliano Moreira.

Além disso, Bispo continuou produzindo objetos, mas eles assumiam com frequência uma materialidade distinta daquela dos bordados. Bispo envolvia muitos dos objetos que construía com um fio azul, o mesmo obtido ao desfazer os uniformes dos pacientes. Nesses embrulhos eram costurados, ainda, o nome do objeto e, muitas vezes, um número – Cadeira 371, Escada 142, Soquete 204, Raquete de Tênis 41, entre outros. Alguns também faziam referência a armamentos (arco, granada, bainha, por exemplo) enquanto outros, como um moinho de cana-de-açúcar, respondiam às especificidades daquele local: a colônia-hospício localizava-se em uma antiga plantação de cana-de-açúcar. Ao todo, Bispo criou cerca de quinhentos objetos embrulhados, atualmente identificados como ORFAs – objetos recobertos por fios azuis[21]. É notável que Bispo tenha conseguido desenvolver tal (semi)autonomia dentro do manicômio. Não apenas ele desfazia os uniformes dos pacientes como, pouco a pouco, conquistou as celas vizinhas à sua, até ocupar todas as onze localizadas na extremidade norte do Pavilhão 10, no Núcleo Ulisses Viana, além da área do salão central que também compunha esse espaço. Em seu estudo sobre Bispo, a professora de comunicação Patrícia Burrowes declara: "Assim trabalha Bispo: contra. Contra a miséria física e subjetiva provocada pela psiquiatrização. Contra a falta de espaço. Contra a pobreza. (…) Contra o abandono. Contra a falta de material. Contra"[22].

***

Além da comunidade médica e da equipe do hospital, Morais foi um dos poucos a ver a obra de Bispo no seu contexto de produção; ou seja, na ala em que o artista reunia matérias-primas e criava seu trabalho. Ele também foi uma das poucas figuras do mundo da arte a conhecer Bispo pessoalmente. Morais é um renomado crítico e curador, conhecido por uma vasta produção escrita (autor de mais de trinta livros), por seu apoio à *nova crítica* e por sua atuação como curador durante os anos mais sombrios da ditadura militar brasileira. Em 1964, o governo democraticamente eleito do Brasil foi deposto por um golpe de estado. Com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, o regime adentrou sua fase mais repressiva. Durante esses anos, Morais esteve envolvido principalmente com os artistas da chamada Geração AI-5, muitos dos quais buscavam enfrentar abertamente a relação entre arte e política, além de repensar o papel do artista na sociedade[23]. Morais também organizou exposições de arte que tratavam da política contemporânea, como o caso da emblemática *Do corpo à Terra* (1970), realizada no Parque Municipal de Belo

17. Durante nossa conversa em 23 de março de 2016, Corpas e eu discutimos sobre a imagem de Bispo na capa do catálogo *Um canto, dois sertões* (Cf. CAMPOS, Marcelo. **Um canto, dois sertões**: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira. Rio de Janeiro: Azougue; Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, 2016). Notamos como essa imagem retratava um Bispo bastante jovem, jovem demais para se tratar de um registro dos anos 1960, conforme indicado na legenda da publicação. Após nossa conversa, e com seu característico método de investigação minucioso e detalhado, Corpas localizou esse artigo, com as imagens publicadas da série original de fotografias feitas por Jean Manzon em 1943. Cf. NASSER, David. Os loucos serão felizes? **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 5, p. 31-38, nov. 1943, p. 31-38 e 74. A imagem de Bispo na capa de *Um canto, dois sertões* não estava incluída nesse ensaio ilustrado. Em sua pesquisa, desenvolvida até hoje, Corpas, também psicanalista na área clínica, investiga a relação entre o delírio e a criação de objetos por meio da instauração de um nome como forma de substituição, como *sinthoma*, conceito desenvolvido por Jacques Lacan. Cf. CORPAS, Flavia. **Arthur Bispo do Rosário**: do claustro infinito à instalação de um nome. 2014. 226 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Horizonte. Especialmente marcantes foram os eventos que solicitavam a participação do público, dentre os quais os lendários Domingos da Criação (1971), que ocorreram no MAM-RJ, onde Morais atuava, à época, como coordenador de cursos (1969-1973). O modo como essa série de *happenings*, realizados no espaço externo do museu, atraiu milhares de participantes encarnava o compromisso de Morais com o sentido público e coletivo da arte, bem como sua crença nas capacidades criativas de todos os indivíduos[24]. Dada tamanha convergência de preocupações – da criação coletiva ao uso de materiais comuns, corriqueiros (nas atividades dos Domingos da Criação eram utilizados papeis, tecidos, linhas, corpos) – não é de se estranhar que, na década seguinte, Morais tenha identificado uma ressonância entre seus valores como crítico de arte e o trabalho de Bispo, mesmo tendo abordado este último, paradoxalmente, em termos puramente formais.

Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura, extenso estudo realizado por Morais, foi lançado em 2013. O livro, esclarecedor e ricamente ilustrado, oferece análises instigantes sobre Bispo, sua vida e obra, bem como um panorama dos debates críticos em torno da categorização do seu trabalho enquanto arte. Mais marcante ainda é o início da introdução escrita por Morais: "Lúcio Costa costumava referir-se a Brasília como "a cidade que eu inventei". E estava certo. Afinal, antes de ser implantada no planalto central a "cidade nova", futura capital do Brasil, o que havia ali era apenas vazio e silêncio. Brasília não foi crescendo aos poucos, organicamente, atendendo às necessidades de seus moradores. Nasceu pronta, bela, monumental. Pois bem, parafraseando o nosso arquiteto e urbanista, eu poderia dizer, com igual ênfase: "Arthur Bispo do Rosário, o artista que eu inventei"[25]. A escolha do termo *inventado*, que foi assinalado logo no começo deste artigo, é reveladora. Conforme afirma Luciana Hidalgo, biógrafa de Bispo: "A *avant garde* dos círculos de arte nova-iorquinos e europeus não chegava em Jacarepaguá"[26].

Como curador, Morais incluiu uma seleção de estandartes de Bispo pela primeira vez na exposição À margem da vida, inaugurada em 25 de julho de 1982, no MAM-RJ. A mostra apresentava aproximadamente trezentos trabalhos produzidos por internos de centros de detenção de menores, idosos, pacientes psiquiátricos e presidiários. A introdução do pequeno catálogo da exibição descreve seus objetivos:

> [O MAM-RJ] pretende que o público trave contato com setores da criação cultural inteiramente à parte do circuito oficial da arte. Não se trata, portanto, de mostra convencional, mas de modalidades criativas opostas ao procedimento dos artistas profissionais. São formas espontâneas, obras afastadas

18. A foto utilizada (Fig. 2) retrata Bispo com o *Manto da Apresentação*, mas não é a mesma imagem publicada na revista *O Cruzeiro*, embora seja também de autoria de Jean Manzon. Aquela publicada na revista pertence a uma coleção particular, e foi possivelmente por isso que a autora optou por essa outra versão. (N. T.)

19. ROSÁRIO, Arthur. Entrevista a Conceição Robaina, 11 mar. 1988. In: MUSEU BISPO DO ROSÁRIO ARTE CONTEMPORÂNEA. **Arquivo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Museu Bispo Do Rosário Arte Contemporânea, 1952. Agradeço a Bianca Bernardo, chefe do departamento educativo, por me ajudar a localizar essa entrevista.

20. Ibidem.

21. Para conseguir realizar o seu trabalho, Bispo contava também com outros pacientes, que lhe traziam materiais. Quando ganhava algum dinheiro executando pequenas tarefas no hospício, ele pedia às enfermeiras que comprassem os produtos de que precisava. Alguns documentos também explicam que ele ganhava presentes espontâneos de visitantes que iam ver o seu trabalho.

22. BURROWES, Patrícia. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 45.

23. Para mais detalhes sobre a produção artística no período da ditadura militar brasileira, e também a respeito do papel

da tradição e do ensino codificado. Janelas da alma, muitas vezes carregadas de estranha poesia[27].

O catálogo inclui uma seção para cada tipo de criador. Naquela dedicada ao trabalho dos pacientes psiquiátricos, todos cinco da CJM, consta uma introdução escrita por Denizart, que afirma: "Podemos aprender que o homem doente não deixa de ser talentoso, não deixa de ser sensível"[28]. À margem da vida foi a primeira ocasião em que um objeto de Bispo, apresentado ao lado de trabalhos de Antônio Bragança, Itaipú Lace, Muniz e Oswaldo Kar, foi exibido fora da CJM. De acordo com Morais, "E foi nessa exposição que Arthur Bispo do Rosário pôde ser visto, pela primeira vez, como artista"[29]. É possível acrescentar, ainda, que a exibição do MAM-RJ configura a primeira vez em que o trabalho de Bispo foi apresentado como pertencendo à arte incomum (o que se chama de *outsider art*, em inglês). A exposição, na qual foram apresentados trabalhos de indivíduos à "margem da vida", pautava-se sobre um enquadramento discursivo que reforçava a existência de um "dentro" e um "fora" da arte e de suas instituições, ecoando a teorização de *art brut* concebida pelo artista francês Jean Dubuffet.

Pouco tempo depois de À margem da vida, Morais conversou com Bispo na companhia de Denizart, que havia finalizado, naquele mesmo ano, o documentário *O prisioneiro da passagem: Arthur Bispo do Rosário* (1982), o qual apresentava, junto a perturbadoras imagens dos internos e das precárias condições materiais do hospital, uma extensa entrevista com Bispo, trajando seu *Manto da Apresentação*, em seu ambiente de trabalho. Em nenhum momento da entrevista Bispo se identifica enquanto artista. Uma visitante, que permanece fora do plano, mas que é escutada em voz over, assinala que não é todo mundo que consegue fazer o que Bispo faz. Ela sugere que deve ser uma "glória" – ou seja, uma honra – para ele produzir tais objetos. Em resposta, Bispo replica: "Não, não é glória, não. Eu faço isso obrigado. Senão não fazia nada disso"[30]. Ele então interpela a interlocutora: "Tá entendendo?" e, na interação seguinte, repete: "eu escuto voz e as voz me obriga a fazer tudo isso"; "se eu pudesse não fazer nada eu não fazia nada disso"; "eu recebo as ordens e sou obrigado a fazer".

"Você vê a minha aura? De que cor ela é?"[31], pergunta Bispo. Somente após responder com êxito a essa pergunta – que Bispo fazia a todos aqueles que desejavam adentrar o seu espaço – é que foi permitido acesso a Morais. De acordo com seu relato, durante o encontro entre ele e Bispo, Morais se ofereceu para organizar uma exposição dos seus trabalhos no MAM-RJ. Bispo recusou a proposta. Foi somente

formativo de Morais ao longo desses anos, cf. MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro**: da missão artística francesa à geração 90, 1816-1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995; CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2014; SHTROMBERG, Elena. **Art systems**: Brazil and the 1970s. Austin: University of Texas Press, 2016.

24. Marília Andrés Ribeiro em entrevista com Frederico Morais. Cf. RIBEIRO, Marília. 'A arte não pertence a ninguém'. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 336-351, jan./jun. 2013.

25. MORAIS, 2013, p. 23.

26. HIDALGO, Luciana. Op. cit., p. 83.

27. DENIZART, Hugo (org.). **À margem da vida** (catálogo da exibição). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1982. Não paginado.

28. Ibidem. Morais colaborou com profissionais distintos em cada uma das seções: Victor Arruda e Marluce Brasil (crianças), Monica Machado de Almeida (idosos), Denira Costa Rosário (presidiários) e Maria Amélia Matei e Hugo Denizart (pacientes psiquiátricos).

29. MORAIS, 2013, p. 24.

30. ROSÁRIO, Arthur apud MORAIS, 2013, p. 60.

31. HIDALGO, Luciana. Op. cit., p. 80.

após sua morte, em 7 de julho de 1989, que sua produção criativa ficou completamente sujeita às convenções da arte, da história da arte e da exibição museológica. A transferência do trabalho do espaço da clínica para o âmbito da cultura artística não constituiu uma tarefa fácil, como atesta o próprio depoimento de Morais em *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*. Além de procurar decidir se algo era um "trabalho" finalizado ou uma matéria-prima, Bispo não havia assinado nem datado nenhum dos objetos deixados para trás.

Apenas três meses após a morte de Bispo, Morais inaugurou a exibição *Registros de minha passagem pela Terra*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A exposição incluía quinhentos objetos e constituía uma mudança de registro discursivo em relação a À margem da vida. Nesta, o trabalho de Bispo havia sido inscrito em um contexto mais amplo daquilo que poderia ser chamado de *outsider art*. Já no caso de *Registros*, uma exposição individual da obra de Bispo, Morais admitiu se tratar do "marco inicial do que chamei acima de "invenção de Bispo do Rosário como artista"[32]. A exibição passou por quatro outras cidades do Brasil e, em cada montagem, era acompanhada por um simpósio sobre arte e loucura e, em alguns casos, por um modesto catálogo[33]. Em 1993, três anos e meio após esse ato inaugural de invenção, Morais foi ainda mais longe: "consegui inaugurar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a minha tão sonhada exposição de Bispo do Rosário – que ele recusara em nosso primeiro encontro"[34].

***

A emergência histórica de Bispo do Rosário enquanto artista, no final dos anos 1980, inspirou um debate que permanece, talvez inevitavelmente, irresolvido. Na exposição *Eu preciso destas palavras. Escrita* (1999), no Conjunto Cultural da Caixa, Luiz Camillo Osorio levantou uma questão que toda exibição do trabalho de Bispo apresenta: "O que é isto?" A sua resposta: "Não dá pra dizer apenas que se trata de arte. É ao mesmo tempo mais e menos do que arte. É menos porque falta àqueles objetos uma "consciência de arte", um saber-se pertencendo a uma tradição. O fazer artístico de Bispo nega o diálogo histórico que perpassa a produção da arte"[35]. Ele declara que os trabalhos também são "mais do que arte", uma observação por ele iterada no ano seguinte em função de uma exposição de obras do Museu de Imagens do Inconsciente, no Paço Imperial[36]. Osorio descreve os objetos de Bispo como uma imagem invertida dos objetos-relacionais de Lygia Clark, declarando, "Se ela abandonou a arte para lidar com a loucura dos outros, ele sai da

32. MORAIS, 2013, p. 26.

33. A exposição foi inaugurada no Parque Lage, em 1989, e no ano seguinte foi apresentada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), em São Paulo, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, no Museu de Arte de Belo Horizonte e no Centro de Criatividade de Curitiba. A documentação existente sugere que cada montagem, com exceção daquela em Belo Horizonte, incluiu uma mesa-redonda ou um simpósio sobre arte e loucura. Cf. a cronologia da exposição em MORAIS, 2013, p. 293.

34. Ibidem, p. 29.

35. OSORIO, Luiz. Obras que mostram ao homem que ele foi feito para brilhar. **O Globo**, Rio de Janeiro, 30 jun. 1999. Segundo Caderno, p. 3.

36. Osorio escreve: "Quem sabe estes objetos não são mais importantes do que arte?". Idem. Formas de expressão que talvez sejam mais importantes que a arte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 nov. 2000. Segundo Caderno, p. 6.

própria loucura para falar com os outros através da arte"[37]. Embora seja possível questionar (como eu faço) se Clark de fato abandona a arte[38], Osorio identifica uma importante inversão que se estende à recepção efetiva do trabalho: os objetos relacionais de Clark subsistem em contextos psiquiátricos e habitam de modo intranquilo locais reservados à arte moderna (como no caso da exposição do seu trabalho no MoMA de Nova Iorque), enquanto o trabalho de Bispo se apresenta nos espaços de arte contemporânea de modo consistente. Do mesmo modo, o trabalho tardio de Clark exerceu influência sobre práticas terapêuticas, particularmente sobre os trabalhos de Gina Ferreira e Lula Wanderley; por outro lado, a produção criativa de Bispo informou o trabalho de artistas tão distintos quanto Jorge Fonseca e Leonilson (José Leonilson Bezerra Dias)[39]. Por sinal, a curadora Lisette Lagnado descreve o trabalho de Bispo como responsável por exercer "uma das influências mais profundas na arte brasileira dos anos 90"[40]. Sem dúvida, ele produziu um verdadeiro "efeito Bispo".

Ferreira Gullar levantou questões similares a respeito do estatuto do trabalho de Bispo em seu texto crítico sobre a exibição *Arthur Bispo do Rosário: O artista do fio* (2011), realizada na Caixa Cultural. Gullar contesta a vinculação de Bispo à arte contemporânea, argumentando que "essa associação inapropriada dá margem a uma série de equívocos"[41]. Para Gullar, é incorreto apresentar Bispo como um "artista revolucionário, consciente da necessidade de romper com as formas artísticas existentes" e, consequentemente, "como uma espécie de precursor da chamada arte contemporânea"[42]. Afinal, Bispo não possuía nenhum conhecimento desses experimentos (por exemplo, dos *readymades* de Marcel Duchamp) e nunca pretendeu uma carreira na arte. Gullar continua: "Associar a obra desse artista à chamada arte contemporânea é ignorar a origem e a natureza de ambas as manifestações"[43]. Para Gullar, o que está em questão não é se Bispo deve ser definido como um artista ou mesmo se o seu trabalho deve ser designado como arte; em vez disso, ele sustenta que é "inapropriado atribuir-lhe intenções vanguardistas". Em nenhum momento Gullar questiona a qualidade estética do trabalho, o resultado daquilo que chama de "um talento artístico excepcional e uma visão mística"[44]. Era com olhar semelhante que ele reconhecia o valor das pinturas feitas pelos pacientes do Engenho de Dentro[45].

As reações de figuras do âmbito da cultura, como Osorio e Gullar (e também Lagnado), não questionam o estatuto do trabalho de Bispo como arte em sentido amplo, mas contestam sua inserção em um entendimento específico da arte moderna e contemporânea e de suas histórias. Para Morais, a defesa que esses autores fazem das condições

37. OSORIO, 1999, p. 3.

38. Cf. meu artigo, CABAÑAS, Kaira. Learning from madness: Mário Pedrosa and the physiognomic Gestalt. **October**, Cambridge, MA, v. 153, p. 42-64, summer 2015; e sua versão modificada traduzida, Idem. O dentro é o fora: arte, loucura e Gestalt no Rio de Janeiro. In: MAGALHÃES, Ana; DUFRÊNE, Thierry; BAUMGARTEN, Jens (orgs.). **Colóquio Labex Brasil-França**: uma história da arte alternativa: outros objetos, outras histórias: da história colonial ao pós-modernismo. São Paulo: MAC-USP, 2016, p. 145-174. Disponível em: <https://goo.gl/DiKVnN>. Acesso em: 22 fev. 2018.

39. Cf. LAGNADO, Lisette (org.). **Leonilson**: são tantas as verdades (catálogo da exposição). São Paulo: Dórea, 1998, p. 85.

40. Idem. Arthur Bispo do Rosário e a instituição. In: RIBENBOIM, Ricardo (org.). **Por que Duchamp?** leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Paço das Artes; Itaú Cultural, 1999, p. 102.

41. GULLAR, Ferreira. Arthur Bispo e a arte contemporânea. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 ago. 2011. Folha Ilustrada, p. E10.

42. Nesse quadro, Gullar questiona o texto de parede da exposição, no qual se afirma não apenas o estatuto de Bispo enquanto artista, como também que ele teria recusado tratamento

históricas e discursivas da arte se caracteriza como um gesto retrógrado: "todos eles encaram a arte como um vasto campo acadêmico e, no limite da interpretação, como um reserva de mercado". Ele afirma: "fui eu quem primeiro propôs a associação entre Bispo e a arte contemporânea, só que apoiado em outras bases". Morais reconhece Bispo como um "artista na plenitude da palavra" e adverte para que não se confundam a obra de arte e o artista. O curador argumenta: "Ora, a obra de arte tem sua própria inteligência e, arrisco-me a dizer, tem seu próprio inconsciente, tanto que ela sobrevive ao autor". Então pergunta: "Mas quem garante que os objetos criados por Bispo do Rosário não desejam ser chamados de arte? Faça a pergunta à própria obra deixada por Bispo do Rosário. Ela dirá que, sim, sou uma obra de arte"[46]. Dessa forma, Morais insiste na separação entre autor e obra de um modo que, a princípio, parece evocar a crítica pós-moderna à noção de autoria.

Neste momento, é possível recuperar "O que é um autor", texto seminal de Michel Foucault que inclui uma citação de Samuel Beckett: "O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala?"[47]. O que está em jogo, para Foucault, é a diferença entre o autor como sujeito individual e o que ele chama de "função autor": os diversos arranjos, sociais e institucionais, que atualizam o trabalho do autor na sociedade. Enquanto Foucault desloca o autor a fim de chamar a atenção para as múltiplas forças através das quais ele é instanciado no discurso, Morais dispensa o autor da obra – Bispo, neste caso – a fim de afirmar a pura autonomia do seu trabalho. Assim, situa a produção criativa de Bispo em diálogo "de forma incontestável, com a maioria das correntes da arte pós-moderna (…) Pop-Art, Novo Realismo, Arte Conceitual, Arte Povera e a vertente arqueológica da arte francesa"[48].

A autonomia atribuída à obra também perpassa a postura de Morais como curador. Ele defende: "As relações que busco são, portanto, *entre obras e obras*, não importa se Bispo do Rosário *desconhecia a história da arte*"[49]. Aqui, a proposta curatorial se sobrepõe à intenção artística e à história – mas somente, arrisco dizer, quando se trata do trabalho de pacientes psiquiátricos. Por exemplo, no caso das obras a que, segundo consta, Bispo se referia como *montagens* – suas várias coleções de objetos (por exemplo, colheres, canecas, botas) dispostos em suportes de madeira, como que compondo uma grade – Morais explica que, em vez de *montagem*, elas "encaixam-se perfeitamente no rótulo *assemblage*, já com longa tradição na história da arte moderna e contemporânea"[50]. No entanto, se os artistas contemporâneos frequentemente inventam um vocabulário próprio e nomeiam suas obras, tendo sempre em vista as narrativas da arte, e se a intenção de Morais é proclamar o

psiquiátrico e terapia ocupacional. Gullar, no entanto, equivocadamente alega que esse tipo de terapia não existia no CJM, uma vez que, para ele, essa prática teria sido criada pela doutora Nise da Silveira, portanto seria realizada apenas no Engenho de Dentro. Atribuo essa falha de conhecimento histórico do autor a uma falta de informação.

43. Ibidem, Loc. cit.

44. Ibidem, Loc. cit.

45. Cf. Idem. The innumerable states of being. In: CABAÑAS, Kaira (org.). **Spectres of Artaud**: language and the arts in the 1950s (catálogo da exibição). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 187-190.

46. MORAIS, 2013, p. 107, 109 e 113.

47. BECKETT, Samuel apud FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 6. ed. Lisboa: Passagens, 2006a, p. 34.

48. MORAIS, 2013, p. 109. Morais utiliza o termo pós-moderno mais na acepção de Mário Pedrosa, elaborada em 1966, do que no sentido com que o conceito emergiu nos debates sobre arquitetura nos anos 1970 e em *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard, em que é descrita a ruína das metanarrativas. A versão de Pedrosa do pós-moderno, desenvolvida em relação ao trabalho de Hélio Oiticica, concentra-se no movimento das práticas artísticas em direção a uma dimensão ambiental e no

trabalho de Bispo como arte contemporânea, por que não usar a designação, por ele estabelecida, de *montagem*? Talvez porque, se o trabalho aparentasse estar fora do domínio das designações e convenções da arte, o desejo do crítico de garantir o prestígio de Bispo enquanto artista contemporâneo seria prejudicado.

As montagens de Bispo são constantemente aproximadas aos trabalhos de artistas associados à estética da *assemblage* do final da década de 1950 e dos anos 1960, e não apenas por Morais, como também por outras figuras que contribuem com comparações entre Bispo e a vanguarda[51]. A partir da obra de Bispo *Congas e havaianas*, em particular, pode-se facilmente evocar os *nouveaux réalistes* (um movimento a que Morais faz referência em seu texto) e mesmo estabelecer similaridades em relação à produção criativa de um artista como Arman. A coleção de sapatos femininos de salto-alto deste último, em *Madison Avenue* (1962), poderia facilmente funcionar como um termo de comparação para a coleção de sapatos de Bispo, já que ambas apresentam agrupamentos de calçados. Em outro momento, Morais compara o uso que Bispo faz da linguagem e dos numerais às investigações semióticas de artistas conceituais como Joseph Kosuth e Roman Opalka[52].

Morais defende o diálogo entre o trabalho de Bispo e a arte contemporânea, mas, em nome dessa defesa, paradoxalmente procede como um crítico formalista moderno: fortalece um entendimento das formas artísticas como trabalhos uniformes e autônomos que existem independentemente da história. Consequentemente, em função de um efeito acumulativo, oferece uma compreensão das categorias e dos movimentos artísticos como uma variedade de estilos trans-históricos. Além disso, a fim de inscrever Bispo de modo mais eficaz na história da arte contemporânea, a formulação de Morais também faz parecer que conceitos como autoria e autonomia nunca foram questionados. Infelizmente, ao longo do seu texto tal abordagem se assemelha menos a uma estratégia de inserção do trabalho de Bispo na arte contemporânea do que a uma naturalização de diferenças verificadas no âmbito dos materiais, das contingências do contexto e dos locais de produção[53]. Portanto, Morais não apenas reaviva mitos modernistas; a fim de sustentar a designação de *assemblage* em relação aos trabalhos de Bispo, ele aplica um estridente formalismo baseado em uma pseudomorfologia[54]. Suas comparações do trabalho de Bispo com o *nouveau réalisme* ou com Duchamp dependem, em última instância, dessa operação pseudomorfológica.

Esse tipo de pseudomorfia é pervasivo quando se trata da apresentação de trabalhos dos chamados artistas *outsider* e da elaboração

modo como "não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro" e como "o conjunto perceptivo sensorial domina". Morais também comenta a abertura em direção à participação do espectador (Cf. MORAIS, Frederico. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 jun. 1966. Republicado em PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos. São Paulo: Edusp, 2004, v. 3, p. 355-356. Visto que Pedrosa não defende a autonomia da obra, em vez disso discorre sobre trabalhos que solicitam a participação do espectador, Morais, afinal, não segue o caminho daquele crítico; ao menos no que diz respeito a Bispo, sua análise da arte pós-moderna focaliza na multiplicidade de estilos distintos que a caracterizaria.

49. MORAIS, 2013, p. 109. Grifos da autora.

50. MORAIS, 2013, p. 110. Grifos da autora.

51. Cf., por exemplo, DANTAS, Marta. Op. cit.; e HERKENHOFF, Paulo. A vontade de arte e o material existente na terra dos homens. In: LÁZARO, Wilson (org.). **Arthur Bispo do Rosário**: século XX. Rio de Janeiro: Réptil, 2012, p. 141-183. Abordo as comparações estabelecidas por esses autores nas páginas a seguir.

52. MORAIS, 2013, p. 121.

53. Morais também cita de modo seletivo os textos clássicos sobre *art brut* escritos por Jean Dubuffet

de textos sobre eles, uma vez que as categorias da "história da arte" ou mesmo da "poesia" são aplicadas como um modo de elevar o trabalho à esfera da grande arte e de inseri-lo no sistema contemporâneo da arte global. Convém esclarecer que a pseudomorfia não faz parte apenas do domínio do curador de arte contemporânea que se ocupa do "artista louco". Exposições recentes de arte moderna e contemporânea também assumem, frequentemente, que formas visualmente similares produzem sentidos similares. Consideremos, por exemplo, a apresentação específica da abstração geométrica latino-americana e brasileira no contexto de *Other Primary Structures*, organizada por Jens Hoffmann no Jewish Museum, em Nova York, em 2014[55].

***

Morais inventou não apenas o artista Bispo, como também estabeleceu o que constituía cada trabalho individualmente, dividindo e catalogando suas obras e conferindo-lhes tanto uma ordem conceitual quanto designações descritivas e do âmbito da história da arte (por exemplo, ORFAs, *assemblages*, objetos duchampianos), além de conferir títulos frequentemente retirados das palavras bordadas na produção criativa de Bispo, do seu conteúdo literal ou dos seus processos de elaboração, como no caso dos ORFAs. O trabalho de Morais foi fundamental para a catalogação dessa produção no Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural (Inepac). Mas não se tratou de uma tarefa simples. Morais relata:

> Distinguir, no caos de seu ateliê, o que era apenas matéria-prima e o que era já obra conclusa. Dificuldade agravada porque Bispo do Rosário não dava título às suas obras. Tampouco as datava e assinava. Inútil, portanto, buscar uma interpretação de sua obra imaginando uma construção linear, segundo uma lei de desenvolvimento interno, por épocas, fases ou etapas diferenciadas etc.[56].

Ademais, é essa classificação inicial de Morais que estrutura até hoje o inventário dos trabalhos de Bispo da coleção do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, situado no antigo prédio administrativo localizado na CJM.

Em 1989, em relação aos pacientes-artistas do Engenho de Dentro e por ocasião da primeira exposição de Bispo, Morais estabeleceu uma distinção entre este último e seus congêneres, como Emygdio de Barros e Raphael Domingues, em função da atuação de Bispo no campo

e Michel Thévoz, evocando-os quando, na realidade, o que cada um deles afirma se opõe ao desejo de Morais de enquadrar Bispo como um artista contemporâneo e de inseri-lo, assim, nas instituições responsáveis pela produção cultural "oficial". Cf. minha análise sobre Dubuffet e Thévoz no capítulo 2 de *Learning from madness* (CABAÑAS, Kaira. **Learning from madness**: Brazilian modernism and global contemporary art. Chicago: University of Chicago Press, no prelo).

54. Cf. o texto crítico de Yve-Alain Bois sobre a questão da pseudomorfia na história da arte. BOIS, Yve-Alain. On the uses and abuses of look-alike. **October**, Cambridge. MA, n. 154, p. 127-149, fall 2015). Meu primeiro contato com o texto de Bois ocorreu em uma palestra por ele ministrada na Universidade de Princeton em 2005.

55. Para mais informações sobre o assunto, cf. o capítulo final de meu livro CABAÑAS, Kaira M. **Learning from madness**. Chicago: University of Chicago Press, 2018.

56. MORAIS, 2013, p. 26.

tridimensional. Em vez de sugerir algo do impressionismo ou do cubismo, a obra de Bispo, para Morais, estaria mais relacionada à arte pop e ao novo realismo e "transita, assim, com absoluta naturalidade e competência, no território da arte de vanguarda, do Dada"[57]. Ao alinhar os pacientes-artistas do Engenho de Dentro ao modernismo (e, implicitamente, ao apoio conferido por Mário Pedrosa a seus trabalhos), Morais reserva o estatuto de artista "pós-moderno" e contemporâneo a Bispo. Mais tarde, em 1995, quando Bispo representou o Brasil, junto com Nuno Ramos, na Bienal de Veneza, o então presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Edemar Cid Ferreira, explicou que a escolha desses artistas estava em consonância com a "utopia da arte moderna: promulgar a promessa de felicidade inerente a toda criação artística"[58]. O curador do pavilhão brasileiro, Nelson Aguilar, com o intuito de distinguir o trabalho de Bispo da *art brut*, assinalou que Bispo não utilizava "suportes tradicionais" e construía aquilo que é conhecido como "instalações"[59]. Além disso, ele também situou o artista a uma distância da terapia ocupacional (assim como Morais), estabelecendo uma distinção, portanto, entre a expressão criativa no contexto de uma oficina coletiva e a expressão criativa "independente" no hospício (precisamente aquilo que Jean Dubuffet entendia como *art brut*). Ainda assim, comparações com artistas como Duchamp são mantidas. Em suma, essas várias análises situam a produção criativa de Bispo como "arte contemporânea" e demonstram uma confiança na forma a partir do modo como ela é entendida pelas lentes das práticas artísticas modernas e contemporâneas.

Além disso, em um esforço para sustentar a singularidade do artista, Morais defende, ainda, que Bispo nunca viu uma exposição de arte[60]. Embora ele tenha supostamente se recusado a participar dos programas de terapia ocupacional do hospital, Bispo muito provavelmente viu exibições de trabalhos de pacientes, talvez até bastante cedo, à época da *Primeira exposição de pintura e arte feminina aplicada*, realizada na CJM em maio de 1950 (figura 3)[61]. Nessa mostra, foram incluídos cinco artistas da Colmeia de Pintores, bem como os produtos de diversas artes "femininas", sobretudo bordado e costura.

No catálogo da exibição, o diretor da CJM, Heitor Péres, incluiu notas biográficas dos cinco pintores junto com descrições dos seus diagnósticos, como era habitual em exposições psiquiátricas naquele tempo (pelo menos três dos cinco pacientes apareceram, mais tarde naquele mesmo ano, na *Exposition internationale d'art psychopathologique*, em Paris (cf. capítulo 2 do meu livro *Learning from madness*)[62]. Além disso, o Núcleo Ulisses Viana, onde Bispo iria residir em seu retorno à CJM, nos anos 1960, também abrigava diversas oficinas, que incluíam desde

57. Idem. **Arthur Bispo do Rosário**: registros de minha passagem pela terra. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1989.

58. FERREIRA, Edemar apud BURROWES, Patrícia. Op. cit., p. 53.

59. AGUILAR, Nelson. Brazil. In: BRUSATIN, Manlio; CLAIR, Jean (eds.). **La biennale di Venezia**: 46 Esposizione Internazionale d'Arte. Venice: La Biennale di Venezia; Marsilio, 1995, p. 94.

60. MORAIS, 2013, p. 91.

61. Entre 1944 e 1948, Bispo passou por períodos intermitentes de confinamento no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro. Embora não existam registros de que ele tenha participado dos ateliês de Silveira, é provável que ele tenha visto alguma das primeiras exposições dos trabalhos de seus pacientes. Uma vez que Bispo iniciou sua produção de objetos antes de sua primeira internação, em 1938, e que sua prática criativa, mantida ao longo da sua vida e iniciada antes de sua internação definitiva no CJM, remonta aos tempos em que morava com a família Leone, a questão não é que ele tenha aprendido ou não a criar nas oficinas de terapia ocupacional, mas que ele pode ter visto o trabalho de outros pacientes durante suas várias internações.

62. PRIMEIRA Exposição de Pintura e Arte Feminina Aplicada da Colônia Juliano Moreira (catálogo da

a fabricação de sapatos até a criação em vime. Embora seja escassa a documentação fotográfica que registre de modo contínuo as exposições e oficinas da instituição, localizei uma fotografia de uma mostra de trabalhos de pacientes datada de 1977, estabelecendo, desse modo, uma genealogia parcial que talvez seja capaz de corroborar minha suspeita de que Bispo foi provavelmente exposto a iniciativas de exibição de arte no manicômio. Dadas as inúmeras oficinas ocupacionais realizadas na CJM, bem como os espaços dedicados ao trabalho criativo dos pacientes, Bispo teria visto o que significa apresentar arte, mesmo considerando que seus trabalhos, assim como os de outros pacientes, tenham permanecido, em grande medida, circunscritos ao contexto psiquiátrico[63].

Fig. 3
Vista da Primeira Exposição de Pintura e Arte Feminina Aplicada, 1950, Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro, Coleção Instituto Municipal Juliano Moreira.

Em *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*, de Morais, verifica-se um embate entre as leituras clínica e crítica da produção de Bispo – um conflito indicado na própria estrutura do livro, que contém uma seção dedicada à construção da biografia de Bispo e outra, à análise crítica da sua obra. No entanto, o resultado das escolhas de Morais acarreta outro conflito: aquele entre os direitos do crítico e os direitos dos loucos. O estudo por ele realizado aponta, talvez de modo involuntário, para os modos implícitos, inexplorados e frequentemente arbitrários com que nós, enquanto historiadores da arte, críticos e curadores, demonstramos consideração, ou não, pela fala de um/a artista sobre a sua produção. Dado o caráter indeterminado de onde começa e termina o trabalho de Bispo, somos confrontados com um desafio e um

exposição), maio 1950. In: INSTITUTO MUNICIPAL DE ASSISTÊNCIA À SAÚDE JULIANO MOREIRA. **Coleção IMASJM**. Rio de Janeiro: IMASJM, 1950.

63. De acordo com o site do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, "o primeiro registro de uma organização de natureza museal na Colônia remonta ao ano de 1952, quando é criado um departamento para abrigar a produção artística dos ateliês de arteterapia então existentes". Cf. *O museu*, disponível em: <https://goo.gl/5MV97U>. Acesso em: 22 fev. 2018. Tanto quanto é do meu conhecimento, a primeira exposição de trabalhos de pacientes daquela colônia data de 1950.

impasse persistentes: a que convenções devemos recorrer, não apenas para catalogar a sua obra, como também para legitimá-la e analisá-la?

Esse problema parece ser evocado por Osorio em seu texto crítico de 1999, no qual escreve: "Há sempre um quê de violência em se 'expor' a sua obra. Dá-se a ela um sentido – ser um objeto de arte – que ela não quer ter. Por outro lado, seria um equívoco deixá-la sumir em depósitos". Essa questão do estatuto do trabalho de Bispo e de sua exibição provavelmente permanecerá irresolvida. O problema não é se o trabalho de pacientes psiquiátricos deve ou não ser exibido, mas a forma como apresentá-lo. A produção criativa por eles realizada suscita o desafio de pensar a criação de um enquadramento discursivo (e, por extensão, curatorial) no qual seja possível aprender a partir da história da loucura e também da arte dos loucos. Considero a "violência" específica a que Osorio se refere como não apenas a inscrição do trabalho na história da psiquiatria, mas também sua classificação dentro da história da arte contemporânea, uma condição que ele próprio "não quer ter". Aqui talvez seja conveniente recuperar novamente a fala de Bispo, que desponta de modo intermitente nas citações reproduzidas nos diversos livros dedicados à sua vida e ao seu trabalho. Ele declara: "Não, não é uma glória (…). Eu escuto voz e as voz me obriga a fazer tudo isso (…). Se pudesse eu não faria nada disso"[64]. Devemos honrar a recusa de Bispo em ter seus trabalhos interpretados como arte? Uma vez que dispomos da documentação da fala de Bispo e do modo como ele descrevia seu processo e seu trabalho, deveria este ser capturado e confinado às categorias da história da arte, seus movimentos e estilos? Se a proposta é reivindicar para Bispo a condição de "contemporâneo", qual é a natureza dessa contemporaneidade?

64. MORAIS, 2013, p. 60.

Não pretendo sugerir, com isso, que exista uma solução adequada para o impasse anteriormente mencionado, e sim aventar que talvez seja necessário abandonar a autonomia da arte, bem como a noção de poética, a fim de compreender de que forma tais práticas criativas estabelecem um diálogo histórico com a microfísica do poder relativa à história das instituições psiquiátricas. Realizar essa tarefa do ponto de vista da história da arte exige que seja mobilizado um tipo diferente de história da arte – em que talvez seja necessário eliminar, ainda que parcialmente, a afirmação de autonomia do trabalho de Bispo em nome do desenvolvimento de genealogias alternativas e de narrativas críticas nuançadas.

***

Muitos pacientes psiquiátricos já afirmaram ser Jesus ou mesmo Napoleão. No início do século XIX, diversas "curas" foram propostas

como modos de persuadir o sujeito psicótico a retornar à realidade e, por vezes, os médicos chegaram até a criar labirintos fictícios moldados de acordo com os delírios do paciente, na tentativa de trazê-lo de volta à vida normal por meio da ideia de uma ficção "curativa"[65]. Com o surgimento da psiquiatria, a verdade médica passa a ser tomada como uma premissa, e o hospício começa a obrigar os pacientes a se submeter a regras, obedecer a ordens, manter hábitos regulares e desempenhar algum ofício. Se essa realidade, que assume a forma da disciplina, foi imposta sobre a loucura em nome da verdade, é extraordinário perceber como, dentro desse paradigma, sustentado pela administração da colônia agrícola e pelos programas de praxiterapia da CJM, Bispo conseguiu produzir algo distinto.

A fim de prosseguir e passar para a análise de alguns dos assuntos discutidos anteriormente neste texto, recorro novamente a Foucault e àquilo que estava em questão para ele ao distinguir a função autor e contrastá-la ao autor enquanto sujeito individual, dotado de uma biografia pessoal. Conforme explica Foucault, o conceito da função autor "é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade"[66]. Tal funcionamento compreende não somente a sanção dos direitos de um autor e a possibilidade de constituição do cânone, mas também um movimento para além dos limites da obra, em direção à constituição do autor como um fundador de discursividade. Em decorrência disso, Foucault tem sido acusado de não tratar de sujeitos reais e dos modos como os processos de subjetivação afetam vidas reais: é como se o sujeito se diluísse no discurso. Giorgio Agamben aborda essa contestação, trabalhada por muitos dos críticos de Foucault, retomando o texto "A vida dos homens infames", concebido por Foucault como prefácio a um volume de documentos de arquivos que vão desde registros carcerários a *lettres de cachet*. A questão, no caso, é o modo como os "infames" sujeitos desses registros, essas "vidas breves", condenadas ao opróbrio, deixam seus rastros "em virtude de seu contato momentâneo com o poder"[67]. Ou seja, a linguagem do poder não representa o sujeito ou fornece o seu retrato; em vez disso, as poucas palavras e frases remanescentes da existência do sujeito se constituem como o resultado do poder. Consequentemente, para Agamben, seguindo Foucault, essas vidas se revelam na linguagem, ao mesmo tempo que permanecem, no entanto, "absolutamente inexpressas"; é o caso, justamente, da linguagem encontrada nos registros de prisões e hospitais – uma linguagem que não é própria a eles[68].

O que isso tudo tem a ver com Bispo? Recapitulemos como o louco *delira* e o psiquiatra *registra* e, a partir daí, voltemos a alguns dos

65. Para uma discussão sobre a utilização feita por Philippe Pinel de "estratagemas" como cura, cf. MURAT, Laure. **O homem que se achava Napoleão**: por uma história política da loucura. São Paulo: Três Estrelas, 2012, p. 94-97; cf. também a discussão de Michel Foucault do histórico de caso de Mason Cox (1804, 1806), no qual a prática psiquiátrica acompanhava o delírio do paciente por meio do desenvolvimento de um labirinto moldado conforme o próprio delírio. FOUCAULT, Michel. **O poder psiquiátrico**: curso dado no Collège de France, 1973-1974. São Paulo, Martins Fontes, 2006b, p. 41-43.

66. Idem, 2006a, p. 46.

67. Idem. A vida dos homens infames. In: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 2006a, p. 98; e AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 58.

68. Ibidem, p. 59.

arquivos de Bispo[69]. No relatório de Nicolaes realizado em 1938, por ocasião da primeira internação de Bispo, o psiquiatra aponta a natureza calma, o olhar vivo e o delírio de grandeza do paciente. Também relata a sua própria fala: "Contou-nos o paciente os seus sonhos fantásticos. Tem feito viagens através dos Continentes em missão religiosa onde ele aparece como frade. O seu organismo tem sido posto a prova para ver se pode servir a Jesus Cristo"[70]. Quase cinquenta anos depois, em 1986, Dr. Eduardo Jorge Curi inicia seu relatório de modo semelhante, destacando o comportamento calmo de Bispo: "Calmo e orientado, vive num mundo particular, onde se julga iluminado e profetiza o fim do mundo brevemente. Está na Terra para 'cumprir sua missão'"[71]. No mesmo sentido de Foucault, esses textos descrevem uma existência real, constituem uma peça da "dramaturgia do real" na qual os discursos do poder, do cotidiano e da verdade se reúnem em uma configuração específica[72]. Em uma formulação que pode ser estendida às escassas informações que integram os registros psiquiátricos de Bispo, Foucault afirma:

> Vidas reais foram 'postas em jogo' (*jouées*) nessas frases; não quero dizer que ali foram figuradas ou representadas, mas que, de fato, a sua liberdade, a sua desventura, muitas vezes também a sua morte e, em todo caso, seu destino foram, ali, pelo menos em parte, decididos. Esses discursos realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras[73].

Aqui, Foucault destaca um paradoxo em particular que desponta quando o poder é exercido no nível da vida cotidiana. Ou seja, há sempre algo que escapa do arquivo, cujo objetivo é designar atos perversos a indivíduos particulares ou imputar a loucura a comportamentos errantes. De fato, tudo que sobrevive são os traços de uma vida que, de outro modo, poderia ter permanecido desconhecida. Esses traços existem precisamente porque são resultado do exercício desse poder.

De modo semelhante, Bispo – um homem negro e pobre que poderia ter passado despercebido na história brasileira – deixou traços de sua vida em relação à sua subjugação aos mecanismos do poder psiquiátrico, o mesmo poder que visava silenciá-lo e apartá-lo do mundo. E assim, em relação à existência dos infames sujeitos a que Foucault se volta e à vida de Bispo, "já não se pode recuperá-las a não ser fixadas nas declamações, nas parcialidades táticas, nas mentiras imperiosas que supõem os jogos de poder e as relações com ele"[74]. Nesse sentido, a previsão de Paulo Herkenhoff – "Chegará o dia em que se discutirá a arte de Bispo do Rosário sem menção à loucura" – é impossível de ser

69. Cf. MURAT, Laure. Op. cit., p. 29-31.

70. Bispo do Rosário, cópia do registro original de internação, Coleção IMASJM.

71. CURI, Eduardo apud MORAIS, 2013, p. 58.

72. FOUCAULT, 2006a, p. 95.

73. Idem apud AGAMBEN, Giorgio, 2007, p. 59.

74. Idem, 2006a, p. 98. Foucault aborda a Idade Clássica e a disparidade da linguagem; a contradição entre a grandiloquência das acusações e a banalidade das ocorrências, vista por ele como característica desse período e anterior à superficialidade da linguagem da "observação e da neutralidade" (p. 124).

concretizada[75]. Da mesma maneira, afirmar a relevância de Bispo exclusivamente para a arte contemporânea destitui sua biografia da história e das circunstâncias próprias que conduziram sua vida e obra ao centro de debates sobre arte e loucura. Enquanto Morais insiste em compreender a sua obra "independentemente do contexto em que foi criada", o que defendo é que Bispo produzia seu trabalho *contra* (ecoando as palavras de Burrowes) o próprio contexto do qual sua notoriedade e seu significado histórico posteriores dependem[76].

No entanto, existe uma descontinuidade crucial entre o texto de Foucault e o modo como ele pode informar nossa compreensão da vida e do trabalho de Bispo. A seleção de documentos realizada por Foucault se restringe aos anos entre 1660-1760, o período clássico na França, e a materiais que relatam existências conhecidas exclusivamente por meio do que era contado sobre elas. Em suma, essas vidas não possuem uma história fora das palavras que as registram. Esse poderia ter sido também o caso de Bispo, um homem que poderia ter permanecido desconhecido e confinado a um arquivo psiquiátrico, presente apenas por meio de breves sumários, de uma série de descrições concisas em seu prontuário médico – uma tentativa de reduzir a loucura à doença mental e Bispo, ao seu diagnóstico de esquizofrênico paranoico. De fato, o registro hospitalar existente de Bispo, localizado no arquivo da administração da CJM, inclui relatórios de estatísticas médicas e questionários de serviços sociais nos quais as respostas às seguintes perguntas foram deixadas em branco: Já trabalhou? Em que? Gostaria de mudar de profissão? O que falta para isso? No momento está: licenciado, aposentado ou desempregado? Exerce alguma atividade dentro da comunidade? Qual? Gostaria de aprender alguma profissão? Qual? Possui algum bem ou renda? Qual?[77] Todas essas perguntas tinham como objetivo estabelecer a situação socioeconômica do paciente. Em um registro de enfermagem distinto, nas categorias "comportamento geral" e "humor" foram marcadas, respectivamente, as opções "agressivo" e "irritado"[78]. Sob o campo "terapêutica ocupacional", na seção dedicada ao tratamento, a enfermeira assinalou tanto "frequenta por iniciativa própria" quanto "recusa"[79]. Com base no relatório dessa enfermeira, Bispo não recebeu nenhum outro tratamento[80]. Visto que todas as 35 perguntas que compõem o questionário de serviço social foram deixadas em branco, é seguro afirmar que muito pouco da biografia de Bispo se encontra registrado nessa ficha.

Além desses traços escritos aos quais Foucault se refere em seu texto, no caso de Bispo dispomos, ainda, do registro adicional de seu depoimento em duas extensas entrevistas – a primeira feita por Denizart,

75. HERKENHOFF, Paulo. Op. cit., p. 183. Herkenhoff também estabelece diversas pseudocomparações, quando, por exemplo, relaciona a cor azul dos objetos de Bispo ao Azul Klein de Yves Klein, ou ao aproximar a representação, por meio de uma forma simulada, que o artista realiza de objetos do cotidiano às investigações semióticas de Joseph Kosuth. Além disso, ele ainda discute o trabalho de Bispo em paralelo à obra de outros artistas brasileiros como Hélio Oiticica, Waltercio Caldas e Cildo Meireles (cf. p. 157, 159 e 161).

76. MORAIS, 2013, p. 99.

77. Cópia da ficha médica de Bispo do Rosário, Coleção IMASJM. É difícil decifrar a data que consta na ficha existente, mas uma observação anotada no material afirma que o paciente aparenta ter sessenta anos; logo, o questionário é provavelmente do início dos anos 1970.

78. Ibidem.

79. Ibidem.

80. Dr. Eduardo Jorge Curi confirma essa informação em seu relatório datado de 23 de fevereiro de 1988, no qual escreve: "seu quadro vem se mantendo estacionário há vários anos, desde quando iniciou sua obra. Durante estes anos não fez uso de medicação psiquiátrica". CURI, Eduardo apud MORAIS, 2013, p. 58.

em 1982, e a segunda, por Robaina, em 1988 – assim como de suas breves declarações no vídeo *Bispo*, de Fernando Gabeira, transmitido pela Rede Globo nos anos 1980[81]. Nessas duas entrevistas mais longas, Bispo narra não apenas seus delírios, mas também sua reação perante a instituição psiquiátrica. Por exemplo, na entrevista com Robaina, ele comenta o erro em seu diagnóstico:

> Bispo: Os médicos. Dr. Odilon, uma porção de psiquiatra perceberam: "O senhor é Deus, O senhor é Deus, O senhor é Deus", e tem na minha ficha como esquizofrênico "paranóidico", tem aí.
> Robaina: O que o senhor acha de ter esquizofrenia paranóide?
> Bispo: Porque é erro, é erro, é erro sim. Porque o médico que é psiquiatra e percebe. Professores, catedráticos e na minha ficha tem negócio de esquizofrenia "paranórdico", "paranóidico", aí.
> Robaina: O senhor acha que isso tá errado?
> Bispo: É, é, é, porque pela história do Sagrado Criador, médico psiquiatra não existe. Médico, mas médico psiquiatra não. O médico psiquiatra veio fazer isso, ó, me deram remédio, o médico quando é bom, quando ele percebe, ele não dava remédio a mim.[82]

Nesse elíptico diálogo, Bispo enfatiza que alguns dos psiquiatras, aqueles bons, tinham percebido que ele era Jesus, mesmo que em seu registro constasse uma informação diferente.

A conversa com Denizart, por sua vez, desenvolve-se da seguinte forma:

> Denizart: E quem vai governar o mundo? Vai ter presidente, vai ter governador?
> Bispo: Ah isso não. Não, não, não, não. O único que vai mandar sou eu, mais nada. Tá escrito isso.
> Denizart: Hã… hã…
> Bispo: Tá! As eleições é só uma, do Criador, sabe? Esse negócio de votação, de partido, é um só.
> Denizart: Uhum…
> Bispo: Tá escrito. (…) Mas lei é essa, o partido é só um, e é o do Criador, mais nada.
> Denizart: E os hospitais psiquiátricos, o que é que vai acontecer?
> Bispo: Isso vai acabar, esse negócio de doença…
> Denizart: Não vai haver mais nenhuma doença?
> Bispo: Não, miséria… nada, nada.

81. Cf. O BISPO. 9'9". **Fabiano Carnevale**. YouTube. 2006. Disponível em: <https://goo.gl/GHXd6i>. Acesso em: 22 fev. 2018.

82. apud MORAIS, 2013, p. 59.

Os anos 1980, década em que a atenção curatorial se voltou à produção criativa de Bispo, configuram também o momento em que a imprensa começou a denunciar os horrores das instituições psiquiátricas. É, ainda, o período em que o movimento pela reforma psiquiátrica adquiriu ímpeto, acarretando mudanças no serviço de saúde mental em todo o país que coincidiram com os últimos anos do regime militar. Além disso, figuras-chave da psiquiatria radical, de Franco Basaglia a Félix Guattari, visitaram regularmente o Brasil e apresentaram conferências no país[83]. Em decorrência das reivindicações por reformas e pela socialização dos pacientes, a CJM desenvolveu um plano para a desinstitucionalização dos internos e para sua transferência progressiva para fora do hospital[84]. Os pacientes também começaram a ser remunerados pelo trabalho e a CJM inaugurou, entre outros programas, um centro para reabilitação e integração social. Proferidas em 1982, as palavras de Bispo sobre um possível fim dos hospitais psiquiátricos reverberaram cinco anos mais tarde, durante a Conferência Nacional de Saúde Mental, cujo mote era "Por uma sociedade sem manicômios". Dois anos depois, em 1989, o governo introduziu a Lei de Saúde Mental (lei nº 3.657/89), que propunha a regulamentação dos direitos de indivíduos com problemas mentais e o fechamento progressivo dos hospícios no país[85]. Bispo faleceu naquele mesmo ano.

83. Cf. AMARANTE, Paulo (coord.). **Loucos pela vida**: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1995.

84. Cf. a linha do tempo em *Histórico da Colônia Juliano Moreira*. Coleção IMASJM.

85. Para um panorama da história da reforma psiquiátrica no Brasil, cf. AMARANTE, Paulo. Op. cit.

***

Além do conteúdo verbal das entrevistas, também dispomos da produção criativa de Bispo e de suas palavras, que adquirem existência nos bordados de sua obra. Em depoimento a Denizart, Bispo explica, a respeito de sua produção de peças de vestuário e daquilo que pretendia vestir quando se apresentasse ao mundo como o próprio Cristo:

> Eu devo estar pronto daqui uns seis ou cinco meses, com ação resplendores dos pés à cabeça, a fim de me apresentar o mundo (…) o mundo quem deve me apresentar é os interessados aqui da Colônia, que segundo a habitação de Cristo diz eu no hospício devo apresentar minha transformação os diretores, mais nada[86].

86. ROSÁRIO, Arthur apud DENIZART, Hugo, Op. cit.

Bispo estaria paramentado dos pés à cabeça com seu *Manto da Apresentação*, que ele trajava durante a filmagem da entrevista. Considerado por Morais como sua obra-prima, "a síntese mental e visual" de sua obra, o manto é recoberto por representações do universo de Bispo[87]. Sua superfície de lã marrom apresenta uma extensa teia

87. MORAIS, 2013, p. 97.

de imagens e números bordados. Para Morais, trata-se de um inventário do inventário das coisas do mundo feito por Bispo. Na parte da frente da vestimenta, no lado direito, logo abaixo da gola, é possível divisar a forma simplificada de um coração, costurada com uma linha branca e flanqueada pelas palavras *fio hom* e *universo*. Abaixo, a palavra *pai* e, sob ela, o bordado de uma balança, símbolo tradicional da justiça, feita em linhas nas cores vermelha, azul e branca. Ao contrário do manto fotografado por Jean Manzon em 1943, nessa versão final, que foi preservada, Bispo acrescentou uma dragona de franjas amarelas (peça ornamental usada sobre os ombros e frequentemente utilizada em uniformes militares como índice de patente) em cada lado do colarinho, que ele adornou com tecido vermelho pregueado. As diversas cordas coloridas que cruzam o manto, na frente e às costas, terminam em uma gama de borlas decorativas. No interior da vestimenta, Bispo bordou os nomes das mulheres que aceitaram acompanhá-lo em sua jornada. Esses nomes, escritos em sua maioria com um fio azul sobre o linho branco, confluem em direção à gola: Adriana Luisa, Maria Correia, Heloisa Sampaio, Wanda Campos, Angelina Francisca, Carlota Cordeiro e assim por diante.

Na literatura crítica sobre o tema, o *Manto da Apresentação* de Bispo é frequentemente associado aos *Parangolés*, de Hélio Oiticica, uma comparação estabelecida por Morais em 1989 no catálogo da primeira individual de Bispo[88]. Posteriormente, Marta Dantas, seguindo o caminho de Morais, descreveu a forma como tanto os *Parangolés* quanto o *Manto* vinculavam vestimenta e movimento e como, consequentemente, em ambos os casos "a estrutura da obra é o próprio ato expressivo, e este se produzia à medida que a obra (no caso, o *Manto da apresentação*) era utilizada"[89]. Além disso, ela argumenta que a semelhança existente entre as obras "permite a apropriação da fala de Oiticica, na tentativa de esclarecimento sobre o trabalho de Arthur Bispo"[90]. A autora cita a declaração de Oiticica, a respeito dos *Parangolés*: "Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total "in(corpo)ração". É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de "in-corpo-ração"[91]. Convém esclarecer que, na literatura crítica sobre Oiticica, o manto de Bispo nunca é mencionado como ponto de comparação, nem são as falas delirantes de Bispo evocadas como recurso para explicar o trabalho de Oiticica[92].

A legitimação do trabalho de Bispo como arte depende das transformações provocadas pelas vanguardas do século XX, desde o *readymade* até a *assemblage*. Entretanto, no lugar de questionar como o trabalho de Bispo era possível, considerando que ele "ignorasse (…) Marcel Duchamp (…), as obras do novo realismo francês, a poética dos

88. Cf. o catálogo MORAIS, Frederico. **Arthur Bispo do Rosário**: registros de minha passagem pela Terra. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais Parque Lage, 1989.

89. DANTAS, Marta. Op. cit., p. 192.

90. Ibidem.

91. OITICICA, Hélio apud FAVARETTO, Celso (org.). **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992, p. 107. Essa citação também faz parte da voz-over de Oiticica em **H.O.** (1979). Ivan Cardoso, Brasil.

92. Por fim, Dantas assimilou ambos à condição de "não-objeto" concebida por Ferreira Gullar. DANTAS, Marta. Op. cit., p. 207.

italianos da povera", podemos reformular a questão, como faz Agnaldo Farias, a fim de defender que "não houvesse sido o encaminhamento da arte ao longo do século XX aquele que foi, com o cotidiano, seus objetos e o mecanismo da apropriação adquirindo estatuto de arte, a obra de Bispo do Rosário continuaria a não ter sentido; seria inqualificável"[93]. Esses acontecimentos observados na prática artística permitiram, sem dúvida, que a produção criativa de Bispo pudesse ser reconhecida como arte. Não obstante, após o seu falecimento, vários seguranças e funcionários do hospital queriam esvaziar o espaço habitado por Bispo e livrar-se dos trabalhos, que não eram percebidos por eles como arte. Alguns defendiam até mesmo que os materiais utilizados nas obras fossem devolvidos às suas funções utilitárias: que talheres e canecas retornassem ao refeitório e que os lençóis voltassem para as camas[94]. Diante disso, a Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira interveio e levou o material para o prédio administrativo do hospital, que passou a abrigar o Museu Nise da Silveira (e que se tornou, em 2002, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea).

Se Morais inventou o artista Bispo, foram ele e os membros da Associação de Amigos que deram início à sua função autor, por meio da qual Bispo passou a ser identificado como o autor, ou o artista, responsável por 802 obras de arte e a ser discutido enquanto tal em uma série de exposições, publicações e debates. Esse percurso propiciou as condições necessárias para a inclusão da obra como patrimônio cultural pelo Inepac, em 1994, além de fomentar a busca por detalhes adicionais da biografia de Bispo que ultrapassassem a linguagem médica baseada na observação e na neutralidade[95]. Daí o merecido reconhecimento conferido aos esforços de Hidalgo, Morais e Copas, entre outros, que conseguiram recompor uma "vida" para além da "breve vida" indicada nos registros médicos de Bispo, alguns dos quais perdidos em função da negligência burocrática[96]. As iniciativas de legitimação do trabalho de Bispo como arte foram parte fundamental de uma estratégia cultural mais ampla que visava garantir a preservação da obra e conferir a ela estatuto legal enquanto patrimônio nacional. De modo semelhante, a produção criativa de Bispo também é considerada como arte no museu que atualmente leva seu nome[97]. Mas encontrar uma forma de categorizar essa obra em função da história da arte, de seus diversos momentos e de suas categorias estilísticas não tem sido uma tarefa fácil, conforme fica sugerido pelo debate citado anteriormente. Além disso, Morais também se empenhou para evitar que o trabalho de Bispo fosse incluído na categoria de "arte naïf"[98].

93. FARIAS, Agnaldo. Ordenação e vertigem. In: ALMEIDA, Jane; SILVA, Jorge (orgs.). **Ordenação e vertigem** (catálogo da exposição). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, p. 94. Farias defende a importância de analisar o trabalho de Bispo "sob o prisma da produção que lhe é contemporânea", ao mesmo tempo em que insiste não haver uma aproximação "do ponto de vista formal" entre Bispo e trabalhos de outros artistas na exposição (p. 94-95).

94. Cf. análise em BURROWES, Patrícia. Op. cit., p. 20-21.

95. Uma das primeiras tentativas de realização de uma biografia foi intitulada "Uma biografia em curso", escrita por Morais e publicada em 1990 no catálogo para a montagem da exposição itinerante realizada no MAC-USP. Corpas evoca o título de Morais em "Uma biografia ainda em curso", em que ela destaca as dificuldades, discrepâncias e lacunas que continuam a assombrar os escritos sobre Bispo. Cf. CORPAS, Flavia. Uma biografia ainda em curso. In: CAMPOS, Marcelo. Op. cit., p. 175-192.

96. Cf. MORAIS, 2013, p. 252; cf. ainda nota 15.

97. O Museu Nise da Silveira foi criado em 1982 e teve seu nome alterado para Museu Bispo do Rosário em 2002; dois anos mais tarde foi incluído no nome "Arte Contemporânea" – logo, a forma atual, "Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea".

Decididamente, sempre tenho certa desconfiança diante de afirmações do estatuto de Bispo enquanto artista contemporâneo e do caráter de seu trabalho enquanto arte contemporânea do modo como elas costumam ser feitas por alguns críticos, como Morais. Mesmo Mário Pedrosa, por exemplo, que incluiu o trabalho de pacientes psiquiátricos em sua teorização de uma estética moderna, estabelecia distinções entre os locais de produção, ao designar os trabalhos que vinham do Engenho de Dentro como *arte virgem*. No caso de Bispo, meu desconforto advém sobretudo do fato de que, antes do início de sua "função autor" específica e, portanto, do estabelecimento de um tipo de discursividade bastante particular dentro do campo da arte, Bispo estava sujeito a uma ordem do discurso na qual seu estatuto civil não era equivalente ao de outros artistas. De modo direto, ele dispunha de pouquíssimos direitos legais. Meu objetivo não é desaprovar o entendimento da produção criativa de Bispo como arte. Em vez disso, espero fornecer argumentos para sustentar a diferença entre identificar Bispo como artista contemporâneo, por um lado, e a contemporaneidade de sua arte, por outro lado. Conforme defendo, trata-se de uma diferença não apenas de grau, mas também de tipo. A historicidade e a criticalidade particulares ao seu trabalho são perdidas quando ele é exclusivamente assimilado a estilos e formas da história da arte específicos. No mesmo sentido, é necessário que sejam realizadas mais análises críticas, a fim de explicar como esse homem – um negro cuja identificação psicopatológica se amalgamava à discriminação de raça e classe – tornou-se um dos artistas contemporâneos mais conhecidos do Brasil, legitimado nacional e internacionalmente. No âmbito da história da arte, qual o significado dessa dinâmica de exclusão social, que foi seguida por uma inclusão estética (póstuma), para as narrativas construídas em torno da arte moderna e contemporânea no Brasil?

O que eu gostaria de destacar aqui é como o trabalho de Bispo e, mais especificamente, a estilização realizada por ele em peças de roupa fazem parte de uma genealogia de práticas proto-antipsiquiátricas, em que os pacientes afirmavam sua singularidade contra a padronização a eles imposta pelo ato de se vestir e de subverter seus uniformes. Tomemos, por exemplo, Giuseppe Versino, interno de um hospício italiano do começo do século XX que criava trajes a partir de panos de limpeza que ele descosia e depois costurava novamente. Essas peças de roupas trançadas compreendem um conjunto de túnica e calças, bem como uma espécie de túnica longa ou vestido com mangas compridas que inclui, ainda, um cachecol, e que pesa, ao todo, cerca de 43 kg.

98. "E o perigo residia em se começar a incluir obras de Bispo do Rosário em exposições internacionais de arte naïf. Ocorreu então que esta atitude defensiva acabou por obnubilar minha atenção para certas obras de Bispo que, abordando temas do mundo rural, são absolutamente inovadoras e contemporâneas". MORAIS, 2013, p. 88.

Ele também produziu um par de botas com cordas de cadarços que terminam em borlas. O paciente e seu processo foram descritos (provavelmente pelo psiquiatra Antonio Marro) em relação a duas fotografias existentes: "Admitido no hospital psiquiátrico em Collegno, [Versino] é encarregado da limpeza do dia a dia. Após usar os panos, ele os lava, depois esfrega-os até desgastá-los e, finalmente, modela cordões utilizados para costurar suas roupas… Deve demorar cerca de um mês para fazer esse vestido"[99]. Atualmente, essas roupas pertencem à coleção de Cesare Lombroso, no Museu di Antropologia Criminale, em Turin (foram doadas a Lombroso, o pai da criminologia positivista, por Marro). Lombroso defendia que a genialidade artística constituía uma forma de insanidade e, a fim de comprovar seu argumento, reuniu uma vasta coleção de arte psiquiátrica[100]. E, embora as teorias de Lombroso tenham sido desacreditadas, sua coleção contém exemplos de trabalhos que podem ser interpretados como afirmações de singularidade dos pacientes diante da subjugação disciplinar.

Outro exemplo é a jaqueta bordada de Agnes Richter, que atualmente faz parte da Coleção Prinzhorn. Em meados dos anos 1890, essa paciente de um hospício austríaco, que anteriormente trabalhava como costureira, explorou sua habilidade para modificar seu uniforme e torná-lo único. A escrita bordada que ela realiza perpassa a jaqueta por dentro e por fora, criando um manuscrito visualmente denso em que fragmentos da sua vida são relacionados. É possível, ainda, incluir nessa lista de vestimentas antipsiquiátricas *La robe de Bonneval*, trabalho de uma mulher internada em um hospital psiquiátrico em Bonneval, na França, em 1929. Feito a partir de restos de tecidos e linhas advindos da oficina de costura do hospital, o vestido, bordado com um padrão que remete à forma de penas e guirlandas, silhuetas de homens e animais e linhas superpostas, levou dez anos para ser finalizado. A roupa completa inclui um casaco, uma echarpe, uma bolsa e, ainda, uma cortina e um tapete – esses dois últimos, segundo a paciente, acessórios necessários para o uso do traje.

Essa narrativa talvez seja capaz de nos aproximar de um entendimento mais nuançado e complexo da produção de Bispo[101]. Tais iniciativas de contrapoder operadas por meio do vestuário no espaço disciplinar do manicômio também aparecem documentadas em um contexto próximo ao de Bispo. Em 1946, Dr. Osório César publicou sua palestra "Aspectos da vida social entre os loucos", que aborda diversos modos de socialização e interação entre os loucos: delírios em que o paciente se identifica como Jesus (uma alucinação compartilhada por Bispo), a organização de fugas coletivas e desenhos e construções escultóricas[102].

99. Cf. nota citada na entrada de Gianluigi Mangiapane sobre Giuseppe Versino, em CONWAY, Megan; ROUSSEAU, Valérie. (orgs.). **When the curtain never comes down**: performance art and the alter ego (catálogo da exposição). New York: American Folk Art Museum, 2015, p. 116. Cf. também MONTALDO, Silvio (ed.). **Il Museo di antropologia criminale Cesare Lombroso dell'Università di Torino** (catálogo da coleção). Milano: Silvana, 2015, p. 88-91. O trabalho de Bispo foi incluído, junto com o de Versino, na exposição "When the curtain never comes down". Nessa mostra o discurso curatorial tinha como objetivo ir além da pintura e da escultura, a fim de assimilar os trabalhos feitos por artistas autodidatas (um grupo que incluía alguns pacientes psiquiátricos) a uma compreensão da performance a partir da perspectiva da história da arte. Consequentemente, faço a essa iniciativa algumas ressalvas semelhantes à crítica que direciono à análise de Morais da obra de Bispo. Cf. introdução epônima de Valérie Rousseau ao volume, p. 10.

100. Cf. LOMBROSO, Cesare. **The man of genius**. London: W. Scott; New York: C. Scribner's Sons, 1888.

101. A exposição realizada recentemente por Marcelo Campos representa uma iniciativa que também vai além das comparações com a vanguarda, a fim de introduzir uma perspectiva antropológica, aproximando a produção de Bispo à arte

Nesse material constam, ainda, duas imagens de um paciente negro, diagnosticado com hipomania, trajado com terno e gravata, calças arregaçadas, chapéu e excêntricos óculos redondos que ele próprio havia desenhado (figura 4).

No estudo realizado por Morais a respeito da vida e do trabalho de Bispo, gestos similares de afirmação também são mencionados, ainda que não sejam desenvolvidos mais detidamente. O autor observa: "Conseguimos perceber em muitos internos uma vontade de se afirmar como indivíduos. As mulheres, no modo como se vestem ou se pintam. Enfim, por maior que seja a ruína física e o abandono, ainda é possível se observar um resíduo de dignidade"[103]. As vestimentas criadas por Bispo também estimularam a produção de pacientes que frequentavam o ateliê de arteterapia da clínica psiquiátrica de Villejuif (nos arredores de Paris), lugar histórico do Musée de la Folie, uma das primeiras coleções de arte de pacientes psiquiátricos, de Dr. Auguste Marie. Inspirados pela exposição de Bispo no Jeu de Paume, Paris, em 2003, esses pacientes decidiram se dedicar à produção coletiva de sua própria versão do manto de Bispo[104] (figura 5).

Fig. 4
Paciente diagnosticado com hipomania, imagem reproduzida em Osório César, "Aspectos da vida social entre os loucos," *Revista do Arquivo Municipal*, v. 105, n. 12, São Paulo: Departamento de Cultura, 1946, Coleção particular.

popular produzida no nordeste brasileiro, região onde ele nasceu. Cf. CAMPOS, Marcelo. Op. cit.

102. CÉSAR, Osório. Aspectos da vida social entre os loucos. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v. 105, n. 12, p. 7-24, 1946.

103. Cf. MORAIS, 2013, p. 45.

104. Agradeço ao psiquiatra Dr. Pascal Feinte por me apresentar à coleção psiquiátrica de Villejuif, incluindo essa versão francesa da capa de Bispo, produzida como projeto de arteterapia. Villejuif, 24 de março de 2015.

Fig. 5
Manto produzido por participantes do ateliê de arteterapia da clínica psiquiátrica de Villejuif, inspirado na exposição de Bispo no Jeu de Paume, Paris, em 2003. (foto Kaira M. Cabañas).

Embora Bispo vivesse confinado no hospício, não estava alheio à história contemporânea, o que também não significava que ele almejasse, necessariamente, ser trazido de volta a uma compreensão dita "normal" da realidade. Rosângela Maria, estagiária de psicologia (conhecida atualmente pelo fascínio particular que Bispo desenvolveu em relação a ela), acompanhou seu caso durante três anos. Ela tentou de diversas formas trazê-lo de volta à realidade do manicômio, para que ele se estabelecesse como um paciente igual aos outros, e também à vida fora do hospício. Questionado por Rosângela Maria se gostaria de ter uma família, uma casa, Bispo supostamente teria respondido: "Não tenho tempo para essas coisas"[105]. No entanto, ele estava ciente do que se passava no mundo "lá fora". Entre os seus pertences constavam pilhas de jornais e revistas[106]. Um antigo guarda do pavilhão de Bispo relatou a Morais que ele "era um paciente esclarecido, via TV, dava dinheiro ao seu Durval para comprar coisas para o universo dele. Um dia eu perguntei: – Você sabe o que está acontecendo no mundo, Bispo? Ele respondeu: – Sei, a Rússia está invadindo o Afeganistão"[107].

105. Bispo do Rosário, conforme relatado em BURROWES, Patrícia. Op. cit., p. 63.

106. MORAIS, 2013, p. 71.

107. ROSÁRIO, Arthur. apud BURROWES, Patricia. Op. cit., p. 41-42.

A clareza e a concisão desse exemplo de fala de Bispo contrastam com seus depoimentos "delirantes" sobre o fim da psiquiatria. De fato, os parâmetros que regem a inteligibilidade da fala, garantindo o estatuto de sujeito, são determinadas por um conjunto de normas implícitas e explícitas. Ultrapassar esses limites significa colocar em risco essa condição de sujeito e a própria possibilidade de ser ouvido e compreendido. O caso de Bispo, no entanto, solicita que, ao invés de ignorar a fala dos loucos, seja reconhecida a evidente relação entre fatos atuais e o discurso delirante que sugere uma crise iminente que se revela efetivamente na instituição psiquiátrica. Em sua ilusão, Bispo propõe o estabelecimento de uma nova ordem da qual ele seria o único governante. Mas a relação aparentemente recíproca entre o seu delírio e a movimentação em direção a reformas psiquiátricas no Brasil não é mera coincidência[108]. Na realidade, é precisamente nesse ponto que reside a contemporaneidade de Bispo.

Para Agamben, a contemporaneidade é uma experiência de dissonância: "A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação *com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*"[109]. No caso de Bispo, é possível entender essa distância e dissociação de modo literal, tendo em vista a reclusão forçada em que ele vivia: afinal, tratava-se de uma imposição, não de uma escolha. A concepção do contemporâneo de Agamben comporta temporalidades distintas, uma certa sensação de não integração daqueles que verdadeiramente pertencem a seu tempo. Sob a perspectiva do presente, as disjunções e os anacronismos de Bispo são múltiplos: sua subjetividade fraturada; a persistência com que ele deu prosseguimento ao seu trabalho em um contexto inóspito; a precariedade de seus materiais e dos métodos ultrapassados a que se dedicava (colecionismo, costura, bordado). Bispo, ao mesmo tempo em que não coincidia com aquilo que a sociedade esperava dos insanos, também não se adequou às demandas normativas das instituições psiquiátricas.

Contudo, a simultânea proximidade ao tempo presente também fica evidente em sua produção criativa, especialmente na série de estandartes. Por meio de recursos visuais e verbais, o conjunto de quinze estandartes retrata navios de guerra da frota brasileira, as duzentas embaixadas que Bispo sabia que existiam no Brasil e, na obra intitulada postumamente *As histórias universal* (c. 1967-1974), um desfile militar bordado (ou pelo menos é o que parece) com os termos "Ministro das relações do exterior" e "Corpos diplomáticos" costurados junto de figuras e

108. Em seu primoroso livro *O homem que se achava Napoleão*, a pesquisadora Laure Murat, estabelecendo Paris como centro de seu estudo, focaliza os anos entre 1798 e 1871, a fim de investigar qual o papel desempenhado pela história na etiologia dos delírios (p. 21). Abordando o período entre a Comuna de Paris e a Revolução Francesa, que coincide com o início da medicalização das doenças mentais, seu estudo se volta ao discurso oficial da psiquiatria, a fim de questionar "o que a loucura diz do político?" (p. 28). Entre muitos exemplos, a autora cita como, em função dos acontecimentos desencadeados pela Revolução Francesa, "perder a cabeça" tornou-se motivo de delírio, tendo em vista a potência do espetáculo da guilhotina (p. 93). Logo de início, devido à natureza do seu objeto, ela reconhece que a sua escolha pelos arquivos psiquiátricos dos séculos XVIII e XIX não constitui uma iniciativa homogênea ou evidente, afirmando que: "Esse retorno à origem, à fonte, levanta um problema crucial que se deve principalmente ao fato de os arquivos da loucura só serem legíveis do ponto de vista da razão, assim como o discurso do louco só nos é dado pela interpretação do médico que os relata. Sendo assim, como apreender o discurso do louco? Despojado de sua linguagem, reduzido a um "resumo" geralmente mais revelador das obsessões pessoais do psiquiatra do que dos sofrimentos de seu paciente, a loucura só encontra expressão desviada ou corrompida em sua base" (p. 45).

outras palavras designando médicos, visitantes e o progresso[110]. Dadas as imagens de soldados e militares, embaixadas e bandeiras, Bispo oferece um olhar das engrenagens das nações-estado e da guerra. Tais contextos cerimoniais chamam a atenção para as dimensões performativas contemporâneas da história. Desse modo, a obra de Bispo não é contemporânea no sentido que se costuma atribuir a essa ideia, como periodização dentro da arte contemporânea – como aquilo que veio depois do modernismo e do pós-modernismo. A contemporaneidade de Bispo é a marca de uma condição existencial na qual ele se encontrava absolutamente apartado de seu tempo e, simultaneamente, integrado a ele.

***

Mesmo mostrando o seu trabalho ao lado do de outros artistas contemporâneos, Bispo continua sendo uma exceção.
Ana Linnemann, 2015

Em meio ao universo do trabalho criativo produzido a uma distância tanto física quanto psíquica em relação ao mundo da arte, a obra de Bispo se constitui como uma das mais fascinantes e extensas. E, embora eu não defenda a ideia de Bispo como um artista contemporâneo, seu lugar dentro da história da arte contemporânea permanece inquestionável: trata-se de uma figura cuja produção não se resumiu a uma inspiração para o trabalho de artistas contemporâneos; ela também participa da construção daquilo que se considera como arte contemporânea e global nos últimos cinco a dez anos. No contexto brasileiro, Bispo talvez seja o último de uma genealogia de pacientes-artistas que produziram trabalhos enquanto internados em hospícios. Desde as reformas na psiquiatria iniciadas na época da sua morte e no período posterior, os ateliês de terapia ocupacional continuam operando; no entanto, salvo algumas exceções, os pacientes não vivem mais nos diversos hospitais do país.

Para concluir, gostaria de mencionar as noções de "elevado" e "abjeto", atributos frequentemente utilizados a fim de descrever a subjetividade de sujeitos esquizofrênicos como Bispo. Nos registros de arquivo e nas entrevistas existentes, encontramos não apenas que Bispo se identificava como Jesus, mas também que ele é forçado pelas vozes que escuta a fazer objetos. Os médicos o "reconhecem" como Jesus, mas lhe dão o diagnóstico de esquizofrenia paranoide. Ele se constitui,

109. AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009, p. 59. Grifos do autor.

110. Mais adiante, no mesmo trabalho, na parte inferior ao desfile, Bispo bordou comentários sobre o concurso de beleza Miss Brasil, enquanto a representação da passarela inclui grandes vasos de plantas com aquilo que parecem ser figuras de jardineiros inclinados, como se dedicados a cuidar delas.

ao mesmo tempo, como ser divino e como indivíduo sujeito a forças e diagnósticos externos. De Sigmund Freud a Hans Prinzhorn, o tipo de ambivalência evidenciada na fala de Bispo tem sido considerado estrutural em descrições clínicas da esquizofrenia, e ela se torna ainda mais evidente quando considerada em relação às condições materiais do manicômio. Nas palavras de Prinzhorn: "Um paciente que é Deus, mas ao mesmo tempo varre o chão voluntariamente"[111]. Recupero a observação de Prinzhorn a fim de chamar a atenção para o fato de que o que é destacado no discurso da arte a respeito de Bispo é precisamente a exaltação do sujeito, seus delírios de grandeza, além de todos os acessórios – seja seu manto abundantemente ornamentado ou os estandartes do tamanho das pinturas históricas – que reforçam essa imagem. Por outro lado, o que é frequentemente deixado de lado no balanço que a história da arte e o trabalho curatorial fazem da obra de Bispo é justamente o aspecto abjeto da sua condição e do seu contexto.

Durante os anos 1980 e início da década seguinte, particularmente nos Estados Unidos, alguns artistas participaram daquilo que Hal Foster definiu como um retorno geral à questão do abjeto na arte. Artistas contemporâneos, dentre eles Cindy Sherman, Mike Kelley e Paul McCarthy, produziam espaços fictícios de regressão mimética em seus trabalhos, frequentemente incluindo, de modo evidente, referências a excrementos. Essas obras não apenas testavam os limites da sublimação estética, como também eram motivadas por protestos contra o consumismo, pela indignação diante da crise da Aids e pela ansiedade em relação ao esgotamento do contrato social. Para Foster, "esses fatores, tanto intrínsecos quanto extrínsecos, guiavam o fascínio pelo trauma e pelo abjeto"[112]. Relembremos ainda, assim como Foster, que algumas versões do pós-modernismo (com o qual essa arte é frequentemente associada) foram definidas com referências descritivas à esquizofrenia. Fredric Jameson, por exemplo, vincula o enfraquecimento da historicidade no pós-modernismo à experiência esquizofrênica do tempo: "um presente perpétuo, com o qual os diversos momentos de seu passado apresentam pouca conexão e no qual não se vislumbra nenhum futuro no horizonte"[113].

As evocações de Foster ao abjeto e de Jameson à esquizofrenia se configuram como usos descritivos, e não diagnósticos, pelo menos não em seu sentido clínico. Essas condições fornecem modos de descrever as forças e os efeitos de uma década, conforme observado e vivenciado no período do capitalismo tardio no "antigo" Ocidente[114]. Elas funcionam como analogias críticas proferidas por autores que permanecem deste lado da razão, assim como a produção artística que descrevem.

111. PRINZHORN, Hans. **Artistry of the mentally ill**: a contribution to the psychology and psychopathology of configuration. New York: Springer, 1972, p. 266. Devo a utilização dessa frase de Prinzhorn em particular ("um paciente que é Deus, mas ao mesmo tempo varre o chão voluntariamente"), ao livro de Hal Foster, *Prosthetic Gods*, que chamou minha atenção para essa citação específica. Minha análise aqui também é informada pela sua interpretação da observação de Prinzhorn.

112. FOSTER, Hal. **Bad news days**: art, criticism, emergency. London: Verso, 2015, p. 27.

113. JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985, p. 22.

114. Em inglês, meu uso de "Former West" também se refere implicitamente ao projeto de pesquisa, educação, publicação e exibição transnacional no campo da arte contemporânea e da teoria. Cf. <https://goo.gl/9VgjYD>. Acesso em: 22 fev. 2018.

Evoco o abjeto e o excremento, pois gostaria de assinalar uma omissão sintomática no processo de institucionalização artística de Bispo. Hidalgo relata que, após a morte de Bispo, "em meio às cerca de oitocentas obras, encontraram-se no salão de quartos-fortes habitados por Bispo na década de 1980 garrafas plásticas recheadas de fezes e urina, dispostas em série"[115]. Embora essa seja a única referência encontrada à atividade de Bispo de colecionar itens abjetos, ela permaneceu no centro das minhas reflexões e discussões a respeito de Bispo e de seu trabalho[116]. Talvez não surpreendentemente, a urina e as fezes de Bispo não se encontram listadas ou catalogadas entre seus 802 trabalhos registrados. Não vem ao caso se Bispo teria concebido suas garrafas como arte – mesmo porque ele nunca declarou que qualquer produção sua fosse arte. O que se coloca em questão é como, dentro do âmbito da arte contemporânea, é permitido ao artista psicótico produzir somente imagens "belas", ao passo que o escopo do artista contemporâneo "normal" se estende ao conjuro ficcional do abjeto nas suas escolhas de representações e de materiais.

Consequentemente, a ambivalência constitutiva que habita o centro da condição de Bispo, e também de sua arte e de suas circunstâncias de vida, é mantida à distância. No contexto do Brasil, e também no cenário das bienais globais com o qual se encerra meu estudo *Learning from madness*, críticos e autores sempre insistem nas qualidades estéticas (ou poéticas) e imaginativas do trabalho de Bispo. Em decorrência disso, a obra passa a ser legitimada com base em uma estética, e não por se constituir como um desafio justamente antiestético às convenções artísticas tradicionais. Conforme evidenciado pelo estudo de Morais e pelo discurso oficial da Bienal de Veneza, a perpetuação de diversos mitos modernistas pode ser identificada nas abordagens propostas do trabalho de Bispo. Em suma, sua obra não é explorada pelo potencial abjeto ou pelo que ela é capaz de revelar sobre a história da arte e da psiquiatria. Portanto, meu desafio em relação ao modo como o trabalho de Bispo é compreendido atualmente exige que, enquanto historiadores da arte, curadores e críticos, possamos admitir que as convenções da história da arte e da realização de exibições não revelam verdades fundamentais e atemporais e que tais convenções, quando aplicadas ao trabalho criativo de pacientes psiquiátricos, não se dão nem de forma neutra, nem natural[117]. Na verdade, elas impõem uma linguagem da ordem e uma episteme distintas ao trabalho, as quais nunca foram reivindicadas pelos pacientes-artistas.

Por fim, é em decorrência dos debates previamente citados e da problemática suscitada pelo seu trabalho que Bispo permanece

115. HIDALGO, Luciana. Op. cit., p. 83.

116. Agradeço novamente a Matheus Rocha Pitta e Ana Linnemann, com quem mantive constantes conversas a respeito de Bispo e do que o espectro dos seus excrementos revela a respeito das suposições convencionadas sobre aquilo que é considerado, no âmbito da produção contemporânea, como a arte feita por pacientes psiquiátricos.

117. Convém mencionar que a noção de *art brut* de Dubuffet (discutida no capítulo 2 de *Learning from madness*) também configurava a afirmação de uma estética específica dentro de sua ambição vanguardística. Que a *art brut* não veicule convenções nem neutras nem atemporais é algo revelado, como numa espécie de equivalente no presente, pelo trabalho de Marco Decoperliada. Nascido em 1947 no Marrocos, Decoperliada estudou medicina e foi internado em diversos hospícios, onde começou a desenvolver sua famosa série *Schizomètre*, na qual revela como o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM) e a marca francesa de comidas congeladas Picard compartilham de um mesmo sistema de classificação. Assim, por exemplo, 42.0 "transtorno obsessivo-compulsivo" equivaleria a 42.0 "palitos de cenoura no vapor". Mas Decorpeliada é um artista da *art brut* ficcional, inventado por quatro psicanalistas e um escritor: Marcel Bénabou, Dominique de Liège, Laurent Cornaz, Yan Pelissier e Jacques Adam. Eles se valeram da *art brut* como disfarce a fim de desafiar a

inquestionavelmente como parte da história da arte brasileira. Para Morais, a obra de Bispo surgiu "de uma vez só, inteira, concluída, plenamente realizada"[118]. A declaração involuntariamente ecoa a explicação do próprio Bispo: "Um dia eu simplesmente apareci"[119]. Se o artista e sua obra simplesmente apareceram, sua sobrevivência funciona como uma desestabilização contínua dos pressupostos normativos a respeito dos sãos e dos loucos, do estatuto da arte e daquilo que ela pode fazer. O desafio colocado pelo trabalho de Bispo reside nas obrigações paradoxais que ele apresenta ao espectador contemporâneo: o imperativo de se dedicar a uma análise crítica e contextualizada do trabalho e, ao mesmo tempo, reconhecer a subjetividade fraturada de Bispo, a fim de preservar a obra por sua extraordinária expressão criativa e, simultaneamente, reconhecer o sofrimento psíquico e as condições materiais abjetas desse sujeito específico.

Kaira Marie Cabañas é professora de história da arte na Universidade da Flórida, em Gainesville, e autora dos livros *The myth of nouveau réalisme: art and the performative in Postwar France* (Yale University Press, 2013) e *Learning from madness: Brazilian modernism and global contemporary art* (University of Chicago Press, 2018). Foi curadora convidada da exposição "Espectros de Artaud: Linguagem e as Artes nos Anos 50", no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri (2012). Possui bacharelado em estudos comparados pela Duke University (1995), mestrado em história da arte pela Yale University (2000), e doutorado em história da arte pela Princeton University (2007). Cabañas também escreve para a revista *Artforum*.

psiquiatria, ao mesmo tempo em que introduziam um modelo conceitual na herança visual, não fosse por isso, exclusivamente expressiva e figural da *art brut*. Assim, tanto a nosografia psiquiátrica quanto as convenções da *art brut* – ambas classificações – são questionadas. Cf. a discussão em BÂTON, Docteur. Schizomètres, une poétique qui dégivre. In: FOL, Carine (ed.). **L'Art brut en question**: exposition, Mons, Beaux-Arts Mons, du 20 juin au 6 septembre 2015. Bruxelles: CFC, 2015, p. 162-165; e para informações sobre a primeira exposição de Marco Decorpeliada, na La Maison Rouge em 2010, cf. a página *Marco Decorpeladia: Schizomètres*: <https://goo.gl/yq38Wr>. Acesso em: 22 fev. 2018. Agradeço especialmente a Baptiste Brun e à nossa estimulante conversa em 30 de setembro de 2014, na qual ele colocou pela primeira vez a questão do que significa, para um artista da *art brut*, produzir arte conceitual. Seu questionamento informa minhas considerações nessas páginas sobre o abjeto no que ele se refere ao que é excluído do trabalho de Bispo. Brun se dedica atualmente a elaborar, junto aos inventores de Decoperliada, uma conferência performativa que critica o DSM e outras formas de classificação. Cf. *"Marco Decorpeladia, l'homme aux schizomètres", Théâtre du Rond Point*: <https://goo.gl/skcUwD>. Acesso em: 22 fev. 2018.

118. MORAIS, 2013, p. 23.

119. HIDALGO, Luciana. Op. cit., p. 13

Artigo recebido em 6 de janeiro de 2018 e aceito em 19 de fevereiro de 2018.

95
ARS
ano 16
n. 32

Susanne Neubauer*

Max Bense/Aloísio Magalhães (Alemanha, 1969): o contexto popular e transcultural de *Der Weg eines Zeichens*[1]

Artigo inédito

Max Bense/Aloísio Magalhães (Germany, 1969): the transcultural and popular context of *Der Weg eines Zeichens*

palavras-chave:
Max Bense; Aloísio Magalhães; teoria do signo; tipografia; popularidade

Se o impulso modernista demanda novas abordagens, muitos defendem que voltar a atenção para as redes de trocas artísticas é um modo de reatualizar o paradigma modernista. Em 1969, o artista e designer brasileiro Aloísio Magalhães (1927-1982) exibiu uma série de fotografias na galeria de estudos do Studium Generale, da Universidade de Stuttgart, um espaço de exposição dedicado ao discurso interdisciplinar fundado por Max Bense (1910-1990) em 1958. Neste artigo quero discutir os aspectos principais do projeto dessa exposição, comparando-o com o movimento concretista e com a perspectiva de Lina Bo Bardi sobre exposições, assim como quero examinar as diferentes abordagens culturais do projeto fotográfico de Magalhães e suas afinidades com a proposta do formalismo, do concretismo e da teoria do signo.

keywords:
Max Bense; Aloísio Magalhães; sign theory; typography; popularity

If the Modernist impulse requires new approaches, then many argue that highlighting the networks of artistic exchange is one way of reactualizing the Modernist paradigm. In 1969, Brazilian artist and designer Aloísio Magalhães (1927-1982) exhibited a series of photographs at the study gallery at Studium Generale, University of Stuttgart, an exhibition space for interdisciplinary discourse founded by Max Bense (1910*1990) in 1958. In this study I want to discuss key aspects of this exhibition project, comparing it with the Brazilian concretist movement and Lina Bo Bardi's exhibitionary visions, as well as to examine the different cultural approaches to Magalhães photographic project and its common grounds with formalism, concretism and sign theory.

1. Esta investigação surgiu no contexto de um projeto de pesquisa financiado pelo Deutsche Forschungsgemeinschaft DFG (Sociedade Alemã para a Investigação). Tradução de Renato Azevedo Aneas.

* Freie Universität Berlin.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.141261.

Fig. 1
Logotipo do Quarto Centenário do Rio de Janeiro decorando bicicleta, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira)

Graças ao teórico da ciência, filósofo, matemático e esteta Max Bense (1910-1990), inúmeros artistas brasileiros puderam expor suas obras na galeria Studium Generale, da Universidade de Stuttgart, entre 1957 e 1979, um intervalo de tempo considerável[2]. Para muitos deles, tratava-se da primeira oportunidade de exibir seus trabalhos na Alemanha, como no caso de Lygia Clark, Bruno Giorgi, Almir Mavignier e Mira Schendel – que vieram a se tornar artistas consagrados do movimento de vanguarda latino-americano. A exposição de 1969, *Der Weg eines Zeichens* (*Os caminhos de um signo*), foi dedicada a um projeto do artista e designer Aloísio Magalhães: o design do logotipo para o Quarto Centenário do Rio de Janeiro (fig. 3). A exposição, o croqui do logo e a documentação fotográfica realizada por Magalhães nunca foram pesquisadas em seus pormenores. A recente publicação *Constructing an avant-garde: art in Brazil 1949-1979* (Construindo uma vanguarda: a arte no Brasil 1949-1979), de Sérgio Bruno Martins, por exemplo, não inclui Magalhães, embora o livro foque em um aspecto claramente ilustrado pela obra do artista: as similaridades, em vez das diferenças, entre as produções artísticas do Rio de Janeiro e de São Paulo, os dois centros do movimento de vanguarda do pós-guerra no Brasil. Uma análise da colaboração entre Bense e Magalhães ofereceria não só percepções esclarecedoras sobre trocas transculturais e temas afins – diferentes conceitos e adaptações da arte concreta se aproximam do design –, mas também tornaria possível interpretar o projeto em um contexto político especificamente brasileiro.

2. Max Bense começou a lecionar Filosofia e Teoria da Ciência na Universidade Técnica de Stuttgart, em 1949. Em 1953, começou a dar palestras em Ulm. Informação obtida em e-mail de Elisabeth Walther-Bense para a autora, 8 de outubro, 2009.

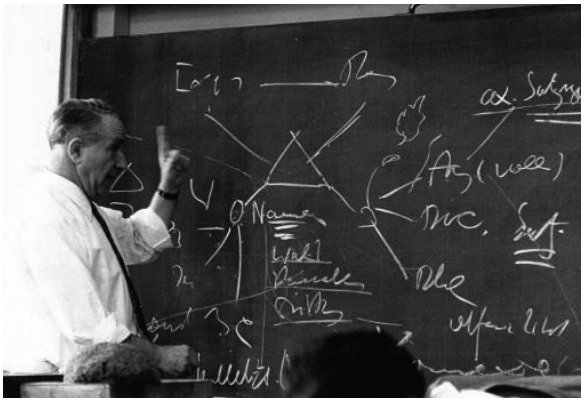


Fig. 2
Max Bense explica a sua *Zeichentheorie* (teoria dos signos), 1967. (foto Archiv Elisabeth Walther-Bense)

"SÍMBOLO DO IV CENTENÁRIO
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO"

Regulamento para utilização

Fig. 3
Regulamento para utilização do logotipo do Quarto Centenário, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira)

Der Weg eines Zeichens / O símbolo vivo, 1969

Neste ensaio, gostaria de focar o discurso artístico e a discussão já mencionada, bem como a exposição *Der Weg eines Zeichens* e suas diversas dimensões e contextos. A ideia é ir além da reconstrução de narrativas históricas e de desdobramentos relacionados ao modo como artista e obra podem se influenciar. Esse tipo de história da arte deve ser substituído por uma análise diferenciada de questões concretas sobre perspectivas relevantes, considerando os contextos locais e internacionais e – especialmente no campo da arte brasileira – a relação entre arte/design e teoria/discurso. A exposição *Der Weg eines Zeichens* no Studium

Generale da Universidade de Stuttgart incluiu croquis, pôsteres e fotografias do logo criado para o aniversário de 400 anos do Rio, projetado e documentado por Aloísio Magalhães. Além de Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller, Magalhães é um dos pioneiros no campo do design gráfico brasileiro. Embora trabalhassem também como pintores, todos esses designers tiveram um papel menor na cena artística brasileira, ainda que sua prática artística estivesse estreitamente conectada com o discurso de seu tempo e com o esforço de se produzir uma arte concreta que relacionasse arte e sociedade.

Aloísio Magalhães nasceu em Recife, em 1927, e morreu em Pádua, Itália, em 1982. Estudou direito e completou um curso de museologia em Paris entre 1951 e 1953[3]. Ao longo desse período, visitou regularmente o *Atelier 17*, um centro de divulgação de técnicas de gravura dirigido por Stanley William Hayter (1901-1988) entre 1927 e 1955, onde artistas reconhecidos, como Alberto Giacometti, Louise Bourgeois, Le Corbusier, Mark Rothko, Jackson Pollock e Louise Nevelson trabalharam[4]. Em 1956, Magalhães recebeu uma bolsa de estudos do governo dos Estados Unidos, onde permaneceu até 1960, exibindo seu trabalho em Washington D.C. e Nova Iorque[5]. Em 1957, o Museu de Arte Moderna comprou sua obra *Agreste* (*Landscape*), que faz parte da coleção até hoje[6]. Durante sua permanência nos Estados Unidos, publicou também dois livros, *Doorway to Portuguese* (Porta de entrada para o português) e *Doorway to Brasília* (Porta de entrada para Brasília), com o artista americano e editor da Falcon Press, Eugene Feldman. Magalhães também lecionou como docente convidado na Philadelphia Museum School of Art.

Ao voltar para o Rio de Janeiro em 1960, Aloísio Magalhães inaugura com dois parceiros (Luiz Fernando Noronha e Artur Lício Pontual) seu escritório de design M+N+P, que posteriormente se desdobrará em Aloísio Magalhães Programação Visual Desenho Industrial Ltda. Em 1962, o designer se torna cofundador da primeira faculdade de design no Brasil, a Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (ESDI)[7]. A ESDI foi fundada por Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller seguindo o exemplo da HfG Ulm (Escola de Design de Ulm), inaugurada por Max Bill em 1952. Implementando a filosofia da Bauhaus, a instituição se tornou um importante lugar de atividade no contexto da economia emergente do Brasil, tanto econômica como culturalmente falando. Os primórdios da ESDI remontam às aulas de design experimental ministradas no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio[8], iniciadas em 1955 pelo argentino Tomás Maldonado (*1922) – que se tornara diretor da HfG Ulm (1954-1967) –, por Wollner e por Aloísio

3. Essa breve introdução biográfica da vida do artista foi feita com base em http://www.aloisiomagalhaes.org/. Acesso em: 16 out. 2017. Cf. também SOUZA LEITE, João de. Uma aventura paradoxal no design brasileiro: o projeto e o contexto em Aloísio Magalhães. In: **ARC Design**, São Paulo, n. 44, 2005, p. 74-79.

4. Disponível em: <http://bit.ly/2HrUuQM>. Acesso em: 5 fev. 2018.

5. Ao contrário de Hélio Oiticica, que esteve em Nova Iorque entre 1970 e 1978, Magalhães esteve nos Estados Unidos antes do golpe militar de 1964 no Brasil.

6. THE MUSEU OF MODERN ART. **Recent American acquisitions**. New York, 15 mar. – 21 abr., 1957. Disponível em: <http://mo.ma/2pcmQY2>. Acesso em: 30 nov. 2017.

7. Disponível em: <http://bit.ly/2FzFgbZ>. Acesso em: 16 out. 2017.

8. LE BLANC, Aleca. A democratic education for the masses: Ivan Serpa at Museu de Arte Moderna. In: NATHAN, Hugo (org.). **Ivan Serpa**: pioneering abstraction in Brazil. New York: Dickinson, 2012, p. 9-21.

Magalhães. Como designer, Magalhães se envolveu em diversos projetos visuais que moldaram significativamente a vida pública no Brasil, como a Petrobras, a TV Globo, a Fundação Bienal e a primeira emissão do Cruzeiro, em 1966.

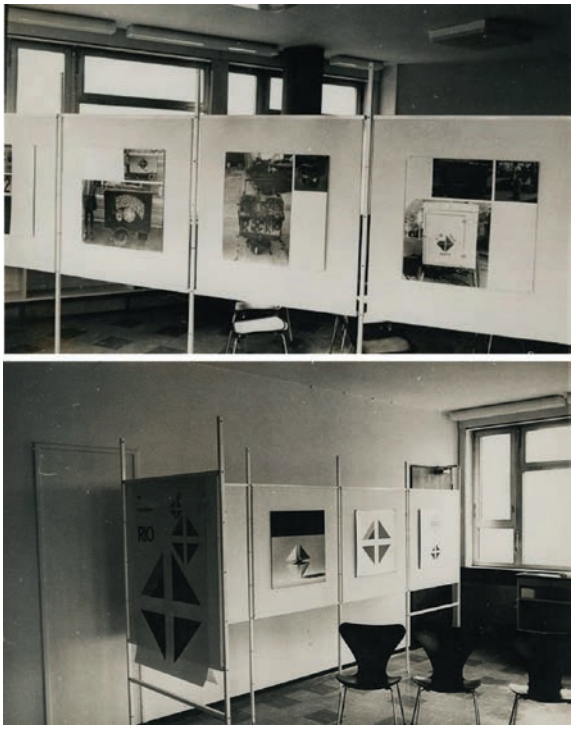


Fig. 4
Logotipo do Quarto Centenário em exposição no Studium Generale, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira)

A popularização do "símbolo vivo"

O primeiro grande êxito de Magalhães foi ter vencido a concorrência de 1964 na ocasião do aniversário de 400 anos do Rio de Janeiro, depois de ser selecionado entre inúmeras inscrições. Como tema de seu logo, Magalhães escolheu o número 4, explorando seu conteúdo tanto "estrutural quanto semanticamente"[9]. As cores azul e branca simbolizavam a cidade, o amarelo e o verde, o país. Como referência, Magalhães também mencionou a cruz "usada durante o século XVI pelos descobridores portugueses,"[10] representando a cruz da Ordem de Cristo, um símbolo altamente familiar para os brasileiros. O logo tridimensional é uma apropriação livre do dodecaedro, um objeto de doze faces planas que apresenta a mesma aparência de todos os lados.

Após preparar esse design, Magalhães disse: "O tema que escolhi se deparou com grande oposição em alguns lugares, baseada na opinião de que as pessoas seriam incapazes de entender e aceitar um

9. MAGALHÃES, Aloísio. The living symbol. **Typographica**, London, n. 12, 1965.

10. Ibidem, p. 30.

logo abstrato que não tenha um sentido imediato, óbvio. As autoridades ainda pensaram em substituir o logo por algo mais convencional"[11]. De qualquer forma, o símbolo foi adotado pelos cariocas do modo mais inesperado e criativo. Magalhães tirou inúmeras fotografias das adaptações de seu logo pela cidade, as quais revelam que, ao contrário das previsões céticas por parte dos organizadores, seu trabalho foi amplamente aceito pelo público. A avaliação escrita pelo designer para a publicação que acompanhou a exposição em Stuttgart, uma brochura da coleção *rot*, pode ser interpretada pela intenção de mostrar que o período da arte concreta brasileira que inspira o logotipo foi submetido a uma reavaliação significativa após o golpe militar em 1964. O boom cultural do Brasil, que se deu em paralelo à inauguração da sua nova capital, Brasília, em 1960, e o estabelecimento de diferentes correntes dentro do movimento da arte concreta como uma nova linguagem da arte de vanguarda brasileira foram seguidos de uma fase de exílio e retração, mas também de uma reavaliação da vanguarda artística, reinterpretada como um movimento com forte influência política e social. O próprio Magalhães não mencionou isso no curto parágrafo que escreveu para a publicação da exposição de Stuttgart nem em seu ensaio "The living symbol" (O símbolo vivo), publicado na revista inglesa *Typographica* em 1965. Em ambos os locais em que o projeto foi documentado – a publicação alemã que integra a coleção *rot* de Max Bense e a revista inglesa *Typographica* de Herbert Spencer – o contexto cultural e político do projeto na megacidade brasileira foi praticamente ignorado.

11. MAGALHÃES, Aloísio. Sem título. In: _____. **Rot 39**: Der Weg eines Zeichens. 39, Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1969.

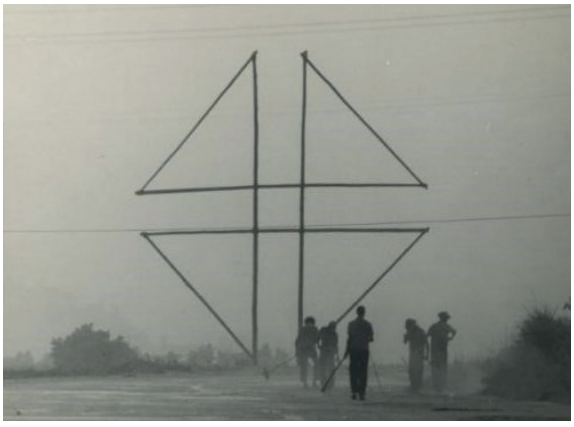


Fig. 5
Logotipo do Quarto Centenário do Rio de Janeiro, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira)

Fig. 6
Logotipo do Quarto Centenário do Rio de Janeiro, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira)

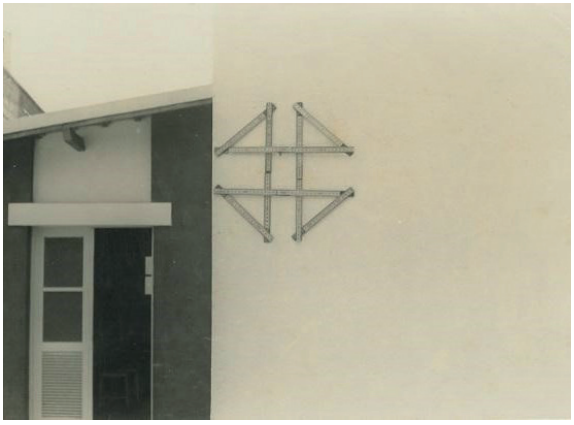


Fig. 7
Logotipo do Quarto Centenário do Rio de Janeiro, 1964. (foto Instituto Memória Gráfica Brasileira)

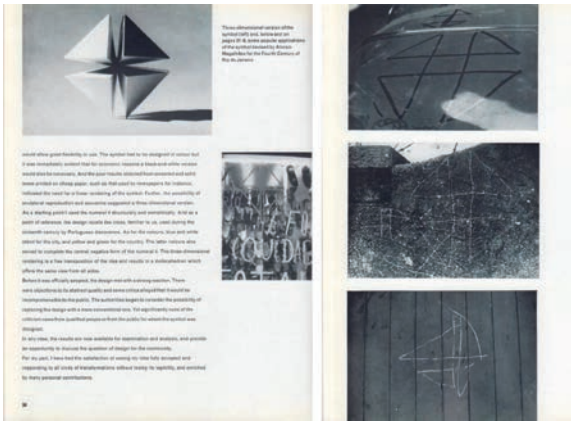


Fig. 8
Página do artigo "The living symbol" na revista *Typographica*, 1965.

"The living symbol" na *Typographica*

A importância de Magalhães e de seu primeiro grande projeto para o Quarto Centenário da cidade do Rio, inclusive em contexto internacional, pode ser demonstrada pela contribuição do tipógrafo e designer de comunicação britânico Herbert Spencer (1924-2002), que incluiu o projeto e sua documentação fotográfica no 12º número da *Typographica*. A revista *Typographica*, editada em Londres, exerceu grande influência no design gráfico e nas artes visuais dos anos 1950 e 1960[12]. Spencer fundou o periódico em 1949, quando tinha apenas 25 anos. No início de sua carreira, Spencer viajou pela Europa e conheceu importantes designers, como Max Bill, Imre Reiner, Piet Zwart e Willem Sandberg. Em sua revista, ele experimentou não apenas com a tipografia e com as palavras, mas também com imagens, fotografias e diferentes tipos de substratos para impressão. Alinhado à orientação de sua revista, Spencer não trabalhou somente com designers pioneiros como Bill, Jan Tschichold e Karl Gerstner, mas também com artistas do campo da poesia concreta e da arte visual, como Ian Hamilton Finlay, Jasia Reichardt e Dom Sylvester Houédard, além de críticos de arte e escritores como John Berger, autor de *Ways of seeing* (Modos de ver), de 1972. *Typographica 12,* que apresentava as contribuições de Magalhães, foi parte das "new series" ("novas séries") da revista, publicadas entre 1960 e 1967, que tinham um design mais elaborado, com especial atenção à fotografia. Além do trabalho de Magalhães, esse número também apresentava um artigo do historiador James Mosley (*1935) sobre a fonte sem serifa utilizada nos epitáfios ingleses do século XVIII; um projeto fotográfico sobre letras e números dos barcos de pesca da Bretanha, idealizado pela artista e ilustradora britânica Barbara Jones (1912-1978); um ensaio intitulado "Art on the assembly line" (Arte na linha de montagem), sobre o desenvolvimento de manuais de instrução e livros de modelos (precursores dos catálogos) e uma resenha sobre o livro de artista de Dieter Roth, financiado e publicado pela William and Noma Copley Foundation, em 1965. Como um encarte, *Typographica 12* incluiu uma cópia da monografia de Dieter Roth editada pela Copley. A parte final da revista apresenta uma série de fotografias de Herbert Spencer mostrando sinais indexicais – punhos e setas – descritos por Edward Wright, assim como um texto sobre o uso das setas nas sinalizações públicas na China, também ilustrado com fotografias. A revista acaba com vários anúncios de página única encomendados por empresas de tipografia.

Em "The living symbol", sua contribuição para a revista, Magalhães descreveu seu design como a "representação de uma

12. POYNOR, Rick. **Typographica**. New York: Princeton Architectural Press, 2002.

convenção" clara e legível, possuindo, então, a habilidade de "ganhar o significado do que representa através de seu uso [...] a ideia era capaz de absorver as transformações e mudanças sem perder o seu valor de reconhecimento, assim como as letras suportam qualquer forma de grafismo, as notas se ajustam a vozes diferentes, as línguas são pronunciadas em dialetos distintos, as cores admitem variadas nuances"[13]. Magalhães desenvolveu um logo que, como ele escreve, não incorporou clichês, como elementos da paisagem do Rio. Ele almejou uma solução "que, pela sua simplicidade, pudesse ser facilmente memorizada, adequada para diversos usos e que pudesse estimular a inventividade do carioca. Meu principal objetivo era elaborar algo que pudesse ser rapidamente aceito pela população como um todo"[14].

13. MAGALHÃES, 1965.

14. Ibidem.

De acordo com sua teoria do signo, Max Bense interpretou o design de Magalhães como uma "relação entre objetos", criando um vínculo e abrindo um campo semântico. Esse campo semântico corresponde ao tipo de "inteligência humana" que o autor descreveu como tipicamente brasileira em sua publicação *Brasilianische Intelligenz: eine cartesianische Reflexion* (Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana), marcada pela interação direta entre seres humanos. Através da documentação fotográfica de Magalhães – a qual, para Bense, constitui uma nova dimensão do uso e da adaptação dos signos – Bense introduziu o seu conceito de macro e microestética dos signos, como definido em sua publicação de 1965 intitulada *Aesthetica: Einführung in die neue Ästhetik* (Aesthetica: introdução à nova estética).

No livro, o teórico definiu macroestética como uma ontologia da forma e do conteúdo que tem origem na "área do método descritivo [e] sua observabilidade", ou melhor, na área da imitação e da abstração[15]. Já a microestética, percebida por Bense na arte concreta de Max Bill, Tomás Maldonado e Friedrich Vordemberge-Gildewart, é descrita como um processo do signo baseado em certos padrões de comunicação que devem ser explorados em uma "teoria da função comunicativa dos signos estéticos (por exemplo, no ensino da comunicação visual)"[16]. Consequentemente, os processos e os signos microestéticos se mantêm fora do escopo da percepção imediata[17]. Nos trabalhos de arte concreta, os signos e as suas mídias se fundem, representando, como Bense escreveu, o objeto estético, artístico, "como um todo que assume o caráter de um signo"[18]. Essa "área fundamental e nuclear dos trabalhos de arte", caracterizada pelas sequências de processos, isto é, as funções inter-relacionadas de "cor, forma, espaço, luz e movimento", deve ser revelada através de uma análise microestética. Bense também falou sobre o processo de absorção entre o signo e seu suporte, definindo assim uma

15. BENSE, Max. Makroästhetik und Mikroästhetik. In: _____. **Aesthetica**: Einführung in die neue Ästhetik. Baden-Baden: Agis-Verlag, 1965, p. 140.

16. Ibidem, p. 141.

17. Ibidem, p. 143.

18. Ibidem, p. 145.

certa sequência de processo e notando também que "a acurada e sistemática busca de tais sequências de processo é um dos mais complexos desafios no campo da microestética"[19].

Bense desenvolveu essa interpretação intensamente abstrata da microestética dos signos na área da arte concreta (assim como na poesia concreta de Gertrude Stein ou na prosa de James Joyce), observando que os signos podem também reinventar o seu sentido original, resultando em sua "degeneração"[20]. Uma nova ideia apresentada por Bense em *Inteligência brasileira* propõe que "o caminho de um signo é sempre um caminho que atravessa os sistemas humanos e urbanos", o que "revela seu uso tão frágil quanto complexo". Aqui, Bense expandiu seu conceito, adicionando a dimensão do uso e deixando a área da estética pura tradicionalmente aplicada às áreas da arte e da pintura. Bense se refere a esse conceito como um "caminho comunicativo" puramente visual e, em seu texto *Paths of a sign* (Caminhos de um signo) descreve dois outros tipos de transmissão: o "caminho criativo", referente às variações do design, alcançando sua "forma física" através de suas formas geométricas elementares, e a sua "indexicalidade" material, devida às cores nacionais do Brasil tornarem possível situá-las em um contexto específico.

Enquanto o "caminho comunicativo" faz que o signo, em sua redução construtiva, seja "adaptável" no sentido da microestética, o terceiro caminho, o "caminho transportador", descreve a repetição estrutural e a "variabilidade do lugar" em que o signo pode aparecer – como um anúncio, uma mensagem, uma decoração ou um ornamento. À medida em que o signo se submete a essas adaptações, as marcas de sua construção desaparecem – o signo se dissolve, "seus contornos se borram, as marcas de sua construção desaparecem, um tipo de beleza tachista emerge apresentando influências japonesas e culminando em um caótico, abstrato e divertido emaranhado de linhas. Um exemplo de destaque da criação, da vida e da morte de um signo nos múltiplos canais de comunicação humanos e urbanos de uma metrópole tropical"[21].

A *Inteligência brasileira* de Bense

Bense usou uma fotografia monocromática do design tridimensional de Magalhães na capa da publicação *Brasilianische Intelligenz*. O livro foi publicado pela Limes Verlag, de Wiesbaden, em 1965. O artigo é uma adaptação livre do conceito estético de Bense sobre a "inteligência brasileira" com descrições deslumbrantes das quatro viagens que fez ao Brasil, a primeira a convite do governo brasileiro em 1961, seguida de uma a cada ano até 1964. Nessas viagens, Bense e a sua assistente Elisabeth Walther

19. Ibidem, p. 147.

20. BENSE, Max. **Rot 39**: Der Weg eines Zeichens. 39, Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1969.

21. Ibidem.

(1922 -2018), que depois se tornaria sua esposa, encontraram diversos artistas e escritores brasileiros reconhecidos, como Alexandre Wollner, Mário Pedrosa, Haroldo e Augusto de Campos, Karl Heinz Bergmiller, Waldemar Cordeiro, Roberto Burle Marx, Bruno Giorgi, Lygia Clark, Clarice Lispector, Décio Pignatari, Alfredo Volpi, Mario Schenberg e outros. Ao longo de suas viagens, Bense frequentemente deu palestras na Escola Nacional de Belas Artes e no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, bem como na Escola de Desenho Industrial ESDI[22].

22. Informação obtida em e-mail de Elisabeth Walter-Bense para a autora, 11 de agosto, 2009.

Fig. 9
Capa da primeira edição de *Brasilianische Intelligenz*, de Max Bense, publicada pela editora Limes, 1965.

Em sua publicação, Bense busca compreender – de modo cartesiano, ou seja, tecnicamente – as "propriedades intelectuais de uma civilização". "O que se verifica é que existe uma inteligência brasileira progressista, que mantém ligações internas e externas com a Europa, a América e a Ásia e que desenvolve, de modo original e inovador, temas, estilos, descobertas, atitudes e experimentos merecedores de toda a atenção […]. Pode-se também observar que a ideia e a práxis da humanidade possuem nos centros civilizados dos trópicos dimensões distintas daquelas apresentadas em outros lugares, que tais dimensões aí se formam de maneira menos histórica, constituindo-se muito mais numa permanente atualidade, e que o seu núcleo repousa no gesto criador, e não no gesto contemplativo […]"[23].

23. BENSE, Max. *Inteligência brasileira*: uma reflexão cartesiana. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 11-12.

Para Bense, Brasília, inaugurada como a nova capital do Brasil em 1960, era a prova viva do impulso criativo do país. Sobre a cidade, Bense comentou que se tratava do "auge absoluto de um poder criativo, universal", chamando-a, ainda, de uma "proclamação brasileira de inteligência

cartesiana"[24]. Por outro lado, ele poderia apenas se referir hipoteticamente à "substância mental concreta do Brasil moderno" que viu resumida em Brasília. De acordo com Bense, "urbanismo é também uma notação que a civilização faz para o futuro, sobretudo o urbanismo que se embrenha na selva a fim de criar, feito uma gigantesca ilha artificial no cerrado, uma cidade cujo plano geral revela a forma do avião, e que hoje, tal como em seu início, é dependente do avião"[25]. Chama atenção a observação de que, na "inteligência brasileira", a improvisação, a antecipação e uma "consciência a-histórica" têm papel preponderante, e que especialmente o design seria marcado por uma mistura de "construtividade técnica, concepção artística e produção industrial"[26]. A "inteligência brasileira" encara o design como "uma modalidade de mediação da configuração externa do mundo […] uma parte essencial da ideia de uma civilização futura. Enquanto o design sugere o futuro, despede-se do passado"[27]. A "inteligência brasileira" combina dois componentes estruturais dialéticos, "dois princípios metódicos da extensão, do preenchimento do espaço e do desenvolvimento da forma: o orgânico e o geométrico, ou o morfológico e o topológico, ou, ainda, o vegetativo e o estrutural"[28].

Bense também relacionou suas contemplações sobre a "inteligência brasileira" com as correntes artísticas do seu tempo no campo das artes visuais, especialmente a arte abstrata e a arte concreta. Bense escreve que "O concreto é o não-abstrato. Tudo o que é abstrato traz em si alguma coisa que o pressupõe, a partir da qual certas características são abstraídas. Tudo o que é concreto resume-se, ao contrário, apenas a si mesmo"[29]. Nesse ponto, Bense segue a definição proposta por Max Bill em 1936: "Por arte concreta entendemos aqueles trabalhos de arte que não nascem de um processo de abstração, mas sim de seus princípios e significados inerentes – sem se basear em fenômenos naturais ou em suas transformações"[30]. Bense expandiu essa definição teórica do signo valendo-se da sua experiência no Brasil, percebendo-a como extremamente "móvel" na categorização da arte brasileira. A respeito dos objetos feitos no início dos anos 1960 por Lygia Clark, que podiam ser diretamente manipulados e que foram descritos e reproduzidos no texto de Bense, ele escreveu: "Mas o princípio 'móbile', que a inteligência brasileira parece tanto privilegiar, apresenta-se aqui numa versão extremamente metódica e introduz os objetos variáveis como uma ponte para o conjunto da arte cinética mais recente […]"[31]. Do ponto de vista histórico, a ponte que ele sugeriu em direção à arte cinética não está precisamente estabelecida, ou, ao menos, se trataria de uma interpretação limitada. Ainda assim, Bense capturou um elemento central do desenvolvimento da arte brasileira: a densidade do contato intelectual e

24. BENSE, 2009, p. 19

25. Ibidem, p. 24

26. Ibidem, p. 18.

27. Ibidem, p. 30.

28. Ibidem, p. 51.

29. Ibidem, p. 73.

30. BILL, Max. **Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik**. Zürich: Kunsthaus, 1936.

31. BENSE, 2009, p. 65-66.

especialmente físico que teve impacto extraordinário na vanguarda brasileira. Ele diz: "A inteligência brasileira diferencia-se da europeia pelo fato de que tanto o reconhecimento quanto a disputa transformam-se imediatamente em contato. Em nenhuma outra parte encontra-se uma composição tão compacta das naturezas espirituais"[32].

32. Ibidem, p. 61.

Fragilidade variável e participação na crise

Pouco se sabe sobre a recepção do ensaio de Bense, *Brasilianische Intelligenz*, na Alemanha. Mesmo as investigações mais minuciosas falharam em identificar o texto citado ou mencionado em qualquer parte do discurso artístico no final dos anos 1960. No Brasil, até 2009 não havia tradução publicada[33], ainda que Bense tenha ocupado um espaço importante no país como um teórico não-brasileiro cuja visão se distinguia daquela de Max Bill. Da perspectiva atual, *Inteligência brasileira* reflete a crítica emergente do funcionalismo e do urbanismo funcionalista dos anos 1950, introduzindo modelos alternativos como a mobilidade e a interação social, descrita por Bense, em tradução imediata, como "contato"[34]. O conceito de progresso dos anos 1950 – tão fortemente refletido no "projeto construtivo" do Brasil naquele tempo, que fez com que todo artista que ajudou a projetar o futuro se tornasse um "artista construtivo" – foi submetido a uma reavaliação fundamental nos anos 1960. A escolha das imagens para a publicação reflete sismograficamente a natureza de tal reavaliação. Em vez de escolher as fotos oficiais e monumentais que Marcel Gautherot tirou da construção de Brasília, Bense optou por imagens da cultura brasileira para ilustrar seu conceito de "inteligência brasileira", mostrando contrastes e oposições que começavam a transparecer no país: alegria e melancolia, natureza e inteligência, improvisação e projeção, estagnação e mobilidade[35]. As imagens mostram dois períodos decisivos na arquitetura brasileira, o colonialismo e o modernismo, dois artistas brasileiros renomados, Bruno Giorgi e Lygia Clark, e a praia mais famosa do país, Copacabana.

33. NOBRE, Ana Luiza. Max Bense: mobilidade e inteligência brasileira. **Arquitextos**, São Paulo, v. 167, n. 1, abr. 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2p75Yle>. Acesso em: 30 nov. 2017.

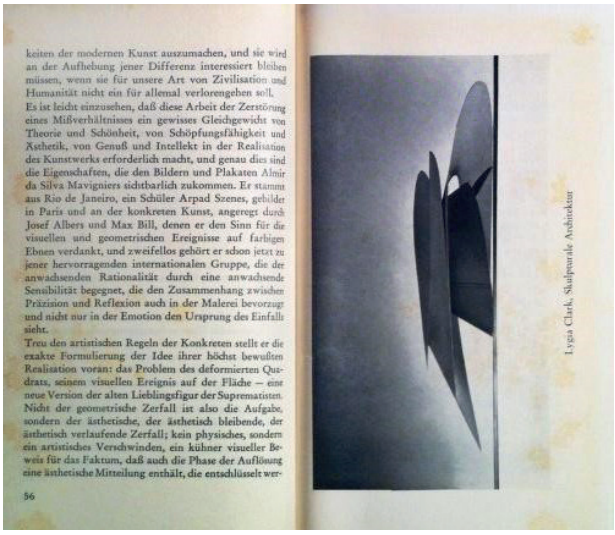
34. Ibidem.

35. Ibidem.

O trabalho de Lygia Clark intitulado *Abrigo poético*, que Bense chamou de "uma escultura arquitetônica", é paradigmático na reviravolta cultural e política que se manifestou no golpe militar de 1964. A obra retoma a estabilidade do "projeto construtivo" dos anos 1950 e o transforma em uma "fragilidade variável da mensagem estética"[36]. O grupo dos artistas neoconcretos ao qual pertencia Lygia Clark rejeitou a obsessão moribunda com formas exageradas em geometrismo, produzindo, em vez disso, um manifesto que ressaltou a importância da relação do objeto artístico com o tempo e o espaço que o circundam como

36. BENSE, 2009, p. 64.

uma intenção artística. Para os artistas do Manifesto Neoconcreto, o "princípio móbile" de Bense representava o desejo dos artistas de estabelecer uma relação física com seu trabalho, criando, então, um encontro espacial tanto visual quanto tátil, e definindo o trabalho artístico como um "intermediário" com fronteiras estéticas cada vez mais porosas. *Abrigo poético* é um desses "objetos-móbile" de Lygia Clark, esteticamente fundamentado pela sua fase geométrica, mas almejando que o público o manipule, convidando-o a pegá-lo. No contexto da discussão atual, o manifesto artístico de Lygia Clark, de 1966, intitulado "Nós recusamos", é bem esclarecedor. Ela escreve: "pertenço a um terceiro grupo, que tenta provocar a participação do público. Essa participação transforma totalmente o sentido da arte como o que entendíamos até então. Isso porque: recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva; [...] recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição [...] recusamos a ideia freudiana do homem condicionado por seu passado inconsciente e enfatizamos a noção de liberdade. Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática da duração"[37].


keiten der modernen Kunst auszumachen, und sie wird an der Aufhebung jener Differenz interessiert bleiben müssen, wenn sie für unsere Art von Zivilisation und Humanität nicht ein für allemal verlorengehen soll.
Es ist leicht einzusehen, daß diese Arbeit der Zerstörung eines Mißverhältnisses ein gewisses Gleichgewicht von Theorie und Schönheit, von Schöpfungsfähigkeit und Ästhetik, von Genuß und Intellekt in der Realisation des Kunstwerks erforderlich macht, und genau dies sind die Eigenschaften, die den Bildern und Plakaten Almir da Silva Mavigniers sichtbarlich zukommen. Er stammt aus Rio de Janeiro, ein Schüler Arpad Szenes, gebildet in Paris und an der konkreten Kunst, angeregt durch Josef Albers und Max Bill, denen er den Sinn für die visuellen und geometrischen Ereignisse auf farbigen Ebnen verdankt, und zweifellos gehört er schon jetzt zu jener hervorragenden internationalen Gruppe, die der anwachsenden Rationalität durch eine anwachsende Sensibilität begegnet, die den Zusammenhang zwischen Präzision und Reflexion auch in der Malerei bevorzugt und nicht nur in der Emotion den Ursprung des Einfalls sieht.
Treu den artistischen Regeln der Konkreten stellt er die exakte Formulierung der Idee ihrer höchst bewußten Realisation voran: das Problem des deformierten Quadrats, seinem visuellen Ereignis auf der Fläche – eine neue Version der alten Lieblingsfigur der Suprematisten. Nicht der geometrische Zerfall ist also die Aufgabe, sondern der ästhetische, der ästhetisch bleibende, der ästhetisch verlaufende Zerfall; kein physisches, sondern ein artistisches Verschwinden, ein kühner visueller Beweis für das Faktum, daß auch die Phase der Auflösung eine ästhetische Mitteilung enthält, die entschlüsselt wer-
56
Lygia Clark, Skulpturale Architektur

37. CLARK, Lygia. Nós recusamos, 1966. In: BRETT, Guy, et al. **Lygia Clark.** Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 211. Versão brasileira disponível em: <https://issuu.com/lygiaclark/docs/1966-nos-recusamos_p>. Acesso em: 17 fev. 2018.

Fig. 10
Páginas 56 e 57 da primeira edição de *Brasilianische Intelligenz*, de Max Bense, publicada pela editora Limes, 1965.

A ampla aceitação da população do Rio ao logo criado por Aloísio Magalhães na ocasião do aniversário de 400 anos da cidade é um fenômeno que pode ser interpretado nesse contexto de crise e reavaliação que marcou a vanguarda artística brasileira. Além do pop e da nova figuração brasileira, essa reavaliação se aplica também a um movimento artístico que Hélio Oiticica mais tarde chamaria de "antiarte". Lygia Clark sugeriu "o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização

estática da duração"[38]. O crítico de arte Frederico Morais descreveu o período que sucedeu ao golpe militar como uma "crise da vanguarda" que não só gerou "obras" mas o entendimento da arte como um modo de se envolver e agir[39]. De acordo com Morais, essa crise foi desencadeada pela situação política, que tornou impossível a continuidade bem-sucedida do projeto moderno, ou ao menos mostrou claramente que se tratava de algo sem sentido. A ambição da arte por se tornar uma força transformadora não pareceu mais viável em meados dos anos 1960. A propósito, a "crise" a que Morais se refere está ligada à crescente falta de liberdade artística. O Ato Institucional Número 5 fez que diversos artistas e críticos deixassem o país, enquanto outros foram perseguidos e presos.

No texto abrangente, "Esquema geral da Nova Objetividade", que escreveu para a exposição em que foi curador no MAM do Rio de Janeiro em 1967, Oiticica descreveu o surgimento de uma "antiarte" que nasce de condições novas, experimentais, tornando possíveis as apropriações dentro do programa da arte ambiental pela primeira vez. Elas podem ser aplicadas tanto a objetos quanto a pessoas na esfera pública. "A formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido"[40]. De acordo com Oiticica, essas apropriações dentro do espaço coletivo se relacionam à tendência de a arte coletiva estabelecer contato entre a produção artística individual e o povo ou incitar a atividade criativa deste. Oiticica implementou esse programa na sua série *Parangolés* e no contexto de um *happening* na exposição *Opinião 65*, o qual, devido a razões políticas e institucionais, não teve espaço dentro da exposição e foi realizado na frente do museu. Ainda que o logo de Aloísio Magalhães não possa ser considerado uma obra de arte no verdadeiro sentido da palavra, as adaptações não planejadas de seu símbolo por parte da população do Rio de Janeiro contêm aspectos alinhados com o objetivo da vanguarda artística, não só por levar a arte para a esfera pública, mas também, como Magalhães disse, por provocar e incorporar a criatividade dos cariocas.

38. Ibidem, Loc. cit.

39. MORAIS, Frederico. **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 69.

40. GAENSHEIMER, Susanne; HINDERER, Max Jorge (org.). **Hélio Oiticica**: das große Labyrinth, the great labyrinth. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013, p. 211/212. Versão brasileira disponível em: <https://bit.ly/2uhUJwk>. Acesso em: 17 fev. 2018.

Conclusão

O projeto de Magalhães pode ser interpretado de duas maneiras. Uma primeira tentativa se baseia na infiltração do signo do urbanismo vibrante de uma metrópole tropical emergente capaz de produzir sua própria gama de figurações muito distintas. Nesse contexto, a adaptação de

um símbolo concreto dentro de uma comunidade cultural faz lembrar o conceito de antropofagia, no qual um povo pega um elemento cultural estranho a ele – nesse caso, um símbolo abstrato do repertório de uma língua franca internacional – e o traduz em sua própria cultura, fazendo alterações positivas e adotando-o para seu próprio uso. Adaptações antropofágicas são sempre marcadas pela integração de valores e pela combinação de diferentes conceitos culturais, resultando em um produto novo, tipicamente brasileiro. Como Hélio Oiticica escreve, a ideia não é "apenas martelar contra a arte do passado"[41]. Em "Tropicália" (1968), seu principal texto sobre a antropofagia, ele chama a atenção para a "necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro". "Aliás, […] invoco Oswald de Andrade e o sentido da antropofagia […] como um elemento importante nesta tentativa de caracterização nacional. Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente objetiva, de impor uma imagem obviamente 'brasileira' ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formulação do parangolé em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta […] da arquitetura orgânica das favelas cariocas […], e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios etc."[42]. Nesse caso, a ideia de Oiticica sobre um "estado brasileiro" parece se corresponder com o conceito de Max Bense acerca da "inteligência brasileira".

Outro modo de interpretar o projeto de Magalhães, igualmente relevante no contexto deste ensaio, foca sua relação com o turbulento desenvolvimento artístico e cultural do Brasil ao longo dos anos 1950 e 1960. Isso se relaciona a um apreço crescente pela cultura popular brasileira, em época marcada pela notoriedade de artistas como Alfredo Volpi e Tarsila do Amaral, aspecto notável também no campo da arquitetura e do design. A arquiteta e designer ítalo-brasileira Lina Bo Bardi pode ser citada como a principal força-motriz a desencadear essa nova forma de encarar o patrimônio cultural brasileiro. Criticando o modernismo centralmente imposto e enfatizando seu apreço por diferentes contextos culturais e interações sociais, Lina Bo Bardi priorizou conceitos de folclore formulados por uma elite cultural exclusivamente branca. A arquiteta se impressionou com a criatividade da população e se envolveu em extensas pesquisas de campo pelo interior brasileiro para estudar e coletar artefatos da cultura popular[43]. Tudo isso resultou não apenas na sua concepção do Museu de Arte Moderna da Bahia que existiu de 1958 até o golpe militar em 1964, mas também no complexo cultural Solar do Unhão, em Salvador, na Bahia; nas suas exposições na 5ª Bienal de São Paulo, em 1959; em *Nordeste,* na abertura do Museu de Arte Popular na Bahia,

41. Ibidem, Loc. Cit.

42. Disponível em: <http://bit.ly/2Gj1wle>. Acesso em: 17 fev. 2018.

43. OLIVEIRA, Olivia de. **Subtle substances**: the architecture of Lina Bo Bardi. Barcelona: Gili, 2006.

em 1952; e, depois, em *A mão do povo brasileiro,* no Museu de Arte de São Paulo, em 1969[44], ela focou em integrar elementos folclóricos criticamente, rejeitando a tendência de ver tais influências como negativas e valorizando o processo criativo e as soluções encontradas pela população brasileira para inventar e construir objetos e materiais[45].

Com sua "abordagem antropológica", Bardi voltou sua atenção para a cultura popular, emprestando-lhe uma plataforma pública institucionalizada. Ela também sabia como se utilizar da criatividade da população brasileira para agregar valor estético a seus projetos de arquitetura e design, procedimento comparável ao de Hélio Oiticica em *Parangolés,* onde a maioria dos dançarinos negros das escolas de samba, advindos das favelas do Rio de Janeiro, portavam mas não produziam os objetos, ficando na mão dos artistas a discussão do valor da cultura popular. Como Sérgio Martins observou, esse contexto também reflete a questão das classes sociais e o papel dos artistas que advêm majoritariamente de ambientes brancos[46]. Outro aspecto problemático, como se vê no caso de Oiticica, é a romantização daqueles que vivem nas favelas. Na análise final, esses projetos de "parceria social" eram impossíveis, a despeito de suas ambições entusiasmadas[47]. Martins fala de uma "assimilação antropofágica" encontrada repetidamente no ambiente cultural dos anos 1960 e do desejo de superar as barreiras sociais.

No meu ponto de vista, a assimilação cultural no projeto de Aloísio Magalhães aconteceu sob diferentes circunstâncias. Como as fontes mostram, a população do Rio de Janeiro, que é altamente heterogênea, adotou o símbolo. Embora existisse um acordo regulando o uso do logo (*Regulamento para utilização,* fig. 2), em que se estabelecia que este só poderia ser utilizado mediante licença do governo e do comitê de organização das celebrações do Quarto Centenário do Rio, exigindo uma permissão formal para sua reprodução, a documentação fotográfica de Magalhães mostra que o símbolo acabou por entrar no ambiente urbano da cidade, ignorando as obrigações oficiais. Nesse caso, a apropriação, adaptação ou "assimilação antropofágica" se deu da base para o topo. As fotografias de Magalhães reintegraram essa assimilação em uma moldura conceitual e no discurso sobre a relação entre o local e o internacional, linguagem artística e cultura popular, arte concreta e modernidade brasileira.

Este ensaio buscou indicar a conexão entre o projeto da exposição em Stuttgart e o encontro entre Max Bense e Aloísio Magalhães. Mostrou-se que a cooperação entre Bense e Magalhães inseriu o logo do aniversário de 400 anos do Rio em uma discussão internacional sobre a semântica dos signos e as qualidades estéticas das imagens, também causando impacto sobre o design de comunicação no mundo falante de

44. GONZÁLEZ, Julieta; TOLEDO, Tomás; PEDROSA, Adriano. **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2017.

45. ANDREOLI, Elisabetta. Lina Bo Bardi. the anthropological gaze. **Third Text**, v. 8, n. 28-29, p. 87-100, 1994, p. 88.

46. MARTINS, Sérgio Bruno. **Constructing an avant-garde**: art in Brazil, 1949-1979. Cambridge: The MIT Press, 2013, p. 103.

47. Ibidem, p. 103.

língua inglesa. Surpreendentemente, Bense realizou suas experiências viajando pelo Brasil de modo sistematicamente intelectual, sendo o primeiro a identificar o contraditório "princípio móbile" da "inteligência brasileira" a partir de uma perspectiva internacional, um conceito que continua tendo o mesmo valor atualmente. Partindo de uma perspectiva transcultural, a descrição das relações discutidas nessa *rede pessoal* cria o fundamento para uma era de troca cultural mais diferenciada, reposicionando o paradigma do centro *versus* periferia comumente aplicado quando se discute modernidade. Expandir o seu contexto e incluir o ambiente cultural dos anos 1950, marcado por influências do concretismo e neoconcretismo, bem como os novos movimentos em torno da antiarte e da arte ambiental dos anos 1960 em nossas considerações, como sugerido por Hélio Oiticica, permite encontrar uma primeira abordagem para interpretar projetos como *Der Weg eines Zeichens* enquanto levamos suas mais amplas dimensões políticas e culturais em consideração.

Bibliografia complementar

BENSE, Max. **Brasilianische Intelligenz:** eine cartesianische Reflexion. Wiesbaden: Limes, 1965.

_____. **Inteligência brasileira:** uma reflexão cartesiana. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MAGALHÃES, Aloísio. The living symbol. **Typographica**, London, n. 12, 1965.

_____. **Rot 39**: Der Weg eines Zeichens. 39, Stuttgart: Hansjörg Mayer, 1969.

MARI, Marcelo. Frederico Morais e a crise da vanguarda no Brasil (1960-70). In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 8., 2012, Campinas. **Anais...** Campinas: Programa de Pós-Graduação em História (IFCH-Unicamp), 2012. p. 423-431. Disponível em: <http://bit.ly/2ImzlZy>. Acesso em: 12 nov. 2017.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas**: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

POYNOR, Rick. **Typographica**. New York: Princeton Architectural Press, 2002.

Susanne Neubauer é curadora e historiadora da arte, doutora pela Universidade de Zurique com tese sobre Paul Thek. Publicou nos periódicos *RIHA Journal*, *Konsthistorisk tidskrift e Theory*, *Culture and Society*. Atualmente, prepara o livro *Entangled Diversities: Brazilian Art in Post-1945 Germany*.

Artigo recebido em 30 de novembro de 2017 e aprovado em 26 de fevereiro de 2018.

113
ARS
ano 16
n. 32

Vanessa Beatriz Bortulucce*

As mulheres e a luz na obra de Umberto Boccioni

Women and light in the art of Umberto Boccioni

Artigo inédito

palavras-chave:
Umberto Boccioni; futurismo; arte italiana

Este artigo reflete acerca da poética do artista italiano Umberto Boccioni (1882-1916) tomando como eixo o tema da mulher em sua obra pictórica e escultórica, temática de importância na obra do artista, utilizada ainda em desenhos e telas de sua fase pré-futurista no sentido de compreender as relações entre os corpos, a luz e a atmosfera. A representação específica de mulheres junto a janelas e balcões persistiu em seus anos futuristas e possibilitou a expansão e o aprofundamento de suas pesquisas relacionadas à percepção da luz e sua incidência nos corpos, bem como a formulação do conceito de "escultura-ambiente".

keywords:
Umberto Boccioni; futurism; Italian art

This article intends to carry out a reflection on the poetics of Italian artist Umberto Boccioni (1882-1916), taking the subject of women in his pictorial and sculptural work as axis. This theme has a particular importance in the artist's works, and was used in drawings and paintings of his pre-futuristic stage in order to understand the relationship among bodies, light and atmosphere. The specific representation of women at windows and balconies persisted in his futuristic years and enabled the expansion and deepening of his researches related to perception of light and its incidence on bodies, as well as the concept of "sculpture of environment".

*Universidade São Judas Tadeu [USJT].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.125951.

CC BY

No dia 26 de setembro de 1915, na condição de soldado integrante do Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti ed Automobilisti (Batalhão de Ciclistas Voluntários), Umberto Boccioni (1882-1916) registrou em seu diário do *front*:

> Terminei com A.
> Bianca / Ines / Rosina / Maria Farsi / Figlia P. Credito I. /
> Carta / Sandrina / Marda C. / Adriana / Mariuccia /
> Augusta / Gina d'O. / Cirva M. Jo. Keuna / Jane C. M.[1]

1. BOCCIONI, Umberto. **Diários**. Campinas: Unicamp, 2016.

O trecho, escrito em meio à zona de guerra, aparece como uma espécie de memorial do artista, que revisita seu passado através de uma listagem de nomes de mulheres com as quais teve relacionamentos amorosos. Reconhecem-se os nomes de Ines, sua modelo, Sandrina, sua prima, Augusta Popoff e Adriana Bisi Fabbri. Embora pouco se saiba a respeito dos demais nomes, tal registro nos mostra, em parte, os vários envolvimentos afetivos de Boccioni; "em parte", porque a presença feminina na vida do artista não se restringiu somente aos casos amorosos; sua mãe e sua irmã são frequentemente lembradas e mencionadas em seus diários, cartas e demais textos. As mulheres foram figuras tão importantes na vida de Boccioni que sua obra – independentemente de estar situada em sua fase pré-futurista ou não – está impregnada de referências ao universo feminino, direta ou indiretamente. Desta forma, este artigo pretende, através de um percurso por algumas de suas pinturas, desenhos e esculturas, traçar um itinerário da poética do feminino em sua obra, demonstrando como o tema da mulher auxiliou no desenvolvimento de suas pesquisas sobre a representação da luz e sua relação com os corpos e o ambiente.

A escolha por este tema específico justifica-se pelo fato de que, embora homens e crianças tenham sido representados em sua arte, são nas obras do artista cujo tema é a mulher que percebemos de modo mais contundente as transformações formais de sua poética pictórica e escultórica. Boccioni interessou-se pela representação feminina por vários motivos. Em primeiro lugar, cabe ressaltar que seu universo é um espaço predominantemente povoado por mulheres: ele convive com a mãe e a irmã; seu pai, que abandona o lar para viver outro relacionamento, raramente é mencionado em seus escritos; as figuras masculinas na vida do artista são seus amigos e empregadores, e não parentes. Este "universo-íntimo" o direcionou a produzir um número elevado de obras onde a mãe, a irmã e a amante Ines são as principais protagonistas.

Em segundo lugar, a trajetória artística de Boccioni manifestou desde cedo um expressivo diálogo com a cultura do Ottocento italiano, que apresentava a mulher como elemento contemplativo, frequentemente associada à natureza; sendo vista, portanto, como um ser plácido, belo e disponível, como o espaço natural. Este universo social do século XIX manifesta-se em Boccioni, que, numa atitude romântica, coloca-se como o "homem-autor" que domina a "mulher-musa", passiva e amorosa. Neste sentido, o olhar dirigido a estas mulheres é um olhar masculino que, no espaço específico da pintura e da escultura, as modela e as domina, exercendo um controle sobre o corpo simbólico feminino. Trata-se de uma relação de poder na qual o olhar masculino sai vitorioso ao reduzir o corpo da mulher a um objeto preenchido pelos desejos do outro, conforme observa Berger:

> os homens agem e as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres veem-se a serem vistas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo próprias. O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino; a vigiada, feminina. Assim, a mulher transforma-se a si própria em objeto – e muito especialmente num objeto visual: uma visão.[2]

2. BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 51.

Em suma, a presença do feminino na obra de Boccioni nos informa sobre o *zeitgeist* europeu acerca das questões de gênero e do papel da mulher como ser submisso ao homem – mesmo em um momento em que mulheres começam a lutar por autonomia e independência na sociedade –, bem como nos mostra a experiência particular do artista no seu relacionamento com as mulheres.

A mulher está presente na obra de Boccioni como prostituta, como componente da massa urbana que se agita ao redor dos monumentos e dos cafés, como dançarina, amante, irmã, beata pensativa e inspiradora, e como mãe – neste caso, entendida em seu caráter duplo: genitora e força cósmica. Em *Umberto Boccioni: l'opera completa* (1983), obra de fôlego organizada por Maurizio Calvesi e Ester Coen, é possível visualizar a expressiva quantidade de desenhos, esboços, estudos, telas e esculturas que orbitam exclusivamente este tema. Mesmo em sua fase futurista Boccioni não renunciou à temática, preferindo concentrar-se em modos inéditos de interpretação das formas a enfatizar temáticas tipicamente modernas e industriais, como veremos adiante.

Porém notamos que, na constituição deste universo feminino, Boccioni privilegiou um tema específico: a mulher à janela. Exposta ao olhar do homem, esta mulher não se movimenta, não é dona de ato

algum; exibe-se docilmente às intenções do autor, que será responsável por construir simbolicamente o seu corpo. Este claro posicionamento de papéis será o ponto de partida para as transformações formais na obra de Boccioni em seus anos futuristas, conforme veremos a seguir.

Um tema recorrente: a mulher na janela

As primeiras tentativas de Boccioni para se inserir no campo artístico estão em seus desenhos, onde nos deparamos com uma grande variedade temática: estudos de anatomia, paisagens, retratos, cópias dos grandes mestres. Contudo, nestes primeiros anos, entre 1903 e 1909, são marcados por telas, desenhos e pastéis que mostram um interesse particular pelas figuras femininas, especificamente aquelas próximas de seu cotidiano: a irmã Amélia e a mãe Cecilia, Virginia, sogra de Duilio Cambellotti, e a tia Colomba Boccioni Procida. Boccioni esboçou inúmeras silhuetas de homens e mulheres, homens caminhando, mulheres costurando e mulheres diante da janela. O desenho à lápis *Giovane che cuce* (Jovem que costura), de 1902, é a primeira obra conhecida que representa uma mulher próxima à janela – tema emblemático da poética do artista –, absorta em suas atividades de costura. A obra revela um estudo atento das relações entre luz e sombra e o desejo de obter uma composição complexa, e embora apresente uma rigidez do traço ainda perceptível, o desenho atesta o interesse do artista pelas relações entre luz e ambiente. Obras como os pastéis *La sorella che lavora* (A irmã que trabalha), *La Signora Sacchi* (A Senhora Sacchi), *La madre che lavora* (A mãe que trabalha), e o desenho feito *à* caneta *La madre con l'uncinetto* (A mãe com o crochê), todas produzidas em 1907, participam do mesmo universo temático do desenho de 1902.

Em linhas gerais, a temática da janela tem suas raízes modernas no trabalho de artistas como Jean-François Millet, mas também pode estar ligada a algumas fontes do século XIX mais próximas a Boccioni, como as telas de Angelo Morbelli que retratam mulheres idosas costurando próximas à luz que emana das janelas. As figuras femininas, posicionadas em sua maioria junto à janela, atestam um já forte interesse do artista pelo estudo dos efeitos luminosos na construção do volume e na modificação da cor.

A modelagem, a perspectiva e as variações cromáticas são tópicos de profundo interesse para o jovem Boccioni, então envolvido pela atmosfera pictórica italiana do final do século XIX, pela experiência divisionista e pelo estudo das relações entre cor e luz. Se o tema de indivíduos próximos a fontes de luz nos remete a Morbelli, são Gaetano

Previati e Giovanni Segantini que atraem profundamente o artista, intrigado com a representação pictórica da luz e seus efeitos no espaço.

Os pintores Segantini, Previati e Pellizza da Volpedo, embora não conhecidos em toda a Itália e ignorados fora do país, exerceram, direta ou indiretamente, um papel importante no desenvolvimento artístico de Boccioni. O divisionismo da alta Itália utilizava cores puras, procurava explorar os efeitos da luz e inclinava-se ao uso da cor em impasto, com pinceladas em toques dissociados. Neste universo divisionista, Boccioni mostrou-se especialmente interessado pela obra de Previati. Antes mesmo de Alberto Grubicy organizar uma exibição de obras divisionistas em sua galeria, Boccioni já havia assimilado as lições daquele artista; um dos primeiros indícios desta assimilação é a modificação da sua pincelada que, antes feita em pequenos toques, passa a assumir características filamentosas, típicas de Previati. Essa pincelada divisionista sugere plasticamente a forma sem alterar a clareza da cor. A modificação na pincelada é um aspecto importante na poética de Boccioni deste período, "porque o permite superar a arte de simples visão, dando-lhe os meios para uma arte de concepção, mais inventada, também pelo ensinamento de Previati sobre o valor da 'composição em volume e massas luminosas que deformam os corpos e o ambiente segundo a vontade do artista'"[3].

Previati assumirá grande importância na formulação do conceito de cor e forma do *stati d'animo* (estado d'alma), que nasce do uso de uma luz embebida em características psíquicas. Ballo explica: "é a consequência simbolista que de origens pré-rafaelitas desenvolve esta interioridade e, portanto, o conteúdo em projeção psíquica: para a cor, mas também para o linearismo, como no caso de Previati pela marca filamentosa pictórica ondulada"[4]. A partir disso, junto com referências retiradas do *art nouveau*, da obra de Aubrey Beardsley e da gráfica de Albrecht Dürer, Boccioni voltará sua atenção para o valor energético da linha e sua função dinâmica, que em sua fase futurista dará origem ao conceito de linha-força.

Outro elemento fundamental que atrai o artista é o conceito de ambientação, que, interagindo com a composição, origina a "forma aberta". Neste sentido, mais uma vez a luz merece destaque, sendo a responsável pela compenetração de todos os elementos pictóricos, criando a atmosfera dentro do quadro; esta luz, presente nas obras de Previati, é uma herança da experiência *scapigliata* e da influência de Tranquillo Cremona.

Assim, a temática da figura feminina à janela permite a Boccioni exercitar essas capacidades plásticas da luz em seus potenciais de cor e, posteriormente, de linha. Neste sentido, merecem destaque as telas

3. BALLO, Guido. **Umberto Boccioni**. Milano: Il Saggiatore, 1964, p. 20. Todas as traduções das fontes em língua estrangeira são de nossa autoria.

4. Ibidem, Loc. cit.

Romanzo di una cucitrice (Romance de uma costureira, 1908), *La Signora Massimino* (A Senhora Massimino, 1908) e *Tre donne* (Três mulheres, 1909).

Romanzo di una cucitrice apresenta uma leitura bastante aprofundada da obra de Previati, com pinceladas filamentosas compondo as formas. O interior da cena, com a luz intimista e a personagem absorta em sua leitura, é um exemplo da fase divisionista do artista. O uso das cores, dispostas de modo a construir um ambiente multicolorido, remete a Pellizza da Volpedo; a agilidade da pincelada, que vibra em feixes de luz, evoca novamente a pintura de Previati. O tema da mulher que lê surge impregnado de tendências pós-impressionistas, e a composição nos mostra a preocupação do artista com as relações entre os ambientes interno e externo, preocupações que persistiriam em seus anos futuristas. A obra reforça também o universo das atividades da mulher – ler, costurar –, os espaços "tipicamente femininos" – saletas, cozinha, jardins – e o jogo de poder das relações de gênero inserido neles, bem como o caráter voyeurístico do olhar do artista, que conduz a significação do corpo da mulher.

La Signora Massimino, feita sob encomenda do casal Massimino, descreve a figura da mulher sentada próxima a uma janela de onde vemos o movimento cotidiano da rua e das pessoas. A distinta mulher olha para o espectador com uma postura um tanto tímida, porém à vontade. O corte fotográfico da tela e a aplicação divisionista das cores, em uma paleta de tons suaves e tranquilos, remetem à obra de Giacomo Balla, mestre de Boccioni. Esta tela perturbou profundamente o artista, que estava interessado não apenas na problemática da cor, mas sobretudo em seus aspectos formais, levando-o a crises acerca do estudo aprofundado do espaço. Outras telas do artista apresentam composição muito semelhante, como *Ritratto della signora Meta Quarck* (Retrato da senhora Meta Quarck), de 1910.

Tre donne também está associada ao divisionismo e à presença de Previati; porém Boccioni utiliza a luz de forma ágil, manifestando-a em raios oblíquos, invadindo os corpos e os ambientes. Pleno de luminosidade e atmosfera, o espaço pictórico adquire tonalidades furta-cor, especialmente nas vestes das mulheres; a mãe do artista, sentada, e as duas outras mulheres mais jovens, provavelmente Amelia e Ines, ressoam tanto o tema clássico das três idades da mulher – aludindo à poética das Três Graças – quanto musas banhadas e dissolvidas pela luz, que se insinuam como protagonistas da pintura – a palavra *luce* (luz) é um substantivo feminino na língua italiana, e pode ser vista nesta obra como a quarta mulher na cena. Aliando-se às pesquisas de Einstein,

Boccioni retira a luz de sua concepção de éter, posicionando-a no rol da materialidade.

O tema da mulher na arte de Boccioni permaneceu em sua fase futurista. Notamos especificamente uma maior frequência de representações de uma única figura feminina (em comparação à representação de mulheres em grupo, quase ausente nesta fase)[5], sentada em um interior escuro e contra uma janela ou balcão ensolarado, reforçando e dando continuidade às preocupações de Boccioni em estudar e representar a interação da figura com o ambiente ao seu redor. Cabe observar que, na poética de Boccioni, raras vezes encontramos mulheres representadas nuas (em suas telas de 1915 a nudez feminina surge numa chave cezanniana); uma nudez simbólica, contudo, permeia sua criação, no sentido de que o artista, ao tornar o corpo da mulher objeto, a domina. Ao impor à mulher a vontade do homem, o artista a despe.

5. Uma exceção é o óleo *Le due amiche* (As duas amigas), de 1914-1915.

A experiência futurista

Boccioni encontrou no futurismo a possibilidade de aplicar, explorar e desenvolver uma poética de relações entre o ambiente e os corpos humanos a partir de valores como o dinamismo e a simultaneidade. Porém, na contramão de outros pintores que integravam o movimento, o artista insistiu nos temas tradicionais da história da arte, não abdicando deles para se concentrar em elementos típicos da modernidade industrial que marcava o norte da Itália – a única exceção, neste sentido, é o trem que integra a tela central do tríptico *Stati d'animo: gli addii* (Estados d'alma: os adeuses), de 1911. Tratava-se, para ele, de aplicar uma nova linguagem pictórica a temas inseridos na tradição artística. Era preciso reinterpretar a luz, o seu efeito nos corpos e a dissolução destes ao se integrarem ao ambiente, criando assim um novo diálogo. Contudo, antes de se voltar a uma abordagem específica da relação entre corpo e velocidade, é à temática estática das mulheres próximas a janelas e balcões que o artista se volta.

O objetivo de Boccioni consiste em atribuir características totalmente renovadas à luz e à atmosfera. Em seus desenhos notamos a tentativa de visualizar a luz e a atmosfera como sólidos – o caráter transformador da luz é determinante neste sentido. No que concerne à presença deste elemento na obra geral de Boccioni, duas observações são fundamentais: a primeira, de que a luz é representada com uma ampla gama de tons em sua pintura, uma característica derivada do impressionismo francês (absorvido tardiamente pela Itália), que passa a enxergar a luz não mais em termos de branco e a sombra em termos

de preto, mas criando o luminoso multicor, aplicando esta concepção também aos efeitos de sombra. Essa nova percepção está profundamente ligada à ideia de pensar a atmosfera – o que determinará muito da poética futurista de Boccioni.

A segunda observação refere-se à representação da luz em termos de linha, com ausência de cor, como vemos nos desenhos e nas esculturas de Boccioni. Essa linha, no desenho, pode ser parede, dobra de tecido, sacada, esquadria de janela, luz, ambiente. A mesma linha, de mesma qualidade, de mesma intensidade – é ela, em termos técnicos, a grande responsável pela criação de um espaço único, que agrega o interior e o exterior. A linha torna o mundo tangível; trata-se de uma linha-força, criadora da relação de igualdade entre a figura e a atmosfera.

No desenho, essa luz é criada com traços firmes e rigorosos, de qualidade idêntica àqueles que constroem a carne da cabeça ou o metal da esquadria da janela. Ela se torna material e tangível na tentativa de ser compreendida como fator fundamental na construção e na percepção dos seres e objetos, exercendo papel vital na construção da imagem. Esta "cientificidade" da luz não exclui sua qualidade empática e subjetiva, que se alia às mais diversas formas que constituem o cenário do "estar no mundo", o mundo onde o homem moderno percebe e interage intuitivamente com seu ambiente.

A representação e uso da luz que verificamos em suas telas de 1908 e 1910, imbuída de um caráter espiritual e metafísico, herdeira da obra de Previati, transforma-se em uma "outra luz" em obras realizadas a partir de 1911: transcende os limites da mera sugestão, torna-se menos difusa e cada vez mais obrigatória na constituição dos planos e dos volumes. A luz passa, cada vez mais, a ter qualidades de linha, e assume grande importância na estruturação de uma obra, como o próprio artista explica em seu livro *Pintura e escultura futuristas*:

> Se podemos modelar a atmosfera multiplicando os componentes plásticos de um objeto e de um ambiente, é claro que não podemos esquecer da luz, que é uma qualidade da atmosfera e tem sempre a forma e volume definíveis, e portanto plasmáveis. Muitas vezes uma luz, seja a de um raio de sol ou de uma lâmpada elétrica, intersecciona um ambiente com uma força de direção plástica preponderante. Esta corrente de luz é considerada no quadro futurista uma direção de forma que se pode desenhar, que vive como uma forma e que possui o valor tangível de qualquer objeto.[6]

6. BOCCIONI, Umberto. **Pittura, scultura futuriste**: dinamismo plastico. Milano: Corso Venezia, 1914, p. 201.

A experiência de Boccioni com a obra de Previati, junto com as ideias que constituíam parte de uma atmosfera ocultista na Milão do

início do século XX, alimentam a concepção de um mundo onde diferentes acontecimentos ocorrem por trás e além daquilo que vemos, condicionando um novo entendimento dos aspectos relacionados à presença da luz e suas propriedades, não apenas na vivência humana, mas também na produção artística. Isso faz com que Boccioni, especialmente neste tema da figura + janela, encare todos os elementos que constroem a cena – janela, cabeça humana, luz e atmosfera – como iguais, e esta igualdade inicia-se a partir do aspecto material destes elementos.

A tela *Idolo moderno* (Ídolo moderno), de 1910, inaugura seus estudos sobre a relação entre figura e luz no grupo futurista. Nela vemos uma mulher, e não um homem, como o grande ícone das ruas, dos cafés, das luzes noturnas. A mulher enquanto cultura de massa era inseparável da definição de Boccioni sobre a vida moderna. As cartas que ele escreve para a mãe e a irmã por ocasião de sua primeira visita a Paris nos mostram um viajante fascinado com as roupas e atitudes femininas, com seus risos, sua maquiagem e seus chapéus coloridos.

Idolo moderno merece destaque pois, diferente de outras de suas obras, nela Boccioni coloca a mulher na posição de protagonista. Esta mulher parece realmente "olhar de volta" para o espectador; ela é moderna e colorida, está fora das saletas de costura, é urbana e decidida. Esta é a mulher que espantou o artista e que é descrita em suas cartas, uma mulher diferente daquelas com que estava acostumado a conviver. Estamos diante de uma mulher arquetípica, tal como a figura de sua mãe, com a diferença de que neste caso ela é anônima. Não sabemos seu nome nem suas intenções; seu sorriso, perturbador como o da *Gioconda* de Leonardo da Vinci, é iluminado pelos raios de luz que emanam dos globos de vidro nas ruas, ressoando o manifesto de Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna!* (Matemos o luar!, 1909), bem como a tela de Balla, *Lampada ad Arco* (Lâmpada em arco, 1909-1911). Realizados ainda com a técnica divisionista, a figura feminina e os globos de luz seriam, dois anos mais tarde, transformados em linhas-força nos desenhos e esculturas do artista. *Idolo moderno*, com seus raios de luz que emolduram e abraçam a figura, situa-se entre *Tre donne* e *La risata* (O riso), realizada um ano depois. A tela de 1910, em suma, é a representação da modernidade em sua forma humana. O ícone da modernidade, o futuro, assume a forma de uma mulher. Uma visão, em suma, que caminha na contramão da poética do movimento futurista como um todo.

Do mesmo ano de *Idolo moderno* é o desenho *Controluce* (Contraluz). Trata-se de uma obra fundamental, pois ao mesmo tempo em que acena um adeus a um tipo de representação, acolhe um novo momento na poética do artista; o desenho encontra-se no limite

entre uma figuração simbolista, respirando a última lufada de um ar romântico, e o prenúncio de uma nova maneira de olhar e representar o mundo visível que será desenvolvida por Boccioni. *Controluce*, que já havia sido título de um óleo de 1909 representando a mãe do artista, é uma obra totalmente figurativa, em que enxergamos um forte contraste entre a luz que vem da janela e a sombra que aparece no rosto da moça, provavelmente Ines. Aqui encontramos os primeiros passos de uma pesquisa interessada nos efeitos da luz na superfície: Boccioni ainda não está totalmente envolvido na exploração das qualidades plásticas da luz, especialmente a capacidade desta em alterar, deformar e reconstruir os volumes dos seres e dos objetos, integrando-os em uma nova forma plástica. Neste desenho a luz ainda é responsável apenas pela criação de zonas claras e escuras.

Alguns estudiosos afirmam que esta obra seria uma primeira ideia para a escultura *Fusione di una testa e di una finestra* (Fusão de cabeça e janela), de 1912[7]. A escultura citada trata do mesmo tema que o desenho, mas se faz necessário esclarecer que em 1910 Boccioni não está pensando em produzir escultura. O que existe aqui, portanto, é apenas a constatação de que os temas que constituirão a poética escultórica do artista já estão presentes anteriormente em seus desenhos e pinturas. Em *Controluce*, a incidência luminosa que apenas define áreas claras e escuras na superfície do desenho, dois anos depois será a responsável por alterar estruturalmente a percepção de um corpo ou objeto, captando uma nova impressão do mundo sensível.

7. CALVESI, Maurizio; COEN, Ester. **Boccioni**: l'opera completa. Milano: Electa, 1983, p. 304.

Visioni simultanee (Visões simultâneas) e *La strada entra nella casa* (A rua entra na casa) são duas telas de 1911 que igualmente atestam um desenvolvimento da frequente temática da mulher à janela. As duas obras manifestam um desenvolvimento mais complexo da relação entre ambiente externo e interno, já expressa em telas como *Romanzo di una cucitrice* e *La Signora Massimino*. Contudo, estas obras ainda obedecem a uma clara separação entre lado interno e externo da cena, aspecto que, em *Visioni* e *La strada*, sofrem uma alteração: interior e exterior aparecem amalgamados, comunicantes, construindo uma sensação de apreensão total do espaço.

Estudar os efeitos do ambiente na figura e vice-versa, em um tema estático por excelência, torna-se um objetivo sólido para o Boccioni futurista, que em 1912 está envolvido na elaboração mais apurada de sua linguagem visual, aprofundando sua pesquisa pictórica e inaugurando a escultórica, mergulhando nas questões acerca das qualidades físicas da matéria. Ele toma o gênero do retrato e alarga seus limites representacionais usuais na história da arte: destrincha e alonga as possibilidades

como se trabalhasse com uma massa elástica, concentrando-se na obtenção de efeitos plásticos até então inéditos ou pouco estudados. Cada linha torna-se uma possibilidade, uma nova chance para que uma ampliação perceptiva ocorra. O que Boccioni fará neste período é "escancarar a janela" que está ao lado da senhora Massimino da tela de 1908 e deixar entrar a atmosfera. "Abrir esta janela" representa o fim de uma fase e o início de outra; principalmente no ano de 1912 o tema da figura feminina próxima da janela saturará sua obra em todos os níveis – pintura, escultura e desenho.

Boccioni procura um arranjo de composição que o permita conceber uma imagem na qual o espaço externo e o interno, que acontecem em esferas distintas, possam coexistir simultaneamente, como alguém que pudesse vê-la oticamente mas não de modo literal no espaço. O artista une os dois ambientes fisicamente no intuito de obter uma síntese universal de todos os componentes do quadro, do desenho, da escultura. Assim, a figura à janela tornar-se-á figura + janela, já que os elementos da imagem são agora pensados em conjunto, comunicantes e determinantes. Tema estático *a priori*, a mulher próxima à janela não se apresenta mais como uma mera imagem de uma cena imóvel, tranquila, reflexiva – características tradicionais do gênero retrato. Boccioni pensa esta imagem de outro modo, não mais concebida segundo um valor passivo, mas ativo – é justamente este o novo e especial atributo de suas cenas construídas. Os elementos constituintes da imagem passam a dialogar entre si a partir do momento em que compartilham suas forças, quando conseguem intercambiar experiências plásticas que determinam a constituição de uma nova cena e, consequentemente, de uma nova reflexão a respeito dela.

Duas pinturas de Boccioni exemplificam estas considerações: *Costruzione orizzontale* (Construção horizontal) e *Materia* (Matéria), ambas de 1912. Este ano assinala a inserção de Boccioni na prática escultórica, elaborando o seu *Manifesto técnico da escultura futurista* e migrando para este suporte os temas já exaustivamente trabalhados no plano bidimensional. *Costruzione orizzontale* e *Materia* são obras que nos auxiliam a compreender o desenvolvimento de sua poética escultórica. Durante este período, a investigação da plasticidade pictórica por Boccioni caminhava junto a outra pesquisa, a da compenetração dos planos na escultura e da interpenetração da matéria e do espaço – esta última entendida pelo artista como matéria. Como os experimentos da pintura dialogam com aqueles pensados para a escultura, Boccioni de fato procurava por uma estética representacional que fosse adequada a todos os suportes.

As duas telas citadas são muito semelhantes, distinguindo-se apenas em relação a sua paleta de cores – *Materia* possui uma paleta de cores quentes e um espectro maior de tons; porém em ambas temos duas situações presentes: o mundo exterior, que acontece além da sacada, e o interior, que ocorre no espaço íntimo onde posa a mãe do artista. De acordo com Fausto Petrella, o tema da janela na arte apresenta uma particularidade: a janela, e aquilo que ela enquadra, "é como um duplo da pintura, um tipo de pintura dentro da outra; ela é também o local onde o limite natural da pintura, a moldura, encontra um modo de ser representada. Na janela, um 'fenômeno funcional' é manifesto, onde a função da moldura em conter, bem como o olho que vê, está mais ou menos conscientemente representado"[8]. Juntamos a isso o comentário do próprio Boccioni sobre a questão, retirado de seu livro *Pintura e escultura futuristas*:

> O quadrado de uma janela aberta torna-se um corpo variável e irregular, no qual os corpos que vivem do lado de fora, no horizonte, inserem-se por meio de um corpo condutor (a atmosfera), que penetra na sala de um modo em que as potencialidades dos corpos que vivem do lado de fora se imprimem nela. Assim temos um maravilhoso espetáculo de influências entre as linhas-força dos objetos e as linhas-força da janela, entre as quais insinua-se, com gradações de densidade e de ímpetos, o corpo-condutor da atmosfera.[9]

Numa palestra apresentada na cidade de Roma, em 29 de maio de 1910, Boccioni explica como se constrói esse tipo de cena:

> Pintando alguém em uma sacada, visto pelo interior, nós não nos limitamos àquilo que a moldura da janela nos permite ver; pelo contrário, nós procuramos captar todo o agregado de sensações plásticas sentidas pelo pintor junto ao balcão: um trecho de rua iluminado pelo sol, as fileiras duplas de casas que se estendem para a direita e para a esquerda, as sacadas com flores etc. Isto significa uma simultaneidade do ambiente, um deslocamento e desmembramento de objetos, bem como a fusão de detalhes libertos de sua lógica comum e independentes uns dos outros.[10]

Materia também alude a *Mater*, a Mãe. A mãe do artista é a personagem vital na iconografia do artista – de alguma forma, é nos braços dela que todas as outras mulheres de sua obra se aninham. Em desenhos, telas e esculturas, Boccioni retrata a mãe em diversos estilos, indo desde a influência linear de Dürer até a estética de Cézanne e dos cubistas. Notamos nestas duas telas a figura apresentada em uma

8. PETRELLA, Fausto. Mater materia prima: clinical and critical remarks. In: BRAUN, Emily; FERGONZI, Flavio; GINEX, Giovanna (eds.). **Boccioni**: Materia: a futurist masterpiece and the avant-garde in Milan and Paris. New York: Guggenheim Museum, 2004, p. 59.

9. BOCCIONI, Umberto. Op. cit., p. 158.

10. BOCCIONI, Umberto apud ROSSI, Laura. Boccioni between painting and sculpture. In: BRAUN, Emily; FERGONZI, Flavio; GINEX, Giovanna (eds.). Op. cit., p. 36.

pose rígida, sentada, em uma frontalidade quase egípcia, com as mãos cruzadas repousando diante do abdômen. Essa pose se repete insistentemente em vários desenhos, telas e esculturas. A mãe de Boccioni é o dilema íntimo do artista, enigma cósmico absoluto, natureza, arte, vida, criação. Sisuda e ao mesmo tempo complacente, sua feição séria prevalece tanto nas obras quanto nos registros fotográficos – são raras as obras do artista em que a mãe é representada sorrindo. Deusa impassível, consciente de sua misteriosa magnitude, a mãe é Matéria – e portanto nós a somos, nós a vivenciamos e compactuamos com ela. Em essência, a arte de Boccioni, para uma vanguarda que declarou abertamente ir contra os valores femininos, é bastante voltada para a mulher, atribuindo-lhe um simbolismo especial. A mãe, a matéria, a pintura, a vida, a luz, substantivos femininos no italiano, palavras que significam uma única coisa, todas sinônimos do grande mistério que Boccioni imprimiu em seu diário e testemunhou em sua arte.

Tanto na pintura quanto na escultura, a palavra "matéria" passa a ser entendida de uma nova forma por Boccioni, sendo considerada o ponto central e original de tudo aquilo que se quer compreender em arte. Matéria é algo presente em tudo aquilo que consideramos tangível e, mais ainda, ela está presente também no que é considerado intangível, uma vez que para Boccioni não existem espaços vazios, apenas oscilações de diferentes densidades de matéria. Exemplo fundamental é a nova abordagem acerca da luz realizada pelo artista: na sua poética, a luz abdica de sua denominação etérea, impalpável, imaterial, para tornar-se exatamente o oposto, dotada de volume, força e solidez, tanto quanto qualquer objeto que possamos segurar em nossas mãos.

A experiência escultórica

O repertório de temas na escultura de Boccioni é bastante semelhante aos de sua pintura, principalmente nas esculturas produzidas em 1912. Nelas o artista procura reinterpretar temas tradicionais da arte: o retrato e a natureza-morta. Não há uma inovação temática, mas sim uma reelaboração e uma renovação da representação tradicional de temas usuais da arte – Boccioni está mais interessado no "como fazer". Há a necessidade do dado objetivo, mas este é superado e deformado, nunca abolido, pois o artista não abdica do referencial natural, embora queira recorrer o mínimo possível às formas concretas.

Em termos gerais, a matéria escultórica sempre cuidou da luz e da atmosfera – bastava que o talento do artista construísse zonas no bloco escultórico que, aliadas às influências externas, fornecessem as

sugestões luminosas e atmosféricas. Não é isso que Boccioni deseja, sua concepção é uma escultura de ambiente, que aspira integrar na própria matéria da escultura os elementos que usualmente são considerados externos a ela: luz e atmosfera, elas próprias entendidas como matéria. Estendendo à escultura os princípios norteadores da pintura futurista, ele propõe que o núcleo central do objeto e os movimentos interiores e exteriores interajam simultaneamente (infinito plástico aparente e infinito plástico interior).

Suas primeiras esculturas registram um trabalho caracterizado mais pela adição plástica do que pela síntese. Esta constatação justifica o termo "barroco" dado por vários autores às primeiras esculturas do artista, devido ao acúmulo de materiais e às adições plásticas. Nelas notamos uma aproximação maior dos temas desenvolvidos em sua pintura, como a mãe, a mulher à janela, a cabeça de mulher.

A luz e a atmosfera na escultura de Boccioni são as responsáveis pela apreensão do ambiente e pela desmaterialização dos corpos. O olhar do artista quer tornar possível a percepção simultânea do objeto e do conjunto que o absorve e o transforma, formando uma unidade baseada em uma troca recíproca de forças. No *Manifesto da escultura* de Boccioni há a ideia de que o objeto não é fechado, finito, mensurável – sua extensão alcança até onde suas capacidades plásticas permitem, ou seja, tende ao infinito. A dissolução dos limites, portanto, engrena a comunicação sujeito + ambiente. O artista pensa em produzir a resultante plástica decorrente desta interação objeto + ambiente junto com a participação da intuição, que torna possível retirar a percepção de suas características imóveis e pré-determinadas.

A concepção da matéria como aquela que permeia todos os espaços, anulando a ideia de vazio, pode ser vista nas esculturas do artista a partir de 1912: nas obras *Testa + casa + luce* (Cabeça + casa + luz) e *Fusione di una testa e di una finestra* (Fusão de cabeça e janela), elementos até então considerados "invisíveis", como a luz e a atmosfera – e portanto representados não em suas qualidades materiais, mas em seus efeitos – aparecem plasmados solidamente, adquirindo aspectos táteis como relevo e textura. Logo, o conceito de matéria do artista elimina a ideia de vazio e de intangibilidade na representação pictórica, uma vez que o uso da luz e da atmosfera em suas obras adquiriu um valor novo.

A luz, que se torna mais sólida, mais "tátil", passou a ser uma constante em sua escultura, participando inclusive do título de *Testa + casa + luce*, em que notamos ser tão material para o artista quanto uma cabeça ou um objeto. O conjunto escultórico é extremamente semelhante com o quadro *Materia*; a figura possui a mesma posição da

figura da tela, e a presença de uma casa que parece alojar-se logo acima de sua cabeça parece ilustrar a seguinte afirmação de Boccioni, expressa no catálogo de sua primeira exposição de escultura: "Alargando então a concepção do objeto escultórico a uma resultante plástica de objeto e ambiente se terá a necessária abolição da distância que existe, por exemplo, entre uma figura e uma casa distante a duzentos metros"[11].

Na maioria dos desenhos e obras realizadas por Boccioni em 1912, um cenário-base se repete constantemente, com algumas variações de técnicas e estilo: identificamos um espaço externo, construído pelo artista e evocado na maioria das vezes pela arquitetura construída pelo homem – eis a "cidade que sobe" – que penetra na cena em primeiro plano, interagindo com a figura da mulher que se impõe a nós. No alto da cabeça da figura a luz nasce como um pequeno triângulo que parte de trás, ou seja, da cena exterior; ao fundo vemos as casas, os edifícios, as visões simultâneas.

Em outros desenhos deste período, Boccioni concentrou sua atenção na cabeça humana, sem representar mais a janela. De mulher + janela verificamos, agora, mulher + ambiente. Temos a impressão de que a mulher agora se espalha pelo espaço, se torna ambiente, e o universo todo passa a ter qualidades femininas. Na maioria destes desenhos a simplificação estrutural ocorre no sentido de obter uma redução dos elementos da cena aos seus aspectos essenciais, geométricos. Embora o raciocínio de síntese na obra de Boccioni seja notado com maior força em 1913, quando ele se ocupa especificamente em representar o movimento humano, percebemos, em alguns dos desenhos de 1912, sua procura por uma cena que se construa de forma um pouco mais sintetizada.

Já *Fusione di una testa e di uma finestra* imprime os mesmos elementos básicos constitutivos da obra supracitada, mas desta vez a cena se apresenta como uma espécie de *zoom* das obras anteriores. Nesta escultura identificamos uma figura humana representada até a altura do busto, junto com uma esquadria (real) de janela que se comunica com um pedaço do balcão. Nesta obra polimatérica, além do gesso encontramos vidro (que brinca de ser o olho da figura e que estranhamente nos remete aos rostos das pinturas de Edvard Munch), metal, crina de cavalo. A falta de integração resultante entre estes materiais paralisa todo o potencial da ação; e é a partir destas experiências que suas esculturas subsequentes sofrerão modificações, graças à substituição de materiais *ready-made* por trabalho criativo. Em outras esculturas, o gesso, empregado sozinho, prestou-se melhor às ideias do artista sobre a interpenetração dos planos.

11. BOCCIONI, Umberto apud GAMBILLO, Maria; FIORI, Teresa. **Archivi del futurismo**. Roma: De Luca, 1958, v. 1, p. 120.

Este polimaterismo utilizado pelo artista tenta, enfim, responder a uma angústia que se manifesta pelo desejo de obter uma percepção nova através de materiais tão diversos – a crina de cavalo, o olho de vidro, a esquadria metálica de janela, o pequeno triângulo de vidro – não seria o vidro a memória da janela? Os detalhes realistas, a matéria diversa que nos faz lembrar de nosso próprio mundo, nos diz que tais formas concretas não se despedem totalmente de nós. O dado figurativo não é abolido pois o artista necessita dele, mesmo que seja um ponto de partida. A necessidade de libertação reside portanto no abandono da representação usual das coisas e dos seres; ela deve, para o artista, ser ressignificada no ensejo de criar uma nova realidade, nunca posta no campo da abstração.

Vuoti e pieni astratti di una testa (Vazios e cheios abstratos de uma cabeça, 1912) e *Antigrazioso* (Antigracioso, 1912-1913) também se concentram na cabeça humana, onde Boccioni deposita os efeitos da luz e da atmosfera – aqui, a referência direta à janela é descartada. O diálogo que o artista trava com a estética cubista pode ser verificado em *Vuoti e pieni astratti di una testa*: nela encontramos sua preocupação em determinar o desenvolvimento de um objeto no espaço através de uma percepção de volumes; Boccioni inclui os "vazios" e os "cheios" provocados pela matéria, responsáveis pela modificação da percepção da figura. O "prolongar-se de um corpo no raio de luz que o golpeia e o entrar de um vazio no cheio que lhe passa adiante" cria planos côncavos e convexos que definem o perfil "como valor em si, [e] cada perfil contém o aceno de outros perfis (precedentes e sucessivos) que formam o conjunto escultórico"[12]. A presença dos elementos cubistas também consta nos estudos que Boccioni realizou para esta escultura, em que observamos uma imagem como se estivesse posta diante de um espelho quebrado: luz e atmosfera são linhas que parecem navalhas perigosas, que avançam, invadem, perfuram a face humana; são linhas que desmontam a percepção usual que temos de um rosto, configurando um novo sistema. Os côncavos e convexos da escultura correspondente em gesso criam áreas de luz e sombra verificadas nestes estudos prévios.

"Antigracioso", além de ser o título de uma escultura e de uma pintura do artista, é um conceito futurista[13]. Ambas as obras representam faces que se modificam a partir das influências ambientais, alterando a percepção tradicional do rosto, significando a abolição dos valores de beleza, proporção e harmonia das representações clássicas da figura humana. Podemos ver como alguns desenhos de Boccioni que tratam deste tema rejeitam estes valores: em alguns deles, a figura humana nos é apresentada de forma áspera, como se portasse uma máscara grotesca.

12. BOCCIONI, Umberto. Prefácio para o catálogo da Primeira Exposição de Escultura Futurista. In: GAMBILLO, Maria; FIORI, Teresa. Op. cit., p. 119.

13. Sobre a palavra "antigracioso", Laura Mattioli Rossi observa que o verbete é do gênero masculino, sendo usado por Boccioni para as suas mulheres pintadas e esculpidas, o gênero "estando de acordo com o próprio objeto da arte (...) e não com a pessoa retratada" (ROSSI, 2004, p. 41).

A beleza que esperamos encontrar não está lá; ela não é o objetivo, não é a intenção final. A maneira pela qual o artista conduz sua arte o leva a um resultado no qual os valores típicos da beleza que costumamos apreciar não são determinantes.

Boccioni, em síntese, encontrou outra maneira de refletir sobre os atributos femininos. Em telas como *Tre donne* verificamos como os ícones femininos do artista – a mãe, a irmã, a amante – estão banhados por feixes luminosos que se transformam em particular multicor, assim como as três idades da mulher são vistas com graça e delicadeza. Toda esta sensibilidade que permeia as primeiras telas do jovem Boccioni assume, nos ares de 1912, o caráter do antigracioso, em que a beleza está em sua ausência. O artista enfim se liberta da obrigação de produzir "a bela obra" – aquela recoberta pelo verniz *passatista* – pois, para ele, a beleza clássica prejudica a percepção dinâmica.

Em *Antigrazioso* notamos, já a partir do título, uma negação da beleza perfeita clássica, em vez disso, a "antigraça" do objeto: uma cabeça um tanto grotesca, dotada de um estranho sorriso. Mais uma vez identificamos a figura de sua mãe como modelo da obra, sendo que o título completo desta escultura justamente é *Antigrazioso: la madre* (Antigracioso: a mãe)[14]. A relação com a obra de Medardo Rosso aparece aqui sobretudo na modelagem desta peça: os desníveis plásticos angulosos da cabeça contribuem para uma continuidade dinâmica, em que Boccioni concentra sua atenção em uma dialética de tensões externas e internas não aprofundadas na obra de Rosso.

14. CALVESI, Maurizio; COEN, Ester. Op. cit., p. 431.

Conclusão

Em suma, a escultura de Boccioni, que passa da qualidade de adição para a de síntese, manteve fortemente presente o tema da figura feminina, que, conforme apresentado neste artigo, pode ser identificado desde seus primeiros desenhos e pinturas. Em sua atividade escultórica, a poética do feminino culmina na série de figuras que caminham, cuja única sobrevivente é *Forme uniche della continuità nello spazio* (Formas únicas da continuidade no espaço), de 1913. Aqui, a luz, a atmosfera e o corpo humano fundem-se em um único organismo, parte humano, parte ciborgue, ultrapassando a distinção de gênero. Acolhendo tanto o *L'homme qui marche* (Homem que caminha) de Rodin quanto a Vitória de Samotrácia, o ser de Boccioni antecipa a poética do homem-máquina que seria desenvolvida, sob diversos ângulos, pelos integrantes do movimento futurista na década seguinte[15]. O tema da mulher junto à janela e balcões, tal como uma crisálida, preparou a emergência, desde

15. Emily Braun nota que o progresso de Boccioni em direção a uma abstração que emerge a partir de um diálogo com a forma feminina está presente na obra do artista até mesmo quando ausente – como no caso do gesso *Forme uniche della continutà nello spazio*, que alude a *Vitória de Samotrácia*. Cf. BRAUN, Emily. Vulgarians at the gate. In: BRAUN, Emily; FERGONZI, Flavio; GINEX, Giovanna (eds.). Op. cit., p. 13.

os primeiros desenhos do artista, do homem-luz, do homem-ambiente, e a síntese do orgânico e do espaço finalmente liberta das conceitualizações aprisionadoras.

Embora as reflexões aqui apresentadas acerca das qualidades formais da luz na poética do artista tomem como exemplo específico as obras que representam a mulher, tais questões não se esgotam no universo feminino de Boccioni; estão presentes em sua obra como um todo. Mas podemos afirmar, nestas linhas finais, que a trajetória artística de Boccioni proporcionou uma transformação de seu olhar em relação a estética do feminino nas artes; ao perceber a mulher como múltipla, tornou-a real protagonista de um universo dotado das mais diversas sensibilidades.

Vanessa Beatriz Bortulucce é graduada em História (Unicamp, 1997), mestre em História da Arte e da Cultura (Unicamp, 2000), doutora em História Social (Unicamp, 2005). Possui pós-Doutorado pela FFLCH-USP (2013). Docente na Universidade São Judas Tadeu (São Paulo –SP).

Artigo recebido em 1 de fevereiro de 2017 e aceito em 6 de fevereiro de 2018.

131
ARS
ano 16
n. 32

Larissa Costa da Mata*

Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille

Artigo inédito

The primitives: Mário de Andrade and Georges Bataille

palavras-chave:
primitivismo; modernismo brasileiro; Mário de Andrade; Georges Bataille

Em 1943, Mário de Andrade publica na *Revista da Academia Paulista de Letras* o ensaio "Primitivos", em que conceitua o termo baseado no filósofo e etnólogo francês Georges-Henri Luquet (1876-1965). Luquet teve a mesma obra (*L'art primitif*, 1930) resenhada por Georges Bataille na revista *Documents* (1930). Este texto reporta-se aos ensaios de Andrade e de Bataille buscando os traços da leitura do etnólogo nesses autores. Desse modo, lançaremos luz sobre duas abordagens distintas da noção de primitivo na modernidade: uma que se volta às culturas nativas ou não ocidentais como princípio de identidade e como afinidade estética (a partir de critérios como beleza, semelhança e gênese), e outra que concebe o retorno como uma heterogeneidade transgressiva (anti-humanista, informe).

keywords:
primitivism; Brazilian modernism; Mário de Andrade; Georges Bataille

Mário de Andrade published on *Revista da Academia Paulista de Letras* the essay "Primitivos" in 1943, which presented the concept of primitive relying on *L'art primitif* (1930) by the French philosopher and ethnologist Georges-Henri Luquet (1876-1965). Georges Bataille reviewed Luquet's book on the text "L'art primitif" (*Documents*, 1930). This paper has the aim to highlight the traces left by the reading of Luquet in both intellectuals. In addition, this article intends to illuminate two different approaches to the notion of primitive in modernity: one that conceives native or non-Western cultures as a principle of identity and as aesthetic affinity (interested in criteria such as beauty, similarity and genesis); and other that conceives the reversion as a transgressive heterogeneity (anti-humanist, formless).

* Universidade de São Paulo [USP].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.140351.

I

Em linhas gerais, seja entre os artistas cubistas, dadaístas e surrealistas, seja entre os historiadores da arte, a noção de primitivo esteve associada à gênese da arte figurada ou a uma origem (ficcional ou natural), perdida no passado de uma história linear. No modernismo brasileiro e nas vanguardas latino-americanas, todavia, esse princípio vinculava-se a uma cultura nativa e à necessidade de fundar uma literatura e uma arte autônomas, independentes das influências europeias. No entanto, segundo veremos neste texto, esse retorno ao grau zero ou à gênese em intelectuais como Georges Bataille resultou em um fenômeno de heterogeneidade transgressiva, colocando em xeque e reelaborando conceitos que pertenceram à arte ocidental europeia, como o de beleza e o de semelhança.

No caso do escritor Mário de Andrade, por exemplo, a noção de primitivo realizou um movimento que perfez o surgimento de uma "atitude estética" até aproximar-se da afinidade entre a beleza e o ideal de coletividade. Nesses termos, as considerações de Mário de Andrade sobre o conceito de "primitivo" – dos anos 1920 aos 1940, quando se dedica a defini-lo tendo como base, entre outras fontes, *L'art primitif*, de Georges-Henri Luquet – poderão ser contrapostas àquelas de Georges Bataille, no texto que leva o mesmo nome do livro de Luquet (*Documents*, 1930), para quem o procedimento de representação empregado por essa estética se aproxima daquilo que ele designaria por informe.

Georges-Henri Luquet foi um discípulo de Henri Bergson e de Lucien Lévy-Bruhl, dedicado a estudar a lógica e a epistemologia, o desenho infantil, a arte primitiva e a etnologia[1]. Pertenceu, portanto, a uma linhagem do pensamento sobre as alteridades não-europeias que buscava uma definição ampla para a noção de primitivo, muitas vezes adotando uma perspectiva evolucionista como aquela de uma antropologia em estado nascente, a qual aproximava o homem natural dos loucos e das crianças e via esses três elementos ora como alternativas à cultura, ora como sintomas da civilização[2].

Em *L'art primitif*, de 1930, apresenta como hipótese principal, a partir de Karl Lamprecht, a ideia de que a arte figurada teria seguido uma constante evolução. Por essa razão, tanto a criança quanto o homem primitivo (concebido por Luquet como o pré-histórico e homem das culturas tribais africanas) teriam se valido de uma forma de expressão que poderia designar a gênese da arte figurada, a qual, cronologicamente, reportaria ao nascimento da arte no Período Aurignaciano. Assim, cada criança começaria a desenhar por conta própria, como se

1. G. H. LUQUET, Biographie. Disponível em: <http://bit.ly/2p7BIri>. Acesso em: 12 ago. 2017.

2. A aproximação entre o louco, o homem natural e a criança, que perdurou até o século XX, fundamentou-se, sobretudo, no discurso da degeneração do psiquiatra italiano Cesare Lombroso, difundido em livros como *Gênio e loucura* (1896), e de seu discípulo húngaro Max Nordau. Cf. FOSTER, Hal. **Prosthetic gods**. Cambridge; London: MIT Press, 2004.

fosse o primeiro desenhista, criando imagens produzidas ao acaso. No que diz respeito à representação, as crianças reconheceriam essas imagens por meio de um equívoco: aquele que as levaria a confundir a imagem com o objeto real. Desse modo, a origem da arte figurada estaria na passagem de um *realismo fortuito* a um *realismo intencional*, esse último adotado pelo homem aurinhacense, cujos esboços de pinturas rupestres poderiam ser encontrados no exemplo mais bem-acabado de Altamira.

Vale salientar que o termo "primitivo" é controverso desde a sua inserção no terreno da antropologia e da história da arte, não apenas devido à sua abrangência, como também graças à carga pejorativa que ele encarna, posto que mantenha um aspecto eurocêntrico e evolucionista. Nesse sentido, recordemos que a primeira aparição do termo se deu no *Nouveau Larousse Ilustre* (1897-1904) a título de esclarecimento sobre a "imitação dos primitivos", referindo-se à arte inspirada nos artistas do passado, como os pintores italianos e flamengos dos séculos XIV e XV, estendendo-se à arte peruana e à javanesa. No século XIX, influenciados pelo darwinismo social e pela antropologia, pintores primitivistas como Paul Gauguin (1848-1903) valorizavam a simplicidade e a ingenuidade – e mesmo a rusticidade – da arte de povos não ocidentais, que passam a denominar de "selvagens" por se distinguirem da tradição realista greco-romana. Apenas nas primeiras décadas do século XX, o seu sentido começa a ter um escopo reduzido, passando a designar, primordialmente, os povos africanos e oceânicos – razão pela qual, em Paris, também se tornou comum denominar a arte primitiva de *"l'art nègre"*[3]. Assim sendo, desconstruir o conceito implicaria fazer uma opção entre o primitivo na qualidade de gênese ou de irrupção e de metamorfose. No primeiro dos casos, equivaleria ao sentido de herança e proveniência; no segundo, a pós e pré-história encontram-se implicadas no mesmo fenômeno, de modo que o primitivo não seria a forma, mas uma força latente capaz de modificar o presente.

Luquet, cuja obra de 1930 pode ser encontrada em edição original na biblioteca de Mário de Andrade, localizada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, consistiu em um dos teóricos utilizados pelo intelectual modernista para formular a sua própria compreensão do primitivo[4]. Isso se deu, como veremos, por meio de aproximações e distanciamentos das teses acima apresentadas, seja nas pesquisas feitas para o curso da História da Arte de 1938, seja no ensaio de 1943, publicado na *Revista da Academia Paulista de Letras*. No entanto, como sabemos, a elaboração do conceito é anterior a esse momento nos textos de Mário de Andrade, datando das primeiras propostas acerca de uma poética popular e nacional para o modernismo brasileiro.

3. Cf. RHODES, Colin. **Primitivism and modern art**. London: Thames and Hudson, 1994; RUBIN, William. Modernist primitivism: an introduction. In: **"Primitivism" in 20th century art**: affinity of the tribal and the modern (catálogo da exposição). v. I. New York: Museum of Modern Art, 1984, p. 1-79.

4. Além de Luquet, como sabemos, foram fundamentais nas pesquisas de Mário as obras *La mentalité primitive*, de Lévy-Bruhl, e *The golden bough*, de Sir James Frazer; o último, essencial para os seus estudos sobre o culto vegetal e o folclore brasileiro. Cf. ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

Como se sabe, o movimento antropofágico defendeu uma concepção de primitivo que lhe rendeu inovações na escolha de formas pictóricas menos realistas e que se manifestou na escrita literária por meio da opção por estruturas textuais mais fragmentárias (no caso da prosa oswaldiana, por exemplo), pelo verso livre vanguardista e por uma linguagem próxima da fala brasileira (o que vemos em Mário de Andrade e em Raul Bopp, por exemplo). Apesar disso, via de regra, a antropofagia não propôs uma perspectiva diversa da história, paralelamente às modificações estéticas sugeridas por essa vertente.

II

Ora, como vimos, pensar o primitivismo na arte implica necessariamente uma reflexão acerca da origem. Não é fortuito, portanto, que historiadores da arte como Hal Foster tenham sugerido que as vanguardas europeias se voltassem para as culturas não ocidentais como parte de uma tentativa de elaborar uma origem ficcional para um continente dilacerado pelas guerras[5]. Não é à toa, ainda, que Mário de Andrade tenha percebido como contradição o fato de escritores e artistas brasileiros (Sérgio Milliet, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, entre outros) irem ao velho continente estudar com os mestres cubistas e dadaístas. Afinal, a atualidade buscada por esses movimentos de vanguarda no contato com a estética tribal africana, a oceânica, e mesmo a oriental, guardava similaridade com aquela proposta pelas culturas nativas evocadas em tantas das obras consideradas representativas do modernismo e do que se evocava como autenticidade nacional na América Latina[6].

Em uma das "Crônicas de Malazarte", publicada na revista *América Brasileira*, de 1924, Andrade percebe que, na verdade, a Europa seria o nosso Oriente, geográfica e temporalmente: "Oriente é tudo que passa e se diferencia da civilização que mais corresponde ao momento da vida"[7]. E, ainda, acrescenta que

> Agora a civilização, já tirou um dos seus pés da Europa e o lançou, gesto agílimo! através dos atlânticos. Pousou-o delicadamente nas Américas. (…) Derribou florestas, esborrachou bisontes e jabuticabas, matou índio que não foi vida! Que pena! Mas a Europa vai ficando Oriente.[8]

Andrade rememora, com o seu comentário, o interesse pela Ásia durante 1900, quando o Oriente passa a ser o primeiro indício de uma necessidade de voltar-se para o antigo como uma forma de renascença e de esgotamento dessa antiguidade, até que se aproximasse da

5. FOSTER, Hal. Op. cit.

6. Nesse sentido, valeria recordar as considerações feitas por Erik Camayd-Freixas, em *Primitivism and Identity in Latin America* (2000), para quem haveria uma distinção entre os conceitos de nação e de Estado: o primeiro é primitivista, buscando a identidade em um passado fundador, ao passo que o segundo é progressista, procurando a sua justificativa no futuro. CAMAYD-FREIXAS, Erik. Introduction: the returning gaze. In: CAMAYD-FREIXAS, Erik; GONZÁLEZ, José Eduardo. **Primitivism and identity in Latin America**: essays on art, culture and literature. Tucson: The University of Arizona, 2000, p. VII-XIX. Para ampliar a discussão no que diz respeito à América Latina, cf. GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades primitivas**: tango, samba e nação. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

autodestruição, garantindo, assim, o seu desenvolvimento no fluxo constante do novo. No entanto, como Raúl Antelo observa em "Modernismo, repurificação e lembrança do presente", Mário de Andrade muito cedo percebera que a originalidade literária coincide com a nação, o que se torna um tema imanente ao modernismo. Esse presente nativo – em que originalidade e autoctonismo se tornam equivalentes – relembra que, na Europa, o Oriente já consistira nesse passado primitivo; logo, pode ser compreendido como tudo aquilo que passa, como uma sorte de hiato temporal. Portanto, Mário de Andrade se lança às culturas ditas primitivas para resgatar, na estética, aquilo que havia sido obliterado pelo contemporâneo, ao passo que o primitivo emergiria no agora, por meio de um *déjà vu* ou da lembrança de um passado que não se sabe se, de fato, já foi[9].

Cabe salientar que, nas reflexões de Mário de Andrade dos anos 1920, o primitivo se revelava como uma potência obliterada, por isso servira para que o autor formulasse uma poética sem pretensões fundacionais, pois, segundo afirma em *A escrava que não é Isaura*, "toda verdade é transitória". Nesse programa estético, escrito entre 1922 e 1924, o autor de *Macunaíma* nos apresenta diversas hipóteses, entre elas, a de que a poesia moderna se valeria da importância de um *gesto* e de que nasceria das vozes articuladas, na medida em que adota um caráter telegramático e fragmentário, cabendo ao leitor o poder de interpretar as lacunas do texto. Essa característica de inacabamento viria tanto da associação entre duas imagens e dois tempos distintos – procedimento também adotado pelos surrealistas e pela pintura cubista – quanto do interesse de se voltar a um lirismo oriundo do inconsciente, do delírio:

> As associações de imagem são uma curiosa fonte de lirismo. Fenômeno em que acredito piamente observando-o em mim mesmo (É verdade que sou um homem à parte. Tanto se tem dito ser eu um caso patológico que principio seriamente a acreditar em minha loucura (…)).[10]

A literatura modernista, por conseguinte, se aproximaria de patologias mentais e da expressão de imagens do inconsciente, adotando um procedimento similar ao dos intelectuais das vanguardas internacionais, que estudavam a obra dos artistas loucos com o intuito de constituir uma ordem representativa deformadora da realidade, caracterizada pelo irracionalismo, pela perda das margens entre o signo e o espaço em torno. No entanto, o que para os artistas internos em manicômios era o vestígio de um sintoma, para os modernos consistia na representação de uma crise na ordem simbólica[11].

7. ANDRADE, Mário de. Crônicas de Malazarte VI. **América Brasileira**, n. 25, jan. 1924. Arquivo IEB-USP, Fundo: Mário de Andrade, Código do Documento: MA – R035-215.

8. Ibidem.

9. ANTELO, Raúl. Modernismo, repurificação e lembrança do presente. In: _____. **Ausências**. Florianópolis: Editora da Casa, 2009, p. 87-120.

10. ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: _____. **Obra imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 317.

11. Vale a pena consultar o volume *Prosthetic gods* (2004), do crítico norte-americano Hal Foster, para uma melhor contextualização do debate nas vanguardas internacionais, em especial nas obras de Jean Dubuffet, Paul Klee e Max Ernst.

Mário de Andrade define-se, bem como os outros modernistas, como primitivo, sobretudo no que diz respeito à preocupação com a forma e ao combate à fadiga intelectual, compartilhada entre ele e poetas como Carlos Drummond de Andrade[12]. Ao mesmo tempo, os primitivos modernistas não se furtam à tentativa de se valer do belo na arte, mas o adotam como critério, uma consequência dos procedimentos artísticos diversa da mera reprodução da natureza. Embora *A escrava que não é Isaura* seja anterior ao livro de Luquet, Mário deixa notas na sua edição de *L'art primitif* que correspondem exatamente a essa ideia: escreve, na base da página 40 do seu volume, que "A beleza é uma consequência ocasional" e, no topo da página, "intenção de melhorar a obra".

O conceito de beleza aparece associado a uma ideia de antropomorfismo e ao humanismo centralizador das descobertas estéticas e científicas no corpo, inspirados pela arte greco-romana. Edmund Burke, em 1757, nos mostra que o gosto e o belo estariam intrincados, por se constituírem a partir da percepção dos prazeres do sentido e dos prazeres secundários da imaginação. Para Burke, o belo seria desprovido de utilidade e residiria nas proporções entre as partes do corpo, ou seja, na simetria, que se transpõe da matéria corpórea à artística nas suas mais diversas formas de manifestação[13].

Não foi somente a Mário de Andrade que interessara compreender o belo nas manifestações de arte infantis ou do homem primitivo: também Tarsila do Amaral teria apreendido a maleabilidade da beleza a partir do contato com essas formas de expressão. Como se sabe, a autora da tela *Abaporu* (1928), que significa o homem canibal[14] – uma figura de pés inchados e de cabeça pequeníssima, em frente a um cacto – estivera em Paris em mais de uma ocasião, frequentando os ateliês de pintores cubistas (alguns dos quais se tornaram seus mestres)[15]. Segundo Tarsila, a concepção de belo se modificara com a arte moderna, de modo que os japoneses, outrora excluídos pelos padrões ocidentais, passaram a ser valorizados com o advento do primitivismo vanguardista. A beleza, de acordo com Tarsila e com o teórico irlandês, comporta a harmonia e a perfeição das formas; por isso, as estátuas de Vênus se tornaram o equivalente entre a beleza clássica e a ideal. No entanto, a noção recebe a atuação do meio e, por isso, podem existir duas Vênus completamente diversas:

> O conceito de beleza é certamente influenciado pelo meio. Até hoje sofremos a ascendência estética dos gregos antigos. Se eles escolheram para o tipo ideal de uma Vênus ou um Apolo uma forma convencionada, essa forma era a resultante da forma predominante. (…) A distância da raiz do cabelo

12. Em "A escrava que não é Isaura", o tema da fadiga se apresenta praticamente nos mesmos termos que no poema "No meio do caminho" (1930), de Carlos Drummond de Andrade, como vemos pela passagem a seguir: "Dores e sofrimentos! Dúvidas e lutas. Sinto-me exausto. Meu coração parou? Um automóvel só, lá fora..." (ANDRADE, 2009, p. 331). De fato, a epistolografia desses dois escritores revela o desejo comum de consolidação da literatura e da cultura nacionais, em parte mediada pelo serviço público. Cf. SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: UFMG, 2006.

13. BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful**. Notre Dame: University of Notre Dame, 2005.

14. Cf. AMARAL, Tarsila do. Pintura pau-brasil e antropofagia. **Revista Anual do Salão de Maio**, São Paulo, n. 1, 1939. Não paginado.

15. FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade, 1890-1954**: biografia. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

> às sobrancelhas é a mesma que a destas à base do nariz e da base do nariz à base do queixo. É que a arte grega, baseada na egípcia, tinha os seus cânones que determinavam as proporções exatas de suas figuras. Os gregos apoiaram nesses cânones o seu ideal de beleza. A Vênus grega – o expoente da perfeição – encontra no entanto a sua rival na Vênus hotentote, que nas paragens africanas se torna a Vênus calipígia.[16]

16. AMARAL, Tarsila do. Beleza. In: AMARAL, Aracy (org.). **Tarsila cronista**. São Paulo: Edusp, 2001, p. 91.

Essas questões retornam no curso de Filosofia e História da Arte que Mário de Andrade ministrara na Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, em 1938. O programa pretendia abranger dos *primitivos* aos *primitivistas*, posto que Andrade partia da arte pré-histórica, do Período Aurignaciniano, ao que ele designara por "vanguardas experimentais", ou seja, o dadaísmo, o cubismo e o surrealismo, e às artes populares. Nas notas para a elaboração dessa disciplina já se podem entrever alguns dos argumentos que serão desenvolvidos posteriormente no ensaio "Primitivos", na medida em que é nessa ocasião que Mário de Andrade expõe sua concepção sobre a origem da arte e a vincula à beleza. Para o autor, interessado em discutir a intencionalidade de reproduzir o belo pela estética, preocupação que já estivera presente em Luquet, a beleza é condicionada pelas "generalidades" do indivíduo, ou seja, pelos critérios que se encarregam de integrar o sujeito em determinado grupo social, aspecto igualmente notado por Edmund Burke[17].

17. Em um dos apontamentos do curso de estética, Mário de Andrade escreve a seguinte observação: "O Belo é individual mas condicionado pelas generalidades do indivíduo, raça, sexo, intro ou extroversão, psicologia, etc. e condicionado pelas generalidades sociais: tempo histórico, lugar, meio econômico-político". ANDRADE, Mário de. Curso de filosofia e história da arte. In: INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. **Coleção Mário de Andrade**. São Paulo, s.d., Arquivo IEB-USP MA-MMA-037-0004.

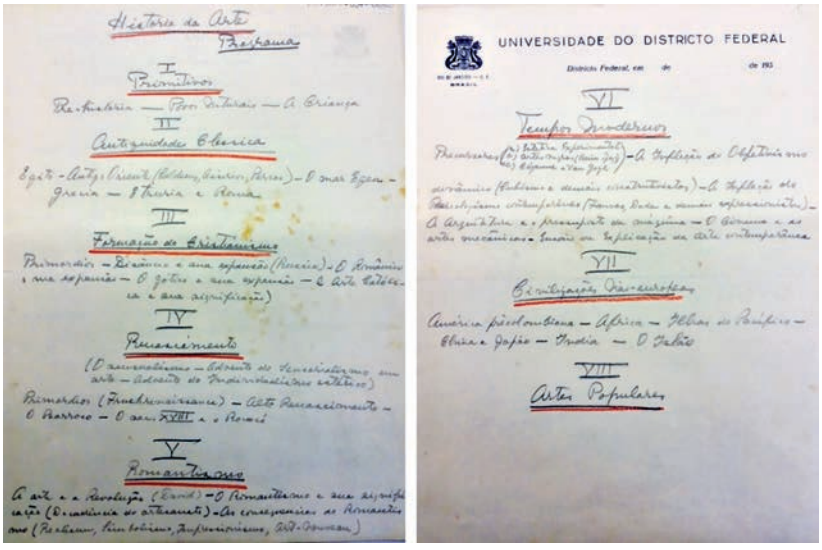


Fig. 1
Notas manuscritas de Mário de Andrade, [1938?]. Coleção Mário de Andrade. Código do documento: MA-MMA-037-0003.

Em "Primitivos", texto publicado em 1943 na *Revista da Academia Paulista de Letras*, Mário de Andrade procura se defender contra o problema de definição do termo pela crítica de arte. Ele se

opõe, nesse sentido, à ideia de "primitivo relativo-histórico", a qual se refere ao fato de um pintor ser considerado "primitivo" com relação aos sucessores, por exemplo, Giotto em comparação a Rafael. Segundo Mário, de acordo com esse critério a crítica *não nasce da obra, mas de uma relação cronológica* entre os autores. O primitivismo, além disso, não poderia ser caracterizado pela ausência de procedimento técnico, atribuída a supostos processos primários de expressão artística, nem designaria um "estágio mental humano". Para ele, o mais apropriado seria esclarecer o termo por meio da "atitude estética", a de revigorar e perturbar a arte anestesiada do presente. Por isso afirma que "Os que, em suas pesquisas estéticas, aceitam conscientemente processos primários de expressão, intencionalmente buscando efeitos determinados, são um fenômeno de supercultura, ocasionado pela fadiga, pela ânsia do novo ou pelo pragmatismo"[18], nos recordando das suas intervenções em *A escrava que não é Isaura*, a que nos reportamos anteriormente neste ensaio.

Ele menciona os primeiros cubistas, como Pablo Picasso, que se inspiraram na arte africana no final da década de 1900 por meio de "afinidades estéticas". Contudo, não poderiam ser denominados de "primitivos", segundo Mário de Andrade, que se mostra contraditoriamente apegado à concepção histórica do termo. O mesmo vale para a postura dos modernistas brasileiros de perscrutar, na linguagem popular e no imaginário indígena, uma maneira de atender à necessidade de nacionalizar a literatura, concomitantemente à atitude de recordar o passado:

> E se uns, como Raul Lino retomando em Portugal as tradições da arquitetura lusa, buscam reachar na fonte os caracteres nacionais perdidos, outros, como Tarsila assumindo nos seus quadros a responsabilidade dos nossos baús coloridos, buscam adquirir as fontes nacionais insuspeitadas. Fenômenos de afirmação ou repurificação nacional, chamar-lhes "primitivos", dando à palavra um valor pejorativo (como se os primitivos fossem desprezíveis pelo estágio mental em que vivem) é uma leviandade confusionista, indigna de qualquer crítica séria.[19]

Dessa maneira alude ao projeto da antropofagia, que seguia o intuito, conforme Raul Bopp, de revirar os anais totêmicos e de encontrar a "herança" – ou a gênese – da raça brasileira[20].

Contrariando, entretanto, o esquema histórico e linear de que se valera na organização do curso, Mário de Andrade refuta o sentido evolucionista inerente ao termo, o qual implicaria uma repetição dos estágios determinados pela filogênese – sucessão genética das espécies –,

18. ANDRADE, Mário. Primitivos. In: RIAVIZ, Vanessa Nahas. **Rastros freudianos em Mário de Andrade**. 2003. 257 f. Tese (Doutorado) – Florianópolis, 2003. 1 v. Tese (Doutorado) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2003, p. xiii.

19. Ibidem, Loc. cit.

20. BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil**: 1922-1928. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

assim como uma afinidade entre a filogênese e a ontogênese – série de transformações sofridas por um único indivíduo.

Mário de Andrade discorda, inclusive, do paralelismo estabelecido por Luquet em *L'art primitif* entre a arte da criança, a do homem natural e a do pré-histórico, do qual deriva, justamente, a distinção entre o realismo visual e o realismo intelectual. Para o etnólogo francês, a arte figurada se exprime por duas formas distintas de realismo: o intelectual e o visual. Se esse último representa aquilo que o olho pode contemplar, o segundo inclui, nas imagens, a referência aos elementos do modelo que não podem ser vistos. Os exemplos de Luquet são os mais diversos: um desenho infantil de uma plantação de batatas, o qual revela os tubérculos sob a terra; figuras de casas, nas quais podemos ver o interior; gravuras de africanos da parte oriental do continente, em que veríamos barcos suspensos em relação à água, além das ilustrações de objetos que deveriam se situar no segundo plano da cena. Luquet, portanto, nos esclarece o procedimento adotado pela arte dita primitiva da seguinte maneira:

> De acordo com a representação gráfica de todos esses elementos de natureza não visual, a arte figurada, dominada pelo realismo intelectual, estava orientada em direção à pictografia; de fato, ela já era uma pictografia em potencial. Inicialmente, uma simples exteriorização das representações mentais do artista para a sua satisfação pessoal, a arte se converteu completamente em pictografia quando se propôs a comunicá-las, deliberadamente, a outrem.[21]

Para Andrade, apesar de a criança não possuir conhecimento técnico necessário ao desenho e à pintura, o que impede que a sua produção se constitua em *obras*, é contagiada pelas imagens que vê, ao passo que o homem "primitivo" (seja o pré-histórico ou o natural) orienta-se por um estilo e pode, por essa razão, ser considerado um *artista*[22]. Para Mário, a criança desconhece o parâmetro da beleza, pois se baseia somente na "parecença" da reprodução, e a arte do "primitivo" é, em contrapartida, essencialmente anti-imitativa. O "primitivo", portanto, estabelece uma consciência estética da qual a criança é desprovida; por sua vez, ela se move por um "prazer interessado", intermediado por uma "natureza linguística". Desse modo, embora Mário de Andrade procure se desvincular do primitivo relativo-histórico, não foge da forma como valor necessário para estabelecer os moldes de sua definição, valendo-se, assim, de um critério que não se desvincula de um tempo linear. Mesmo sendo concebido como atitude estética, o primitivo consiste, para esse autor, em um *ideal a ser perseguido*.

21. LUQUET, Georges-Henri. **L'art primitif**. Paris: Doin et Cie, 1930, p. 94. Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas pela autora deste ensaio.

22. Nas anotações para o curso de filosofia e estética, Mário de Andrade acrescenta um novo argumento contra as hipóteses de Luquet ao afirmar que a diferença entre a arte infantil e aquela do homem primitivo se deve ao fato de a produção infantil estar fundamentada em um critério linguístico: "Quando, pois, Luquet diz que apesar de hereditariedade, contágios e estímulos, a criança realiza, por sua experiência, o nascimento da arte,

O intelectual francês Georges Bataille, por sua vez, apresenta uma compreensão distinta do problema no texto "L'art primitif", publicado na revista *Documents* em 1930. À distinção de Mário de Andrade, não se debruça sobre a compreensão do "primitivo" sob o viés de marco cronológico. Veremos que, assim como o informe, o primitivo reflete a crise da representação e abala a supremacia da aparência.

III

Como se sabe, a revista *Documents*, publicada em Paris entre 1929 e 1930, adotava o subtítulo "Arqueologia, Belas Artes e Etnografia", com o intuito de relativizar tanto os valores estéticos ocidentais quanto os etnográficos. O periódico optou por discorrer, portanto, sobre documentos etnográficos – e não sobre "arte primitiva" –, o que distingue os objetos e instrumentos produzidos pelas culturas não ocidentais de obras de arte e reforça uma suspeita antropológica com relação ao belo estético[23]. A proposta da revista era se apropriar do "familiar" para elaborar uma estética do desvio, daquilo que não se assemelha a nada[24], o que significaria se distanciar de parâmetros como a simetria – do corpo humano e da obra de arte. Nesse periódico, que tinha como um dos fundadores Georges Bataille, foi publicado o texto "L'art primitif", resenha do livro de Luquet que endossa, igualmente, a tentativa bataillana de se desvincular do antropomorfismo (e, por consequência, do critério de beleza).

A hipótese se adequa, como poderíamos imaginar, a outras contribuições desse autor na revista. Georges Bataille publica, em 1929, uma entrada dedicada à arquitetura no Dicionário Crítico da *Documents*. Nela, o intelectual francês retoma uma dicotomia entre a pintura moderna e a arquitetura presente na ascensão dos movimentos de vanguarda primitivistas. A arquitetura, desde o Renascimento, associava-se à simetria corpórea e ao belo, ascendendo nos regimes totalitários, mais tarde, graças aos seus ideais clássicos, que revelavam os princípios higienistas e de unificação identitária do nazismo. Como em muitas das reflexões bataillanas[25], portanto, estavam em jogo a questão do poder e as estratégias para subverter hierarquias pela via da violência e da forma alterada. Segundo Bataille no texto em questão, assim como a filosofia se refere aos indivíduos, a arquitetura é uma expressão das sociedades, em que as formas humanas se tornam cada vez mais fixas e dominantes: "Aparentemente, os homens não representam no processo morfológico, senão uma etapa intermediária entre os macacos e os grandes edifícios. As formas se tornam cada vez

parece-nos que se baseou num engano fundamental. O que ela realiza é o nascimento do poder de representação de figuras. Mas esta representação é de natureza eminentemente linguística. E é uma representação linguística apenas gráfica e não caligráfica" ANDRADE, Mário de. A criança. In: INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. **Coleção Mário de Andrade**. São Paulo, s.d., Arquivo IEB-USP MA-MMA-037-0051, p. 4.

23. Cf. CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

24. "Da mesma forma que o psicanalista deve prestar a tudo uma noção igual, assim também o coletor antropológico deve reter tudo. Nunca privilegiar um objeto por ele ser 'belo', nunca excluir outro por ele parecer insignificante ou repugnante, ou informe". HOLLIER, Denis. La valeur d'usage de l'impossible. In: _____. (org.). **Documents**: fac-similar. Paris: Jean-Michel Place, 1991, p. 192.

25. Podemos recordar, à guisa de exemplo, das colaborações de Bataille para a *Acéphale* em 1933 – revista cujo próprio título implicava, com o sacrifício da cabeça, não somente uma recusa surrealista ao racionalismo, como a queda da ordem e do poder centralizado – e dos debates posteriores travados no Colégio de Sociologia, grupo fundado em Paris em meados de 1937 por

mais estáticas e cada vez mais dominantes"[26]. Por outro lado, quando a pintura se faz menos figurada, as telas colocam à mostra os sintomas psicológicos que constituem uma sorte de unidade social.

Nesses termos, as remissões à figura do homem nos textos bataillanos dela depreendem alguma coisa que nega a sua natureza humana, algo da ordem da degradação e do acidente. Assim como o autor investigara, na arte moderna, a emergência daqueles sintomas que haviam sido ocultados pela arquitetura clássica, analisara no verbete "Figure humaine" fotografias antigas de indivíduos falecidos há muito tempo, com o intuito de recolher o que havia de perturbador nas faces desses seres, ou seja, aquilo capaz de revelar uma porção da negatividade do homem:

> Mas se, conforme a nossa afirmação, olharmos para esse grupo como o princípio mesmo da nossa atividade mental mais civilizada e mais violenta, e, se assim escolhermos, de uma maneira simbólica, o casal matrimonial, entre outros, como o pai e a mãe de uma revolta selvagem e apocalíptica, uma justaposição de monstros que se engendrariam incompatíveis seria substituída pela continuidade almejada da nossa natureza.[27]

Para Bataille, o aspecto emanado dessas fotografias, senil e monstruoso, permanece nos tempos atuais como uma patologia, a qual teria mais a revelar das sociedades que eram contemporâneas dele do que os corpos atléticos das estrelas americanas. Essas faces esvaziadas de sentido, portadoras de sintomas ancestrais, reportam a uma insignificância do sujeito no interior da metafísica e à separação entre homem e natureza.

Em outros verbetes e artigos da *Documents*, a unidade da figura humana se remete ao idealismo da matéria, também presente nas imagens do cavalo, da corola das flores e da arquitetura clássica, cuja simetria se inspira na do corpo humano e cuja forma encena, para Bataille, um indício de autoridade. Do mesmo modo que existem partes do corpo do homem que são desprezadas pelo seu aspecto impuro e baixo, como o dedão do pé, o ânus etc., algumas espécies animais são consideradas ora desprezíveis, ora hediondas. É o caso de aranhas, gorilas e hipopótamos, os quais possuiriam semelhanças com as bestas dos gauleses. Por outro lado, o cavalo era representado na época clássica como exultante e arrogante, confirmando um parentesco com a cultura helênica, em uma associação entre a hierarquia das aparências e a força do pensamento:

> As coisas se passam, de fato, como se as formas do corpo, assim como as formas sociais ou as formas do pensamento tendessem a uma sorte de perfeição

Bataille, Roger Caillois e Michel Leiris, que se reuniam no Latin Quarter Café e contavam, frequentemente, com a participação de Walter Benjamin. Esses intelectuais percebiam a negligência da sociologia como um sintoma da sociedade e, por isso, passaram a focar o conhecimento preciso dos aspectos da existência social por meio de uma sociologia do sagrado, em que as questões do mito e do poder eram ressaltadas. Cf. HOLLIER, Denis. **Le Collège de Sociologie, 1937-1939**. Paris: Gallimard, 1995.

26. BATAILLE, Georges. Architecture. **Documents**, Paris, n. 2, maio 1929, p. 117.

27. Idem. Figure humaine. **Documents**, Paris, n. 4, set. 1929, p. 196.

> ideal da qual proviria todo o seu valor; como se a organização progressiva dessas formas buscasse satisfazer, pouco a pouco, a harmonia e a hierarquia imutáveis que a filosofia grega tendia a dar, ela própria, às ideias, exteriormente aos fatos concretos.[28]

O autor continua atento ao desvanecimento da imagem humana em seu texto sobre o livro de Luquet, quando retoma o tema da figuração na arte primitiva. Para Luquet, os rabiscos e borrões deixados pelas crianças nas paredes e no papel, quando fazem uso dos dedos como se fossem pincéis, oferecem um exemplo da distinção entre a arte primitiva e a do adulto "civilizado". Essas figuras constituiriam espécies de "grafismos", assinaturas que se situam entre a imagem e a palavra. Isso porque os desenhos rupestres são muitas vezes acompanhados pelas marcas de dedos, de digitais e das mãos dos autores, que, em algumas ocasiões, parecem ter os polegares mutilados[29], indicando não somente a incompletude desses corpos, como o fato de que a representação do sujeito pertence à ordem do vestígio, e de que ele somente pode ser reconhecido na imagem enquanto ausente.

No entanto, os pintores primitivos de Luquet, assim como os antigos artistas das cavernas Lascaux ou Altamira, não pintavam o animal e o homem apoiados nos mesmos critérios de semelhança. O animal, geralmente recuperado em uma imagem mais naturalista, emanava uma infinitude – visto estar mais próximo do divino do que o próprio homem, como Bataille concluiria décadas mais tarde[30]. No caso dessas pinturas rupestres havia, além disso, uma distinção entre as esculturas e pinturas dos corpos de ambos os gêneros, pois o ser do sexo masculino normalmente era dotado de um aspecto mais pueril – membros inferiores e superiores eram expressos por riscos e o sexo era proeminente –, ao passo que a mulher tinha a fertilidade acentuada nos seios e nas ancas protuberantes[31]. Como Bataille já sublinhara na resenha publicada em 1930, o homem da Idade das Renas reproduzira com precisão os animais nas pinturas rupestres. Portanto, as deformidades mais aparentes não pertencem às outras espécies, que obedecem ao procedimento da arte realista; é somente a imagem humana que se distancia da realidade:

> Mas os desenhos e as esculturas que foram encarregados de representar os aurinhacences são quase todos informes e *muito menos humanos* do que aqueles que representam os animais; alguns, como a Vênus Hotentote, são caricaturas hediondas da forma humana. A oposição é a mesma daquela do Período Magdaleniano.[32]

28. Idem. Le cheval académique. **Documents**, Paris, n. 1, abr. 1929, p. 29.

29. LUQUET, Georges-Henri. Op. cit.

30. A edição original é de 1955, mas aqui utilizamos a de 1979. BATAILLE, Georges. Lascaux ou la naissance de l'art. In: _____. **Œuvres complètes**. Vol. XI. Paris: Gallimard, 1979.

31. Ibidem.

32. Idem. L'art primitif. **Documents**, Paris, n. 7, 1930, p. 392.

Não por acaso, o intelectual francês recorre, nessa passagem, ao mesmo exemplo de Vênus, divindade cujas figurações no Renascimento se referiram, tradicionalmente, ao ideal do corpo humano e à nudez feminina como uma forma celestial, embora essa divindade também pudesse ser interpretada como a impureza da imagem[33]. A estátua de Vênus calipígia seria um dos exemplos dessa aspiração à inocência feminina. Quando é comparada por Tarsila do Amaral à Vênus Hotentote[34], como vimos, a autora arma mais um indício de que a abstração e a desarmonia das formas, bem como a imagem realista, podem coexistir no mesmo presente.

Não podemos deixar de observar, ainda, que Georges Bataille faz emergir em seu texto uma sorte de aproximação – entre ilustrações e escultura – que não coubera ao livro de Luquet, exclusivamente dedicado ao desenho de crianças e de primitivos adultos. A opção de Luquet, que também seria percebida com ressalva por Mário de Andrade[35], reforça no discípulo de Lévy-Bruhl uma decisão pela dimensão ótica da arte primitiva em detrimento da háptica. Daí que o autor de *L'art primitif* tenha nos oferecido as definições de realismo intelectual e visual: ele não escapa do regime ocularcêntrico, em declínio no pensamento e na arte, como Bataille iria tornar explícito em tantos de seus escritos[36].

Deixando de lado o caráter háptico, ou tátil, da arte primitiva, Luquet se privara de discutir com mais profundidade alguns aspectos inerentes às pinturas rupestres – para nos determos somente em uma das categorias implícitas na designação de "arte primitiva" – como a textura e o próprio suporte[37]. Além disso, o etnólogo omitira o vínculo entre essa arte e a das vanguardas, que interessara a Georges Bataille e a colaboradores da revista *Documents* como o alemão Carl Einstein[38]. Nesse sentido, vale mencionar que, como observara Georges Didi-Huberman, os desenhos infantis estampados no ensaio de Georges Bataille são de crianças abissínias anônimas e de Lili Masson, a filha do pintor André Masson, estudado por esses intelectuais no periódico parisiense.

Bataille frisava o apagamento dos limites do corpo humano e da personalidade *e a metamorfose do sujeito em imagem*, a fusão de sua figura na página branca, bem como da imagem no suporte. Por sua vez, Luquet percebia uma tentativa de adaptar a ilustração aos acidentes naturais, às rochas das cavernas na arte do homem pré-histórico, como se o ambiente fizesse parte da composição, embora não depreendesse maiores consequências da textura do conjunto. A transformação do sujeito em figura viria acompanhada, em contrapartida, por uma compreensão da origem como nascimento, como o momento de um ápice, em que estão imbricados o instante anterior e o seguinte, como o autor

33. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Venus rajada**. Madrid: Losada, 1999.

34. Epíteto adotado para designar, pejorativamente, a sul-africana Sarah Baartman (1789-1915).

35. Em um dos comentários deixados durante a preparação das aulas no Rio de Janeiro, Mário de Andrade afirma que a criança não poderia ser comparada ao homem primitivo por ele ser, eminentemente, um escultor, ao passo que ela se valeria da pintura e do desenho. ANDRADE, Mário de. Curso de filosofia e história da arte. In: INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. **Coleção Mário de Andrade**. São Paulo, s.d., Arquivo IEB-USP MA-MMA-037-0009.

36. Por exemplo, no romance *História do olho* (1928) e em colaborações da *Documents*, como "Œil", de 1929. No primeiro deles, o autor se utiliza de diversas metáforas ligadas ao olho e à visão (o testículo de um boi, o ovo etc.) produzindo uma série que deturpa a pureza do órgão, ao qual normalmente se atribui o rótulo de "janela da alma", ligando-o ao erotismo e ao sexo, a órgãos baixos do corpo que funcionariam como um "ponto cego" do sujeito. Por sua vez, no breve texto de 1929, o autor concebe a atração por esse órgão como um misto de terror e de

esclareceria em *Lascaux ou la naissance de l'art*[39]. Bataille não se concentra, portanto, no aspecto imitativo da arte da criança, ou mesmo no "realismo deformador" dos primitivos – vinculados ao olhar, e não ao tato – que teriam interessado a Mário de Andrade, mas no impulso de alteração e de destruição que perfaz, nietzscheanamente, uma afinidade entre o começo e o fim:

> O próprio desenho se desenvolve e se enriquece em variações, acentuando em todos os sentidos a deformação do objeto representado. O seu desenvolvimento pode ser facilmente seguido a partir do rabisco. O acaso atinge, a partir de algumas linhas estranhas, uma semelhança visual que pode ser fixada pela repetição. Essa etapa representa, de alguma forma, o segundo grau da *alteração*, ou seja, o objeto destruído (o papel ou o muro) é alterado a tal ponto que se transforma em um novo objeto, um cavalo, uma cabeça, um homem. Enfim, ao longo da repetição, esse novo objeto é, ele mesmo, alterado por uma série de deformações. A arte – porque, inegavelmente, trata-se de arte – procede, desse modo, por meio de destruições sucessivas. Portanto, contanto que libere instintos *libidinosos*, esses instintos serão sádicos.[40]

O termo "alteração", presente no fragmento, é um sinal de que Bataille estava se voltando ao processo e ao método de criação, e não ao acabamento e à totalidade da arte. Além disso, essa expressão em francês possui um significado amplo, composto de sentidos como o de provocar uma transformação, o de manifestar um sintoma que decompõe os traços do rosto e o de embriaguez. De todo modo, o intuito de empregá-lo parece ser o de provocar uma desclassificação do referente, seja esse a face humana ou a matéria[41]. Não seria demais afirmar, ainda, que a ideia de alteração reúne em si tanto o desejo bataillano de fazer emergir a deformação do homem quanto o seu movimento – renovado a cada número da *Documents*, em especial na seção do Dicionário Crítico –, de apontar a arbitrariedade dos conceitos e de desestabilizar a univocidade da linguagem, especialmente no que diz respeito aos signos que aludem a critérios ideais como o de beleza[42].

Ademais, nesse pequeno texto se revelam traços do pensamento bataillano no que se refere ao interesse pela literatura sadiana – pois ele nos fala que as "destruições sucessivas" seriam capazes de libertar os instintos –, eficaz em expor os comportamentos que não são incorporados nem à arte, nem à sociedade: a projeção do desejo ao cadáver, a violação, o excremento etc. Igualmente, o fragmento citado nos remete à defesa do que Bataille designou por um "baixo materialismo", uma filosofia contra todos os sistemas que separam o conceito de sua

desejo: o desejo de devorá-lo, quando consideramos o globo ocular de animais como os bois e os porcos, acompanhado pelo horror de romper-lhe a membrana e encontrar o seu conteúdo viscoso, de modo que o olho se situaria no limiar entre o que significa ser ou não ser civilizado. BATAILLE, Georges. Œil. **Documents**, Paris, n. 4, p. 215-216, set. 1929. Para melhor compreender o declínio do visível na arte e na filosofia francesa, cf. JAY, Martin. **Downcast eyes**: the denigration of vision in twentieth-century French thought. Berkeley; London: University of California Press, 1994.

37. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

38. Einstein publicou em 1915 uma obra pioneira sobre a arte primitiva, denominada *Negerplastik*, lida no Brasil por Mário de Andrade e pelo médico psiquiatra Osório César. No ensaio, as esculturas e os ídolos africanos apareciam desvinculados de sua origem cronológica e geográfica, como imagens que, anacronicamente, esclareciam a compreensão de espaço no cubismo contemporâneo. Cf. EINSTEIN, Carl. MEFFRE, Liliane. **Negerplastik** (escultura negra). Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

apresentação, a qual supõe uma distinção entre a forma e a matéria[43]. Nesses termos, quando Bataille nos diz, em *L'art primitif*, que o corpo humano modificado anteciparia a putrefação e a destruição de um cadáver, faz uma clara remissão ao seu anti-humanismo e ao fato de que a impureza e o dejeto compõem a própria civilização. Para Yve-Alain Bois, o baixo materialismo encontraria no informe a sua mais concreta materialização[44]. O informe consiste, segundo Bataille, em um mecanismo de operação que coloca no mesmo plano as formas e os conceitos, que desclassifica a própria linguagem e os ideais da representação, na me dida em que nos sugere que o universo não aparenta ser nada além de uma massa amorfa, ao modo de uma aranha e de um cuspe[45].

O informe, no entanto, não pode se reduzir a um sinônimo para a imundície, pois reproduz critérios diversos de semelhança, que prescindem do visível, da continuidade ou da evolução da espécie. Por isso, os desenhos infantis adotam uma parecença arbitrária e metonímica que nos permite reconhecer um urso por trás de olhos isolados ou um pássaro pela mera presença de um bico. A representação seria, em geral, dinâmica como aquela do cubismo, fazendo transparecer o movimento e a coexistência dos elementos presentes e ausentes da imagem, bem como dos tempos diversos de cada um desses componentes, formando um "agrupamento dinâmico no interior de uma representação figurada de elementos que representam uma sucessão no tempo"[46].

O autor procurava apontar, inclusive, critérios de semelhança que se sustentassem em alteridades diversas, como a que supõe a proximidade entre o homem e o animal, e que vislumbrassem um resquício do corpo anterior à linguagem (daí ter se voltado para a arte pré-histórica) e à simetria. No texto de 1930, Bataille esboça apenas os sinais dessas características, relacionadas ao misticismo e à religiosidade da arte pré-histórica, que serão finalmente desenvolvidos em seu ensaio sobre Lascaux.

O debate para Georges Bataille, portanto, não consistiria em determinar ou não a *gênese* do intelecto ou da arte figurada, mas em propor alteridades diversas daquela puramente humana e em salientar a existência de uma crise entre tempos. Por essa razão, o primitivo não esteve, para ele, ligado a uma noção histórica, segundo a qual filogênese e ontogênese se correlacionam, mas a uma ruptura destrutiva do presente.

No caso de Mário de Andrade, por outro lado, há uma distinção na maneira como interpreta o conceito nos dois momentos analisados. Na década de 1920, ao empregá-lo como uma "atitude estética", o primitivo não separa de si os sentidos de arte (a obra) e de performance ou

39. Bataille afirma, nesse ensaio, que "Todo começo supõe aquilo que lhe antecede, mas em certo ponto o dia nasce da noite, cuja luz, em Lascaux, nos alcança; é a aurora da espécie humana" (BATAILLE, 1979, p. 11).

40. BATAILLE, 1930, p. 396.

41. DIDI-HUBERMAN, 2015.

42. Como mencionamos, o verbete "Arquitetura", citado anteriormente, pertencia ao "Dicionário Crítico" da revista. Em outro texto, "Le langage des fleurs", Bataille se debruça sobre a "flor", a palavra e o objeto, para deturpar o sentido predominantemente atribuído à corola, o de exemplo de pureza e harmonia formal, reforçando o caráter hediondo e animalesco dos órgãos sexuais e dos pistilos fotografados por Blossfeldt. Cf. BATAILLE, Georges. Le langage des fleurs. **Documents**, Paris, n. 3, p. 160-168, jun. 1929.

43. Cf. BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless**: a user's guide. New York: Zone Books, 1997; BATAILLE, Georges. Matérialisme. **Documents**, Paris, n. 3, jun. 1929, p. 170.

44. BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. Op. cit.

45. BATAILLE, Georges. L'informe. **Documents**, Paris, n. 7, p. 382, dez. 1929.

46. Idem, 1930, p. 391.

de atuação (jogo, atitude) e, como tal, coincide com um hiato no tempo que não se fixa: o Oriente que é tudo o que passa. Durante o curso de história da arte e no ensaio de 1943, contudo, o intelectual brasileiro conserva o laço entre o primitivo e a origem, presente nos movimentos de vanguarda de início daquele século. Nesse contexto, em que se torna mais substancioso o seu projeto de consolidação da cultura nacional, a gênese aproxima-se, por fim, de conceitos clássicos como o de beleza, para ele um critério necessário para que o artista/intelectual realizasse uma aproximação efetiva entre a sua arte e o público[47].

47. Além dos textos percorridos neste ensaio, o autor de *Macunaíma* perpetua argumentos semelhantes em "O artista e o artesão", aula inaugural de seu curso no Rio de Janeiro, proferida em 1938. ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: _____. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1963, p. 9-33.

Larissa Costa da Mata é pós-doutoranda em Literatura Brasileira pelo CNPq/DLCV-USP.

Artigo recebido em 31 de outubro de 2017 e aceito em 6 de fevereiro de 2018.

173
ARS
ano 16
n. 32

Artigo inédito

Michiko Okano*

A estética *wabi-sabi*: complexidade e ambiguidade

The *wabi-sabi* aesthetics: complexity and ambiguity

palavras-chave:
estética japonesa; *wabi; sabi; wabi-sabi; yūgen*

Este artigo apresenta um estudo sobre a estética *wabi-sabi*, desenvolvida por meio do zen-budismo e dos tratados artísticos chineses e aprimorada gradualmente com os aspectos genuínos nipônicos, como *yūgen* e *yojō*, presentes na literatura poética e no teatro *nō*. Tendo sido consolidada na arte da cerimônia do chá por intermédio do mestre Sen no Rikyū, *wabi-sabi* foi escolhida, graças a uma estratégia governamental, para ser a estética representativa da cultura japonesa, tornando-se, em meados do século passado, um dos "conceitos" artísticos japoneses mais conhecidos no Ocidente. Dada essa intrincada trajetória de aglutinações e deslocamentos culturais, pretende-se verificar algumas diferenças básicas entre as bibliografias sobre o tema na língua japonesa e em algumas línguas ocidentais.

keywords:
Japanese aesthetics; *wabi; sabi; wabi-sabi; yūgen*

This article refers to a research on *wabi-sabi* aesthetics, whose development was based on Zen Buddhism and Chinese artistic treatises and gradually improved with genuine Japanese aspects, such as *yūgen* and *yojō*, present in poetic literature and *nō* theatre. As it had been consolidated in the art of tea ceremony by tea master Sen no Rikyū, *wabi-sabi* was selected by the government as the representative aesthetics of Japanese culture, and in the mid-twentieth century it become one of the most well-known Japanese artistic "concepts" in the West. Due to this intricate trajectory of cultural displacement and agglutinations, it is our purpose to verify some basic differences between bibliographies on the theme produced in Japanese and in a few Western languages.

* Universidade Federal de São Paulo [Unifesp].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.142233.

A questão da tradução

A tradução é sempre um ato de traição, no sentido de nunca conseguirmos transmitir exatamente a semântica de uma palavra de uma cultura a outra, e isso se agrava sobretudo no campo artístico. Por conseguinte, quando se trabalha com a transmissão de ideais estéticos entre culturas muito distintas, como a ocidental e a oriental, o desafio é ainda maior. No caso deste estudo, há certas especificidades da cultura japonesa que tornam essa tarefa ainda mais delicada. É importante lembrar que não existia no Japão, antes da forte tendência de ocidentalização que se manifestou a partir da Era Meiji (1868-1912), uma inclinação para explicitar logicamente os pensamentos, especialmente os princípios estéticos. Desse modo, a tentativa de transformar o que era entendido como "senso comum" em "conceitos", isto é, o que era natural e sensivelmente compreendido em algo racional e lógico, só teve lugar no Japão após a introdução no país dos estudos do Ocidente. Tal esforço tinha como um dos propósitos explicitar melhor os pensamentos japoneses para os ocidentais, além da busca do desenvolvimento e progresso da nação.

Assim, a nosso ver, não há uma tradução exata para palavras que se referem a elementos como *wabi-sabi*, *yūgen*, *yojō*, *Ma* e tantas outras conectadas com a arte e a cultura japonesa, e tampouco para palavras que definem campos artísticos como *kōgei*, *geijutsu* etc. Trata-se de elaborar uma tradução que dê, conforme Benjamin[1], "voz para o intento do original não como reprodução, mas como harmonia, como um suplemento para a linguagem em que ela expresse a si mesma, como seu próprio tipo de *intentio*". A tradução, assim, "em vez de se assemelhar ao significado do original, mas, amorosamente e em detalhes, incorporar o modo de significação do original"[2].

Dessa perspectiva, os ideais estéticos japoneses denominados *wabi* e *sabi*, ou, de modo aglutinado, *wabi-sabi* – como frequentemente se encontram na literatura sobre o tema –, por se tratarem de uma estética que se desenvolve com a circulação e deslocamento dos elementos culturais do continente chinês para as terras japonesas – mas aprimorados e hibridizados com outros aspectos genuinamente nipônicos – requerem especial cuidado para serem transmitidos ao Ocidente.

Pretende-se, portanto, no presente estudo, fazer um "aceno", no sentido utilizado pelo filósofo Martin Heidegger[3]: "os acenos precisam de um amplo espaço de oscilação que os mortais só conseguem percorrer vagarosamente". Em outras palavras, trabalha-se aqui com o pressuposto de que as traduções necessitam desse "espaço de

1. BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. New York: Schocken, 2007, p. 79. Todas as citações de obras em língua estrangeira foram traduzidas pela autora.

2. Ibidem, p. 78.

3. HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: São Francisco, 2003, p. 95.

oscilação" para que um território de possíveis compreensões do que seja *wabi-sabi* possa ser delineado.

Isso remete à *zona de contato*, denominação empregada pelo pesquisador Inaga Shigemi[4], que afirma ser o problema da tradução o fato de esta se basear na lei do terceiro excluído, ou seja, de ser inconcebível que A seja simultaneamente não A[5]. Estabelece-se então, nesse mecanismo, uma necessidade intrínseca de a língua de chegada conter a "mensagem exata" da língua de partida, apesar de serem idiomas diferentes pertencentes a culturas distintas. Inaga cita Andrew Chesterman, que, no seu livro *Memes of translation*, afirma surgir, no trabalho de tradução, uma contínua modificação do original explicada pela metáfora do gene, admitido como um meio de transmissão de significados e descrito como acúmulo de mutação de meme – entendimento considerado mais correto pelo autor.

Desse modo, ao trazer a correlação entre a tradução e o gene, aceita-se um deslocamento semântico entre a língua de origem e de destino que se relaciona com o contexto cultural no qual a palavra é introduzida.

De um ponto de vista semiótico, Charles Sanders Peirce dialoga com os pensamentos anteriormente apontados, salientando a incompletude do signo, que pode transmitir apenas um fragmento do objeto. É também necessário considerar que, segundo o autor, um signo se desenvolve sempre num outro signo mais desenvolvido.

> O modo de ação típico do signo é o do crescimento através da autogeração. O signo, por sua própria constituição, está fadado a germinar, crescer (…) O signo estará, nessa medida, sempre em falta com o objeto. Daí sua incompletude e consequente impotência. Daí sua tendência a se desenvolver num interpretante onde busca se completar.[6]

Consequentemente, a tradução do signo *wabi-sabi* nunca poderá ser uma cópia fiel da expressão japonesa, mas deverá crescer para um "outro signo", "acenando" o máximo possível para o original sem desvirtuar seu significado primordial. É o que este artigo busca fazer.

Tentou-se, apesar da limitação da bibliografia, uma comparação entre trabalhos de autores ocidentais e japoneses sobre o tema. Os ocidentais consultados foram: *Wabi sabi: the japanese art of impermanence*, de Andrew Juniper[7]; "The wabi sabi way: antidote for a dualistic culture?", de Tracy M. Cooper[8]; *Wabi-Sabi for artists, designers, poets and philosophers*[9] e *Wabi-Sabi: further thoughts*[10], de Leonard Koren, e *A tractate on Japanese aesthetics*, de Donald Richie[11]. Dentre os japoneses, consultamos *Wabi, sabi, yūgen*, editado por Suzuki Sadami e

4. Todos os nomes japoneses foram grafados na ordem "sobrenome, nome", como é tradicional no Japão.

5. INAGA, Shigemi. **Sesshokuzôkeiron**: fureau tamashii, tsumugareru katachi. Nagoya: University of Nagoya Press, 2016, p. 166-167.

6. SANTAELLA, 1995, p. 44.

7. JUNIPER, Andrew. **Wabi sabi**: the Japanese art of impermanence. Tokyo: Tuttle, 2003.

8. COOPER, Tracy. The wabi sabi way: antidote for a dualistic culture? **Journal of Conscious Evolution**, Bem Lomond, CA, v. 10, 2013. Não paginado.

Iwai Shigeki[12]; *Yūgen, aware, sabi*[13], do filósofo japonês Ōnishi Yoshinori; "The wabi aesthetic through the ages", de Haga Kōshirō[14]; *Wabi, sabi, suki: the essence of Japanese beauty*[15], dos editores Itoh Teiji, Tanaka Ikkō e Tsune Sesoko, que escreveram do ponto de vista do *design*, e *Wabi*[16], do fotógrafo Jūmonji Bishin. As próximas obras citadas incluem o tema estudado, embora não tratem dele especificamente: *Each one a hiro: the philosophy of symbiosis*[17], do arquiteto Kurokawa Kisho; *Nihonryū: naze kanariya wa uta wo wasureta ka* (Estilo japonês: por que a canária se esqueceu de cantar)[18], de Matsuoka Seigow; *Vivência e sabedoria do chá*[19], de Sooshitsu Sen XV, e "The elimination of colour in Far Eastern art and philosophy"[20], de Izutsu Toshihiko.

A primeira diferença notada está nos títulos dos livros específicos sobre *wabi-sabi*: os ocidentais enfocam apenas as duas estéticas, ao passo que os japoneses as salientam junto com outras, formando uma trilogia, como *Wabi, sabi, yūgen*, de Suzuki, e *Wabi, sabi, suki*, de Itoh, ou, ainda, as duas palavras são estudadas separadamente, como no caso de "The wabi aesthetic through the ages", de Haga, ou *Wabi*, do fotógrafo Jūmonji, que traz, além de texto e fotografias do autor, escritos do mestre de chá Sen Sooshitsu e do historiador de arte e professor da Universidade de Belas-Artes de Tokyo, Toshiharu Ito[21]. Em alguns casos, uma das estéticas é associada a outras noções, como em *Yūgen, aware, sabi*, de Ōnishi.

Yūgen, *suki* e *aware* são elementos estéticos japoneses, e, por serem complementares a *wabi* e *sabi*, os autores nipônicos têm a tendência de analisá-los em conjunto, embora *wabi* e *sabi* sejam os mais conhecidos no Japão e, talvez por esse motivo, tenham sido elegidos pelo Ocidente. Também pode ocorrer uma escolha por estudar apenas *wabi*, visto que, em comparação a *sabi*, há mais referências bibliográficas históricas sobre o tema.

Outra distinção que se destaca é o fato de os autores japoneses abordarem de modo mais complexo a origem da palavra *wabi-sabi*. Todos (Matsuoka, Kurokawa, Haga, Ōnishi, Suzuki[22], Iwai[23], Katahira[24], Yamada[25]) concordam que existe uma relação do tema com o zen-budismo e, principalmente, com a cerimônia do chá. Os autores dão também ênfase também à filosofia (Onishi); à etimologia; à história como parte da cultura Higashiyama (Suzuki, Haga); à literatura poética (Haga, Sooshitsu[26]); ao teatro *nō* (Haga) ou ao jardim japonês (Yamada, Katahira).

Nota-se ainda que os estudos japoneses são mais centrados em algum campo específico da arte, enquanto os ocidentais são mais genéricos.

9. KOREN, Leonard. **Wabi-sabi for artists, designers, poets and philosophers**. Point Reyes: Imperfect, 2008.

10. Idem. **Wabi-sabi**: further thoughts. Point Reyes: Imperfect, 2015.

11. RICHIE, Donald. **A tractate on Japanese aesthetics**. Berkeley: Stone Bridge, 2007.

12. SUZUKI, Sadami; IWAI, Shigeki. **Wabi, sabi, yūgen**: "nihonteki naru mono" he no doutei. Tokyo: Suiseisha, 2006.

13. ŌNISHI, Yoshinori. **Yūgen, aware, sabi**. Tokyo: Shoshi Shinsui, 2012.

14. HAGA, Kōshirō. The wabi aesthetic through the ages. In: HUME, Nancy. **Japanese aesthetics and culture**: a reader. Albany: State University of New York Press, 1995, p. 245-278.

15. ITOH, Teiji; IKKŌ, Tanaka; TSUNE, Sesoko (eds.). **Wabi sabi suki**: the essence of Japanese beauty. Hiroshima: Mazda, 1993.

16. JUMONJI, Bishin. **Wabi**. Kyoto: Tankosha, 2002.

17. KUROKAWA, Kishō. **Each one a hero**: the philosophy of symbiosis. Tokyo: Kodansha International, 1997.

18. MATSUOKA, Seigow. **Nihonryū**: naze kanariya wa uta wo wasureta ka. Tokyo: Asahi Shimbun-sha, 2004.

19. SEN, Sooshitsu. **Vivência e sabedoria do chá**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1981.

Definições de wabi-sabi

As definições de *wabi* e *sabi* são, de certo modo, ambíguas e complexas. Muitos japoneses não conseguem explicar esses elementos nem a diferença entre os dois, fato confirmado pelo pesquisador do Centro de Estudos Japoneses em Kyoto, Yamada Shoji[27]. O professor emérito da Universidade de Keio, Izutsu Toshihiko, concorda ao afirmar que *wabi* é "um conceito difícil de definir"[28]. Haga Kōshirō diz ser difícil abarcar o significado dessas expressões em uma simples definição, porque trazem consigo outros elementos[29]. O autor inglês Andrew Juniper é também consciente da dificuldade e complexidade de buscar uma equivalência em inglês para *wabi-sabi*, pela "incrível mistura de sentimentos sugeridos no termo"[30].

O arquiteto Itoh Teiji[31] corrobora essa opinião afirmando que não há japonês capaz de dar uma explicação definitiva para esses termos. Teiji apresenta dois motivos para esse fenômeno, sobre os quais consideramos importante refletir: "[*wabi-sabi*] representam conceitos que são quase totalmente dependentes do contexto" e "o nosso entendimento [japonês] é mais intuitivo e perceptivo do que racional e lógico"[32].

Há alguns fatores essenciais para se ponderar no estudo dos supostos "conceitos" japoneses: um deles é o fato de a maioria desses "conceitos" ter sido inventada ou reinventada na Era Meiji, quando houve a ocidentalização japonesa e o enquadramento lógico do que era bom senso, ideia ou pensamento. Outro aspecto a considerar é a ausência de uma definição clara e exata dos termos, uma vez que estes possuem, como um caleidoscópio, semânticas múltiplas, dependendo da "relação" a ser estabelecida. É a relevância desse encadeamento contextual que faz que os japoneses elaborem, por exemplo, uma lista dos locais mais bonitos para se apreciar a lua, combinando o lugar (a montanha, o céu, a praia, a rocha etc.) com o objeto.

Contudo, é relevante apontar a necessidade de certo cuidado ao se usar as expressões "intuitivo e perceptivo" para estudar elementos da cultura japonesa, visto que o uso indiscriminado delas pode acarretar o perigo de desvirtuamento semântico, pela abrangência que possuem, como se esses vocábulos bastassem para explicar as peculiaridades nipônicas.

No dicionário *Nihon kokugo daijiten* (Grande dicionário de língua japonesa)[33], encontramos as seguintes acepções para o verbete *wabi* – わび ou às vezes 侘, proveniente do verbo *wabiru*:

1) Sentir-se solitário, miserável, desapontado; sentir-se sem ânimo.

2) Apreciar a vida reclusa e tranquila, longe das coisas mundanas.

20. IZUTSU, Toshihiko. The elimination of colour in far eastern art and philosophy. In: PORTMANN, Adolf; BENZ, Ernst. **Color symbolism**: six excerpts from the Eranos yearbook 1972. Dallas: Spring, 1972, p. 167-195.

21. Os textos encontram-se tanto na versão japonesa quanto na inglesa.

22. SUZUKI, Sadami. Wabi, sabi, yūgen: kono "nihonteki narumono". In: SUZUKI, Sadami; IWAI, Shigeki. Op. cit., p. 19-62.

23. IWAI, Shigeki. Sadô no seishin to wa nani ka: cha to "wabi" "sabi" no kankeishi. In: SUZUKI, Sadami; IWAI, Shigeki. Op. cit., p. 387-417.

24. KATAHIRA, Miyuki. Teien wo meguru "wabi", "sabi", "yūgen": 1930 nendai ni okeru yūgen wo chūshin ni. In: SUZUKI, Sadami; IWAI, Shigeki. Op. cit., p. 451-482.

25. YAMADA, Shoji. Nihon teien no "wabi", "sabi", "yūgen" wa dō gaikoku ni shōkai saretaka. In: SUZUKI, Sadami; IWAI, Shigeki. Op. cit., p. 485-498.

26. SEN, Sooshitsu. Wabi, rikyū no tetsuri. In: JUMONJI, Bishin. Op. cit.

27. YAMADA, Shoji. Op. cit., p. 483-499.

28. IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p. 174.

29. HAGA, Kōshirō. Op. cit., p. 245.

30. JUNIPER, Andrew. Op. cit., p. 47.

3) Sentimento encontrado na refinada tranquilidade presente nas poesias *haikai* e cerimônia do chá; sentimento melancólico e tranquilo na simplicidade.
4) Pedir desculpas.

Para *sabi* – さび, que também pode ser escrito da forma 寂, o *Dicionário kōjirin*[34] registra os seguintes significados:

1) Velho e elegante.
2) Sentimento de refinada tranquilidade.
3) Tipo de narração realizada a voz grave, forte e tremida.
4) Conceito básico existente na poesia *haikai* de Bashō.

A mesma palavra *sabi*, com outro ideograma (錆), pode ser relacionada pelo som à palavra que designa ferrugem.

O que surpreende é a disparidade dos significados encontrados, que podem representar elementos contrários, como "algo miserável" e "refinada tranquilidade"; "velho e elegante" e "algo enferrujado". Todavia, é precisamente essa ambivalência que torna as palavras complexas e, ao mesmo tempo, intrigantes.

Fig. 1
A estética *wabi-sabi*: Jardim Kenrokuen, Kanazawa, Japão, 2011. (foto Michiko Okano)

Apesar dos vários significados encontrados nos dicionários, a estética *wabi-sabi* é geralmente compreendida a partir da perspectiva em voga na Era Muromachi (1333-1573), quando ocorreu o desenvolvimento da cerimônia do chá. No entanto, o surgimento de *wabi* é bem

31. ITOH, Teiji. The essence of Japanese beauty. In: ITOH, Teiji; IKKŌ, Tanaka; TSUNE, Sesoko (eds.). Op. cit., p. 8-23.

32. Ibidem, p. 8.

33. NIHON kokugo daijiten. Tokyo: Shogakukan, 1976, p. 1380.

34. DICIONÁRIO kōjirin. Tokyo: Sanchōdō: 1994, p. 545.

mais antigo, e seu significado original pode ser encontrado na antologia poética *Man'yōshū*[35] (Antologia das dez mil folhas) – compilada na Era Nara (710-794) – em forma de "*wabu*" ou "*wabishi*", cujos significados eram de um estado de sofrimento causado pelo amor não correspondido ou de perda ou adversidade ocasionada pela falta de sorte. Não havia, portanto, no século VIII, nenhum valor estético ligado ao termo. *Wabi*, aos poucos, passou a indicar um sentimento sofisticado e elegante apesar de uma maneira de viver simples e rústica, longe de uma vida mundana, o que salienta a relação da estética com o modo de vida.

Acrescentaram-se a esses sentidos os sentimentos das estações do ano, fazendo surgir uma acepção mais avizinhada à ideia de elegante simplicidade. Assim, entre a Era Kamakura (1185-1333) e Muromachi (1333-1573) – época em que a classe guerreira ocupou o poder –, o sentido original de um estado sentimental deslocou-se para designar uma nova estética representativa da incompletude. *Wabi* agregou-se ainda aos aspectos provenientes da introdução do zen-budismo no Japão e ao ato de apreciar a lua velada pelas nuvens, desenvolvendo-se rapidamente com a arte da cerimônia do chá[36].

Matsuoka[37] explica o significado de *wabi* a partir da Era Heian (794-1185), pela existência de *miyabi* 雅び em contraposição a *hinabi* 鄙び: o primeiro representava a cultura e a sensibilidade aguçada do povo da capital *miyako* 都, ou seja, a estética palaciana, nobre, elegante e sofisticada, e o segundo, aquela de locais longe de *miyako*, ou seja, de Quioto. A distância existente entre *miyabi* e *hinabi* foi diminuindo com o passar dos anos e criou-se um espaço-tempo na vida do interior da montanha: uma estetização de *hinabi*, que se denominou *wabi*.

Na literatura, *Tsurezuregusa* (Ensaios da ociosidade), do século XIV, de Yoshida Kenkō, apresenta alterações de *wabi* advindas já da época de *Man'yōshū*, século VIII, e traz o não fazer nada ou o ato de passar os dias ociosamente (*wabiru*) como algo positivo. Surgiu, assim, uma forma de apreciar tal estado e entreter-se.

> つれずれわぶる人はいかなる心ならん。まぎるる方なく、ただ一人あるのみこそよけれ。
>
> Que coração teria uma pessoa que sofre ao passar os dias ociosos, sem nada para fazer. Permanecer sozinho, sem ter algo que perturbe o coração, é o melhor modo de viver.[38]

É a exaltação do modo de viver recluso, comum aos literatos da época, chamados de *inja* 隠者, literalmente, "a pessoa que se oculta",

35. *Man'yōshū* é uma antologia poética que contém cerca de 4.516 poemas, transcritos em caracteres chineses. Cf. WAKISAKA, Geny. **Man'yōshū**: vereda do poema clássico japonês. São Paulo: Hucitec, 1992.

36. SUZUKI, Sadami. Op. cit., p. 31.

37. MATSUOKA, Seigow. Op. cit., p. 80-81.

38. Tradução literal da autora.

que "abandona o mundo terreno, dedica-se à prática da disciplina espiritual, livre de qualquer compromisso com a sociedade"[39]. São, portanto, indivíduos que abandonam posições sociais, bens materiais e laços familiares e vivem isolados em montanhas, em rústicas cabanas. Muitos deles se dedicaram à literatura.

Para a cerimônia do chá, *wabi* significa "evitar a ostentação, não permitir o luxo, parar de se deixar levar por prazeres materiais e, determinantemente, admirar a pureza de espírito, a pobreza material e a modéstia"[40]. "*Wabi* é transformar a insuficiência material e descobrir nela o mundo da liberdade espiritual não vinculado a coisas materiais"[41]. É, assim, uma estética que surge baseada no desapego material e afetivo, na beleza da simplicidade natural buscada no cotidiano dos *inja*, em conjunção com o desenvolvimento da cerimônia do chá.

Todavia, Iwai mostra-nos que nem sempre *wabi-sabi* foi o pensamento predominante nos livros de cerimônia do chá ao longo dos séculos: a frequência maior ocorre no final do século XVII e reduz-se nos séculos posteriores para reaparecer após 1930, na busca pela essência japonesa[42]. Para atestar esse fato, na publicação sobre jardins de Harada Jirō, *The gardens of Japan*, de 1928, um dos livros mais importantes do autor sobre o tema na língua inglesa, não aparecem *wabi*, *sabi* nem *yūgen*, mas *shibumi* (austeridade). A aparição dos temas de estudo acontece apenas em 1940, no livro de Loraine Kuck, *The art of the Japanese gardens*[43]. Na pesquisa de 25 livros – escritos na língua inglesa – sobre jardins, Yamada aponta como a tradução de *sabi* e *wabi* difere nas obras[44], testemunhando a multiplicidade e a complexidade dos termos.

No livro de Shigemori Kanto, *The Japanese gardens: islands of serenity*, de 1971, o autor critica a palavra "rústico" (*rustic* em inglês, e que no japonês é grafada como 田舎風), pois "para olhos não treinados, sua simplicidade, que possui uma beleza extrema, se reflete como algo rude e vulgar"[45]. Tal comentário pode estar fundamentado na diferença cultural que permeia os dois idiomas, mas parece-nos que há um deslocamento semântico entre "rústico" e 田舎風, pois este último pode ser traduzido como campestre ou, ainda, com um significado um pouco pejorativo, como caipira. São esses pequenos detalhes que nos fazem constatar como o trabalho de tradução é ambíguo e complexo, conforme vimos no início do artigo.

Em relação a *sabi*, encontramos a definição do especialista em *nō* e *kyōgen* Horikoshi Zentarō: "uma beleza que é sentida naturalmente, imbuída de algo fértil e profundo no seio da tristeza"[46]. O autor salienta, todavia, que não se trata do simples "entristecer" ou do "envelhecer", mas das coisas tristes e tranquilas que se tornam mais calmas ainda e das

39. MIKI, Sumito apud YOSHIDA, Luiza. Inja Bungaku: considerações sobre a literatura dos retirados da era Chūsei. **Estudos Japoneses**, São Paulo, v. 17, p. 119-127, 1997, p. 119.

40. GRANDE dicionário de cerimônia do chá a três cores apud IWAI, Shigeki, 2006, p. 390, T. N.

41. HAGA, Kōshirō. Op. cit., p. 246.

42. IWAI, Shigeki. Op. cit., p. 392-395.

43. YAMADA, Shoji, Op. cit., p. 487.

44. Para *sabi*: pátina dos anos, aparência do antigo, velho, rústico, textura natural, apreciação do velho, desgastado, superfície com musgos, simplicidade e solidão para objetos individuais, naturalmente velho, aparência de desgaste, uma atmosfera dos anos, solidão. Para *wabi*: solidão rústica, senso de quietude, adstringência, bom gosto e tranquilidade, uma espécie de beleza gentil e sombria, preferência à quietude, atribuição saliente, modo de vida simples e isolada, simples, não pretencioso, autossuficiente, apreciando a liberdade das coisas externas no reconhecimento da transitoriedade, isolamento

coisas velhas que definham mais ainda, em cujo processo surge algo rico, amplo e belo. Horikoshi esclarece também que é um pensamento que pode parecer paradoxal, mas é uma beleza de estrutura dupla e opositiva.

Tracy Cooper explora esse tema em seu artigo "The wabi sabi way: antidote for a dualistic culture?". Na realidade, a cultura japonesa, denominada como a do cinza por muitos estudiosos, não determina oposições binárias entre o preto e o branco, mas estabelece uma zona acinzentada entre as duas cores, criando um espaço intermediário onde A pode ser também não A, contrariando a lei do terceiro excluído, conforme vimos na citação de Inaga.

Haga Kōshirō, Itoh Teiji e Izutsu Toshihiko são os autores japoneses que publicaram sobre o tema em inglês[47], embora este último tenha uma relação indireta com o assunto. No caso de Haga, no texto "A estética wabi através dos anos", apenas três qualidades de *wabi* são elencadas: simplicidade e beleza despretensiosa; beleza imperfeita e irregular; beleza austera e severa[48].

No primeiro item, da simplicidade e beleza despretensiosa, Haga cita *Zen-cha Roku*: "*wabi* significa ausência de coisas, ter coisas inteiramente contrárias aos nossos desejos, ser frustrado nos nossos desejos", bem como "não considerar incapacidade como ser incapaz, não sentir a ausência como privação e não considerar o que não é proporcionado como deficiência"[49]; significa não estar atado aos valores impostos pela sociedade e buscar uma presença na ausência de coisas materiais, portanto não é a beleza de algo que é apenas simples e despretensioso, mas que deve também "conservar a nobreza, a riqueza de espírito que, aparentemente e externamente, pode parecer rústica"[50].

No segundo item, o da beleza imperfeita e irregular, Haga cita o exemplo de *Kenpô katsudan*, de Komparu Zenpô: "a lua não é bela a menos que esteja parcialmente obscurecida pela nuvem"[51]. E, no terceiro, de beleza austera e severa, dialoga com a tranquilidade, com *muichibutsu* 無一物, o original não ser, cujo significado zen-budista é o fato de os seres humanos estarem no mundo sem possuir nada, no vazio *kū* 空 ou no absoluto nada *mu* 無. A expressão budista 無一物中無尽蔵 *muichibutsuchūmujinzō* significa obter algo infinito dentro do vazio, do nada, ou seja, obter um vazio que seja potencialmente infinito, como a beleza de um broto sob a neve, repleto de energia, aguardando a chegada da primavera, conforme veremos adiante na poesia de Fujiwara Ietaka.

Izutsu, em "A eliminação da cor na arte do Extremo Oriente e filosofia", também seleciona, como Haga, três características: solidão, pobreza e simplicidade. Verifica-se assim que a única qualidade coincidente entre os dois autores japoneses é a simplicidade, o que atesta o aspecto

na natureza, a qualidade do rústico, embora refinado, beleza solitária, um gosto moderado, um charme empobrecido ou vulgaridade honesta, a estética da apreciação da pobreza (YAMADA, 2006, p. 488-489, T. N.).

45. KANTO, Shigemori apud YAMADA, Shoji, 2006, p. 494.

46. HORIKOSHI, Zentarō apud SUZUKI, Sadami, 2006, p. 33.

47. No caso de Itoh, o texto é tradução em inglês do original em japonês.

48. HAGA, Kōshirō. Op. cit., p. 245-250.

49. ROKU, Zen-cha apud HAGA, Kōshirō, 1995, p. 246.

50. HAGA, Kōshirō. Op. cit., p. 247.

51. ZENPÔ, Komparu apud HAGA, Kōshirō, 1995, p. 247.

multifacetado da definição de *wabi*. A solidão reflete a vida solitária fora dos alvoroços mundanos, em busca de um senso metafísico e espiritual exemplificado pelos literatos *injas*. A pobreza tem uma semântica dupla: significa viver na ausência de requinte e luxo material, mas enriquecida com "a consciência metafísica do eterno vazio"[52]. Sem isso, a pobreza seria simplesmente algo não relacionado com a experiência estética.

A simplicidade essencial tem origem no estilo criado por Sen no Rikyu, na cerimônia do chá, cuja sala pode ser descrita, de acordo com o Izutsu, como um "estado de não cor", que trata de "aniquilar as cores, isto é, fazer com que todas as cores sejam subjugadas e discretas no limite do possível"[53]. Isso estaria relacionado com a monocromia, a total ausência de cor. No entanto, explica o autor que, pelo fato de essa eliminação da cor surgir do ato de "aniquilamento das cores", existe uma vaga reminiscência de todas as cores que foram eliminadas. Dessa perspectiva, a exterior ausência da cor equivale à "interior negativa presença da cor" e, assim, assume um valor estético positivo, atestando-se mais uma vez a compreensão binária não opositiva dos pensamentos.

No início do livro *Wabi, sabi, suki*, dos editores Itoh Teiji, Tanaka Ikkō e Sesoko Tsune, há algumas explicações de *wabi*, cuja tradução registrada é "simplicidade tranquila": a relação com a simplicidade refinada e elegante é alcançada pelo realce da cor e das formas naturais e texturas inerentes aos materiais; com a beleza da natureza não tocada pela mão humana ou por aquilo que emerge das tentativas do homem de extrair a beleza distintiva dos materiais. Para a palavra *sabi*, traduzida como "pátina dos anos", encontramos: beleza que aprecia a passagem do tempo. Refletindo o sentido original temos: ferrugem da pátina; uma fase nova e diferente da beleza que envolve o processo do uso, a apreciação e convicção de que o valor estético das coisas é realçado com o tempo e a confirmação do ciclo natural da vida orgânica – da existência e do renascimento[54].

Sabi vem do verbo *sabu* e, similarmente a *wabi*, tinha uma conotação negativa, a de se sentir solitário e triste. A inversão semântica aconteceu na época em que Fujiwara Teika (1162-1241) e Fujiwara Toshinari (1114-1204) inseriram esses vocábulos nos seus poemas com sentidos positivos. Toshinari empregou a palavra *sabi* pela primeira vez em 1170. Porém, o uso frequente da palavra *sabi* como representante de um estilo ou estética passou a ocorrer em meados da Era Edo (1603-1868). Atualmente, no *Grande dicionário de cerimônia do chá a três cores* consta que *sabi* é "algo envelhecido que possui gosto estético" e ainda se salienta que "*wabi* e *sabi* são facilmente confundíveis: os dois têm relação com uma beleza tranquila e triste"[55], conforme verificamos também nos dicionários já mencionados.

52. IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p. 175.

53. IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p. 176.

54. ITOH, Teiji. Op. cit., p. 7.

55. GRANDE dicionário de cerimônia do chá a três cores apud IWAI, 2006, p. 390.

Fig. 2
A estética *wabi-sabi*: Jardim do Templo Tōfukuji, Kyoto, Japão, 2014. (foto Michiko Okano)

No entanto, ao passo que *wabi* é relacionado à vida modesta e à exigência desse estilo dos praticantes, *sabi* é a beleza preexistente que brota naturalmente, e que, para ser percebida, requer um senso estético peculiar[56]. Desse modo, *wabi* caracteriza-se por uma escolha de vida e de estilo, e *sabi* por ser algo natural, porque a passagem do tempo é inerente aos homens. É uma estética que depende apenas de se desenvolver um certo olhar para discernir o belo na pátina dos anos.

56. Ibidem, p. 390-391.

Tecidas essas considerações a respeito da definição de *wabi* e *sabi* de acordo com os autores japoneses, tanto na língua de origem quanto na inglesa, passaremos a apresentar e analisar os livros e textos de autores ocidentais.

Escritos ocidentais

O interesse dos ocidentais na estética *wabi-sabi* propriamente dita tem uma conexão maior com a cerimônia do chá e o zen-budismo, elementos culturais mais difundidos. Esse fato tem uma razão histórica: esses foram os dois elementos com os quais o Ocidente teve contato desde os primórdios do século XX, período bem anterior ao conhecimento de outros campos de estudos japoneses. Basta lembrar que Okakura Kakuzō e Daisetsu Suzuki introduziram livros em inglês na época em que havia pouca bibliografia sobre o Japão em línguas ocidentais, respectivamente, *The book of tea* (O livro do chá), logo em 1906, e *Essays in Zen Buddhism: first series* (*Ensaios em Zen Budismo*) em 1927.

Deve ser também lembrado que, no auge do nacionalismo cultural da década de 1960, quando o Japão tentava mostrar ao mundo sua recuperação pós-guerra, eclodia uma necessidade inquietante de buscar um tópico que representasse o país. Na edição do Fórum de Cultura Japonesa sobre a "Essencialidade Japonesa" da revista *Shisō*, em 1935, o filósofo japonês Nishitani Keiji (1900-1990)[57] já havia apresentado o *wabi-sabi* como essência da cultura nipônica[58]. Talvez por esse motivo, *wabi* わび e *sabi* さび sejam escritos preferencialmente em *hiragana*[59], caracteres fonéticos essencialmente japoneses, sem utilizar os ideogramas chineses, como acontece com *yūgen* 幽玄.

Okamoto Tarō (1911-1996), proeminente artista japonês conhecido pelas suas obras vanguardistas e abstratas, reprova tal posicionamento – a seleção de uma "cultura do verso, sóbria e sombria" como essência da arte japonesa – do governo japonês[60]. Essa crítica à estratégia política coaduna-se com a proposição de Okamoto de que o âmago da arte nipônica estaria nos vasos do Período Jomon (1400-300 a.C.), época em que o Japão não recebia ainda nenhuma influência chinesa. Esse fato fez que os vasos Jomon fossem considerados objetos artísticos, e não apenas arqueológicos. São peças com *design* rebuscado, de linhas dinâmicas e ornamentais e, por conseguinte, contrárias à estética selecionada como representativa do país pelo governo.

Suzuki aponta uma pesquisa de opinião no Japão realizada pelo Centro de Cultura Asiática da Unesco, na segunda metade de 1970, a qual apresentou *wabi*, *sabi* e *yūgen* como símbolos da essência japonesa[61]. Não à toa, o título do seu livro é composto dessas três palavras. Ademais, por meio do artigo de Haga, é possível compreender a relação dos três vocábulos, isto é, o fato de que o desenvolvimento do que se chamou *wabi-sabi* se deveu muito à evolução e desdobramento de *yūgen*, visto que tanto a cerimônia do chá quanto o teatro *nō* fizeram parte da cultura do mesmo período, denominado de Higashiyama[62].

Os escritos de Leonard Koren e Andrew Juniper são considerados as publicações mais conhecidas no Ocidente. Leonard Koren, artista e escritor americano, é autor de *Wabi-Sabi for artists, designers, poets and philosophers*, de 1994, e *Wabi-Sabi: further thoughts*, de 2015; e Andrew Juniper, inglês, escreveu *Wabi-Sabi, the japanese art of impermanence* (2003), também traduzido para o espanhol em 2004[63].

É importante esclarecer que as bibliografias ocidentais não são de autores acadêmicos, mas de *designers* que tiveram uma vivência no Japão. Presume-se que os interesses tenham sido motivados pela busca de um contraponto ao luxuoso, rebuscado e ostensivo.

57. Nishitani Keiji era um filósofo japonês da Escola de Kyoto e discípulo de Nishida Kitaro. Estudou com Heidegger de 1937 a 1939. Seu livro mais conhecido é *Religion and nothingness*.

58. SUZUKI, Sadami. Op. cit., p. 29.

59. *Aware*, *suki* e outros elementos representativos da estética japonesa, de modo similar, escrevem-se predominantemente em *hiragana*, provavelmente pelo mesmo motivo, respectivamente, あわれ、すき。

60. SUZUKI, Sadami. Op. cit., p. 25-26.

61. Ibidem, p. 29.

62. O *Higashiyama Bunka* (Cultura da Montanha do Leste) desenvolveu-se pela união da cultura dos samurais, nobres e monges budistas, no governo de Ashikaga Yoshimasa, em meados da era Muromachi (1333-1573), portanto, no século XV, representado pelo Templo Prateado em Kyoto.

63. JUNIPER, Andrew. **Wabi sabi**: el arte de la impermanencia japones. Barcelona: Oniro, 2004.

Alguns fatores transformaram a visão de *design* de Koren: a descoberta do tema de estudo, a permanência no Japão por vários anos e o casamento com uma japonesa durante 15 anos. O artista escreveu vários livros sobre o Japão, como *New fashion japan* (1984), *283 useful ideas from japan* (1988) e *How to take a japanese bath* (1992). Trabalhou, de 1981 a 1984, como colunista para a renomada revista japonesa *Brutus*.

Koren apresenta *Wabi-Sabi for artists, designers, poets and philosophers* – ricamente ilustrado com fotografias que ocupam páginas inteiras ou duplas, mais da metade de sua autoria – um capítulo denominado "O universo *wabi-sabi*", no qual há uma definição exaustiva do termo, que se divide em: base metafísica, valores espirituais, estado da mente, preceitos morais e qualidade material. Nos valores espirituais, ele elenca a questão da impermanência, incompletude e imperfeição, proveniente da observação e do contato com a incontrolável natureza; a questão de representar o mínimo, o oculto, o efêmero, exatamente o oposto do espetacular, monumental e eterno da cultura ocidental; e a não separação dual entre o belo e o feio. No estado da mente, a aceitação do inevitável e da ordem cósmica; e, nos preceitos morais, livrar-se do desnecessário e focar-se no intrínseco.

Em algumas ocasiões, Koren utiliza o modo dualista e opositivo de comparação entre *wabi* e *sabi*, como se observa na tabela a seguir, o que não aparece de modo algum na bibliografia japonesa.

***Wabi* refere-se a:**	***Sabi* refere-se a:**
Um caminho de vida, percurso espiritual	Objetos materiais, arte e literatura
Voltar-se para o interior, subjetivo	Voltar-se para o exterior, objetivo
Construto filosófico	Ideal estético
Evento espacial	Evento temporal

Ou, ainda, constrói uma tabela longa com a finalidade de comparar modernismo e *wabi-sabi*. Alguns exemplos dessa lista:

Modernismo	***Wabi-Sabi***
Absoluto	Relativo
Busca o universal, soluções prototípicas	Busca o pessoal, soluções idiossincráticas
Acredita no controle da natureza	Acredita que a natureza é fundamentalmente incontrolável
Pessoas adaptadas à máquina	Pessoas adaptadas à natureza
Solicita a redução da informação sensória	Solicita a expansão da informação sensória

Uma tabela comparativa similar entre o projeto moderno e a estética *wabi-sabi* aparece em *Wabi-Sabi: further thoughts*, contrastando a racionalidade extrema e a parcial; o controle *versus* a união com a natureza; a ciência como solução absoluta ou parcial; o universal *versus* o específico etc.

Tal configuração comparativa tem sua razão de ser quando nos lembramos do arquiteto alemão Bruno Taut (1880-1938), que visitou o Japão em 1933 e, ao conhecer a Vila Imperial de Katsura, que incorpora a estética *wabi-sabi*, afirmou que a arquitetura tradicional japonesa era moderna antes do modernismo europeu[64].

64. TAUT, Bruno. **Nippon**: yoroppajin no me de mita. Tokyo: Kodansha, 1991.

No entanto, a construção de tabelas colocadas em uma visão dualista e opositiva parece-nos superficial e perigosa. Por exemplo, o fato de *wabi-sabi* ser uma busca pessoal pode criar um mal-entendido na sua compreensão: não se trata do individualismo, mas da busca do vazio *ku* ou do nada *mu*, que transcende o individual, como vemos na expressão budista 無一物中無尽蔵 *muichibutsuchūmujinzō*. Ademais, a relação do homem com a natureza não é exatamente de "adaptação", mas de união, de modo que o ser humano se torna parte integrante da própria natureza. Por esses motivos, acreditamos que o livro é apropriado aos ocidentais apenas como introdução à temática.

No último subcapítulo de *Wabi-Sabi for artists, designers, poets and philosophers*, Koren perfaz o seu ponto de vista como *designer* e traz as qualidades dos materiais que dialogam com a estética estudada: irregular, íntimo, despretensioso, terroso, obscuro e simples. Já no livro de 2015, o autor dedica-se à maior parte das fontes de *wabi-sabi* e, no último capítulo, faz uma comparação, novamente dualista, entre as realidades *wabi-sabi* e digital, afirmando existir uma incompatibilidade ideológica e ontológica atribuída à deficiência sensorial da última.

Wabi-Sabi, the japanese art of impermanence, de Juniper, tem um texto mais longo e denso, dividido em cinco capítulos: história, cultura, arte, *design* e espírito. O primeiro salienta a relação entre *wabi-sabi*, zen-budismo e cerimônia do chá; no segundo, é feita uma análise da cultura japonesa como um todo; no seguinte, sobre a estética na arte japonesa, o autor aborda o jardim, a poesia, a cerâmica e os arranjos florais, tentando trazer algumas definições de arte e belo. Por fim, no último capítulo, com enfoque no *design*, Juniper escreve sobre os princípios e propriedades metafísicas de *wabi-sabi*, como organicidade, liberdade da forma, textura, beleza e feiura, cor, simplicidade, espaço, harmonia e sobriedade, além de destacar certos materiais, como madeira, metal, papel, tecidos, pedra e argila.

Em um dos subcapítulos do livro, sobre *wabizumai* (morada *wabi*)[65], Juniper mostra que *wabi* é também um modo e opção de vida, de desapego e liberdade do desejo incessante de ter mais riquezas, alertando para a necessidade de reconsiderar nossas aspirações e objetivos na contemporaneidade.

Donald Richie (1924-2013), autor de *A tractate on Japanese aesthetics*, é um caso à parte, sendo conhecido e reconhecido no próprio Japão. Nascido em Ohio, Richie escreveu muitos livros a respeito da cultura japonesa, em especial sobre cinema. Em 1946, foi ao Japão com as Forças de Ocupação Americanas e voltou ao país em 1954 para trabalhar como crítico de cinema para o *Japan Times*, tendo ali passado a maior parte da segunda metade do século XX. Foi um dos introdutores dos cineastas Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu e Kenji Mizoguchi no Ocidente[66].

As fontes de *wabi-sabi*

É interessante verificar o processo por meio do qual as palavras *wabi* e *sabi*, que já aparecem em antigos poemas *Man'yōshū* do século VIII, se conectam com o zen-budismo das eras Kamakura e Muromachi, nos séculos XII a XIV, e com a arte da cerimônia do chá.

De acordo com Haga, *wabi* na cerimônia do chá, juntamente com *sabi* na poesia, e *yūgen* no teatro *nō* seriam expressões características dos princípios artísticos japoneses[67]. No entanto, é relevante salientar que a estética *wabi-sabi* não foi inventada na cerimônia do chá, mas ali aprimorada e refinada pelos mestres dessa arte.

O autor elabora uma explicação didática do tema considerando primeiramente as conexões de *wabi* com a poesia, especificamente *tanka*[68] e *renga*[69] do período Heian (794-1185) tardio até a Era Muromachi; e com o teatro *Nō*, na Era Muromachi, para depois estudar essa estética no desenvolvimento da cerimônia do chá nas eras Muromachi e Azuchi-Momoyama (1573-1603).

Posteriormente, o autor pesquisa o deslocamento de elementos culturais entre a China e o Japão: confucionismo, Lao Tzu e Hsun Tzu, a teoria literária shih-jen yû-hsieh e o zen-budismo.

Um dos princípios do senso estético japonês é promover a beleza artística da própria natureza e exteriorizar, de modo sincero, os sentimentos subjetivos do ser humano ante o encantamento com o universo[70]. Os japoneses encontraram na poesia a forma ideal para expressar seus sentimentos, e é sua característica unir o lírico ao descritivo, inserindo cenas da natureza, o que faz dessa arte um dos meios ideais para expressar a estética *wabi-sabi*.

65. JUNIPER, 2003, p. 155-160.

66. Cf. RICHIE, Donald. **Ozu**: his life and films. Berkeley: University of California Press, 1977; _____. **A taste of Japan**: food fact and fable: what the people eat: customs and etiquette. Tokyo: Kodansha, 1985; _____. **The temples of Kyoto**. Rutland: Tuttle, 1995; _____. **The films of Akira Kurosawa**. 3. ed. Berkeley: University of California Press, 1998; _____. **Japanese literature reviewed**. New York: Muse, 2003; _____. **A hundred years of Japanese film**: a concise history, with a selective guide to DVDs and videos. Tokyo: Kodansha, 2005; entre muitos outros.

67. HAGA, Kōshirō. Op. cit., p. 245.

68. *Tanka* é a poesia japonesa curta, que consiste de cinco unidades, cujas sílabas compõem, respectivamente, 5-7-5-7-7.

69. *Renga* é um gênero de poesia japonesa colaborativa, criada por mais de um autor.

70. ŌNISHI, Yoshinori. Op. cit., p. 19.

Em termos literários, o poema representativo para mostrar *wabi* é o *tanka* de Fujiwara Teika (1162-1241) citado pelo mestre de chá Takeno Jōō (1502-1555) em carta enviada a Sen no Rikyu (1522-1591). É relevante ressaltar que esse texto, reproduzido a seguir, aparece na maioria das obras consultadas como exemplo da estética *wabi*.

見渡せば花も紅葉もなかりけり
Miwataseba hana mo momiji mo nakarikeri
裏の苫屋の秋の夕暮
Ura no tomaya no aki no yūgure

É o caso do livro *A tractate on Japanese aesthetics*, de Donald Richie, que, em breve explicação sobre *wabi*, registra a seguinte tradução:

As I look afar I see neither cherry blossoms nor tinted leaves;
Only a modest hut on the coast in the dusk of autumn nightfall[71]

71. RICHIE, 2007, p. 48.

O poema relata uma paisagem inexistente, a presença da ausência, ou seja, a visibilidade da mente em contraste à privação da visualidade do olhar. Apenas quem experimentou a visualidade e o encanto da florescência das cerejeiras na primavera ou da vermelhidão das folhas outonais é capaz de visualizar a imaginação diante da ausência. É precisamente esse modo de ver que os japoneses chamam de *wabi*.

Izutsu dialoga com o tema no seu texto "A eliminação da cor na arte do Extremo Oriente e filosofia", explicando que

> as cores brilhantes são inicial e positivamente presentes na nossa visão mental para serem imediatamente negadas e eliminadas. (…) Isso é a representação do processo metafísico no qual cores bonitas são trazidas de volta para uma cor mais fundamental, que é a cor que não é cor.[72]

72. IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p. 176.

O mestre Sen no Rikyū indica outro poema *tanka*, o de Fujiwara Ietaka (1158-1237), para representar o *wabicha*, ou seja, a cerimônia de chá *wabi*[73].

73. SEN, 1981, p. 83.

花をのみ待つらん人に山里の
Hana wo nomi matsuran hito ni yamazatono
雪間の草の春を見せばや
Yukima no kusa no haru wo misebaya

To those who wait
Only for the flowers
I would like to show
The shoots of spring herbs
Amid the snow in the mountain village.[74]

74. Tradução em inglês extraída do texto de Sen Sooshitsu, *Wabi: Rikyū no tetsuri* (Wabi: ideal de Rikyū). In: JUMONJI, Bishin. Op. cit.

Aqui o leitor é convidado a prestar atenção nas ervas primaveris adormecidas, escondidas nas concavidades formadas pelo derretimento da neve, e que aguardam pacientemente e modestamente o momento de receber a luz do sol. Encontra-se no poema uma referência também a *sabi*, visto que o fator temporal da espera e amadurecimento se faz presente. Rikyū, ao escolher esse texto, quer fazer notar, às pessoas que apenas enxergam a chegada da primavera e a florescência da cerejeira, a existência do longo período necessário para suportar o inverno. A percepção do processo, da longa espera e tolerância, faz que a flor de cerejeira se apresente ainda mais bonita. No *mitate*[75] poético, substituindo a flor pelo "você, minha amada", cria-se uma linda imagem de uma pessoa que se inspira na paciência e no enfrentamento do longo inverno de uma inexpressiva erva.

75. *Mitate* designa uma figura de retórica avizinhada à metáfora, empregada na poesia e na apropriação estabelecida em obras artísticas como pintura e gravura. A partir do princípio de comparação, uma coisa é apreciada na sua relação com outra e em referência a outro registro. É um processo criativo de recomposição de elementos colocados em copresença por meio de um jogo de transferência de imagens e memórias de um domínio para o outro. Opera-se uma espécie de desconstrução do mundo e de recomposição de um universo híbrido que convida, como contrapartida, a uma decodificação, uma interpretação. Forma substantiva do verbo *mitatsu* 見立つ, *mitateru* 見立てる em japonês moderno, foi disseminada na época Edo. Cf. BROSSEAU, Sylvie. Mitate. In: BONNIN, Phillippe; NISHIDA, Masatsugu; INAGA, Shigemi. **Vocabulaire de la spatialité japonaise**: nihon no seikatsu kūkan. Paris: CNRS, 2014, p. 333-334.

Sen Sooshitsu comenta que os dois poemas representam o aspecto tranquilo e solitário, e embora possam parecer semelhantes, são distintos, porque o primeiro salienta o *yin*, o negativo ou o fim, e o segundo, o *yang*, o positivo ou o começo[76]. O autor acrescenta que o Caminho do Chá é definido pela fusão desses dois pontos de vista contrastantes, mostrando, novamente, a coexistência de dualidades opositivas.

Além da poesia, outras formas literárias conhecidas como *zuihitsu*, palavra geralmente traduzida como ensaio, também perfazem um profundo diálogo com *wabi-sabi*. O poeta Kamo no Chōmei (1155-1216), autor de *Hōjōki* (Anotações numa cabana de nove metros quadrados) escreveu a seguinte introdução da obra, que é uma das passagens literárias mais conhecidas e citadas da literatura clássica japonesa:

> A correnteza do rio que flui não cessa, e ademais, não se trata da mesma água. As bolhas d'água que flutuam no remanso, ora se desfazem, ora se formam, não havendo uma que seja duradoura. Os homens e as moradias deste mundo seguem igual curso.[77]

No mesmo ano em que Kamo escreve *Hōjōki*, 1212, verifica-se o desenvolvimento da estética da impermanência, tão cara em *wabi-sabi*. O autor denomina, no entanto, como essência de *waka* (poesia

japonesa), não exatamente a estética *wabi-sabi*, mas outras, *yojō* e *yūgen*, relação esta anteriormente detectada por Fujiwara Shunzei (1114-1204). Mais uma interlocução pode ser observada 120 anos depois, com a também renomada figura da literatura japonesa, já mencionada, Yoshida Kenkō (1284-1350), autor de *Tsurezuregusa*, de 1333, que traz a imperfeição e a irregularidade como ideais estéticos. Ele salienta que a lua minguante na chuva ou velada pela nuvem ou galhos prestes a florescer é mais digna de admiração que a lua cheia no céu limpo ou a cerejeira em sua plena florescência.

Além das características da impermanência, irregularidade e imperfeição na literatura japonesa – sem levar em consideração o nome de *wabi* ou *sabi* – outro elemento da área performática deve ser estudado. É o *Yūgen* 幽玄 – formado por dois ideogramas que significam, respectivamente, mistério e obscuridade –, traduzido para o português como "elegância sutil" por Sakae M. Giroux[78], e "charme sutil", por René Sieffert[79]. De acordo com Takahashi Yasunari, "etimologicamente, o termo poderia significar algo sombrio e obscuro, mas o que realmente implica é a beleza crepuscular, antes do que o terror e o desespero da extrema escuridão"[80].

Outra arte diretamente associada à palavra *yūgen*, considerando-a expressão máxima da beleza, e que contribui para a construção da estética *wabi-sabi*, é o teatro *nō*, com os tratados escritos por Zeami Motokiyo (1363-1443). Giroux esclarece que "o sentido atribuído à palavra por Zeami é o de graça, de fineza", pela adição da "'beleza charmosa' como a de uma jovem dama de classe" ao "sentido original de 'profundo'"[81].

O filósofo Ōnishi comenta que os renomados escritos de Zeami Motokiyo, como *Kakyō* (O espelho da flor) ou *Fūshi kaden* (Da transmissão da flor de interpretação), e os de Zenchiku Konparu (1405-1468), como *Shidō yōshō* e *Rokuin ichiro no ki* (Registro de seis anéis e Uma espada), pela riqueza de informações que trazem, fazem que a pesquisa sobre *yūgen* leve vantagem em relação aos estudos teóricos de *sabi*[82].

Zeami concebe, na terceira seção de *Fūshi kaden*, "Mondō jōjō" (Cada item da pergunta e resposta), que a "flor" é a vida do teatro *nō*, e que há uma beleza maior que a da flor em plena florescência: o *shiore* (murchar, definhar), que só pode ser visto por aqueles que alcançarem os limites da "flor"[83], o que dialoga diretamente com a beleza do acúmulo temporal da estética *sabi*.

Ainda na mesma seção de "Mondō jōjō", encontra-se o poema a seguir, no qual é possível verificar, de acordo com Onodera Isao[84], o *yojō* –

76. SEN, 1981, p. 83.

77. YOSHIDA, Luiza. O fluir do rio em Hōjōki. Estudos Japoneses, São Paulo, v. 21, p. 23-34, 2001, p. 26.

78. GIROUX, Sakae. **Zeami**: cena e pensamento Nô. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 114.

79. SIEFFERT, René apud CAMPOS, Haroldo. **Hagoromo de Zeami**: o charme sutil. São Paulo: Estação Liberdade, 1993, p. 25.

80. GIROUX, Sakae. Op. cit., p. 25-26.

81. GIROUX, Sakae. Op. cit., p. 116.

82. ŌNISHI, Yoshinori. Op. cit., p. 149.

83. HAGA, Kōshirō. Op. cit., p. 258.

84. ONODERA, Isao. **Zettaimu to Kami**: Kyouto Gakuha no tetsugaku. Kyoto: Shunpūsha, 2002, p. 201.

o vestígio, a sugestão – de uma flor ressequida, o que dialoga com as poesias apresentadas que representam *wabi*.

花のしほれたらんこそ面白けれ
O interessante é o murchar da flor

O filho adotivo de Zeami, Komparu Zenchiku (1405-1468), escreveu o *Rokuin ichiro no ki* (Registro de seis anéis e Uma espada), no qual divide o *nō* em seis anéis: o da longevidade, o da verticalidade, o da choupana, o da imagem, o da fragmentação e o do vazio. O estágio do vazio envolve uma simplicidade extrema na qual a expressão é restrita ao mínimo. Zenchiku diz que "todas as coisas ressequidas são levemente rejuvenescidas, cada som, cada passo retorna para onde o primeiro brotou. A imagem que ele evoca é do campo de inverno silencioso, da cerejeira sem flores, das folhas outonais e toda a qualidade de emoções"[85].

85. ZENCHIKU, Komparu apud HAGA, Kōshirō, 1995, p. 260.

Verifica-se assim que a estética *wabi-sabi* foi arquitetada gradativamente, juntamente com as estéticas desenvolvidas do final da Era Heian até a Era Muromachi dentro do Japão, juntamente com a poesia e o teatro *nō*.

Todavia, a consolidação e o refinamento da estética *wabi-sabi*, principalmente *wabi*, concretiza-se, como já foi comentado, com a cerimônia do chá e o surgimento do estilo *wabicha* (chá *wabi*), que enfatiza a simplicidade. O sadô 茶道 (formado pelos ideogramas chá e caminho, cujo significado é cerimônia do chá) é considerado uma arte do zen-budismo, e, por conseguinte, seria óbvia a relação com as sensibilidades estéticas de seus mestres.

Wabicha foi criado por Murata Shukō (1423-1502) – sucedido por Takeno Jōō (1502-1555) – e mais tarde aprimorado por Sen no Rikyū (1522-1591). Todos eles tiveram ensinamentos zen-budistas: Murata foi aluno do conhecido mestre zen e poeta Ikkyū Sōjun (1394-1481), Takeno estudou com Dairin Sōtō (1480-1568) e seu mestre Jūshiya Sōgo (?-1552), ao passo que Sen no Rikyū estudou zen sob a orientação de Shōrei Sokin (1490-1568), do templo Daitokuji[86]. Com Sen no Rikyū, o espírito zen é intensificado na cerimônia do chá, com a conexão ao pensamento budista *seijō muku*[87]. 清浄無垢 *seijōmuku* é uma composição de *seijō*, formado por dois ideogramas que significam puro e límpido, e *muku*, sem sujeira. Nos dizeres budistas, refere-se a pessoas que possuem coração puro e não têm desejos mundanos.

86. HAGA Kōshirō. Op. cit., p. 271.

87. SUZUKI, Sadami. Op. cit., p. 32.

O zen-budismo foi trazido da China para o Japão durante a Era Kamakura e a Era Muromachi, continuando a desenvolver-se na Era Azuchi-Momoyama e no início da Era Edo. Teve, assim, uma conexão

inabalável com a cerimônia do chá. Sabe-se que Eisai introduziu os ensinamentos de Rinzai Zen em 1187 e, no século XIV, as escolas Rinzai e Sōtō foram estabelecidas no Japão[88]. Embora Yoshida, autor de *Tsurezuregusa*, tenha vivido nessa mesma época, e possamos encontrar similaridades de ideias, não há nenhum indício de que ele tenha tido contato com o zen-budismo, fato que atesta a existência de um desenvolvimento, de acordo com Haga, genuinamente japonês na construção do *wabi-sabi*[89]. Todavia, sabe-se que outros, como Zeami, Komparu e os mestres de chá, também tiveram familiaridade com o pensamento zen-budista.

A relação de similaridade entre a cerimônia do chá e o zen-budismo pode ser encontrada na não utilização de código verbal para atingir a iluminação, ou no ato da cerimônia e, portanto, na rejeição de explicações lógicas. Utiliza-se, em substituição, a metáfora alusiva e simbólica e valoriza-se o reticente e o contido, o que também é válido para o teatro *nō*. Verifica-se, portanto, que há um diálogo entre o que foi desenvolvido no Japão e as novas informações advindas do continente chinês.

Ao rever os sete princípios da arte zen-budista elaborados pelo filósofo japonês Hisamatsu Shin'ichi[90,91] (1889-1980) – assimetria, simplicidade, secura elevada, naturalidade, sutil profundidade, desapego e tranquilidade – é possível reconhecer que as qualidades apontadas pelo autor interagem com a estética *wabi-sabi*. Dentre elas, a secura elevada faz uma especial menção a *sabi*.

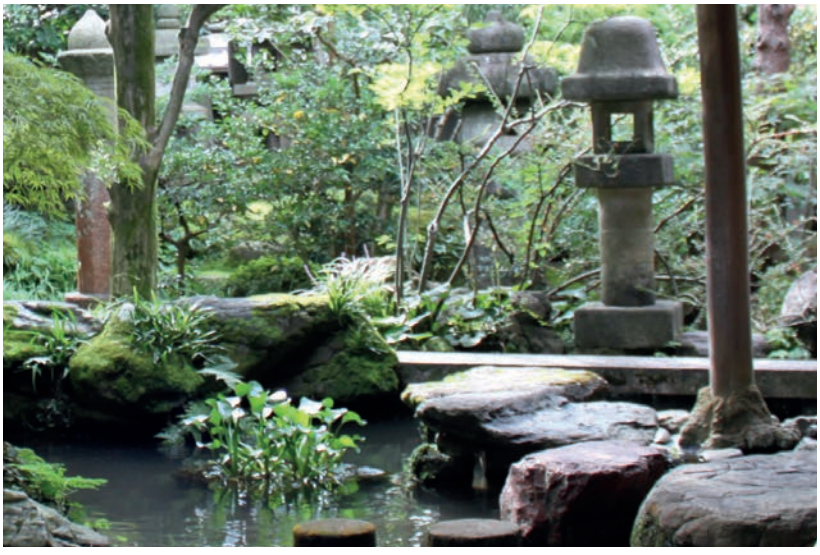


Fig. 3
A estética *wabi-sabi*: jardim de uma casa de samurai, Kanazawa, Japão, 2011. (foto Michiko Okano)

Acrescenta-se também a relação que pode ser estabelecida com a pintura monocromática, denominada no Japão de *sumi-e* (respectivamente tinta *sumi*[92] e desenho, isto é, desenho a *sumi*). Monocromia

88. HAGA, Kōshirō. Op. cit., p. 271.

89. Ibidem, p. 270.

90. Hisamatsu Shin'ichi foi filósofo, estudioso de zen-budismo e mestre de cerimônia do chá. Foi professor da Universidade de Kyoto e obteve o grau honorário de doutor da Universidade de Harvard.

91. HISAMATSU, Shin'ichi. **Zen and the fine arts**. Tokyo: Kodansha, 1982.

92. *Sumi* é uma tinta elaborada a partir da fuligem de certos vegetais, como o pinheiro, misturada a uma espécie de cola feita com colágeno extraído de ossos e peles de animais. Difere da tinta *nankin*, que tem origem predominantemente animal, como tinta de polvo e lula.

significa a presença de todas as cores por meio da ausência: os vários tons, de cinza a preto, aludem à visibilidade da mente, tendo a potência de se transformarem na cor livremente imaginada pelo receptor. Essa eliminação da cor é o que Izutsu Toshihiko[93] chama de "atitude negativa perante a cor". O autor explica que "a verdadeira profundidade da beleza do preto e do branco é revelada somente para aqueles olhos que são capazes de apreciar os esplendores das cores suntuosas e resplandecentes com todas as suas sombras delicadas e matizes"[94].

93. IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p. 167-195.

94. IZUTSU, Toshihiko. Op. cit., p. 169.

Se comparamos esse excerto com a explicação da *tanka* de Fujiwara Teika, apresentada nas páginas anteriores, verificamos similaridades: se, no poema comentado, a referência era às cerejeiras e às folhas outonais que, apesar de ausentes, podem ser imaginadas pelo olhar da mente, no texto de Izutsu a eliminação da cor aguça, da mesma forma, as cores da visibilidade. Só quem presenciou as infinitas variedades de deslumbrantes cores pode, na ausência delas, recorrer a um ato mental que complementa a comunicação sugestiva.

Em ambos os casos, trata-se da estética *wabi*. O próprio Izutsu afirma que *wabicha* está relacionado ao estado de eliminação da cor[95]. Dessa forma, é importante compreender que a estética *wabi-sabi* desenvolvida na cerimônia do chá é uma construção que se soma à tradição japonesa enredada com outras estéticas, como *yojō* e *yūgen* da literatura e da arte performática, e com as contaminações externas do zen-budismo, dos tratados de arte chinesa e da pintura monocromática.

95. Ibidem, p. 176.

Convém adicionar que a Era Muromachi foi uma época ímpar, em que houve uma interessante combinação entre a cultura dos nobres e a dos samurais (do Clã Ashikaga), que ocupavam o poder pelo fato de terem transferido a sede administrativa de Kamakura para a antiga capital da nobreza, Kyoto. Essa combinação somava-se ainda aos hábitos e costumes dos agricultores, centrados nas festividades anuais[96]. A Era Muromachi foi um período em que havia um contexto ideal para a hibridização de classes sociais diversas, bem como de influências culturais do continente asiático.

96. ITOH, Teiji. Op. cit., p. 12.

Considerações finais

Com fundamento na análise da literatura aqui levantada, observamos, de um lado, que os autores ocidentais veem *wabi-sabi* pela perspectiva da cultura à qual pertencem, o que traz diferentes modos de enxergar a questão. Por outro lado, alguns autores concebem essa estética de maneira universal, comum a todos os homens, sem distinção de hemisférios ou países em que se encontrem. Juniper traz um subcapítulo

denominado "The universal spirit of wabi-sabi" e afirma que "o sentimento que *wabi-sabi* promove é universal, e o sentimento fundamental de todos os seres humanos tem uma certa emoção compartilhada independente das fronteiras culturais"[97]. O arquiteto Itoh Teiji corrobora tal proposição, acrescentando que *wabi-sabi* é reconhecível por qualquer um que seja criterioso e sensível para com a beleza[98].

Koren teve a intenção de "desmistificar o conceito"[99], traduzindo-o para uma forma inteligível na qual todas as pessoas, independentemente da nacionalidade, pudessem incorporá-lo na visão de mundo e no vocabulário estético que a elas fosse mais apropriado.

Com essa abordagem, livramos as palavras do "essencialismo japonês" que tentou se estabelecer nas décadas de 1960 preconizando que apenas os nipônicos teriam condições para compreender determinados aspectos culturais. Entendemos assim que *wabi-sabi* não é uma estética limitada apenas a alguns, mas que qualquer estrangeiro com um olhar sensível conseguirá apreciá-la e, principalmente, desenvolvê-la, podendo transformá-la num signo mais evoluído.

Entretanto, de acordo com Itoh[100], *wabi-sabi* enfrenta atualmente novos desafios: o reexame e a reinterpretação que, obviamente, diferem de uma pessoa a outra; a descoberta de manifestações baseadas em novos materiais e produtos e a ocidentalização japonesa. Isso nos leva a considerar que existem ainda singularidades que devemos levar em conta, uma vez que se trata de uma semântica essencialmente múltipla, e que a tradição é sempre reinventada pelo surgimento de outra concordância entre a estética e o contexto de determinado espaço e tempo.

Cabe, portanto, salientar que a interpretação ou reinterpretação do *wabi-sabi* – ora por intermédio dos estrangeiros, ora por intermédio dos artistas e artesãos japoneses da nova geração que vivem em uma sociedade ocidentalizada – traz o perigo de extrapolar o sentido tradicional e transformá-lo em algo vulgar. Todavia, tais reinterpretações podem também trazer outras compreensões, talvez inovadoras para os próprios japoneses. O risco é perder algo nesse processo em que, ao mesmo tempo, algo pode ser ganho.

Espera-se assim que haja um diálogo e um desenvolvimento entre o *wabi-sabi* japonês e o contexto ocidental – dentro ou fora do país nipônico – que faça uso de uma tradução que dê voz ao intento, conforme Benjamin, ou que traga espaços de oscilação, conforme Heidegger, ou, ainda, que *wabi-sabi* seja um gene, um meio de transmissão que traga uma mutação, como salienta Inaga, ou a geração de um novo signo, mais desenvolvido, de acordo com Peirce, como aconteceu com

97. JUNIPER, 2003, p. 145.

98. ITOH, Teiji. Op. cit., p. 7.

99. KOREN, 2015, p. 45.

100. ITOH, Teiji. Op. cit., p. 22-23.

o próprio *wabi-sabi* ao hibridizar os elementos tradicionalmente nipônicos com os importados do continente chinês.

Essa inevitável interação, em suas travessias de fronteiras e perigos tradutórios, lança-nos o desafio de perceber aquilo que é tido como típico e peculiar ao outro como uma parte de nós mesmos que, ainda latente, é despertada pela linguagem universal da arte.

Michiko Okano é mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professora de graduação e pós-graduação do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Unifesp e professora colaboradora no programa de pós-graduação do Centro de Estudos Japoneses da USP, além de coordenadora do Grupo de Estudos Arte Ásia. É autora de *Ma: entre espaço de arte e comunicação no Japão* (Annablume, 2011) e *Manabu Mabe* (Folha de São Paulo, 2013) além de vários artigos e capítulos de livros.

Artigo recebido em 8 de janeiro de 2018 e aprovado em 6 de fevereiro de 2018.

197
ARS
ano 16
n. 32

Leopoldo Waizbort*

Cheek to cheek: Ginger e Fred vão ao paraíso

Artigo inédito

Cheek to cheek: Ginger & Fred go to paradise

palavras-chave:
dança; amor; paraíso

O ensaio interpreta uma cena do filme *Top Hat*, de 1935, na qual Ginger Rogers e Fred Astaire dançam "Cheek to cheek", e discute o significado da dança e o mundo criado pelos seres dançantes.

keywords:
dance; love; paradise

The essay interprets a scene from the 1935 movie *Top Hat*, in which Ginger Rogers and Fred Astaire dance cheek to cheek, and discusses the meaning of the dance and the world created by the dancing beings.

*Universidade de São Paulo [USP].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.141355.

A cena de *Top Hat*, filme da RKO de 1935, dirigido por Mark Sandrich, em que Ginger Rogers e Fred Astaire dançam "Cheek to cheek" encanta geração após geração. Onde há encanto, há mistério; neste caso, não para ser desvelado, mas para ser vislumbrado, percebido e até mesmo vivido.

Fig. 1
Still de *Top Hat* (1935), Mark Sandrich, EUA.

Haveria muito a falar a respeito da cena[1]: o figurino, tanto dela como dele; a canção, uma obra-prima de Irving Berlin e do cancioneiro norte-americano, notável em tantos aspectos; o intérprete, à primeira audição modesto e de parcos recursos, mas de fato o contrário disso, com seu domínio ímpar de sutilezas rítmicas e de entoação que o colocam entre os grandes intérpretes da canção norte-americana; a cenografia, tão característica dos anos entreguerras; a fotografia, que modaliza a oposição onipresente de branco e preto, e assim por diante. E, claro, para todos os que ficam tentados a situar o

1. TOP hat. Direção de Mark Sandrich. Los Angeles: RKO Pictures, 1935. 101 min. A cena em questão ocorre aproximadamente entre 1'01" e 1'10".

cavalheiro acima de sua dama, lembrar que ela faz tudo o que ele faz, mas, como já se disse, "on high heels".

Fig. 2
Frank and Ernest, 1982.
(tirinha de Bob Thaves)

Em suas curtas "Notas sobre Fred Astaire", Gilda de Mello e Souza menciona apenas nas linhas finais a ideia de "graça" que, contudo, é o centro aglutinador de seus argumentos, dispondo a força secreta de sua interpretação. Não por acaso, ao iniciar seu texto, a autora fala da "beleza do gesto – pura, livre, autônoma e descarnada". Sem mencionar, é de "graça" que se fala; mas somente ao final ela a revela em letra: "gesto puro, graça pura, arte pura"[2].

Decerto, um conceito caro à estética; caberia apenas lembrar que a ideia de "graça" passa por um longo processo de verdadeiras inversões warburguianas, de seu caráter dionisíaco para o apolíneo (pensando no uso que Aby Warburg fez da polarização nietzscheana), de sua origem, enquanto divindade ligada à agricultura, como dádiva, passando por sua moralização e alegorização, já em Sêneca, e sua cristianização, na qual a *charis* matriarcal e ctônica transforma-se na "graça" patriarcal e monoteísta. A partir de então, sobretudo o Setecentos a explora em minúcia, seja na intensificação de sua moralização (como na conjugação de beleza e virtude), seja nos seus encantos e idílios, oferecendo o sentido com o qual a reencontramos: a beleza, a delicadeza e o encanto do movimento, que escapam à definição precisa e se apresentam como um "je ne sais quoi"[3].

Por essa razão, encontramos naquela dança uma espécie de atualização da "graça" para os tempos que correm (e já lá se vai quase um século: não é acaso que Michael Jackson tenha copiado Fred Astaire): uma descida das alturas do sublime para o mundo cotidiano no qual vivem homens e mulheres de carne e osso.

Daí a contraposição ao balé clássico, alocado no regime do sublime. Daí ser Astaire – mais do que toda a variedade e riqueza que a dança moderna do século XX (digamos: de Nijinsky a Pina) consumou – o mais vibrante dançarino do mundo moderno, porque, além de tudo, levou a graça ao cinema, e com isso a todos os cantos do mundo e, como já dito, a gerações após gerações.

2. SOUZA, Gilda. Notas sobre Fred Astaire. In: _____. **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2005, p. 171-177.

3. Para o assunto, ver, em ordem de relevância: KLEINER, Gerd. **Die verschwundene Anmut**. Frankfurt am Maim: Peter Lang, 1994; KLEINER, Gerd. Verbete Anmut/Grazie. In: BARK, Karlheinz, FONTIUS Martin, SCHLENSTEDT Dieter et al. (eds.) **Ästhetische Grundbegriffe**: historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart: Metzler, 2010, vol. 1, p. 193-208; FAUTH, Wolfgang. Verbete charites. In: ZIEGLER, Konrat e SONTHEIMER, Walther (eds.). **Der kleine Pauly**: Lexikon der Antike in fünf Bänden. München: Deutscher Taschenbuch, 1979, vol. 1, p. 1135-1137; TONELLI, G. e ABERLE, H. Grazie, Anmut. In: RITTER, Joachim e GRÜNDER, Karlfried (orgs.). **Historisches Wörterbuch der Philosophie**. Basel; Stuttgart: Schwabe, 1974, vol. 3, cols. 866-871.

Cheek to cheek: Ginger e Fred vão ao paraíso.

Fig. 3
Still de *Top Hat* (1935), Mark Sandrich, EUA.

Uma "nova graça", portanto.

Essa graça "é o ato puro das metamorfoses", como nos ensina Valéry[4], conduzindo-nos a um mundo em processo, dinâmico, que vai deixando para trás o que foi e vai se abrindo a cada novo passo para o que será; mas esse é, novamente, o mundo concreto dos homens, em constante transformação: o mundo histórico. Testemunhamos no dançar de Ginger e Fred essa metamorfose do conceito de graça rumo ao mundano, concreto, vivo e pulsante, histórico.

Não deve haver dúvidas sobre isso, o que, ademais, é reforçado pela gestualidade dos dançarinos: uma gestualidade que, apesar de coreografada, irrompe para além do planejado e o implode de dentro, vibrando a vida vivida, e muito concreta, dos amantes que ali dançam.

Esse é o seu primeiro segredo: os amantes, dançando, transformam, são a metamorfose em ato puro.

É por essa razão que encontramos, ali, um gesto que está nas antípodas do balé sublime, e que será, cada vez mais, ao longo do século que findou, transposto para quase todas as formas de dançar. Um casal comum, que transfigura sua mundanidade radical em graça. Nesse movimento, atualiza-a e a traz para um mundo que é o nosso, e onde já se tornara difícil reencontrá-la. Eis o seu gesto radicalmente moderno, novamente: vivo e vibrante.

4. "Não sentis que ela é o ato puro das metamorfoses?". VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 48.

Fig. 4
Stills de *Top Hat* (1935), Mark Sandrich, EUA.

A outra forma que ali se encorpa é o lúdico e álacre. Quando Ginger dá um tapa na cara de Fred, ele nos diz: "She loves me!".

Essa passagem, a percepção do lúdico e álacre como concretização, ou melhor, corporificação hodierna da graça, coloca-nos no centro de uma constelação, da qual não falarei, que abarca uma teoria da mimese (na qual a dimensão lúdica e o jogo desempenham papel decisivo), da dança, do paraíso e dos amantes[5].

Mas não deve haver dúvida de que a dança, *cheek to cheek*, instaura o paraíso dos amantes, que aliás é aquilo de que mais se fala na canção: "Heaven / I'm in heaven", E, claro: "Dance with me / I want my arm above you / The charm above you / Will carry me through to Heaven".

A criação do paraíso consuma-se na passagem, em meio à dança, em que os amantes saem do salão de baile – o ambiente da sociabilidade

5. Sobre essas questões, cf. GEBAUER, Günter e WULF, Christoph. **Mimesis**: Kultur, Kunst, Gesellschaft. Reinbek: Rowohlt, 1992; Idem. **Spiel, Ritual, Geste**: mimetisches handeln in der sozialen Welt. Reinbek: Rowohlt, 1998; assim como WAIZBORT, Leopoldo. O beijo dos amantes. In: BUENO, Maria e CAMARGO, Luiz (orgs.). **Cultura e consumo**: estilos de vida na contemporaneidade. São Paulo: Senac, 2008, p. 247-257.

por excelência – e, atravessando uma pequena ponte, chegam a uma sacada onde somente eles vivem e dançam. Espacialmente cria-se um outro mundo, no qual eles estão completamente livres para dançar a dança que é somente deles – e não mais a dança comum, que os outros dançam. Se no salão dançavam como todos e eram um casal em meio a muitos – e, nesse sentido, desprovidos de singularidade absoluta – agora são só eles, o mundo é só deles, é o mundo deles. E dançam. Dançam até o limite. Dançam até onde é possível dançar. O paraíso dos amantes faz-se na dança, pela dança, é dança.

A letra da canção reitera essa interpretação:

> And my heart beats so that I can hardly speak;
> And I seem to find the happiness I seek
> When we're out together dancing cheek to cheek.

Isso nos revela que não falo mais de Fred Astaire nem de Ginger Rogers, mas sim dos amantes que dançam. Interessa menos o dançarino, e mais o casal. Fred sem Ginger nada mais é. Talvez mais ainda, foi Ginger quem imprimiu de modo definitivo, porque puro e completo, o amor naquela dança: observem seu peito arfante ao final, quando se recostam no parapeito; ou então o seu olhar durante todo o tempo, desde que é por ele enlaçada ao início da dança; assim como suas mãos. Toda sua gestualidade e corporeidade, quando não totalmente absorvidas pelos movimentos da dança, foram deslocadas para essa expressividade, que Astaire, é preciso dizer, não alcança. É como se ele se diluísse e anulasse por completo em sua dança e em dançar com Ginger, enquanto ela, talvez por ser reticente, talvez por exercer a contragosto uma resistência, talvez por ser encantadora, resguarda um não-sei-que com o qual seu amor e sua paixão afloram.

Valéry, que tentou abordar o problema de difícil resolução, vem em nosso auxílio:

> "Ela era então o ser mesmo do amor! – Mas que é ele? – De que é feito? Como defini-lo e pintá-lo? Bem sabemos que a alma do amor é a diferença invencível dos amantes, enquanto que tem por matéria sutil a identidade de seus desejos. É preciso então que a dança faça nascer, pela sutileza dos traços, pela divindade dos ímpetos, pela delicadeza das pontas paradas, essa criatura universal que não tem corpo nem rosto, mas que tem dons, e dias, e destinos; mas que tem uma vida e uma morte; e que nada mais é afinal que vida e morte, pois o desejo, uma vez criado, não conhece sono nem trégua

alguma. / É por isso que só a dançarina pode torná-lo visível, por meio de seus belos atos. Ela inteira, Sócrates, inteira, era o amor!"[6].

Eis como sucede a síntese única que cria algo que transcende os dois, e que é, nada mais e nada menos, o paraíso dos amantes.

Fig. 5
Still de *Top Hat* (1935), Mark Sandrich, EUA.

É Ginger, e não Fred, quem conduz, embora o primeiro olhar possa nos enganar e levar a crer no contrário – inclusive a história, na qual o cavalheiro sempre e necessariamente conduz a dama. Com isso, podemos afirmar que a reatualização da graça talvez não se deva ao argumento anterior, mas sim a essa inversão, subversão histórica, verdadeiro acontecimento, o protagonismo amoroso dela. É ela, e não ele, que traz o moderno.

Nessa altura, vale notar que, seguindo o padrão de dessexualização da graça, apenas sugerido mais acima, sobretudo com relação ao século XVIII, a dupla Ginger e Fred situa-se em polos opostos, pois não se vê sexo algum no dançarino, quando muito um difuso desejo desprovido de sexo, enquanto Ginger toma para si – peito arfante de desejo, gozo que somente pode se consumar na união dos corpos dançantes, olhar que não deixa dúvidas de uma paixão que arde sem parar, mãos que se crispam no espaço para não agarrar o seu amado – tudo o que se permitia exprimir a respeito do assunto na Holywood dos anos 1930. Que, como se vê, não era pouco.

6. VALÉRY, Paul. Op. cit., p. 46. O nexo de dança e amor também foi explorado em texto clássico de Havelock Ellis, em ELLIS, Havelock. The dance of life (trecho). In: COPELAND, Roger e COHEN, Marshall (eds.). **What is dance?** readings in theory and criticism. Oxford: Oxford University Press, 1983, p. 478-496.

No poema de Drummond, "A dança e a alma", em jogo com Valéry, algo disso é vocalizado:

> A dança? Não é movimento,
> súbito gesto musical.
> É concentração, num momento,
> da humana graça natural.
>
> No solo não, no éter pairamos,
> nele amaríamos ficar.
> A dança – não vento nos ramos:
> seiva, força, perene estar.
>
> Um estar entre o céu e o chão,
> novo domínio conquistado,
> onde busque nossa paixão
> libertar-se por todo lado…
>
> Onde a alma possa descrever
> suas mais divinas parábolas
> sem fugir à forma do ser,
> por sobre os mistérios das fábulas.

A atualização da graça, que havia mencionado, concretiza-se no que seria um equivalente dançante do "sermo humilis", tão bem demonstrado por Erich Auerbach. O mais concreto conquista a maior expressividade, síntese em forma de dança. A corporeidade ali criada, nos corpos ardentes dançantes, corpos que se entendem, é a criação desse "novum". Aqui haveria, se é permitido elucubrar, uma interversão dialética: se havia antes apenas o mundo presente, há agora um outro mundo, o dos amantes, que se usa denominar paraíso.

Consumando a graciosidade de que falava Kleist[7], suspensos, dançantes, entre a terra e o céu, como nos quadros em que Chagall se retratou com sua muito amada Bella, insuflados pelo sopro do amor, o vento selvagem do amor, gravitando contra a lei da gravidade, muito além de todas as leis, livres, completamente livres, eles se tornaram pura graça, indiferenciados, fusão de corpo com corpo, amantes no paraíso.

7. Cf. VON KLEIST, Heinrich. Über das Marionettentheater. In: _____. **Sämtliche Werke und Briefe**. 7. ed. München: Carl Hanser, 1984, vol. 2, p. 338-345.

Fig. 6
Marc Chagall, O passeio, 1917-18, óleo sobre papel, 170 X 163,5 cm, Museu Russo, São Petersburgo.

Fig. 7
Marc Chagall, Sobre a cidade, 1914-18, óleo sobre tela, 141 X 198 cm, Galeria Tratjakow, Moscou.

Artigo recebido em 5 de dezembro de 2017 e aceito em 24 de janeiro de 2018.

Leopoldo Waizbort é graduado em ciências sociais pela Universidade de São Paulo (1987), onde realizou mestrado (1992), doutorado (1996) e livre-docência (2003). Desde 2010 é professor titular na mesma universidade. Trabalha na área de sociologia, com ênfase em teoria sociológica, sociologia da cultura, história da sociologia, antropologia histórica e sociologia da música.

Escritos de artista

Marco Francesco Buti

183
ARS
ano 16
n. 32

O bunker e o kubo branko

Bunker and white kube

palavras-chave:
bunker; cubo; branco

keywords:
bunker; cube; white

Uma curta reflexão em texto e imagem sobre espaços expositivos contemporâneos.

A short text and image reflection about contemporary exhibition spaces.

*Universidade de São Paulo [USP].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.132719.

Uma importante coleção de Arte Contemporânea está abrigada no interior de um grande bunker da Segunda Guerra Mundial. O edifício foi originalmente concebido para proteger os trabalhadores das ferrovias, então essenciais, dos crescentes bombardeios anglo-americanos. A forma é cúbica; as paredes, espessas; as aberturas, mínimas. Nota-se imediatamente que os impactos dos projéteis tiveram um efeito desprezível sobre a maciça construção. As agressões da história ficaram contidas ali, naquelas superfícies, e o conteúdo, preservado.

Existem ainda muitos bunkers espalhados pelos palcos das batalhas do século XX. Projetados para suportar bombardeios, sua destruição costuma ser impossível em tempos de paz, ou excessivamente dispendiosa, o que dá na mesma. Com o tempo, como os castelos, esses edifícios acabam se tornando atrações turísticas, gerando ao menos parte dos fundos para sua manutenção. Não deve ter sido fácil nem barato transformar o antigo bunker, usado após a guerra como depósito de bananas, em galeria de Arte Contemporânea, exibindo a coleção pessoal do morador do último andar. Paredes e pisos grossos e resistentes tiveram de ser eliminados para viabilizar a montagem de obras concebidas sem aquelas restrições espaciais. Não haveria sentido em limitar a coleção apenas a trabalhos *site specific*, subordinando a liberdade artística aos cubículos destinados aos ferroviários.

A consagrada expressão "cubo branco" refere-se, evidentemente, às superfícies internas do espaço expositivo, onde deve predominar a neutralidade, para minimizar a interferência no trabalho artístico. Boa parte dos cubos brancos brasileiros, no entanto, não merece tal qualificação: trata-se de casas térreas, sobrados e outros espaços

arquitetônicos transformados em galerias de arte. Mas em alguns casos existe a disponibilidade de recursos para um projeto específico, ou reformas radicais. O cubo ideal pode se tornar concreto. Nada melhor que um edifício tão contemporâneo quanto as obras expostas. A boa arquitetura trata interior e exterior como unidade. O cubo branco interno influencia a aparência externa, que dialoga com a cidade. Mas, aí, não existe subordinação às exigências da obra de arte.

Nota-se que certo número de galerias tem se aproximado do bunker. As paredes não precisam ser tão maciças, é claro, mas as aberturas são mínimas, quando existem; nada indica o que poderia estar lá dentro, ao contrário de outras lojas, que fazem tudo o que é possível para atrair o comprador. Mesmo uma parede de vidro transparente tem o ar de impenetrabilidade. Faz parte de um cenário refratário ao público não especializado.

O bunker tem como função principal proteger seu interior contra a agressão extrema. Pode conter pessoas ou tesouros. O kubo branko protege o que de quem? Apresentar trabalhos artísticos nesses interiores, significa expor ou ocultar?

Marco Francesco Buti é artista plástico e professor de graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Artigo recebido em 19 de maio de 2017 e aceito em 2 de fevereiro de 2018.

Instruções aos Colaboradores:

As contribuições para a revista podem ser enviadas em português, inglês ou espanhol. Em todas as modalidades de texto (artigos, entrevistas, traduções, resenhas, escritos de artista), o conteúdo deve ser submetido em formato MS Word (.doc) ou OpenOffice usando fonte Times New Roman, corpo 12. Os parágrafos devem ser justificados e com entrelinhas em espaço 1.5. As páginas devem ser tamanho A4, com margens superiores e inferiores de 2.5 cm, e margens laterais de 3 cm. Os textos não devem exceder o número de palavras correspondente ao tipo de contribuição.

Artigos

1. Os artigos devem ter entre 4.000 e 10.000 palavras;
2. No cabeçalho do artigo deve ser indicado o título sem qualquer menção à autoria, haja vista a avaliação cega por pares; **3.** Todas as informações de autoria e instituição/afiliação (Departamento, Faculdade e Universidade na qual leciona ou realiza pós-graduação) devem ser preenchidas no campo "autoria/metadados" do sistema OJS e não devem ultrapassar o limite de 120 palavras; **4.** O artigo deve ser acompanhado de: a) título com a respectiva versão em inglês; b) um resumo, com a respectiva versão em inglês (abstract), de no máximo 120 palavras que sintetize os propósitos, métodos e conclusões do texto; c) um conjunto de palavras-chave, no mínimo 3 e no máximo 5, que identifique o conteúdo do artigo, com a respectiva versão em inglês (keywords); **5.** Todas as referências bibliográficas devem ser indicadas em nota de rodapé. Referências adicionais e imprescindíveis, que porventura não tenham sido citadas ao longo do texto, devem ser incluídas ao final do arquivo sob a chancela "Bibliografia complementar". **6.** As notas de rodapé devem ser indicadas por algarismos arábicos em ordem crescente; **7.** As citações de até três linhas devem estar entre aspas e no corpo do texto. As intervenções feitas nas citações (introdução de termos e explicações) devem ser colocadas entre colchetes; **8.** Já as citações com mais de três linhas devem ser destacadas em corpo 11, sem aspas e com recuo à esquerda de 2 cm. As omissões de trechos da citação podem ser marcadas por reticências entre parênteses;
9. Os termos em idiomas diferentes do idioma do texto devem ser grafados em itálico; 10. No corpo do texto, títulos de obras (pintura, escultura, filmes, vídeos etc.) devem vir em itálico. Já títulos de exposições, devem vir entre aspas; 11. As citações bibliográficas, nas notas de rodapé e na bibliografia complementar, devem seguir as normas da ABNT-NBR 6023.

Entrevistas

As entrevistas obedecem à forma pergunta-resposta e não devem ultrapassar 8.000 palavras. Devem apresentar título/title; resumo/abstract e palavras-chave/keywords e seguir as demais normas de submissão dos artigos.

Traduções

As traduções serão avaliadas segundo a importância e pertinência do texto traduzido e devem ter, no máximo, 9.000 palavras. No mais, seguem as normas dos artigos. Devem também vir acompanhadas de autorização do autor e do original do texto.

Resenhas

As resenhas devem abordar publicações nacionais e estrangeiras lançadas nos últimos 24 meses. Devem ter até 2.500 palavras, apresentar um título breve e a ficha técnica completa da obra resenhada. As citações devem vir acompanhadas do respectivo número de página. Excetuando o exposto, as resenhas seguem as normas dos artigos devendo, portanto, apresentar resumo/abstract, palavras-chave/keywords e a versão do título em inglês.

Escritos de artista

Esta seção é dedicada à escrita experimental de artistas brasileiros e internacionais. Os textos devem ter até 6.000 palavras e podem ser precedidos por uma introdução de até 2.000 palavras. Devem apresentar título/title; resumo/abstract e palavras-chave/keywords.

Ensaios Visuais

Os ensaios visuais devem decorrer de pesquisas artísticas consolidadas e ser especialmente concebidos para a publicação na revista Ars. Devem compreender 8 imagens, preferencialmente coloridas, com resolução de 300 dpi, salvas em jpeg ou tiff (imagem vertical: 24 x 18 cm; imagem horizontal: 24 x 36 cm).

Detalhamento sobre a formatação de imagens

1. A revista não se responsabiliza pela obtenção do copyright de imagens; 2. Os autores devem providenciar as imagens que queiram incluir em seus textos; 3. Os autores devem fornecer as legendas das imagens, assim como indicar a posição em que devem aparecer no corpo do texto entre parênteses (fig.x). A revista se reserva o direito de não publicar imagens sem a qualidade necessária para sua correta impressão; 4. As legendas de imagens incluídas ao longo do texto devem seguir o seguinte padrão: Fig. (número em ordem crescente). Autor, Título em itálico, ano. Técnica, dimensões em cm, Localização (nome de museu, coleção etc., se houver), cidade (se houver). 5. As imagens devem estar em jpeg ou tiff e ter 300 dpi (dimensões aproximadas de 17 x 24 cm, proporção que pode variar de acordo com a imagem); 6. Para a versão digital da revista é possível o envio de imagens coloridas. Para a versão impressa será feita a conversão para PB (grayscale); 7. Todas as imagens, seguindo as especificações indicadas acimas, devem ser anexadas no momento de submissão como "documento suplementar" na plataforma OJS.

Para outras informações acesse: http://www.revistas.usp.br/ars/ ou escreva para: ars@usp.br

Doutorado

01. Erratas
A: Aline van Langendonck
O: Marco
D: 14/12/2017

Mestrado

01. Móveis: da visualidade à visualização
A: Ana Elisa Carramaschi Villela Soares
O: Gilberto dos Santos Prado
D: 29/11/2017

02. A construção do visível: alegoria na pintura brasileira na segunda metade do século XIX
A: Eliane Pinheiro da Silva
O: Domingos Tadeu Chiarelli
D: 29/11/2017

03. SALA DEVIR CINEMA: seis variações poéticas de uma película cinematográfica
A: Maria Angelica Del Nery
O: Branca Coutinho de Oliveira
D: 17/11/2017

04. Vértices/Vetores: lugares e trajetos do olhar no espaço do museu
A: Isis Ferreira Gasparini
O: Martin Grossmann
D: 10/11/2017

05. A face revisitada por meio de máscaras pós-humanas: desafios estéticos e subjetivos"
A: Priscila Duarte Guerra
O: Monica Baptista Sampaio Tavares
D: 08/11/2017