

33

**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

Mário Rodrigues Videira
Júnior

Vice-Presidente

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

Regina Landanji
Solange dos Santos
Stela M. Martins Garcia

Editores
Dária Jaremtchuk
[Escola de Artes Ciências e Humanidades/USP]

Liliane Benetti
[Escola de Belas Artes/UFRJ]

Sílvia Laurentiz
[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Sônia Salzstein
[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Projeto Gráfico
Mario Ramiro

Logotipo
Donato Ferrari

Diagramação e Arte Final
Marcelo Berg

Revisão
Juliano Gouveia dos Santos

Secretaria
Bruna Mayer
Lara Rivetti

Conselho Editorial
Andrea Giunta
[Univ. de Buenos Aires]

Annateresa Fabris
[USP]
Anne Wagner
[Univ. of California]

Antoni Muntadas
[M.I.T.]
Antônia Pereira
[UFBA]

Carlos Fajardo
[USP]

Carlos Zilio
[UFRJ]

Eduardo Kac
[Art Institute of 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 Mammi
[USP]

Marco Giannotti
[USP]
Maria Beatriz Medeiros
[UNB]

Mario Ramiro
[USP]
Milton Sogabe
[UNESP]

Moacir dos Anjos
[Fund. Joaquim Nabuco]
Mônica Zielinsky
[UFRGS]

Regina Silveira
[USP]

Robert Kudielka
[Univ. der Künste Berlin]
Rodrigo Duarte

[UFMG]
Rosa Gabriella de Castro
Gonçalves
[UFBA]

Sônia Salzstein
[USP]
Suzete Venturelli
[UFRGS]

Tadeu Chiarelli
[USP]

T. J. Clark
[Univ. of California]
Walter Zanini *[in memoriam]*

[USP]

© dos autores e do
Depto. de Artes Plásticas

ECA_USP 2018

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

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

Para contatos escreva para
ars@usp.br



Editorial

ARS, publicação quadrimestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP, busca reunir trabalhos relevantes no debate das artes e da cultura, produzidos no meio universitário e fora dele, preferencialmente inéditos, com destaque para as artes plásticas. Ao mesmo tempo em que se abre à produção universitária e ao meio artístico e cultural do país, a revista empenha-se em divulgar textos publicados no circuito internacional – em versão brasileira ou na língua original em que foram produzidos – cuja relevância os projete na ordem do dia dos problemas contemporâneos.

A publicação, em formato digital e em papel, oferece em ambas um lugar de experimentação gráfica voltado a artistas. Neste número, Lucia Koch apresenta o ensaio visual *A Longa Noite*. A cor é elemento fundamental, surgindo em registros fotográficos tomados à montagem do próprio trabalho de Lucia, nos quais ela explora potências e intensidades luminosas de modo a transformar estruturalmente as imagens, conferindo-lhes profundidades enigmáticas ou complexas texturas e justaposições em superfície.

Caracterizada pela diversidade de focos temáticos, áreas de especialidade e filiações teóricas de seus colaboradores, a revista acolhe a eventual ausência de unidade que pode marcar suas pautas como um aspecto produtivo, revelador da situação da pesquisa acadêmica em arte no Brasil. A opção por deixar tal diversidade vir à tona decorre do reconhecimento de especificidades locais e regionais que se manifestam no contexto da pós-graduação em artes num país sem grande tradição universitária nesse campo e, além disso, marcado por suas dimensões continentais, condições que facilitaram a pulverização dos focos de interesse. Em meio a essa relativa ausência de tradições dominantes ou vinculantes, vingou um contexto heterogêneo de áreas e linhas de pesquisa.

Não obstante, o conjunto de artigos desta edição permite entrever alguns núcleos temáticos surgindo com frescor na universidade brasileira. Um grupo de autores de diferentes formações e *backgrounds* - Thiago Gil Virava, Thyago Marão Villela e Francisco Pinheiro Machado - retoma com renovado ânimo crítico temas clássicos da história da arte moderna: respectivamente, Oswald de Andrade e as interfaces europeias do modernismo brasileiro da década de 1920; os destinos da experiência construtivista na Rússia stalinista da década de 1930; o classicismo transformado da obra pós-revolucionária de Jacques-Louis David. Os autores escrutinam fontes de pesquisa obliteradas ou pouco sondadas e nos convidam a novas interpretações e indagações teóricas. No artigo sobre a arte soviética ficam sugeridos certos paralelos com o texto sobre o cinema de Eisenstein, assinado por Atílio Avancini e Fernanda Riscali.

A produção contemporânea nas artes plásticas surge em dois artigos, de Felipe Scovino e Patrícia Mourão, este último sobre mostra de Cinthia Marcelle - em ambos sobressai a escrita crítica atenta aos novos enquadramentos institucionais que envolvem a circulação e o aparecimento público da produção contemporânea. Há, ainda, um núcleo de autores discutindo uma fenomenologia da imagem na cultura contemporânea, a maioria focalizando o universo fílmico, com exceção de Regilene Sarzi Ribeiro, que aborda o interesse, para artistas, das tecnologias que a Medicina aporta ao conhecimento de imagens internas do corpo humano.

A discussão de uma estrutura [anti] narrativa na imagem fotográfica comparece na análise de Inês Bonduki sobre fotolivro de Nathan Lyons; também os escritos de Eric Baudelaire abordam o enigma que pode estampar a imagem fotográfica quando oscila entre o registro documental e o ficcional. Outras perspectivas sobre a discussão da imagem vêm da contribuição da área do audiovisual, tal como o estudo das imagens de catástrofe realizado por Lúcia Ramos Monteiro e a rica abordagem iconográfica da Anunciação proposta por Pedro de Andrade Faissol, ambos traçando profícuos desdobramentos mútuos entre os campos contíguos do cinema e das artes visuais.

Sumário

- Ensaio Visual
- 8 **Lucia Koch**
- 29 Anotações e dilemas para um curador no Brasil
Felipe Scovino
- 43 O beijo de Judas de Cinthia Marcelle – algumas considerações sobre a montagem de “The family in disorder: truth or dare”, exposição da artista no Modern Art Oxford
Patrícia Mourão
- 59 Vantagens do caos brasileiro: o Brasil que Oswald de Andrade descobriu em Paris
Thiago Gil de Oliveira Virava
- 81 *Notations in passing* – uma tese visual por Nathan Lyons
Inês Pereira Coelho Bonduki
- 101 Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana
Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado
- 125 A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”
Thyago Marão Villela
- 147 Revolução visual da arte de Eisenstein em *Ivan, o Terrível*
Atilio Avancini e Fernanda Riscali
- 173 Janelas sem horizonte: uma análise iconográfica da Anunciação no cinema
Pedro de Andrade Faissol
- 197 Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho
Lúcia Ramos Monteiro
- 219 Dispositivos de visibilidade & máquinas de programar. Imagens biomédicas na arte contemporânea: Juana Gómez e Laura Ferguson
Regilene Sarzi Ribeiro
- 241 Potências do falso
Eric Baudelaire (tradução de Lucas Eskinazi e Nina Guedes)

Ensaio Visual

Lucia Koch

A Longa Noite

8

ARS

ano 16

n. 33

Fotografias de Everton Ballardin e Lucia Koch.

Nas páginas 19 e 20, oficina com Lero Lero da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo [FAU/USP] e fotografias de Mariana Yoshimura.

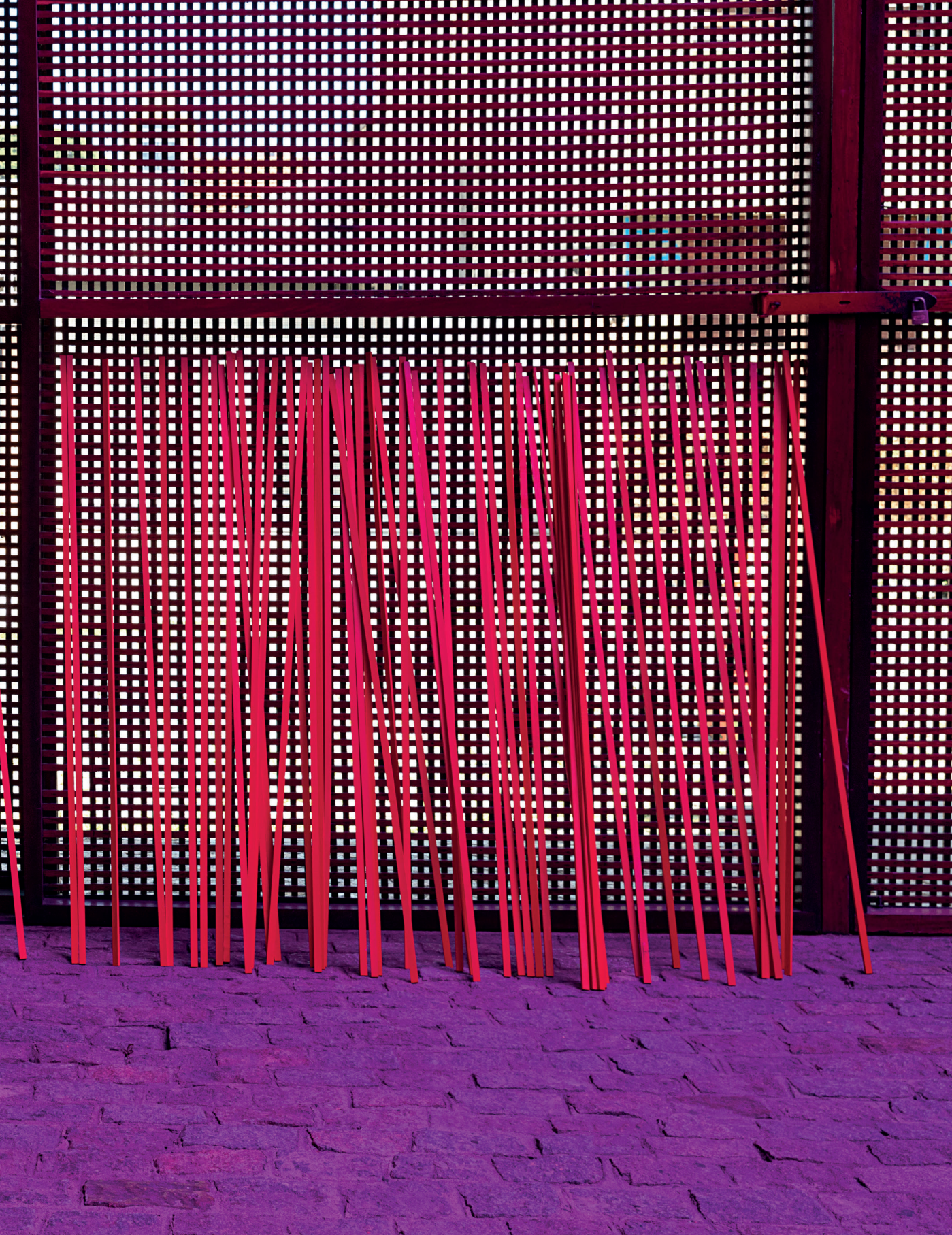
Na página 7, participam Flora Maria, Amanda Mogwai, Itá Amorim, Eli Queiroz, Jô Rodrigues e Catarina Machado.

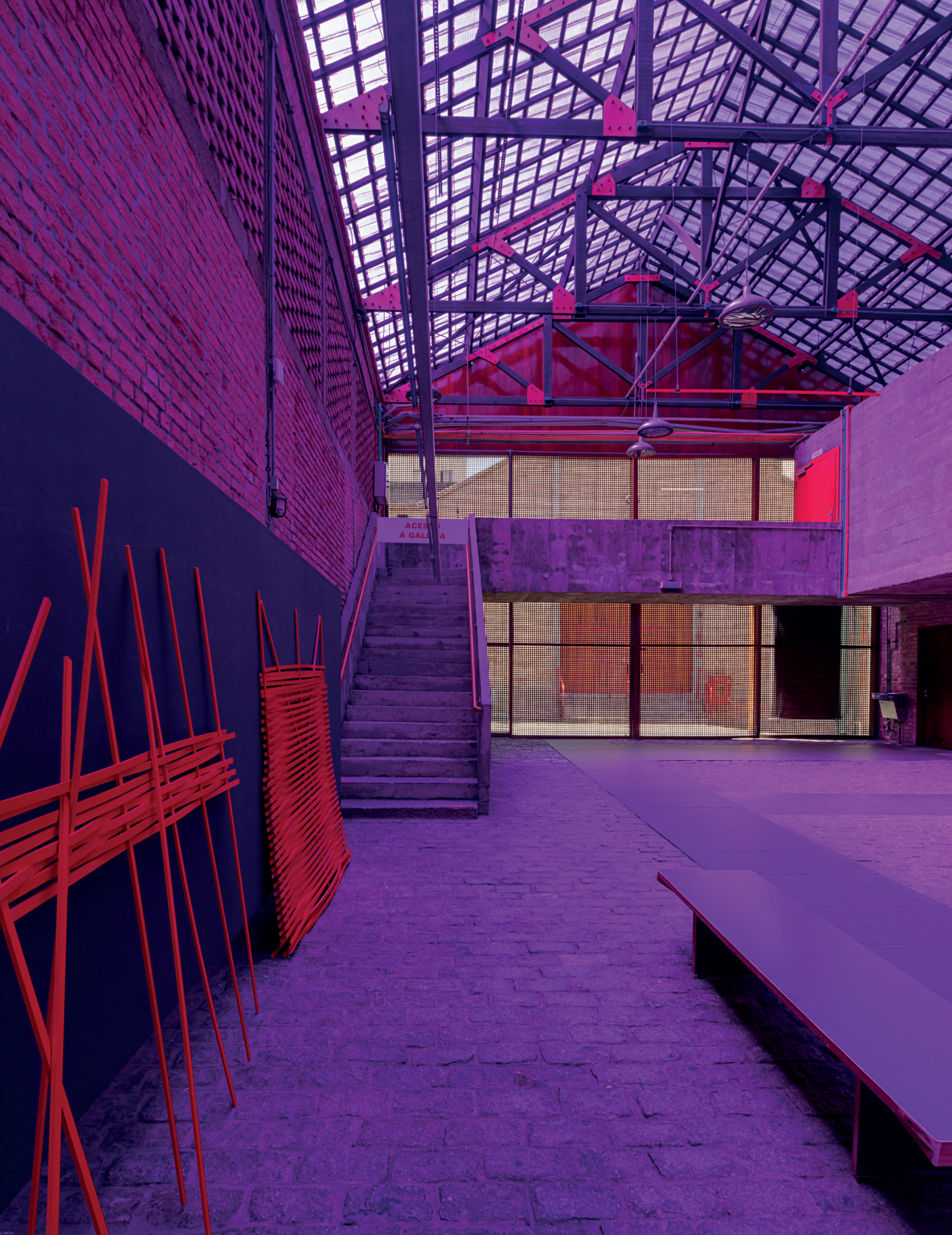
Artigo recebido em 20 de julho de 2018 e aceito em 5 de agosto de 2018.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.149270





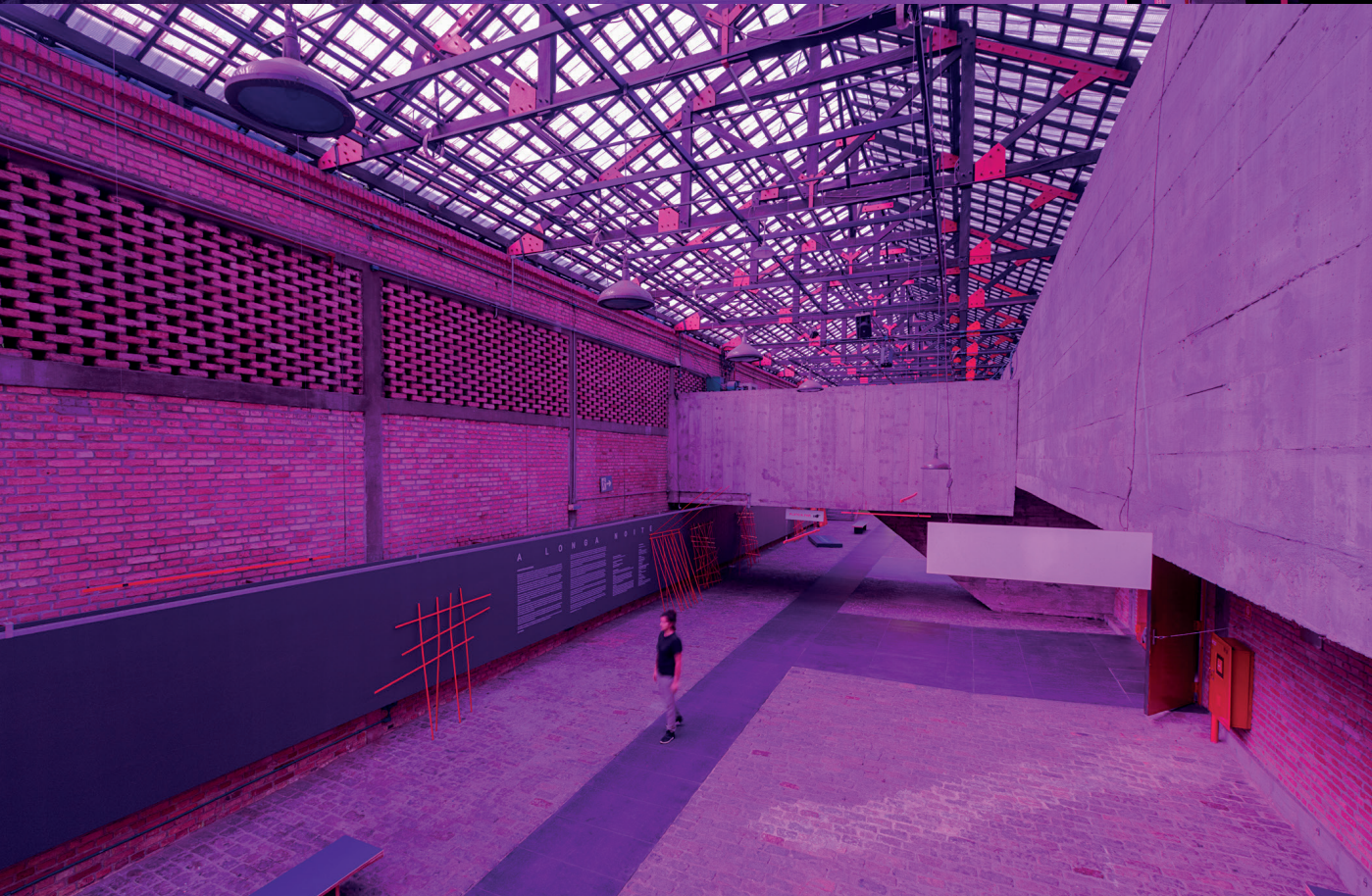




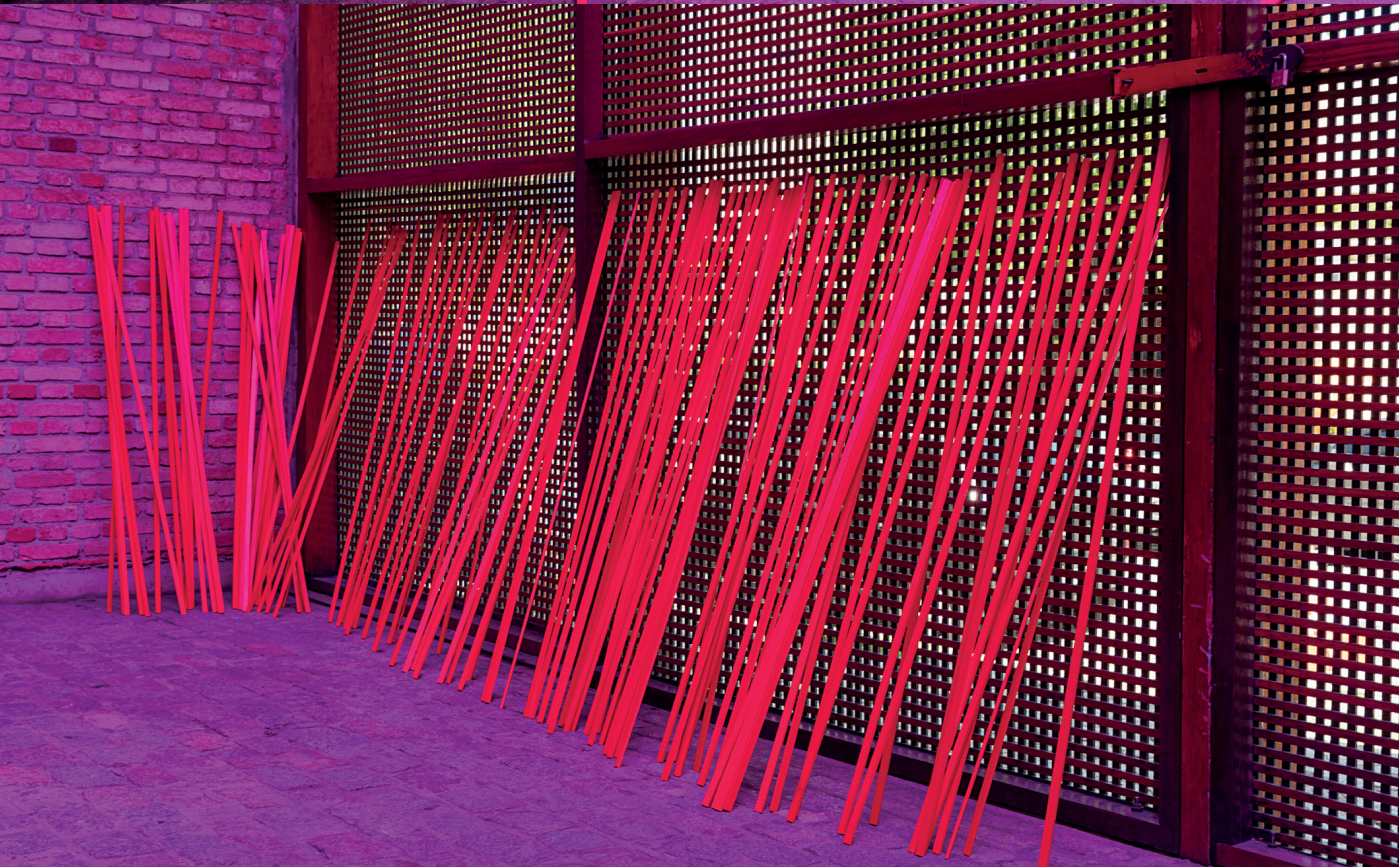
ACCESO
A GALLERIA

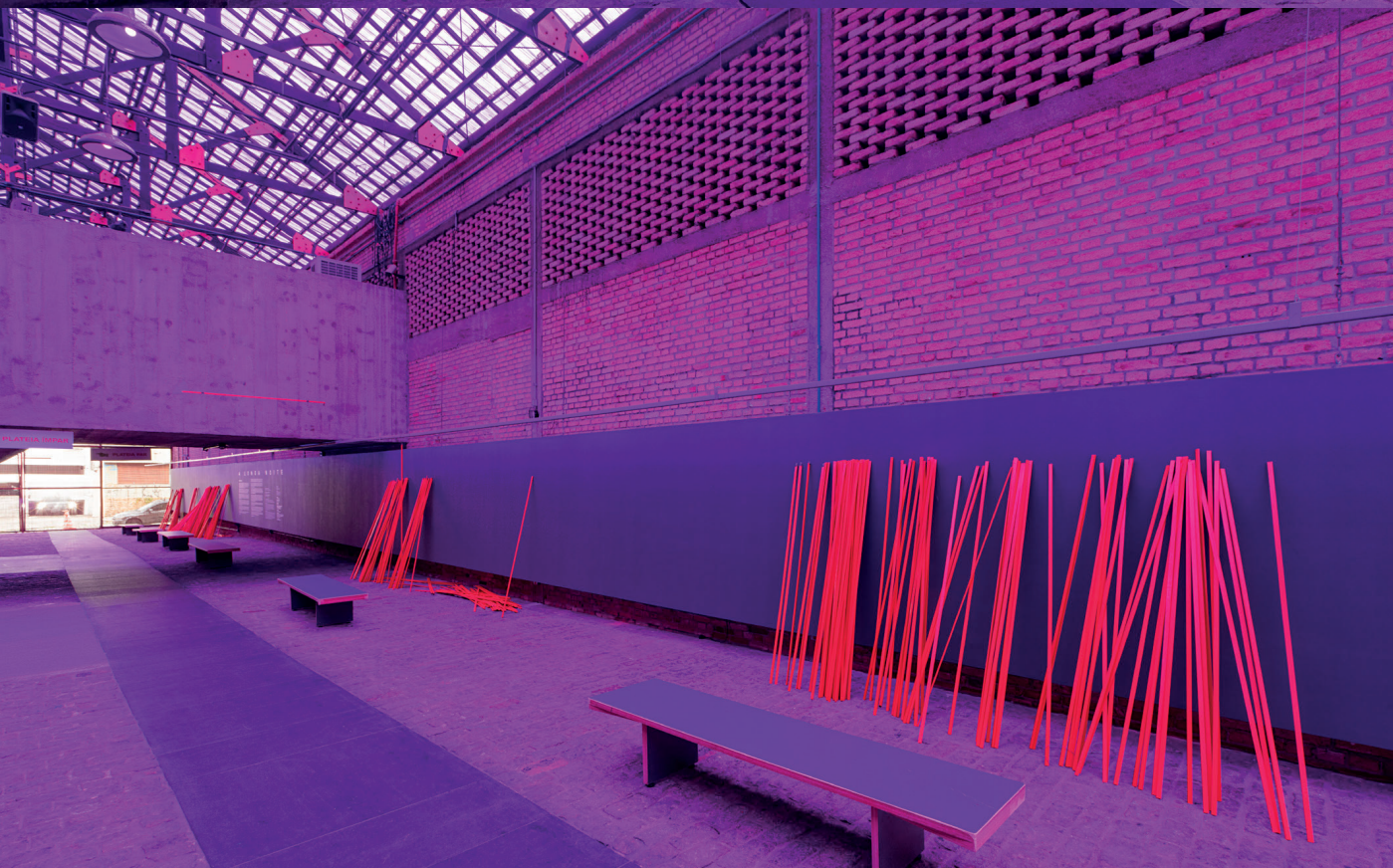
**ACESSO
À GALERIA**

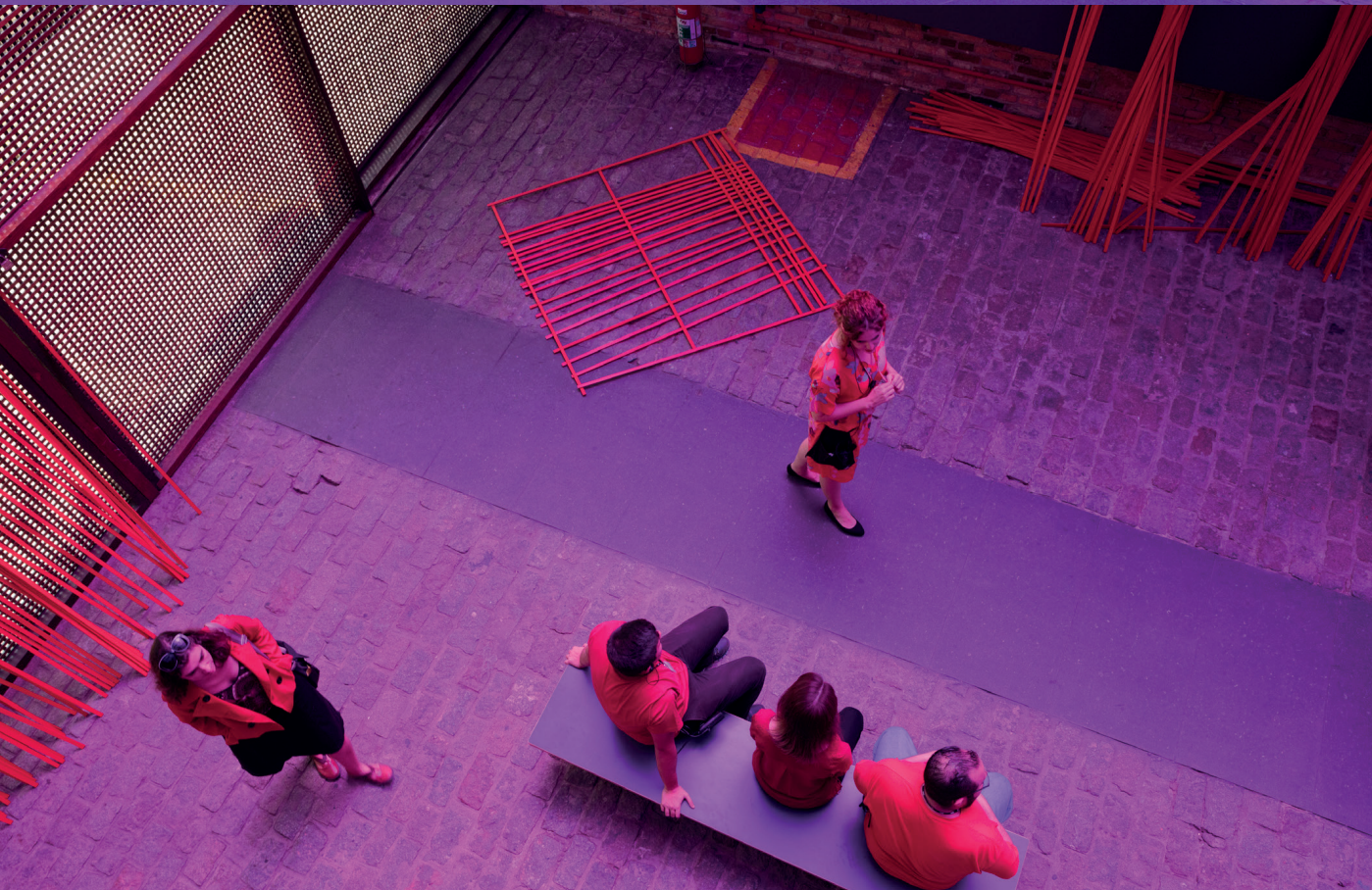
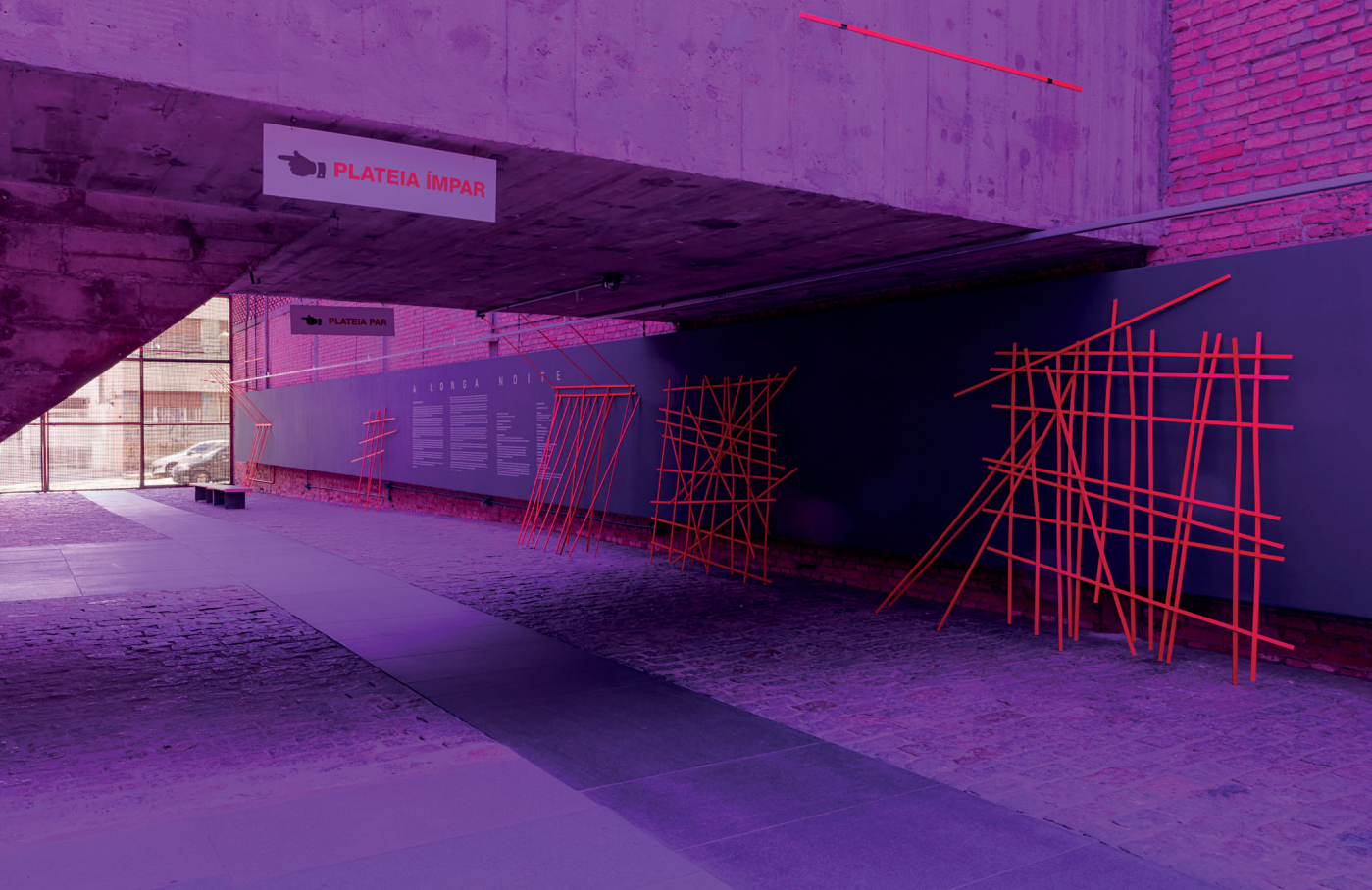


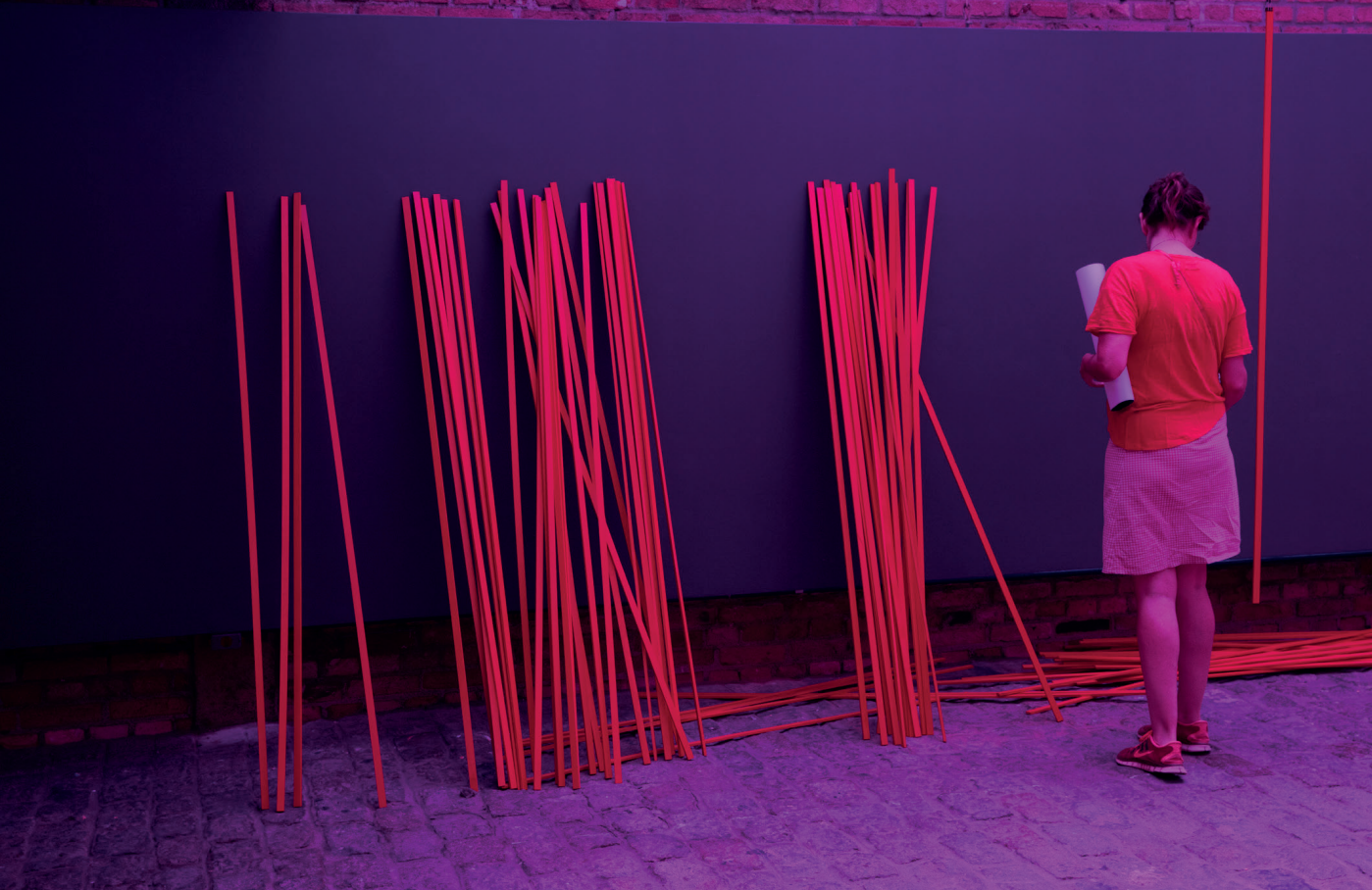


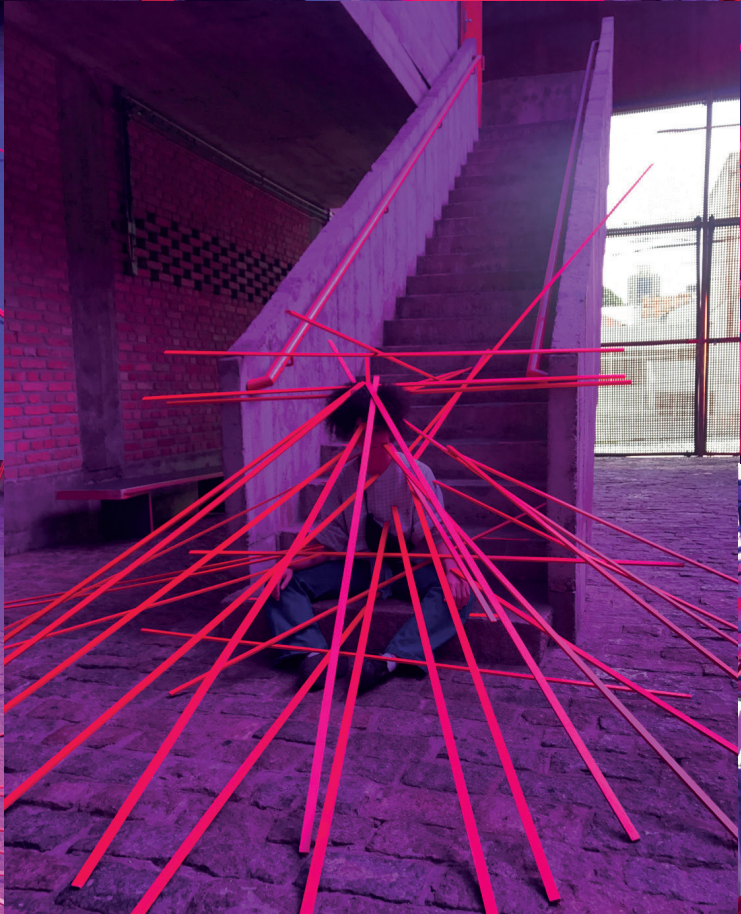
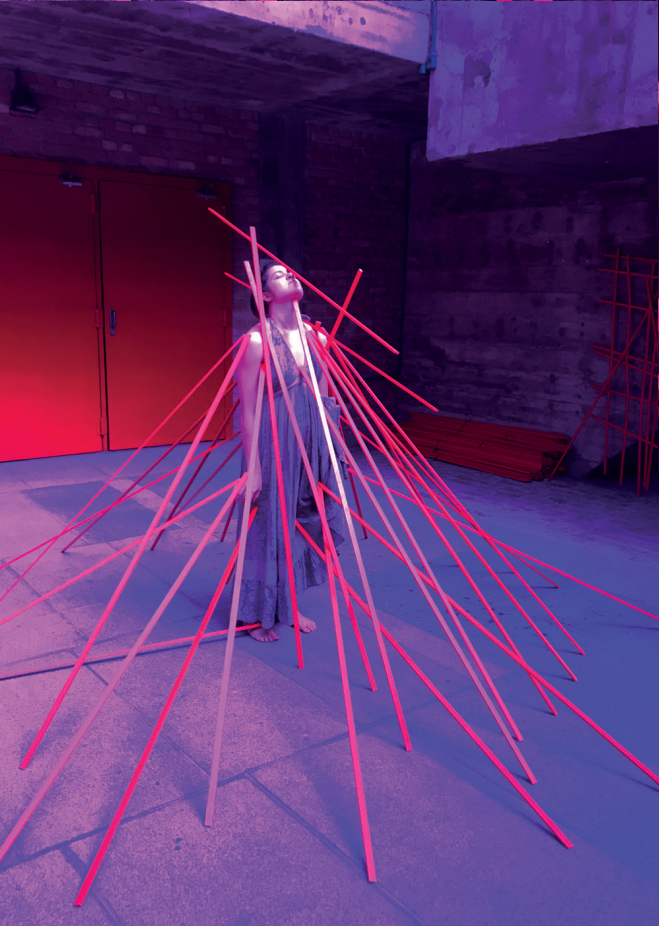
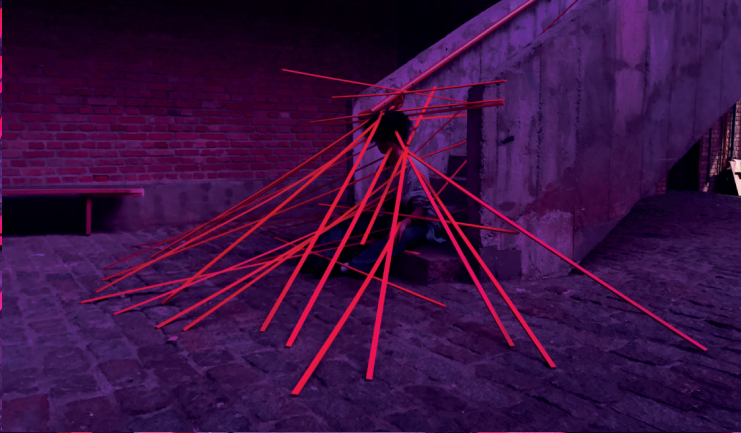


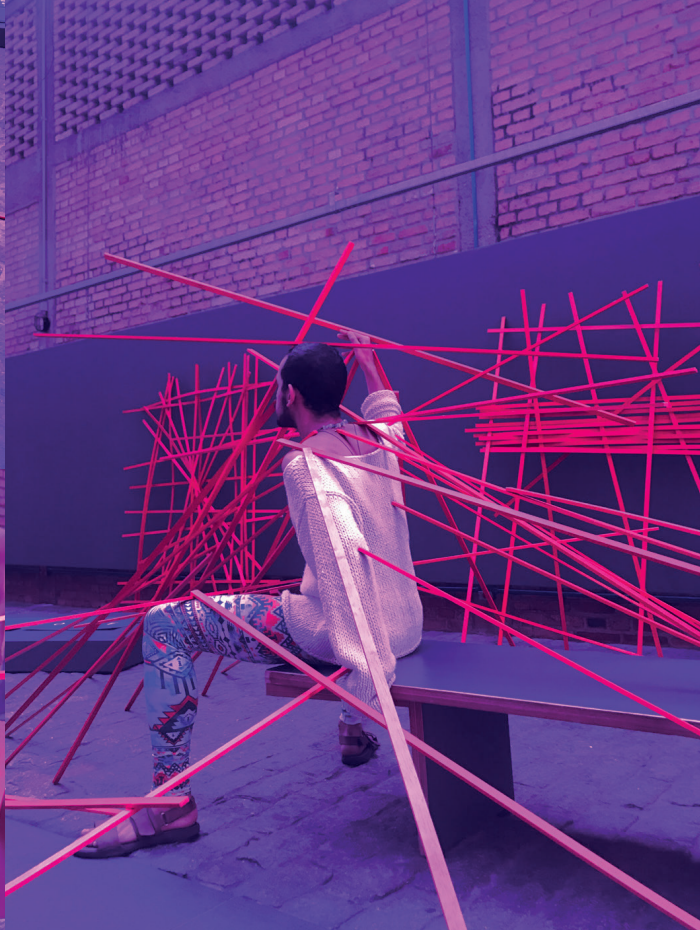
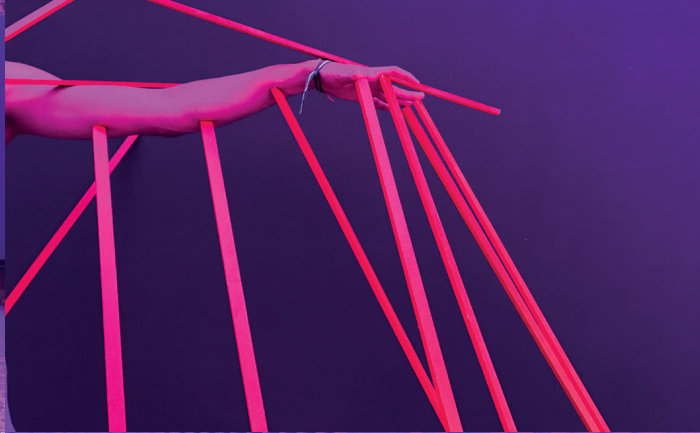


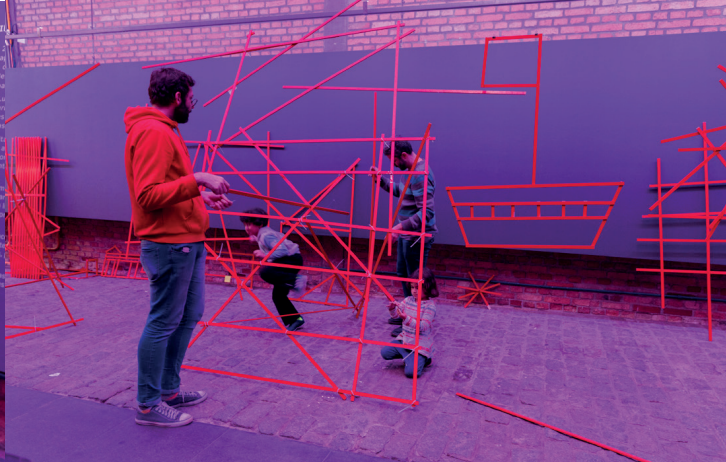
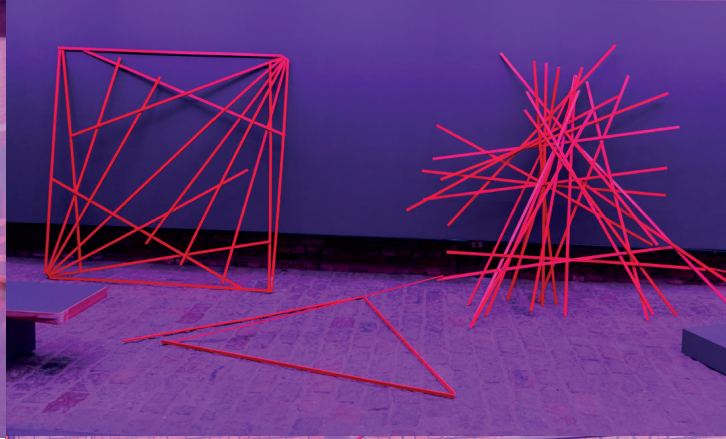


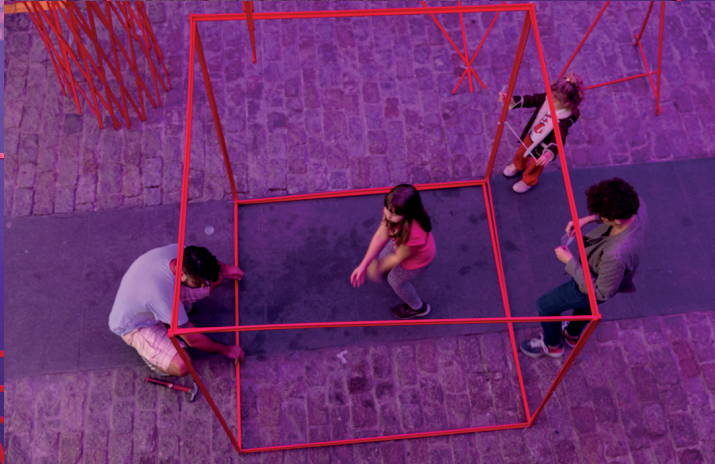
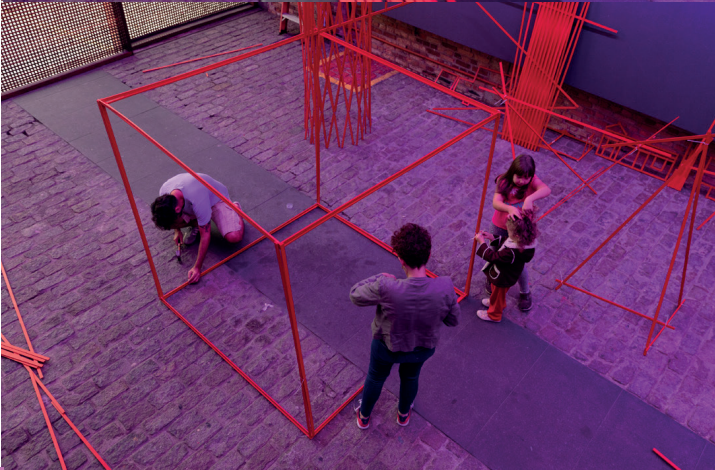


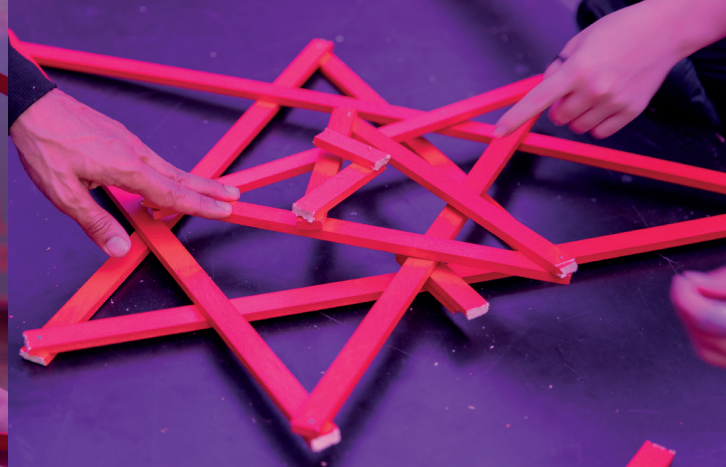
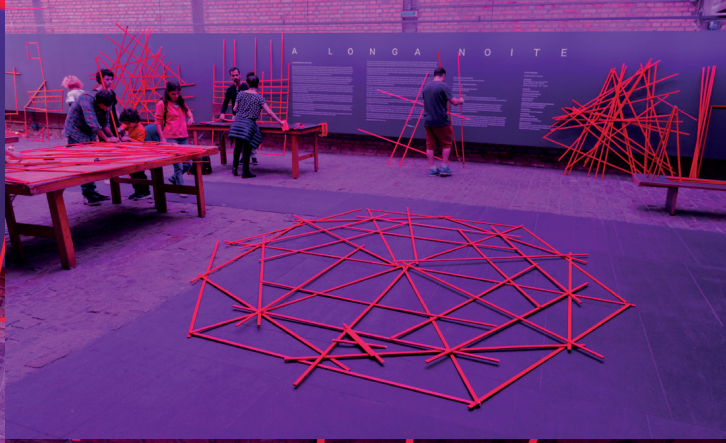
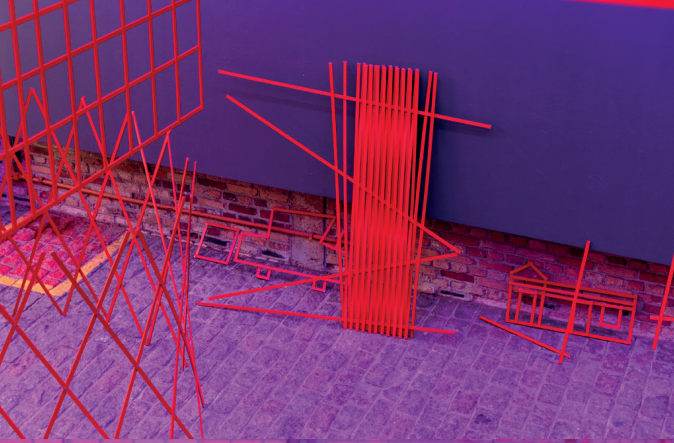












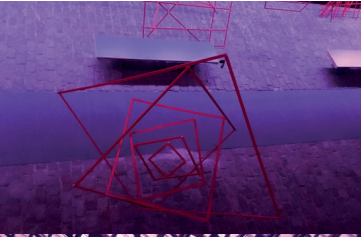
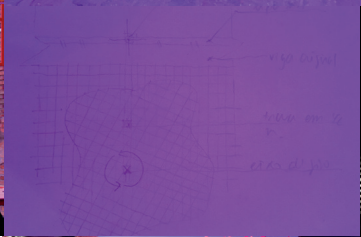
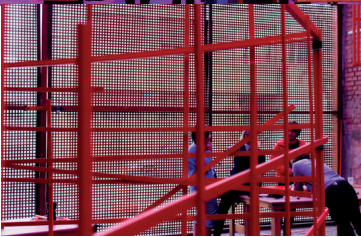
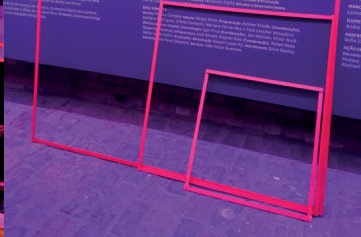
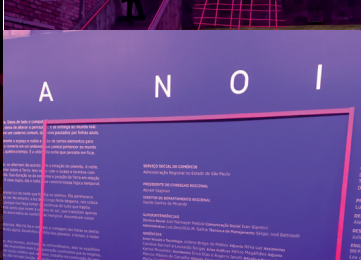
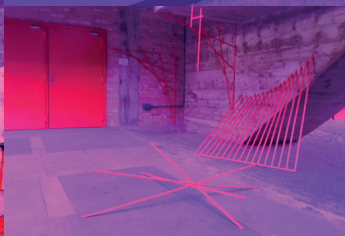
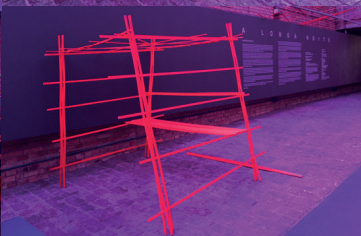




ACCESO
A GALERIA

PLATEIA PAR

A LINGUA NOITE



Anotações e dilemas de um curador no Brasil.

Artigo inédito

Some notes and dilemmas of a curator in Brazil.

palavras-chave:
curadoria; público;
bancos; exposições

O artigo se propõe refletir sobre o campo de atuação do curador no Brasil, à luz de duas questões que dizem respeito, simultaneamente, a esse agente e ao próprio meio de arte nos dias de hoje. São elas: a política de aquisição de obras das instituições, especialmente a doação, e a relação especulativa entre centros culturais e instituições financeiras, em especial no que concerne aos seus respectivos projetos para o que chamam de “formação de público”. Além disso, o texto busca refletir sobre as relações promíscuas entre museus e galerias comerciais e entre curadoria e empresas de telefonia e bancos que gerenciam espaços institucionais, e que produzem uma deliberada confusão entre os conceitos de “público” e “cliente”.

keywords:
curatorship; public;
banks; exhibitions

The article proposes a reflection upon the horizon of the curator's work in Brazil, in the light of two questions that concern simultaneously this agent and the art milieu in which he or she is inscribed. They are: the acquisition policies of institutions, especially by means of gifts, and the speculative relationship between cultural centers and financial institutions and their respective projects for what they call "audience formation". Besides, the text aims at discussing the promiscuous relationship between museums and art galleries as well as between curators and telecommunications companies and banks that manage institutional spaces, producing a deliberate confusion between the concepts of "public" and "client".

* Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ].

O que atravessa esse texto é a possibilidade de pensar conjuntamente o campo para a atuação do curador no Brasil e duas questões que dizem respeito tanto a esse agente quanto ao meio de arte nos dias de hoje. São elas: a política de aquisição de obras, sobretudo a doação, e a relação especulativa entre centros culturais e instituições financeiras e *os seus respectivos projetos para o que chamam de "formação de público"*. Ser curador no Brasil é aprender na prática e se confrontar com dilemas políticos, econômicos e mesmo morais. Este ensaio repercute as dificuldades, adversidades e problemas que se colocam de forma cada vez mais avassaladora para tal profissional. Revela, ainda, as agruras de uma conjuntura problemática e simultaneamente instigante para o curador que atua no Brasil assim como para todos os participantes desse sistema chamado arte.

I.

O modo como a curadoria é exercida na América Latina e mais especialmente no Brasil difere em muitos aspectos de sua prática no hemisfério norte. Em primeiro lugar, no país os meios de atuação do curador e sua própria formação estão aquém do que deveriam ser. A historiografia da arte brasileira ainda é frágil diante da constelação de temas, artistas, estratégias de abordagem, metodologias e meios que permitem refletir sobre arte e difundir-la. Com o encerramento, em 2015, das atividades da Cosac Naify, uma das poucas editoras no país destinadas à publicação e tradução de livros de arte, e com a grave situação financeira pela qual as editoras universitárias passam, é preciso reinventar o modo de tornar públicas as pesquisas em história da arte no país.

Por outro lado, o pensamento crítico e curatorial brasileiro é negligenciado, com raras exceções, pelas instituições estrangeiras. Uma causa disso é a língua portuguesa, que não permite a circulação do pensamento crítico na mesma velocidade com a qual as obras de arte aterrissam em solo estrangeiro. Um segundo aspecto, mais agudo, é o protecionismo e mesmo a arrogância de parte das instituições de arte estrangeiras, ciosas por deter, produzir e qualificar o pensamento sobre objetos produzidos para além de suas fronteiras geográficas. Outra dificuldade percebida na prática do

curador brasileiro é, de modo geral, a ausência de um acervo público amplo e consistente que possa permitir o estudo das mais diversas criações e temporalidades da arte. Geralmente, e tendo por base os museus sediados no Rio de Janeiro, constata-se que há um predomínio de determinado período ou escola nas coleções, até porque em muitos casos esses foram a base de criação ou refundação para aqueles museus. Cito os casos do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC-Niterói), que por meio de regime de comodato recebeu a coleção João Sattamini, formada predominantemente por obras do Concretismo, Neoconcretismo e pintura dos anos 1980, e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), que pelo mesmo mecanismo acolhe a coleção Gilberto Chateaubriand, conhecida por suas obras-primas do Modernismo e da produção brasileira dos anos 1960 e 70.

No Rio, não há uma rede integrada de informações sobre os acervos artísticos e bibliográficos dos museus que possa ser consultada *online*, o que torna o acervo dessas instituições um mistério para o público. São poucas as exceções no estado, como é o caso da biblioteca do MAC-Niterói, em contraponto aos vários museus paulistas que perceberam há tempos que educação, cultura e o fornecimento público de informações caminham juntos para a formação do cidadão. Muitas vezes tomamos conhecimento do acervo de um museu apenas através do que é temporariamente exposto nele ou mediante catálogos que exibem de modo parcial sua coleção permanente. Outro ponto é que a produção bibliográfica sobre tais acervos, assinada pelo corpo curatorial da instituição ou resultando de autores externos, convidados a repensar a coleção, é descontínua e rarefeita¹.

Penso que esse rápido panorama sobre a dificuldade encontrada pelos curadores que atuam no país tem reverberação na frágil política de aquisição de acervos pelos museus. Na dependência do governo, essas instituições precisam submeter-se a editais públicos (que neste momento não existem) e concorrer entre si, para que ao final uma parcela ínfima delas possa receber uma verba que, por sua vez, não se adequa aos preços reais praticados por galerias e casas de leilão. O resultado, por um lado, é que se priva o público de estudar e protagonizar de maneira qualificada a sua própria história (da arte), como também de refletir sobre ela, e, por outro, os

01. Cito uma raridade nos dias de hoje que foi a publicação eletrônica, em 2017, de *Acervo: outras abordagens*, dividido em quatro volumes, com organização de Tadeu Chiarelli e Ana Cândida Avelar. Críticos de arte, curadores e pesquisadores de distintas gerações, formações e cidades se debruçaram sobre parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), construindo novas críticas e pensamentos. Em formato *online*, aliou qualidade e densidade crítica com os custos baixos de uma publicação eletrônica.

acervos passam a depender, e muito, das doações para garantir sua formação e ampliação, o que se reflete nas lacunas que se verificam nessas coleções. O fato traz, em certa medida, o artista para dentro de uma cena bastante singular, eu diria: como tornar público o seu trabalho em um momento de grande debilidade econômica? Uma das ações que acaba invariavelmente acontecendo é a doação².

A consequência mais urgente que podemos elucubrar a partir disso é o modelo institucional de arte e suas implicações para a sociedade em todos os níveis. Portanto, não podemos esquecer de situações eminentemente políticas e econômicas que podem estar ligadas à doação. Cito algumas. É frequente o fato de algumas galerias doarem obras de seus artistas para museus respeitados, especialmente estrangeiros. Essa ação transforma o artista numa *commodity* valiosa que é usada pela galeria entre os seus clientes. Há também o caso de o museu solicitar doações de galerias para seu acervo, como foi ou continua sendo – não se sabe ao certo – a ligação estreita do Museu de Arte do Rio (MAR) com a feira ArtRio e um grupo de colecionadores. O MAR, desde sua fundação, criou o que ele próprio chamou de *wishlist* – isto é, uma série de obras expostas nos estandes da ArtRio, que lhe despertam interesse como futuras peças de acervo. Essa lista de desejos, marcada pela curadoria do museu, é finalmente repassada a um determinado corpo de doadores e colaboradores que podem ou não comprar as obras desejadas e doá-las à instituição. Entre março e julho de 2016 foi organizada, no MAR, a exposição “Ao amor do público I – Doações da ArtRio (2012-2015) e MinC/Funarte”, que reuniu, entre outras obras, as doações originadas pelas *wishlists*. Segue o texto publicado no site do museu:

Durante as feiras – e em diálogo com artistas, pesquisadores, colecionadores e galeristas –, a curadoria do MAR indicou obras de interesse de sua coleção por meio de sinalização específica, destinada a identificar a *wishlist* (lista de desejos) do MAR. Deparando-se com as assinalações da *wishlist* ao longo da feira, inúmeros colecionadores, artistas, empresários e galeristas doaram tais obras à Coleção MAR e, com isso, ao amor do público.³

Em alguma medida, os desejos parecem ser atendidos e capitais simbólicos são conquistados: o museu absorve uma quantidade

2. Nesse artigo, por conta do limite de caracteres, não analisarei a relação usurpadora que os comodatos podem vir a ter com instituições públicas de arte no país.

3. Cf. Texto publicado no site do Museu de Arte do Rio em 2006. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/antiores?exp=3569>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

de obras que dificilmente poderia adquirir através de seus próprios fundos e a galeria – faço esse comentário particularmente refletindo sobre o fato de que uma parcela dos artistas que tiveram suas obras doadas para o MAR, mediante essa política, tinham pouco tempo de trajetória no meio – tem como moeda de troca a exposição de seus artistas por um tempo mais prolongado se comparado com as mostras rápidas feitas em seus próprios espaços comerciais, uma maior circulação de público em torno das obras e a conquista de um status para essas obras, porque passam a fazer parte de uma instituição respeitada no meio das artes visuais brasileiras.

A doação de obras de arte é uma ação comum, antiga e largamente explorada em todo o mundo, mas me parece que no Brasil ela substitui em muitos casos uma política de aquisição. E, pior, muitas vezes o artista é induzido a doar uma obra ao museu. Vejam o caso do Prêmio PIPA, uma parceria institucional entre o PIPA Global Investments e o MAM-Rio que legitima, desde 2010, uma concorrência entre os artistas, já que ao atingirem a grande final do prêmio, quatro artistas disputam atualmente o valor de R\$118.000,00. Isso numa disputa ou prêmio na qual não se dispuseram a concorrer, já que foram eleitos por uma comissão externa – chamada de comissão de indicação – formada por críticos, curadores e *galeristas*. Os artistas que chegarem à final do prêmio em 2018 realizarão uma exposição individual no MAM-Rio, receberão R\$12.000,00 a título de doação para a montagem e em contrapartida doarão uma obra ao PIPA e outra ao museu. Além disso, dentre os quatro finalistas, o artista que for mais votado pelo público que visita a mostra receberá R\$24.000,00⁴.

Aí está uma nova modalidade de doação: o comprometimento compulsório por parte do artista. Ademais, a inserção de galeristas no comitê de indicação reforça a hipótese de que o mercado e suas ambições capitalistas e simbólicas pouco a pouco se tornam cada vez mais explícitos; influenciam de modo direto, nesse caso, a escolha dos artistas que farão parte do acervo do museu e que podem ser, inclusive, os representados por elas, já que galeristas eventualmente compõem a comissão de indicação. Trago à reflexão mais uma vez a ideia de instituição de arte hoje em dia. Tendo um fundo de investimento planejado, tal prêmio acaba abrindo o museu às dinâmicas conflitivas da sociedade civil e seus diversos

4. Segundo o site do PIPA, "o Prêmio PIPA, tem como objetivo apontar artistas vencedores para as seguintes 3 (três) categorias: Prêmio PIPA, PIPA Voto Popular Exposição e PIPA Online" (PIPA, 2018). O terceiro prêmio, PIPA Online, é categoria onde os participantes do PIPA são convidados a concorrer através de votação na Internet. O primeiro mais votado recebe R\$10.000,00, e o segundo, R\$5.000,00 (valores da edição de 2018). Regulamento do Prêmio PIPA publicado em seu site. Disponível em: <<http://www.premiopia.com/regulamento-2018/>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

capitais simbólicos⁵, a despeito de retribuir com algo legítimo e benéfico ao meio de arte e suas políticas de cultura e educação (estou me referindo ao fato de que o museu adquire novas obras para o seu acervo e incentiva o estudo e a difusão das mesmas).

II.

Como formamos público, artista e curador, e interrogamos o lugar da cultura? Nos casos expostos até aqui as expectativas tanto do público quanto do curador são frustradas ou reinventadas. A cada edição do PIPA, é organizada uma série de quatro exposições individuais, com uma quantidade pequena de obras em cada uma delas, e esse formato não permite um panorama amplo sobre o trabalho dos artistas. Ademais, o público se coloca como júri e decide pelo “melhor” artista. O vale-tudo da arte contemporânea ganha legitimidade, agora embasado na concorrência pelo capital com vistas ao “melhor” dentre todos os concorrentes. O que me chama a atenção são as posições embaralhadas de cada um desses atores: o público, que se torna um agente julgador sem muitos critérios e formas de melhor refletir sobre a obra, ou então se vê envolvido em um sistema de oportunidades e negócios criado pela galeria que alça a obra a um status de *commodity* altamente valorizada; o museu, que também se coloca como elemento dessa estratégia mercantil, seja no caso do PIPA, seja na relação eminentemente especulativa entre a instituição e as galerias; e, finalmente, o curador, que passa a ter novo dilema: uma disputa de ego com o público – seja no caso PIPA, em que o pensamento curatorial no tocante à organização das exposições fica em segundo plano (porque o que interessa, me parece, é a disputa pelo prêmio e o quanto o público é incentivado a tomar parte nesse jogo), sendo a política de formação de um acervo atrelada ao bolso e ego de colecionadores, empresários e galeristas (no caso do MAR-ArtRio).

Contudo, é importante dizer que o museu não é vilão nessa história. Sua posição no sistema de arte é bem difícil, diante do deserto em que estamos. Algumas vezes, ele se submete conscientemente a determinadas políticas de aquisição sabendo das suas contradições, mas muitas vezes essa é a única forma de conseguir obras de qualidade para seu acervo. Outrossim, em um país no

5. Estendo essa discussão sobre a relação especulativa entre arte e economia ao caso do BGA. Nas palavras de Bruna Fetter, “como consequência da significativa elevação de preços de artistas nacionais nos últimos anos, o mercado de arte do Brasil passou a receber crescente atenção por parte de investidores financeiros. Heitor Reis, André Schwartz, Rodolpho Riechert e Raphael Robalinho são os responsáveis pela criação, em 2011, do primeiro fundo de investimento brasileiro em artes, o Brazil Golden Art. Seu planejamento inicial parte de passar os três primeiros anos do fundo comprando obras de arte contemporânea, em sua maioria produzidas no Brasil, para então revendê-las no mercado. Contando com 15 investidores, que colocaram inicialmente R\$40 milhões – dos quais cerca de 70% foram direcionados para artistas emergentes –, o fundo já conta com cerca de 600 obras em seu portfólio”. Cf. FETTER, Bruna. Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. (org.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014, p. 105-134.

qual alguns centros culturais acreditam que a qualidade das exposições passa pela catraca, que a comunidade deve ser alijada de ver e refletir sobre temas considerados “amorais” e o sucesso da exposição se mede pelos meios de entretenimento que são oferecidos ao público, não me surpreende esse estado tenso e equivocado, já que as expectativas de parte a parte nunca estão satisfeitas.

Recentemente, passamos por dois casos de grande repercussão na mídia envolvendo exposições de arte: em setembro de 2017, o fechamento da mostra “Queermuseu”, no Santander Cultural, em Porto Alegre, e a intolerância frente à performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, realizada durante a abertura do “35o Panorama da Arte Brasileira”, no MAM-SP. As duas situações refletem não só o moralismo e a hipocrisia reinantes no país – para não dizer no mundo –, mas fundamentalmente a disputa pelo direito do museu (em sentido ampliado) de exercer cidadania, algo que surge ameaçado no contexto atual. Para comentar esses casos, me reporto a duas situações anteriores. A primeira ocorreu em fevereiro de 2006, quando o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro recebeu a mostra coletiva “Erotica – Os sentidos na arte”, sob curadoria de Tadeu Chiarelli. Dois meses depois da inauguração, já no fim da exposição, a instalação *Desenhando com terços*, de Márcia X., que apresenta dois pares de terços unidos em duplas e formando dois pênis entrecruzados, foi retirada depois de uma ordem do conselho diretor do Banco do Brasil. Como afirma Paola Lins Oliveira⁶, a decisão foi tomada após o recebimento de várias reclamações por e-mail e telefonemas, assim como da apresentação em juízo de uma notícia-crime contra a organização da exposição. O autor da denúncia, Carlos Dias, ex-deputado, empresário e membro atuante da Renovação Carismática Católica, argumentou que a obra constituía uma afronta ao catolicismo por misturar erotismo e religião, além de ser vista por crianças.

A retirada da obra foi acompanhada por uma nota da assessoria de imprensa informando que a instituição não teve a intenção de ofender os católicos ou criar polêmica, e que a decisão “não observou só questões de imagem e aspectos empresariais, mas o ambiente onde atua, já que o banco acredita firmemente na liberdade de expressão”⁷. Em 2011, o Oi Futuro, no Rio de Janeiro, cancelou

6. OLIVEIRA, Paola Lins. Desenhando com terços no espaço público: relações entre religião e arte a partir de uma controvérsia. In: TADVALD, Marcelo (ed.). **Ciencias Sociales y Religión: Revista de la Asociación de Cientistas Sociales de la Religión en el Mercosur**. v. 13, n. 14. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/CienciasSocialesReligiao/article/view/19896>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

7. FIGUEIREDO, Talita. Banco proíbe “terço erótico” em exposição. **Folha de S. Paulo**, Cotidiano, 20 abr. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2004200601.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

uma exposição previamente confirmada da artista Nan Goldin por alegado conflito das imagens de conteúdo sexual com o seu projeto educativo. Depois de pressões da própria artista, do meio artístico brasileiro e da imprensa, o Oi Futuro cancelou a exposição mas manteve o patrocínio. A mostra acabou sendo realizada no MAM-Rio em meio ao carnaval. Sem querer esgotar a sintomatologia e para além das questões morais levantadas pelos centros culturais em questão, um desses sinais tem a ver com uma nova configuração dos cargos e funções nas instituições, e “com a crescente atuação de grupos de princípio econômico especulativo”⁸, como acentua Marta Mestre. Desta forma, lugares que tradicionalmente eram ocupados por curadores e críticos passam a ter à frente “gestores, colecionadores privados [gerentes administrativos] ou *art advisers*, e o *business plan* prevalece face ao projeto artístico, o que reduz a vida crítica da instituição”⁹.

Hoje em dia, o meio das artes visuais continua enfrentando as mesmas arbitrariedades e falso moralismo. Talvez em situação pior, visto não só o atual panorama político nacional mas também a existência de um número bem maior de espaços culturais não comerciais administrados por bancos ou companhias multinacionais de telefonia que recebem em seus espaços cidadãos que deslizam sobre um terreno escorregadio, entre serem tratados como (potenciais) clientes e espectadores. Tanto a nota do CCBB em 2006, quanto a do Santander Cultural em 2017, fizeram menção à palavra “cliente”, ao mesmo tempo em que gerentes de banco parecem se confundir com diretores de centros culturais. O mesmo CCBB, em 2011, se vangloriou de ter recebido a exposição mais vista do mundo naquele ano. No caso, a revista *The Art Newspaper* noticiou que a exposição “O mundo mágico de Escher”, que havia ficado em cartaz no CCBB-Rio entre janeiro e março de 2011, havia tido uma média diária de 9.677 visitantes, a maior do mundo¹⁰. Diante disso, três perguntas se colocam para o meio da arte e, em especial, para o curador: 1 - O que despertou esse fenômeno de popularidade da arte contemporânea no Brasil?; 2 - Levando-se em conta que esse número grandioso de visitantes se faz por meio de uma situação espetacular e altamente midiática – e parcialmente respondendo à primeira pergunta –, quais são as políticas de

8. MESTRE, Marta. A expansão continua? In: ALBUQUERQUE, Fernanda; MOTTA, Gabriela.

Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo. São Paulo: Santander Cultural, 2017, p. 78.

9. Ibidem.

10. Segundo o jornal *O Globo*, duas exposições realizadas também no CCBB naquele mesmo ano apareceram no top 10 da revista: “Oneness”, de Mariko Mori, com 6.991 visitantes diários (sétimo lugar) e “Eu em Tu”, de Laurie Anderson, com 6.934 pessoas por dia (nona posição). Cf. PORTO, Henrique. Brasil tem exposição mais visitada do mundo, e críticos explicam fenômeno. **O Globo**, Rio de Janeiro, Portal G1, 29 mar. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/03/brasil-tem-exposicao-mais-visitada-do-mundo-e-criticos-explicam-phenomeno.html>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

formação crítica que essas exposições oferecem ao público?; e, 3 - Como o curador pode se posicionar frente a imposições, especulações e contradições tanto ideológicas quanto econômicas que o mercado lhe coloca?

O que pode em certa medida juntar essas indagações é o fato de que vivemos cada vez mais explicitamente em meio a uma produção que tem laços fecundos com o mercado. Nesse sentido, espectadores se confundem com clientes, museus se confundem com bancos ou companhias de telefonia móvel e a credibilidade de uma empresa se confunde com a qualidade de uma coleção de arte exposta em seu centro cultural. Os atores têm seus lugares definidos mesmo que inconscientemente não saibam – e falo especialmente do público nesse caso. A imagem que me parece ser construída por esses grandes agentes econômicos, detentores de centros culturais, é ao mesmo tempo sutil e agressiva. A minha hipótese é que se valendo da ideia de que arte é um símbolo de distinção ligado ao conhecimento e desejo burgueses, a estratégia é tornar a experiência de fruição do objeto artístico a mais ampla e democrática possível – segundo o entendimento desses grupos a respeito do que seria acesso democrático à informação –, situação que se converteria em ações lúdicas e espetaculosas em meio à produção das mostras.

Contudo, é importante estar atento a determinadas posições que diria serem estratégicas e nesse caso o discurso da democratização do acesso à cultura também passa por interesses econômicos ligados a essas empresas. Em *A Distinção: crítica social do julgamento*, Pierre Bourdieu expõe que o sistema escolar, em vez de oferecer acesso democrático a uma competência cultural específica para todos, tende a reforçar as distinções de capital cultural de seu público. Maria da Graça Jacintho Setton, ao analisar a teoria desse autor, afirma que:

Agindo dessa forma, o sistema escolar limitaria o acesso e o pleno aproveitamento dos indivíduos pertencentes às famílias menos escolarizadas, pois cobraria deles os que eles não têm, ou seja, um conhecimento cultural anterior, aquele necessário para se realizar a contento o processo de transmissão de uma cultura culta.¹¹

11. SETTON, Maria da Graça Jacintho. Uma introdução a Pierre Bourdieu. **Revista Cult**, São Paulo, out. 2015. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

Essa cobrança escolar foi denominada por Bourdieu como uma violência simbólica, pois legitimaria uma única forma de cultura, desconsiderando e inferiorizando a cultura dos segmentos populares. Assim, convertendo as desigualdades sociais, ou seja, as diferenças de aprendizado anterior, em desigualdades de acesso à cultura culta, o sistema de ensino “tende a perpetuar a estrutura da distribuição do capital cultural, contribuindo para reproduzir e legitimar as diferenças de gosto entre os grupos sociais”¹². Posto isso, as disposições exigidas pela escola, como por exemplo, uma “estética artística”, privilégio de alguns poucos, tendem a intensificar as vantagens daqueles mais bem aquinhoados, material e culturalmente.

Para Bourdieu, portanto, o gosto é produzido e é resultado de um feixe de condições materiais e simbólicas acumuladas no percurso de nossa trajetória educativa. Para ele, “o gosto cultural é resultado de diferenças de origem e de oportunidades sociais e, portanto, deve ser denunciado enquanto tal”¹³. Posta a teoria de Bourdieu e ainda desenvolvendo a minha hipótese, o que penso é que certas políticas de tendência educativa elaboradas pelas instituições culturais bancárias superficialmente tendem a diminuir a violência simbólica, usando para isso metodologias estéreis e de eficácia duvidosa. Estou falando em particular de ações envolvendo o lúdico em detrimento de uma política séria e consistente de elaboração de pensamento crítico. Em nome da democratização do acesso à cultura, percebam o quanto a presença do espectador no espaço da exposição é convertida muitas vezes não em atividades que estimulem a sua percepção reflexiva, mas em ações de entretenimento. Um exemplo são os cenários que simulam em 3-D as obras de arte e que servem para que o público possa interagir, inclusive documentando a si próprio com fotografias, como aconteceu na exposição de Escher. Lembro ainda da reprodução do Ganesha, com sua cabeça de elefante, sobre uma plataforma instalada no foyer do CCB-B-Rio em 2011 junto a réplicas do tuk-tuk, os dois integrantes da exposição “Índia”. Mostra, aliás, que teve grande repercussão midiática por conta do sucesso da novela da rede Globo “Caminho das Índias”, exibida dois anos antes.

12. Ibidem.

13. Ibidem.

III.

Postas as considerações político-econômicas que curador e público se veem enfrentando, gostaria de concluir o texto com premissas simbólicas e importantes sobre o sistema de arte a partir de uma visão como curador. A afirmação que farei a seguir pode soar maniqueísta e até certo ponto frágil mas chamo a atenção ao fato de que segurança, qualidade, diversão e gratuidade são capitais simbólicos valorizados pelas instituições culturais empresariais – mesmo que sejam explorados indiretamente – e muito se assemelham a uma campanha publicitária que traz valorização àquele produto e sua empresa. Em contraponto, pode ser dito que todo museu deseja e porventura realiza esses quatro aspectos ou parte deles, mas a minha leitura se faz a respeito da forma como eles são construídos pelas instituições culturais bancárias. Esse modelo de gestão “faz parecer que há mais preocupação com repercussões na mídia do que efetivamente na construção de pensamento sobre as questões da arte”¹⁴.

Uma das tarefas do curador é permitir novos olhares ou perspectivas sobre um conjunto de obras e mesmo sobre as regras do jogo do sistema de arte. Potencializar os significados que as obras de arte possuem e criar rizomas que entrelaçam diferentes disciplinas e leituras. Ademais, exibir e refletir as fissuras do sistema de arte cada vez mais lubrificado por forças do capital é outra demanda importante. O compromisso do curador é com o público, pois seu trabalho tem uma premissa educacional, de permitir que os objetos selecionados por ele sejam articulados como uma experiência cultural, histórica e artística, causando um entrecruzamento de informações, visões e disciplinas que construirão outras perspectivas de mundo ou tornarão o olhar do público mais sensível ao seu próprio entorno.

14. DA ROSA, Nei Vargas. O Estado e o empresariamento do sistema da arte. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. (org.). Op. cit., p. 59.

Bibliografia

DA ROSA, Nei Vargas. O Estado e o empresariamento do sistema da arte. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. (org.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014, p. 45-76.

FETTER, Bruna. Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. (org.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**, op. cit., p. 105-134.

FIGUEIREDO, Talita. Banco proíbe “terço erótico” em exposição. **Folha de S. Paulo**, Cotidiano, 20 abr. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2004200601.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

MESTRE, Marta. A expansão continua? In: ALBUQUERQUE, Fernanda; MOTTA, Gabriela. **Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo**. São Paulo: Santander Cultural, 2017.

OLIVEIRA, Paola Lins. Desenhando com terços no espaço público: relações entre religião e arte a partir de uma controvérsia. In: TADVALD, Marcelo (ed.). **Ciencias Sociales y Religión: Revista de la Asociación de Cientistas Sociales de la Religión en el Mercosur**. v. 13, n. 14. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/CienciasSociaiseReligiao/article/view/19896>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

PORTO, Henrique. Brasil tem exposição mais visitada do mundo, e críticos explicam fenômeno. **O Globo**, Rio de Janeiro, Portal G1, 29 mar. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/03/brasil-tem-exposicao-mais-visitada-do-mundo-e-criticos-explicam-fenomeno.html>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Uma introdução a Pierre Bordieu. **Revista Cult**, São Paulo, out. 2015. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

ARS Regulamento do Prêmio PIPA publicado em seu site. Disponível
ano 16 em: <www.premiopipa.com/regulamento-2018/>. Acesso em: 13 jul.
n. 33 2018.

Texto publicado no site do Museu de Arte do Rio em 2006. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/antiores?exp=3569>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

O beijo de Judas de Cinthia Marcelle – algumas considerações sobre a montagem de “The family in disorder: truth or dare”, exposição da artista no Modern Art Oxford.

Artigo inédito**palavras-chave:**

Cinthia Marcelle; arte contemporânea brasileira; processo; “The family in disorder: truth or dare”

keywords:

Cinthia Marcelle; Brazilian Contemporary art; process; “The family in disorder: truth or dare”

Cinthia Marcelle`s kiss of Judas – a few notes on “The family in disorder: truth or dare”, Marcelle`s solo show at Modern Art Oxford.

Em março de 2018, Cinthia Marcelle abriu, no Modern Art Oxford, a primeira exposição individual desde sua participação e premiação na Bienal de Veneza, em 2017. Para a montagem da exposição, o museu, a pedido da artista, convocou um grupo de seis montadores que, também sendo artistas, deveriam, depois de montar o trabalho sob a supervisão da artista, ocupá-lo, interferindo em sua forma. O presente artigo lê a exposição e seu processo de montagem como uma retrospectiva da artista e um desafio que Marcelle lança a seu próprio sistema.

In march 2018, the Brazilian artist Cinthia Marcelle opened at the Modern Art Oxford her first solo exhibition after her participation at the Venice Biennial. For the MAO show, Marcelle and the museum invited six local artists and technicians to occupy, interfere, destabilize, or destroy the installation they had previously built together under the supervision of the artist. In this essay, I offer a reading of the show and its process as a retrospective and a challenge Marcelle had issued on herself and her system.

* Universidade de São Paulo [USP].

Patrícia Mourão

O beijo de Judas de Cinthia

Marcelle – algumas

considerações sobre a montagem

de “The family in disorder: truth

or dare”, exposição da artista no

Modern Art Oxford.

“A energia maior do trabalho vem de não estar pronto, no sentido de querer estar pronto mas não conseguir, de passar perto disso mas nunca concluir”¹. Assim começa o diário que Nuno Ramos manteve durante a montagem de uma exposição em Belo Horizonte e publicado, em 2016, na revista *Piauí* com o título “Fooquedeu”. No texto, ele descreve aquilo que experimenta durante a montagem de suas exposições como uma “paixão pelo possível”, “um furor vivo e vertiginoso” pelo que ainda não é e que, de modo tão clemente quanto cruel, pode ser tudo: a montagem pode transcorrer melhor que o esperado, mas também pode acontecer de o trabalho “não funcionar, ou pior que tudo, ficar horrível”. “Sinto carinho e certo desapego pelo que já fiz”, o artista escreve, “enquanto está sendo feito, no entanto, parece um bicho traidor e amoroso, me sacudindo na insônia, abrindo a perna e me apunhalando, prometendo e condenando, piscando e soltando a peçonha”².

Não se pode dizer que exista muito em comum entre o expressionismo barroco, magmático e expansivo de Nuno Ramos e a concisão, o rigor e a clareza formal do trabalho de Cinthia Marcelle. No entanto, é em Nuno Ramos e especialmente neste texto nascido de um diário que penso com frequência nos cinco dias que passo em Oxford acompanhando a montagem de “The family in disorder: truth or dare”, exposição individual de Cinthia Marcelle no Modern Art Oxford (MAO).

Não é uma montagem qualquer, daí minha chegada antes da abertura: o museu, a pedido de Cinthia Marcelle, convocou seis montadores de exposição que, também sendo artistas, deveriam, depois de montar o trabalho sob a supervisão da artista, ocupá-lo, interferindo na sua forma tal como quisessem. Basicamente, a artista havia convocado um levante do possível contra si própria, um levante sobre o qual não teria nenhum controle, do qual não poderia participar e cujo resultado só poderia observar no final: sua entrada na galeria durante o trabalho dos montadores-artistas estava, em comum acordo, proibida.

“The family in disorder: truth or dare” é a primeira grande exposição de Cinthia Marcelle depois de sua participação na 57ª Bienal de Veneza, de onde saiu com a Menção Honrosa do júri por seu trabalho “Chão de caça”, comissionado para o pavilhão brasileiro. A artista visita Oxford pela primeira vez no verão de 2017, quando a

1. RAMOS, Nuno. Fooquedeu: fragmentos sobre a exposição “O direito à preguiça”, o lugar do artista e a crise do país.

Revista Piauí, n. 118, jul. 2016. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/fooquedeu/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

2. Ibidem.

Bienal ainda está aberta, e o trabalho que propõe ao MAO responde, parece-me, a sua situação naquele momento: não só ela acabara de realizar o que talvez tenha sido seu trabalho mais complexo e ambicioso – “Chão de caça” reúne vídeo, escultura, pintura em uma estrutura que explora, na micro e macro escala, todas as dimensões e aspectos do pavilhão brasileiro no Giardini –, como havia ainda todo o ônus e o peso da participação e premiação em um dos maiores e mais renomados eventos de arte do mundo. Se participação e premiação na Bienal de Veneza coroam e dão testemunho da solidez da trajetória de Marcelle, o aumento da visibilidade, em um contexto artístico cada vez mais espetacularizado, é proporcional ao aumento das autocobranças e responsabilidades. De um ponto de vista prático e imediato, “Chão de caça” marca e assinala o merecido reconhecimento internacional da artista, de outro, ele aponta para o início de um processo de revisão e análise de sua própria trajetória, que seria levado a cabo na exposição do MAO.

É ainda em Nuno Ramos e em seu diário de montagem, “Foo-queudeu”, que penso. O artista escreve:

A única coisa que a obra verdadeira entrega exclusivamente ao artista não é o seu sentido, mas o aroma de sua sucessora – a próxima obra, que necessariamente a falseará e relativizará. Essa traição é a sina biográfica de todo artista, seu beijo de Judas – não se deter naquilo que produziu.³

3. Ibidem.

“The family in disorder: truth or dare” é o beijo de Judas de Cinthia Marcelle em Cinthia Marcelle; de um lado, ele a revela e denuncia, de outro, impõe o que talvez tenha sido o maior desafio de sua carreira até agora. O vídeo que integrava *Chão de caça, Nau* (realizado em parceria com Tiago Mata Machado) aludia a uma rebelião ou motim; em “The family in disorder” a artista convoca um motim contra si mesma.

“The family in disorder”

O trabalho de Cinthia Marcelle retira sua força do encontro entre uma ordem formal rigorosamente imposta e a desordem desconcertante das matérias e do mundo. Nos últimos quinze anos, produzindo vídeos, fotografias ou instalações, a artista empenhou-se em

Patrícia Mourão

O beijo de Judas de Cinthia

Marcelle – algumas

considerações sobre a montagem

de “The family in disorder: truth

or dare”, exposição da artista no

Modern Art Oxford.

criar sistemas e enquadramentos para o excesso ilógico e vital da realidade. Não se trata, no entanto, de conter, disciplinar ou domar a desordem, mas de tensionar a ordem e o caos, o dentro e o fora, a subordinação e a ruptura, a regra e a exceção, a civilização e a barbárie. Nesse tensionamento e dualidade, ressalta-se, a um só tempo, a potência disruptiva e incendiária do caos e a crença no gesto artístico, no seu caso, quase obsessivo: sempre firme, claro e cristalino, como o de um cirurgião na carne humana.

Pois: em “The family in disorder: truth or dare” a artista lança um desafio a si mesma e a sua obsessão com o controle, o sistema e a síntese: entregar a pessoas a quem não conhece a forma final de seu trabalho, delegar a um conjunto de montadores e artistas o gesto derradeiro, a costura final. Se boa parte do trabalho de Cinthia consiste em impor quadros e molduras ao excesso vital, agora tratava-se de uma operação de desenquadramento: de si própria e de seus métodos.

Como outros *site specifics* da artista, *The family in disorder* responde à arquitetura do MAO e à circulação do público pelos espaços expositivos do museu, que é composto por duas salas expositivas principais interconectadas por uma pequena saleta. Dois acessos conduzem às galerias principais, de modo que, não havendo sinalização indicando o ponto inicial da exposição, um elemento de acaso irá determinar por onde o visitante começará a vê-la.

The family in disorder começa pela duplicação de uma galeria dentro da outra, pela produção de uma imagem espelho de uma sala na outra. Na galeria maior foi colocado um carpete negro reproduzindo, em escala 1:1, a planta da galeria menor, cujo piso também estava inteiramente coberto por um carpete idêntico, de modo que, enquanto na galeria menor o carpete encontrava a parede, na maior, uma moldura de piso de taco separava-o desta, deixando evidente a diferença entre a área das duas galerias. Sobre os carpetes de cada uma das salas, foi erguida, com a ajuda dos montadores e seguindo um esquema rigoroso desenhado pela artista, uma mureta com materiais recorrentes no trabalho de Marcelle: tijolos, pedras, terra, ripas de madeira, barris de metal preto, plástico preto, tecido de algodão branco, rolos de papel *craft*, corda, cadarço preto, *silver tape*, fita crepe, giz e bombas de fumaça.

Meticulosamente ordenados e encaixados, esses materiais formaram uma mureta sólida, de aproximadamente setenta centímetros

de altura, separando, de uma ponta a outra de sua largura, os carpetes em duas metades. Uma mureta era idêntica à outra. Para as duas salas empregou-se a mesma quantidade de material, e para as duas seguiu-se o mesmo projeto, de modo que, ao final dessa etapa, a galeria menor, com o carpete e a mureta, estava inteiramente duplicada e emoldurada pela maior, como uma fotografia, uma imagem-espelho.

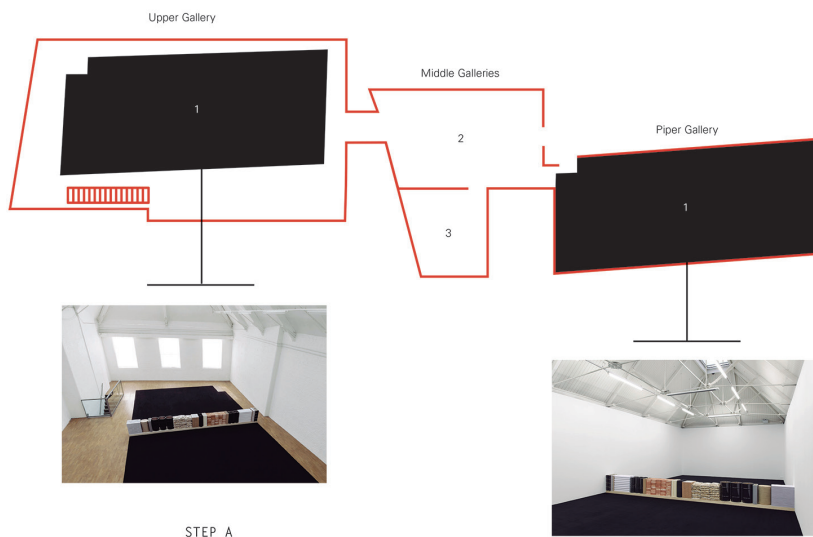


Fig. 1. Planta do MAO, com a localização das duas galerias.

O impacto daquele desenho claro e certo de uma linha cortante atravessando uma zona negra é tamanho que temos a impressão de que é a mureta, e não o piso ou a parede a suportá-la, que sustenta e firma os outros planos; como se eles, piso e parede, existissem em função dela, como se tivessem sido inventados por ela – e, de fato, toda a percepção do espaço e seus planos passa a ser determinada por essa linha sólida.

Terminada a construção, os montadores-artistas convidados ocuparam a galeria maior com liberdade para desmontar a estrutura, manipulando os materiais como bem entendessem, contanto que respeitassem algumas regras: evitar textos e representações figurativas, não alterar o carpete (este deveria permanecer como o índice mais evidente da duplicação de uma sala na outra); não usar qualquer tipo de ferramenta; e, por último, não retirar nada da sala, de modo que, ao final do processo, se fosse possível pesar as duas galerias, o peso

Patrícia Mourão

O beijo de Judas de Cinthia

Marcelle – algumas

considerações sobre a montagem

de “The family in disorder: truth

or dare”, exposição da artista no

Modern Art Oxford.

de ambas deveria ser idêntico. Fora isso, tudo poderia ser feito: desde absolutamente nada, deixando as coisas como estavam e mantendo-se a equivalência visual entre as duas salas, até jogar tudo no chão, com um só gesto, e dar a bagunça resultante como produto final. A galeria menor ficou preservada com a mureta de materiais intocada e, uma vez aberta a exposição, permaneceu como um espelho tridimensional do passado ordenado da maior, já “desordenada”.



Fig. 2 e 3. *The family in disorder* – galeria menor e galeria maior antes da intervenção dos seis montadores e artistas.

A artista, como já comentado, não poderia intervir nem acompanhar o trabalho. Enquanto eu e a equipe do museu podíamos ir e vir na galeria onde trabalhavam os artistas-montadores, a ela, salvo os momentos em que era convidada a entrar, restava esperar e experimentar quase cegamente a *vertigem do possível*. Por algum motivo, Marcelle não arredou o pé do museu nesses dias. É verdade que eu a via sempre ocupada, cuidando, com a obsessão e que lhe é



Fig. 4 e 5. *The family in disorder*, vistas da galeria maior depois da intervenção dos seis montadores e artistas.

Patrícia Mourão

O beijo de Judas de Cinthia

Marcelle – algumas

considerações sobre a montagem

de “The family in disorder: truth

or dare”, exposição da artista no

Modern Art Oxford.

característica, de outros detalhes da exposição, mas tinha algo mais a mantê-la ali, rondando a sala, assombrando e sendo assombrada. Era como se, sendo impedida de exercitar, na forma final do trabalho, o seu lado detalhista e obsessivo, a artista o tivesse deslocado para uma espécie de espera ativa e especulativa – em um momento do processo, ela me confidenciou que a medida de sua ansiedade ou tranquilidade era dada pelas expressões que tentava desvendar no rosto dos montadores. Ela continuava, portanto, a trabalhar, acompanhando, minuto a minuto, aquilo que não podia controlar: abrir mão do controle não era um desapego, mas um desafio e uma vertigem.

Como que para assegurar sua própria exclusão e a imprevisibilidade do processo, a artista confiou ao museu a escolha dos seis montadores: Aline Arcuri, Aaron Head, Chris Jackson, Kamila Janska, Andy Owen e Seb Thomas. Garantia-se assim que nenhuma afinidade estética, nenhuma linguagem partilhada, aliás, nenhuma língua materna, unisse, *a priori*, a artista à maioria dos montadores. Eles não eram nem poderiam ser seus representantes.

O enquadramento da arte

Mas que fossem artistas e montadores de exposição era tão importante para a operação em jogo em *The family in disorder* quanto o auto-afastamento desejado pela artista. Enquanto montadores que já tinham trabalhado no MAO, eles conheciam e entendiam aquele espaço melhor do que qualquer outra pessoa; sabiam as dificuldades que a galeria impunha, conheciam os seus usos possíveis – uma velha conhecida, a sala, com seu vazio e sua escala, não lhes botava medo. Complementarmente, enquanto artistas, é certo que teriam um olhar mais treinado e habituado a estudar e explorar as propriedades do espaço e dos materiais do que um “não artista” teria. Além disso, a ideia de desordem, dispersão, heterogeneidade, precariedade, e, por que não, destruição ou feiura, não são, em tese, ameaçadores ou inéditos para um artista. Antes, elas constituem uma gramática e uma estratégia possível para responder à história da arte tanto quanto ao estado das coisas hoje⁴.

Na verdade, o enquadramento da arte é tão importante em *The family in disorder* quando o “autodesenquadramento” da artista de seus quadros, métodos e processos habituais; mais que isso, ele é sua condição. Não estava em questão entregar o fazer artístico a

4. Importante dizer que assim como estavam mais habilitados para explorar o espaço e os materiais, é possível que, pela mesma razão, eles também estivessem mais desconfortáveis. Como técnicos, eles eram acostumados a montar trabalhos, não a destruí-los – como destruir o que se construiu? Que dizer então de destruir algo tão imponente e sólido como aquela barreira? Enquanto artistas, as dificuldades talvez fossem ainda maiores: estavam no desconfortável lugar de ter de negociar entre sua prática, seus meios e processos, e o de outros. Se entravam, pela primeira vez naquela galeria na condição de artistas, muito provavelmente não era como esperavam – com seus projetos, obras e materiais –, mas para negociar, com outros artistas com quem não escolheram trabalhar, os materiais de um terceiro.

5. A decisão de terminar o *slide show* com a imagem de uma barreira criada por estudantes secundaristas na cidade de São Paulo é altamente significativa, especialmente se considerarmos que ela encerra um percurso iniciado com ninguém menos que Marcel Duchamp, a quem se atribui o papel seminal de ter dinamitado e reestruturado todo o campo da arte com suas perspectivas estéticas, intelectuais e ideológicas. Ao escolher como equivalente simétrico para Duchamp uma fotografia feita quase cem anos depois dos primeiros *ready-mades*, Marcelle parece sugerir que esses secundaristas podem estar para o devir da arte no século XXI – ao menos para o devir desejado por ela – assim como Duchamp esteve no século XX. Nesse ponto, ainda é preciso considerar a semelhança formal entre as imagens de Duchamp e dos secundaristas, já que ambas apresentam barreiras. Se em Duchamp, um emaranhado de fios dificulta o acesso à exposição dos surrealistas e cria um enquadramento e um ponto de vista para as obras, na fotografia dos secundaristas, uma fileira de carteiras escolares bloqueia o trânsito de São Paulo. Entre as carteiras e os automóveis, virando-thes as costas, uma jovem preta, face virada para

“não artistas” para promover a diluição da arte na vida cotidiana, tal como desejado pelas neovanguardas. Tampouco era o caso de buscar um olhar puro, livre, não formado nem formatado pela história da arte. Havia, ao contrário, um esforço brutal de Cinthia Marcelle de se desafiar como artista, provocando, deslocando e desenquadrando sua história, seus métodos e processos, deixando-se, tal como em um jogo de verdade ou desafio, revelar e desmontar. Um esforço, em suma, de se “desenquadrar” de seus quadros habituais.

Mas sem o enquadramento da arte, o “desenquadramento” da artista seria apenas uma diluição ou dissolução no todo. As escolhas de Cinthia Marcelle não deixam dúvidas sobre a importância deste campo delimitado para o seu “autodesenquadramento”: mantém-se o espaço de uma galeria; convida-se um grupo de artistas (e não amadores) para o trabalho; estipula-se uma série de regras e limitações a partir da qual esse processo deve acontecer; e mantém-se, ao final, uma imagem-espelho daquilo que seria desenquadrado, desarranjado e desmontado, um ponto de vista a partir do qual olhar. Sem esse sistema e esse quadro de referências, não se poderia ter a medida do desafio, do deslocamento e do desenquadramento da artista.

Tudo começa com uma foto

Para sedimentar esse campo comum, em seu primeiro encontro com os artistas-montadores em Oxford, Cinthia Marcelle dividiu com o grupo um atlas de imagens que fez ou coletou ao longo dos anos. No total, eram 668 *slides* com imagens em preto e branco, apresentadas sequencialmente, sem crédito nem qualquer outra informação contextual. O *slide show* começava com um registro da exposição “First papers of Surrealism” (1942), cuja cenografia foi assinada por Duchamp e terminava com uma fotografia de uma secundarista fechando o trânsito em São Paulo e levantando o punho em sinal de luta. Entre Duchamp e a secundarista, sem qualquer hierarquia ou diferenciação, imagens provenientes da história da arte da segunda metade do século XX misturavam-se a trabalhos de artistas de sua geração, a *stills* de filmes e ao caos aleatório e desordenado do mundo (com fotografias de borracharias, lixos urbanos, manifestações ou situações de resistência, por exemplo). Também havia, no meio de tudo, obras da própria artista e dos seis montadores-artistas⁵.

Patrícia Mourão

O beijo de Judas de Cinthia

Marcelle – algumas

considerações sobre a montagem

de “The family in disorder: truth or dare”, exposição da artista no Modern Art Oxford.

À medida que os slides se sucediam, aos poucos era possível notar a recorrência de alguns materiais tais como cordas, areia, pó branco, borracha, pedras ou lona preta – vários dos quais apareceriam na murata montada e desmontada em Oxford –, assumindo formas variadas e prestando-se a usos diversos. O aspecto bruto e integral dos materiais – seu peso e consistência, seu potencial entrópico ou sua resistência a dobrar-se a uma forma contida e acabada – chamava mais a atenção que o contexto das situações. Passado um tempo, deixava de importar se o que víamos era um trabalho artístico ou a desordem ilógica do mundo, se estávamos em uma galeria ou em um lote vago. Também deixava de importar a autoria ou a realidade anterior de cada imagem. No fluxo indiferenciado de imagens, por contágio e repetição, de uma fotografia a outra, a arte perdia seu enquadramento ao mesmo tempo que, ao desarranjo mundano, era atribuída uma gramática, um sistema e um limite.

A apresentação das imagens em fluxo contínuo e a decisão de neutralizar as particularidades de cada uma com um filtro preto e branco contribuía para aumentar a impressão de indiferenciação. O preto e branco impunha um efeito de homogeneidade indiferenciada entre as imagens – a cores, é possível que reconhecêssemos mais facilmente várias daquelas fotografias, mas em p&b e interligadas a tantas outras, elas pareciam perder parte da sua substância ou de sua realidade para integrar uma massa emaranhada e de certo modo coesa. Também colaborava para isso o fato de que várias das imagens não pertenciam ao repertório dos montadores-artistas. Ainda que pudessem reconhecer nomes já clássicos como Carolee Schneemann, Joseph Beys, Martha Roesler ou Robert Smithson, não se pode esperar o mesmo em relação a alguns artistas brasileiros, como Antônio Manuel, Artur Barrio, Carmela Gross; que dizer então daqueles da geração de Marcelle, como Lais Myrrha, Sara Ramo, Marilá Dardot ou Matheus Rocha Pitta.

As aproximações entre artistas, mundo e caos eram tão pouco programáticas e as associações tão livres que, por alguns minutos, parecia-nos estar na cabeça de Cinthia Marcelle, no emaranhado de suas lembranças sedimentadas e quase apagadas. Mas de alguma maneira – talvez porque cada um dos montadores reconheceu ali um pouco de sua história –, aqueles *slides* acabaram por constituir uma memória comum, fragmentada, e nunca totalmente reconstituível, para a exposição.

Pertencendo apenas ao processo da exposição, o slide show não foi disponibilizado ao público – e tenho dúvidas de que algum dia a artista o

as lentes, levanta o punho em sinal de luta. O anjo da história é uma anja negra. Atrás de si, o “progresso”, com seus carros, buzinas e certezas deseja continuar sua marcha cega em direção a um futuro que repetiria o seu fracasso passado; à sua frente, no fora de quadro, no fora de campo, os sinais de uma desordem possível, de uma energia que não quer e não deve ser enquadrada por antigas molduras e velhos sistemas. Por fim, é preciso ainda ter em mente que estamos em uma cidade que se orgulha de sua fidalguia acadêmica e cuja identidade passa por suas universidades. Oxford abriga a universidade mais antiga do Reino Unido e ainda hoje uma das mais prestigiadas do mundo; ora, que Marcelle tenha escolhido, como imagem que antecede a ida dos montadores ao espaço, a de uma luta de jovens por uma educação horizontal, propositiva e sonhadora me leva a pensar que há uma equivalência entre, de um lado, aprender e desaprender e, de outro, enquadrar(-se) e desenquadrar(-se).

dividirá novamente com alguém: há algo de tão íntimo e pessoal ali, que a simples ideia já parece obscena. Mas para aqueles que o viram, uma vez aberta a exposição, era possível reconhecer aqui e ali, na galeria onde trabalharam os artistas convidados, algumas formas saídas das fotografias: uma massa redonda pendendo do teto lembra um detalhe em uma instalação do sul africano Dineo Seshee Boppe; uma pequena escultura de tijolos equilibrados em giz, um André Komatzu; fitas pendentes na parede, um Robert Morris; uma espiral de tecido branco, uma Cinthia Marcelle. Era como se as fotografias do slide show, inicialmente pertencentes à memória pessoal da artista, tivessem ido para o espaço depois de filtradas e reorganizadas pela experiência de cada um dos montadores; como se aquelas formas tridimensionais fossem os vestígios de uma memória individual deslocada, transformada e naufragada coletivamente.

Se aquelas formas autônomas citavam diretamente o slide show não é possível saber, assim como não é possível adivinhar a quem deve ser atribuída sua autoria. O trabalho retira sua força dessa indistinção, pois não estamos em uma sala cheia de objetos independentes, de autorias distintas, dispostos lado a lado segundo algum tipo de padrão ou ordenação. Ao contrário, a sala nos provoca duas experiências distintas, que se alternam mas não se anulam: de um lado, a apreensão de uma totalidade, um overall abstrato que parece querer se expandir para além das paredes. De outro, uma atenção aos detalhes e pequenos acontecimentos visuais. Em outras palavras: enquadrar e desenquadrar.

Fig. 6 e 7. *The family in disorder*
– detalhes da galeria maior.



Fig. 8 e 9. *The family in disorder*
– detalhe da galeria maior.



Verdade ou desafio

Embora sempre invisível, a fotografia tem um papel central na exposição, na verdade, literalmente central: na pequena saleta conectando as duas grandes galerias, em um televisor apoiado no chão, há um vídeo feito a partir de uma única fotografia. Vem desse vídeo a segunda parte do título da exposição: *Truth or dare*. Registrada na África do Sul com um telefone celular, a foto mostra uma forma triangular apoiada sobre um fundo de terra batida. No filme, um *software* (desenvolvido a pedido da artista por Pedro Veneroso), faz o triângulo girar sobre o próprio eixo, sem velocidade regular. Apresentando em *loop*, o filme tem dois movimentos simétricos e um centro: primeiro, o triângulo gira em sentido horário, mas depois de alcançar o repouso, o mesmo movimento giratório é iniciado em sentido anti-horário; entre os dois, uma breve sombra projeta-se sobre o triângulo.

Patrícia Mourão

O beijo de Judas de Cinthia

Marcelle – algumas

considerações sobre a montagem de “The family in disorder: truth or dare”, exposição da artista no Modern Art Oxford.

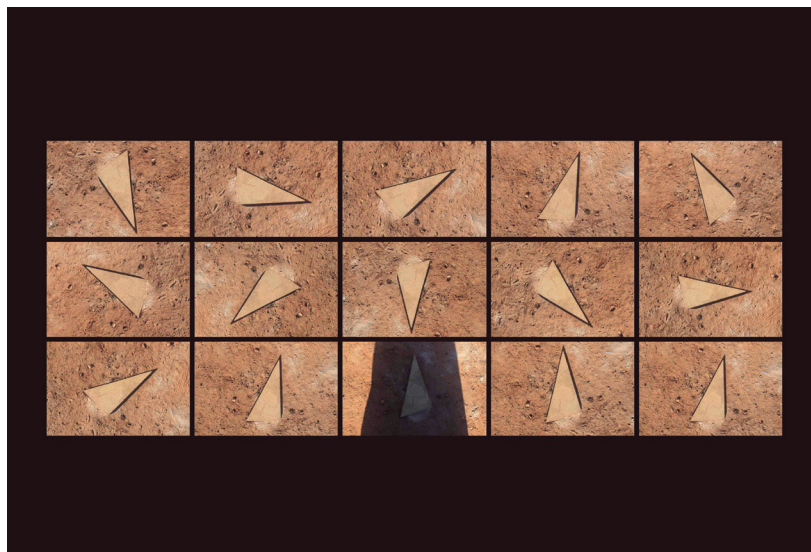


Fig. 10. *Truth or dare* – diagrama do filme.

Na sua simetria interrompida por um centro, *Truth or dare* reflete a situação espacial da exposição, com suas duas salas espelhadas e uma no meio com o vídeo: os movimentos em sentido horário e anti-horário apontam, cada qual, para uma sala, e a sombra projetando-se sobre o eixo triangular faz a vez da sala onde o vídeo está instalado – ela também mais escura que as duas grandes galerias en-

tre as quais se encontra. Se o movimento do triângulo no filme lembra o de uma bússola ou um relógio desregulado, ele também evoca, como sugerido pelo título, o de uma garrafa na brincadeira “verdade ou desafio”, com as duas salas encarnando, ao mesmo tempo, os dois jogadores do jogo: uma sala é o espelho e o desafio da outra.

O vídeo também provoca uma sensação de desorientação não muito distinta daquela provocada pelas duas galerias de *The family in disorder*: não só a bússola parece sem prumo, mas também nós perdemos, momentaneamente, o sentido de gravidade e nossa capacidade de interpretação espacial. Por um instante, ficamos sem saber se é o triângulo que se move sobre um fundo fixo, se é o fundo que gira com o triângulo colado a ele, ou se é a câmera que gira sobre o próprio eixo ao redor de um objeto fixo. Não somos capazes nem mesmo de saber se o filme é uma animação feita a partir de uma fotografia ou é um plano sequência: assim como as fotografias do *slide show* desaparecem no meio do processo, também aqui não é possível ter certeza de que aquela forma triangular seja originalmente uma fotografia. É essa fotografia, praticamente invisível e esquecida, que sustenta e equilibra o jogo de verdade e desafio entre duas salas repletas de materiais.

Também é na África do Sul que a história de Cinthia Marcelle como artista começa. Em uma entrevista de 2011, concedida a Júlia Rebouças⁶, ela afirma que se descobriu como uma artista em 2003 quando participou de uma residência na Cidade do Cabo. Daquela residência, ela voltou com uma série fotográfica, realizada em parceria com o artista sul-africano Jean Meeran, intitulada *Capa morada*, na qual, cobrindo-se com tecidos da mesma cor do fundo em frente ao qual se colocava, a artista tentava plasmar e se misturar à paisagem da cidade. Nas fotografias que integram essa série, corpo e arquitetura, orgânico e inorgânico, frente e fundo aplainavam-se na junção gráfica e cromática da artista, coberta por tecidos, com a cidade.

Cinthia Marcelle já trabalhava como artista desde os anos 1990, mas seu mito autoinstituído de eleição poética está localizado em *Capa morada* e em sua tentativa, com essa série, de diluir suas margens e fronteiras para se mesclar ou mestiçar em um outro mundo. No entanto, a desapareição não é completa: há sempre um pequeno contorno, uma linha tênue, separando e unindo o tecido a cobrir seu corpo e o fundo no qual ele queria se misturar. Cinthia

6. REBOUÇAS, Júlia.
Entrevista a Cinthia
Marcelle. In: **Escritos para
Cinthia Marcelle**. São
Paulo: Associação Cultural
Videobrasil, 2016.

Patrícia Mourão

O beijo de Judas de Cinthia

Marcelle – algumas

considerações sobre a montagem

de “The family in disorder: truth

or dare”, exposição da artista no

Modern Art Oxford.

não desaparece na cidade, ela é plasmada a um fundo, reenquadrada como um padrão gráfico e geométrico em uma cidade que, por sua vez, também é transformada em uma geometria abstrata e aplainada pela frontalidade da tomada de vista e pelo privilégio dado, pelo enquadramento, às linhas verticais e horizontais do campo visual. Apenas uma foto da série não obedecia a esse esquema; nesta, a artista aparece descoberta, sentada em um ônibus cheio, ao lado de outros sul-africanos; curiosamente esta é a única em que a artista de fato se “desmargina” no meio cidade.



Fig. 11. *Capa morada*, 2003.

Quinze anos separam esta fotografia de um triângulo e aquelas de *Capa morada*, também feitas na África do Sul. Quinze anos separam o momento em que Cinthia Marcelle se reconhece como artista e a ocasião em que convoca um levante contra sua autoridade artística. Pensando nessas datas, à luz do que testemunhei em Oxford, fico a me perguntar se “The family in disorder” não seria, mais que uma provocação e um desafio, uma retrospectiva de Cinthia Marcelle, ou melhor dito: uma retrospectiva-levante, uma retrospectiva-motim, uma retrospectiva-ataque-desafio-provocação. Uma retrospectiva na qual a artista pode recuperar sua trajetória tanto quanto seu gesto inicial e tantas vezes repetido de tentar perder suas margens dentro de uma margem delimitada. Uma retrospectiva que, como um beijo de Judas, revela e põe à prova.

RAMOS, Nuno. Fooquedeu: fragmentos sobre a exposição “O direito à preguiça”, o lugar do artista e a crise do país. **Revista Piauí**, São Paulo, n. 118, jul. 2016. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/fooquedeu/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

REBOUÇAS, Júlia. Entrevista a Cinthia Marcelle. In: **Escritos para Cinthia Marcelle**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2016, p. 1-4.

Patrícia Mourão é Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Mestre em comunicação e semiótica pela PUC-SP. Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação do Prof. Dr. Ismail Xavier com pesquisa sobre cinema experimental norte-americano e autobiografia. Curadora de mostras de cinema, entre as quais *Cinema Estrutural* (Caixa Cultural, 2015), *Jonas Mekas* (CCBB, 2013) e *Harun Farocki: por uma política do olhar* (Cinemateca Brasileira, 2010). Editou ou coeditou publicações sobre cineastas como Pedro Costa, Harun Fraocki, Naomi Kawase, David Perlov, Straub-Huillet e Jonas Mekas.

Vantagens do caos brasileiro: o Brasil que Oswald de Andrade descobriu em Paris.

Artigo inédito

palavras-chave:
Oswald de Andrade;
Modernismo; arte brasileira;
arte moderna

Advantages of Brazilian chaos: the Brazil that Oswald de Andrade discovered in Paris.

Durante o ano de 1923, quando residiu em Paris, Oswald de Andrade teve contato com uma diversidade do que chamou de “ambientes intelectuais”, atuando como agente divulgador do movimento de renovação artística e literária promovido em São Paulo pela Semana de Arte Moderna. Essa experiência produziu um alargamento de sua reflexão sobre a singularidade da formação cultural e da vida intelectual brasileiras, processo que culminaria na publicação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, pouco tempo depois de seu retorno ao país. Por meio da análise do texto de uma conferência, de cartas e de artigos enviados por Oswald de Andrade de Paris, este artigo discute o modo como as artes visuais participaram desse momento específico de sua experiência intelectual.

keywords:
Oswald de Andrade;
Modernism; Brazilian art;
Modern art

During the year of 1923, Oswald de Andrade lived in Paris, where he was in touch with different “intellectual environments”, as he called them, acting as a promoter of the artistic and literary renewing movement started in São Paulo by the Semana de Arte Moderna. The experience he had in the French capital enlarged his reflection on the specificity of both Brazilian culture and intellectual life. This process culminated in the *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, published a few months after his return to Brazil. By means of the analysis of a conference text, together with letters and articles sent from Paris, this article discusses how the visual arts took part on that specific period of Oswald de Andrade’s intellectual career.

* Universidade de São Paulo
[USP].

Vantagens do caos brasileiro:

o Brasil que Oswald de

Andrade descobriu em Paris.

1923 foi um ano importante para a experiência intelectual de Oswald de Andrade. Depois da Semana de Arte Moderna, primeiro “round” enfrentado pelos “boxeurs” do Modernismo paulista¹, entre março e dezembro daquele ano o escritor residiu em Paris. Àquela altura, ele já havia iniciado um romance secreto com Tarsila do Amaral, que acabara de montar um ateliê na capital francesa. Juntos, o casal Tarsiwald – como os apelidou depois Mário de Andrade – travou contato com um grupo variado de artistas, músicos, escritores e outras figuras da cena cultural parisiense, frequentando clubes de dança, cafés-concerto, galerias, apartamentos e ateliês por onde circulavam Jean Cocteau, Jules Romain, Blaise Cendrars, Darius Milhaud, Fernand Léger, Constantin Brancusi, Albert Gleizes, André Lhote, Pablo Picasso, Léonce Rosenberg, entre outros.

Se, à exceção de Blaise Cendrars, é difícil avaliar qual o grau de proximidade e envolvimento que Oswald de Andrade teve com cada um desses personagens, a análise das cartas e artigos enviados por ele ao Brasil, assim como do texto de uma conferência que pronunciou na Sorbonne naquele ano, permite avaliar como ele estava processando as experiências que vivia, digerindo-as de acordo com os interesses que o moviam enquanto intelectual engajado em um reflexo sobre a inserção de seu país na modernidade. Este artigo focaliza o modo como as artes visuais aparecem nesse momento específico da experiência intelectual de Oswald de Andrade. Momento que resultará, alguns meses depois de seu retorno ao Brasil, na escrita do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Momento que seu amigo Paulo Prado, companheiro de convivência na capital francesa, viu como sendo uma “descoberta” pessoal do Brasil².

*

Para entender as relações estabelecidas por Oswald de Andrade junto ao meio artístico e intelectual parisiense, é preciso se perguntar sobre quais eram seus objetivos na capital francesa. As cartas que enviou a Mário de Andrade durante a viagem³ revelam, desde sua passagem por Lisboa, um empenho em criar relações com escritores que lhe pareciam mais próximos do tipo de renovação literária encampado pelos modernistas no Brasil. É o caso, por exemplo, da carta enviada de Lisboa, em 29 de janeiro de 1923, na qual Oswald de Andrade fala

1. Na coluna “Semana de Arte Moderna”, publicada em 11 de fevereiro de 1922, no *Jornal do Commercio*, edição São Paulo, Oswald de Andrade atacava o que chamava de “academismo” e se referiu ao grupo de artistas e intelectuais que articulava a realização do evento como “boxeurs na arena”: “Queremos mal ao academismo porque ele é o sufocador de todas as aspirações joviais e de todas as iniciativas possantes. Para vencê-lo destruímos. Daí o nosso galhardo salto, de sarcasmo, de violência e de força. Somos boxeurs na arena. Não podemos refletir ainda atitudes de serenidade. Essa virá quando vier a vitória e o futurismo de hoje alcançar o seu ideal clássico”. ANDRADE, Oswald de. “Glórias de praça pública” [título atribuído]. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia. **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 71.

2. No prefácio que ao livro *Pau-Brasil* (1925), Paulo Prado escreveu: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra”. PRADO, Paulo. *Poesia Pau-Brasil*. In: ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 15.

3. Oswald de Andrade enviou 14 correspondências ao amigo, entre cartas e cartões postais, desde a partida em dezembro de 1922 até maio de 1923.

de seu contato com escritores portugueses e planeja sua atuação na França, para o que conta com a ajuda do amigo:

A geração surpreende. *Contemporânea*⁴ à nossa disposição. Manda-lhe *Klaxon*. E urgente, imprescindível, remete de *suite*, para o meu endereço em França (...) diversos exemplares de *Pauliceia*, o *Messidor* do Guy, se possível e 3 coleções ou 4 ou 5 de *Klaxon*.⁵

4. Revista publicada em Lisboa, entre 1922 e 1926, dirigida por José Pacheco.

5. ANDRADE, Oswald. 29 jan. 1923, grifos do autor. Para a transcrição das cartas, manteve-se aqui os grifos, abreviações e estilo do original, apenas atualizando a ortografia ou corrigindo a grafia de nomes próprios, quando necessário, e acrescentando itálico às expressões estrangeiras e aos títulos de livros e revistas.

6. Inaugurada em 1915, a livraria foi frequentada por escritores como Guillaume Apollinaire, Paul Fort, Pascal Pia, Jules Romains, Leon-Paul Fargue, Louis Aragon, André Breton, André Gide, Paul Valéry, André Salmon, Max Jacob, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Jean Paulhan, Tristan Tzara, Jean Cassou, Valéry Larbaud, James Joyce, entre outros.

7. ANDRADE, Oswald de. [carta] 4 março 1923, Paris, França [para] ANDRADE, Mário de, São Paulo. 2 fls, grifos do autor. Fundo Mário de Andrade, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

8. Ibidem.

Em carta enviada já de Paris, em 25 de fevereiro de 1923, o escritor renova os pedidos de envio e acrescenta informações sobre seus primeiros contatos com escritores franceses. Ele envia ao amigo um autógrafo de Jules Romains, a quem se refere como “o 1º amigo conquistado”, e dá mostras de já ter conhecido a célebre livraria de Adrienne Monnier, La Maison des Amis des Livres⁶, onde sugere a Mário de Andrade que poderiam ser vendidos exemplares de *Klaxon*. Ao mesmo tempo, pergunta pelo andamento da tradução de seu romance *Os condenados*, publicado em 1922, e na qual Sérgio Milliet estaria trabalhando. Em 4 de março, o escritor volta a esse assunto, deixando transparecer alguma irritação com a demora nas notícias:

Esta carta exige resposta urgente. *Les affaires sont les affaires*, já dizia aquele besta do Mirabeau. Não tenho o endereço do Serge [Milliet] e por isso recorro a ti. Preciso com certa urgência da tradução francesa de *Os Condenados*. Já terá o Serge terminado o trabalho que começou?

Se o tiver feito - peço ainda a ti, favor de amigo, ora! pelo amor de Deus! por quem é! Que os remeta a mim, sem perda de tempo! (...) A tradução ou qualquer notícia a respeito, espero dentro de 50 dias. Hoje são 4 de março, deve estar aqui a 24 de abril, no máximo. Certo?⁷

Na sequência, retoma os pedidos de envio de exemplares de *Klaxon*, aos quais acrescenta também a demanda por exemplares da nova fase da *Revista do Brasil*, além de dar notícias sobre sua atuação: “Tenho feito o possível por nós. Deixei na mesa de trabalho de Jules Romains o meu volume de *Pauliceia*. Insistência dele. Conhece o espanhol, quer decifrar. Pior para ti!”⁸.

Por esses trechos, percebe-se o quanto Oswald de Andrade pretendia assumir o papel de agente divulgador, em Paris, da renovação modernista no Brasil, procurando colaboradores, tradutores para seu

romance *Os condenados*⁹, editores e distribuidores para os livros de seus colegas e para as revistas *Klaxon* e *Revista do Brasil*. Nesse sentido, ele foi um elemento importante do que se poderia chamar de uma “missão” brasileira em Paris.

A existência de uma comunidade de artistas brasileiros residentes em Paris não era, naturalmente, algo novo. Mas, naquele ano de 1923, encontrava-se reunido na capital francesa um grupo que, embora heterogêneo, unia-se pelo objetivo comum de conhecer e se integrar às correntes artísticas modernas, buscando reconhecimento junto a um ambiente que depois seria descrito pela noção difusa de “Escola de Paris”¹⁰. Além disso, era um grupo que, em alguns casos mais, em outros menos, mostrava-se também engajado na divulgação da cultura brasileira.

Dessa “missão” brasileira em Paris, além de Oswald de Andrade, fizeram parte, por períodos variados, também os músicos Sousa Lima, Villa-Lobos e Frutuoso Vianna, os escultores Victor Brecheret e Celso Antônio, os pintores Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, o jornalista, poeta e futuro crítico de arte Sérgio Milliet, entre outros¹¹. Muitos deles tinham na figura do embaixador brasileiro Luiz Martins de Souza Dantas um importante esteio diplomático e, em alguns casos, até mesmo financeiro.

Souza Dantas foi um articulador importante para a inserção desse grupo de artistas e escritores em busca de espaço no concorrido cenário cultural da capital francesa. As relações com grupos sociais a que sua posição diplomática lhe dava acesso, somadas ao entusiasmo com que individualmente se dedicava à promoção da cultura brasileira, faziam do embaixador uma figura estratégica para aqueles artistas¹². Para um banquete oferecido em 24 de julho de 1923, celebrando sua nomeação como embaixador, Souza Dantas convidou uma lista de escritores e artistas ligados ao que se entendia ser a vanguarda parisiense do momento, convite este que teria sido uma sugestão de Oswald de Andrade¹³. A articulação promovida pelo escritor mostra a consciência que ele tinha da importância de fazer penetrar ideias modernas em órgãos oficiais, ainda que fora do país. Era parte da luta dos modernistas de São Paulo conquistar esses espaços¹⁴. E o banquete promovido por Souza Dantas pode ser entendido como uma espécie de “oficialização” da articulação que já vinha sendo feita informalmente entre artistas e escritores brasileiros e a vanguarda parisiense.

Vantagens do caos brasileiro:

o Brasil que Oswald de

Andrade descobriu em Paris.

9. Após a chegada de Sérgio Milliet a Paris, sem a tão desejada tradução, em carta de 18 de abril de 1923, Oswald de Andrade menciona tê-la deixado a cargo de Mathilde Pomès.

10. É dentro dessa perspectiva que Marta Rossetti Batista analisa o que chama de “colônia brasileira” na capital francesa, dando destaque ao ano de 1923. Cf. BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris**: anos 1920. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 180-213

11. Cada um desses personagens viajara a Paris por meios diversos, a maior parte com financiamentos particulares, como é o caso de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Do grupo mencionado acima, apenas Sousa Lima, Victor Brecheret e Celso Antônio eram mantidos, respectivamente, pelo Estado de São Paulo, no caso dos dois primeiros, e pelo Estado do Maranhão.

12. Tendo ingressado com 21 anos no Ministério das Relações Exteriores, Souza Dantas havia atuado como Ministro Interino das Relações Exteriores durante a Primeira Guerra Mundial, antes de ser nomeado embaixador brasileiro em Roma, em 1919. Desde esse período, Dantas já era conhecido dos artistas brasileiros em estágio na Europa, pelos auxílios prestados aos que precisavam de passaporte e outros documentos oficiais, ou mesmo de auxílio financeiro, como foi o caso de Victor Brecheret. Ele também dava suporte ao senador José de

Freitas Valle, enviando-lhe notícias dos artistas contemplados pelo Estado de São Paulo com o Pensionato Artístico. Nomeado para a Embaixada Brasileira em Paris no final de 1922, a atuação de Dantas na capital francesa rendeu-lhe a qualificação de “o homem que conseguiu mostrar ao povo francês que o Brasil existia”. Além de bem relacionado, o embaixador demonstrava uma atenção especial às artes; frequentava as exposições dos artistas brasileiros, inclusive comprando obras para ajudá-los; em resumo, Souza Dantas comparecia a todas as manifestações culturais de interesse que envolvessem o Brasil ou brasileiros na França. Era, portanto, um personagem importante, com cujo apoio certamente Oswald de Andrade contava para o sucesso de seus objetivos de divulgar, em Paris, a renovação intelectual de que ele participava no Brasil. Sobre a atuação de Souza Dantas no auxílio a artistas e escritores brasileiros em Paris, ver CAMARGOS, Marcia. **Entre a vanguarda e a tradição:** os artistas brasileiros na Europa [1912-1930]. São Paulo: Alameda, 2011, p. 124-131 e BATISTA, Marta Rossetti. Op. cit., p. 188.

13. Compareceram ao evento no restaurante Chez Joseph: Fernand Léger, André Lhote, Jean Giradoux, Jules Romains, Blaise Cendrars, Darius Milhaud, Jules Supervielle, além dos brasileiros Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Sérgio Milliet, Victor Brecheret, Vicente do Rego Monteiro, Pinheiro Júnior

Tanto é assim que uma transcrição detalhada do evento foi enviada por Sérgio Milliet sob o título “Carta de Paris”, colaboração do jornalista para a revista *Ariel*¹⁵.

Mas esse não foi o único evento em que Oswald de Andrade buscou uma aproximação com instâncias oficiais de relações internacionais entre Brasil e França. Ele foi precedido pela conferência pronunciada pelo escritor, em 11 de maio de 1923, no anfiteatro Turgot, da Universidade Sorbonne, com o título “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”.

Conforme sugere Dilma Diniz¹⁶, Oswald de Andrade foi convidado para proferir uma conferência na Sorbonne pelo professor Georges Le Gentil, responsável por um curso de estudos brasileiros oferecido na universidade francesa naquele ano. E lá estava novamente o embaixador Souza Dantas, que havia sido o responsável pela conferência inaugural do curso, o que permite imaginar que pode ter sido por intermédio do embaixador que Oswald de Andrade obteve o convite para a conferência. Além disso, como sugere Marta Rossetti Batista, possivelmente foi também Souza Dantas quem apresentou Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade a Valéry Larbaud e Jules Supervielle¹⁷, ambos colaboradores da revista *Revue de l'Amérique Latine*, que dois meses depois da realização da conferência publicou seu texto integral em francês.

A publicação do texto naquela revista certamente não foi uma casualidade. Ela permite imaginar que a conferência na Sorbonne não foi encarada por Oswald de Andrade como um evento restrito apenas a um interesse acadêmico no campo dos “estudos brasileiros”. Ele se valeu do espaço que lhe foi dado para conectar sua exposição também ao processo de construção de uma nova ideia de latinidade na França, do qual a *Revue de l'Amérique Latine* era um dos principais espaços de difusão, em Paris. Editada na capital francesa e criada em janeiro de 1922, em seu primeiro número a revista apresenta o objetivo de, por meio da publicação da produção de “escritores, sábios e homens políticos franceses, hispano-americanos e brasileiros”, propiciar ao leitor francês um resumo do que era a “vida intelectual, artística, econômica e social de todo o continente latino da América”¹⁸. Ao selecionar, traduzir e apresentar os ensaios e poemas publicados na revista, os editores preocupavam-se em criar conexões entre os autores do continente americano e o “espírito latino”, procurando demonstrar,

através daquela produção, a presença daquele espírito no continente americano. Forjando essa ligação, a revista proporcionava aos autores do continente americano uma oportunidade de reconhecimento e identificação¹⁹.

A circulação da ideia de latinidade, ou de “espírito latino”, no ambiente cultural francês havia assumido uma dimensão importante depois da Primeira Guerra Mundial. Como demonstra Kenneth Silver, durante o conflito e nos anos seguintes, a ideia de latinidade estava diretamente conectada ao sentimento de hostilidade contra a Alemanha e contra o povo alemão, vistos como “bárbaros” dos quais era preciso se defender em todas as frentes. Mas o apelo aos sentimentos latinos contra a barbárie germânica projetava-se também enquanto uma defesa mais ampla, não restrita a um território ou nação específica. Quando, em abril de 1915, a Itália se incorporou aos países aliados, essa decisão foi celebrada simbolicamente como o casamento de Dante (representando o classicismo italiano) e Marianne (representando a República francesa), o que assumia uma significação moral e cultural ainda maior do que a importância militar da aliança, na medida em que ratificava “uma guerra de classicistas e Latinos contra os bárbaros de um modo que a França por si só não poderia fazer”²⁰. Era a defesa da própria “civilização” contra a barbárie.

O uso do termo “latino”, associado a “civilização”, “Ocidente” e “humanidade”, evocava ainda “um chamado à ordem e um apelo à família, em sentido amplo e nacional”, penetrando na vida cultural parisiense por meio de uma literatura propagandística, que passou a dar preferência a temas ligados ao “Antigo” e ao “clássico”, e por uma ampla variedade de figuras alegóricas, símbolos tradicionais e monumentos patrióticos esquecidos até aquele momento, mas que agora eram reativados²¹. A *Revue de l'Amérique latine*, assim como a *Maison de l'Amérique Latine*²², representava um movimento adicional na formulação ideológica do “espírito latino”. Um movimento que se voltava para o outro lado do Atlântico.

Com esse contexto em mente, pode-se compreender melhor alguns aspectos do conteúdo da conferência “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”²³. Em busca de vínculos junto ao meio intelectual francês, Oswald de Andrade procurou adequá-la tanto à possível expectativa dos interessados em um curso de estudos

Vantagens do caos brasileiro:

o Brasil que Oswald de

Andrade descobriu em Paris.

e o próprio Souza Dantas. Cf. AMARAL, Aracy. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. 3a ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003, p. 110.

14. Essa consciência se manifestou, alguns anos depois, na formulação de um projeto para a criação de um Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil (DODEPAB) e, na década de 1930, em uma proposta de criação de um museu em São Paulo que acolhesse obras de arte “clássica” e “moderna”. Sobre o projeto do DODEPAB, ver CALIL, Carlos Augusto. Sob o signo do Aleijadinho. Blaise Cendrars, precursor do patrimônio histórico. **Arquitextos**, São Paulo, ano 13, n. 149.05, Vitruvius, out. 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.149/4540>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

15. O texto foi publicado no número de outubro de 1923.

16. DINIZ, Dilma Castelo Branco. A gênese da Poesia Pau-Brasil: um escritor brasileiro na França.

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 9-10, p. 75-83, 2003-2004. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3159>. Acesso em: 1 mar. 2018.

17. O primeiro é comentado com frequência na correspondência enviada por Oswald a Mário de Andrade, em 1923. Em carta de

7 de março, o escritor, sempre se queixando de Sérgio Milliet, comenta seu primeiro encontro com Larbaud: "Ontem visitei Valéry Larbaud. É o Bom, na acepção gorda da palavra. Vai aprender o português para traduzir toda a geração, já que Serge Milliet continua a acreditar no preguiçoso Sr. Alfred de Musset". Poucas semanas depois, em carta sem data, mas anterior a 9 de abril, ele afirma: "Atenção para Larbaud e Morand – amigos".

18. *Revue de l'Amérique latine*, n. 1, jan. 1922, p. 2.

19. Cf. BERCHENKO, Adriana. La *Revue de l'Amérique latine* en los años 20. *América: Cahiers du CRICCAL*, n.º 4-5, p. 21-26, 1990.

20. SILVER, Kenneth E. *Esprit de corps*. The art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925. Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 92-100.

21. *Ibidem*, p. 97-98.

22. Sobre a atuação desse espaço, inaugurado em Paris, em 29 de maio de 1923, ver BATISTA, Marta Rossetti. Op. cit., p. 167 et. seq.

23. Uma tradução do texto da conferência foi publicada na *Revista do Brasil*, n. 23, dezembro de 1923, porém com supressões e cortes de parágrafos inteiros em relação à versão da *Revue de l'Amérique Latine*. Como a versão utilizada no volume *Estética e Política* das Obras Completas

brasileiros ministrado em uma universidade francesa, apresentando um amplo panorama de como ele percebia a produção intelectual brasileira desde fins do século 19, quanto ao "espírito latino" que movimentava parte dos debates culturais parisienses dos quais ele se aproximou.

Esse último aspecto se nota logo no primeiro parágrafo, quando *Dom Quixote* e *Os Lusíadas* aparecem lado a lado enquanto produtos de um "idealismo latino" que teria desembarcado na América do Sul com Cabral, trazendo junto "uma força latina de coesão, de construção e de cultura". Essa força era representada pelo jesuíta, apresentado como herdeiro do "espírito de organização e de conquista" legado ao mundo latino pelo Império romano. O jesuíta era um "legionário" que veio à América lançar as "Missões" no Uruguai e fundar a cidade de Piratininga, "que devia engendrar a força e a riqueza de São Paulo de hoje"²⁴.

Assim estava feita a costura entre a história do "mundo latino" e a história do Brasil, pela presença, na formação inicial do país, do "padre latino" e da cultura ibérica. Com isso, Oswald de Andrade arma um problema complexo, pois o suposto "espírito de organização e de conquista" do jesuíta tinha de conviver no Novo Mundo com outros elementos étnicos e culturais. Parte do conteúdo da conferência é uma tentativa de resolver esse problema e conciliar os elementos "latinos" e "bárbaros" que constituíam a sociedade brasileira. Daí a importância de "O esforço intelectual do Brasil contemporâneo" para o entendimento da experiência intelectual de Oswald de Andrade, uma vez que nessa conferência estão esboçadas, talvez pela primeira vez, algumas das principais questões que ele irá perseguir ao longo da década de 1920, às quais seus dois manifestos procuram responder. E, como será visto, ele reserva a parte final da apresentação para as artes visuais e a música, que tinham um papel a cumprir no enfrentamento daquelas questões.

Depois de criar um vínculo com o idealismo latino, a apresentação segue comentando a formação étnica e cultural do Brasil, que teria se dado, inicialmente, pela atuação de três elementos – o índio, o português e o padre latino. "O negro", complementa o escritor, "veio da África, pouco tempo depois". Dessa abertura da conferência, interessa destacar aqui o papel atribuído ao indígena e ao africano. A imagem da participação do indígena e do negro na formação do Brasil

criada por Oswald de Andrade nesse momento oscila entre a submissão passiva à cultura imposta e o exotismo. Veja-se, por exemplo, o trecho em que o escritor comenta a importância da fé católica na constituição do que chama de “sociedade sul-americana”:

Reconhecendo a eficácia da fé no bom êxito das suas empresas, o português, que, sozinho, logrou resistir ao missionário, deu-lhe, nas primeiras assembleias do continente descoberto, uma ascendência preponderante. O índio politeísta não tardou a agregar um novo deus à sua mitologia (oral)²⁵, e o negro, habituado a ver em tudo manifestações sobrenaturais, deixou-se batizar com uma alegria de criança²⁶.

Leitor de autores como Oliveira Vianna e Graça Aranha – ambos citados na conferência –, que apresentavam uma visão de indígenas e negros como elementos inferiores na formação da sociedade brasileira, Oswald de Andrade delineia no trecho citado uma visão no mínimo problemática do que foram os processos históricos da catequização indígena e do batismo cristão de africanos escravizados, que os destituía de suas origens espirituais e culturais. Processos de violência física e simbólica aparecem como assimilações passivas, desprovidas de qualquer conflito ou resistência. Em outros trechos da conferência, a participação de indígenas e negros na formação da cultura brasileira será novamente lembrada, dessa vez em chave um pouco diferente.

Um desses trechos é o argumento que sustenta a afirmação de que a literatura brasileira só havia alcançado uma realidade superior e nacional na obra de Machado de Assis. Embora reconheça que um “sentimento brasileiro” já existia nas obras de poetas e escritores como Basílio da Gama, Gonçalves Dias e José de Alencar, para Oswald de Andrade esses autores haviam falhado, especialmente Alencar, por projetarem uma imagem do indígena idealizada e falsa. Havia uma espécie de paradoxo que esses escritores brasileiros teriam alimentado, um paradoxo cuja origem remontava à reação dos primeiros portugueses diante da natureza tropical: “O português boquiabriu-se diante da natureza do mundo descoberto e, para exprimir seu entusiasmo, recorreu aos seus conhecimentos greco-latinos”²⁷. Eis o paradoxo: a experiência singular e nova da vida nos trópicos era vertida em linguagem por meio de recursos que lhe eram estranhos. Até Machado de

Vantagens do caos brasileiro:

o Brasil que Oswald de

Andrade descobriu em Paris.

de Oswald de Andrade foi a da *Revista do Brasil*, sempre que for citado aqui algum dos trechos suprimidos, isso será indicado em nota. A tradução desses trechos é nossa. Para os demais trechos citados, foi utilizada a versão da *Revista do Brasil*, segundo a edição das Obras Completas de Oswald de Andrade, indicando-se entre parênteses as supressões relevantes.

24. ANDRADE, Oswald de. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo (1923). In: **Estética e Política**. Organização, introdução e notas Maria Eugenia Boaventura. 2a ed. rev. e ampl. São Paulo; Globo, 2011, p. 39.

25. No original em francês consta “*mythologie orale*”.

26. ANDRADE, Oswald de. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo (1923). Op. cit., 2011, p. 40.

27. Ibidem, p. 43.

Assis, os recursos expressivos de que os escritores brasileiros teriam lançado mão em suas obras provinham unicamente “da influência de importação” e por isso resultavam em obras incompletas.

Oswald de Andrade não avança em sua caracterização da singularidade do autor de *Dom Casmurro* no panorama do esforço intelectual brasileiro por ele traçado, limitando-se apenas a afirmar: “Machado de Assis, branco de epiderme e cumulado de louvores pelos brancos, obteve equilíbrio, devido ao seu sangue negro”. Na obra do escritor fluminense não haveria qualquer “desvio inútil de paisagem, nenhuma gafa lírica”, sendo seus romances “nossas melhores obras de ficção”²⁸. O realismo e a precisão de sua escrita teriam salvo Machado de Assis do idealismo loquaz de seus antecessores. Esse realismo teria origem, segundo Oswald de Andrade, no “sangue negro” do escritor, como se depreende do trecho a seguir, que antecede imediatamente suas considerações sobre Machado de Assis:

28. Loc. cit.

O negro é um elemento realista. Isto observou-se ultimamente nas indústrias decorativas de Dakar, na estatuária africana, posta em relevo por Picasso, Derain, André Lhote e outros artistas célebres de Paris, na antologia, tão completa, de Blaise Cendrars. De resto, ele, que vinha da África, não podia maravilhar-se diante da nossa paisagem. O português, ao chegar, fazia sonetos, e o negro, por seu turno, a fim de expressar suas alegrias ou mágoas, rufava nos urucungos.²⁹

29. Loc. cit. Na versão em francês, lê-se: “*le nègre battait les premiers tambours, pour exprimer sa joie et sa peine*”.

O mesmo negro apontado, poucos parágrafos antes, como pronto a ver em tudo manifestações sobrenaturais, é agora descrito como um elemento realista, sendo a presença do “sangue negro” nas veias do autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* um fator determinante para a qualidade de sua obra como escritor. Sem entrar no mérito questionável dessa argumentação de cunho biológico, o que interessa destacar é que o entendimento do negro na citação acima revela um aspecto do contato de Oswald de Andrade com o ambiente cultural francês. Ele demonstra estar plenamente consciente do processo de valorização de culturas não europeias em curso naquele momento, algo que se confirma no trecho final da conferência, quando comenta as realizações dos músicos brasileiros em Paris: “jamais se sentiu tão bem em Paris o som dos tambores do negro e do canto do indígena. Essas forças étnicas estão em plena modernidade”³⁰.

30. ANDRADE, Oswald de. L'effort intellectuel du Brésil contemporain. *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, ano 2, n. 5, p. 207, jul. 1923. O trecho citado foi suprimido da tradução publicada na *Revista do Brasil*.

Vantagens do caos brasileiro:

o Brasil que Oswald de Andrade descobriu em Paris.

Diante dessas colocações, é possível sugerir que, no momento em que preparou a conferência, Oswald de Andrade se encontrava em meio a um processo de revisão do modo como percebia a posição ocupada por negros e indígenas na formação cultural do Brasil. Seu entendimento sobre essa questão apresenta ainda resíduos de ideias inferiorizantes – a passividade e a infantilidade. Ao mesmo tempo, ele procurava se apropriar de um fenômeno histórico com o qual acabava de entrar em contato: o “primitivismo” das vanguardas europeias e a “negrofilia” existente em Paris³¹.

Aqui, pode ser útil abrir uma breve digressão. Um elemento da negrofilia europeia das primeiras décadas do século XX que, recentemente, tem sido discutido em chave crítica, é o processo de espetacularização dos corpos de mulheres e homens africanos, que, desde o século XIX, assumiu diversas formas no contexto dos espetáculos de massa não apenas na França, mas em outros países europeus e nos Estados Unidos. Nos *ethnic e freak shows*, nos “zoológicos humanos” das exposições universais e coloniais³², nas arenas de boxe, nos cabarés e no teatro, assim como em toda a iconografia que esses eventos mobilizavam, produzia-se uma verdadeira indústria de exibição da alteridade étnica, em que o corpo negro oscilava entre o exótico, o selvagem, o lúbrico e o monstruoso.

Pode ser lembrado aqui, a título de exemplo, a trajetória do ator e dançarino Habib Benglia, nascido na Argélia, que ganhou notoriedade na década de 1920 pelas performances de dança que protagonizava no cabaré Folies Bergères e por sua atuação em peças como *Le loup de Gubbio* (1921), *Cyclone* (1923), *L'empereur Jones* (1923). Ou os boxeadores estadunidenses Jack Johnson, Dixie Kid ou Sam Mac Vea, que podiam ser vistos em arenas armadas em circos. Como aponta Sylvie Chalaye, em artigo que focaliza a recepção desses eventos, neles a verdadeira atração era o corpo negro:

O público branco se vê confrontado com o corpo do Outro: o corpo negro do boxeador americano sobre a arena do circo, como aquele do guerreiro zoulou que veio aos Folies Bergères ou aquele da dançarina ashanti ao Jardim zoológico de aclimação, ou ainda aquele do escaramuçador sene-galês que desfila pela primeira vez na capital em Longchamp, em 1899. E não é o soldado, não é o boxeador, não é o dançarino ou o guerreiro que os parisienses observam, mas verdadeiramente a corporeidade “negra” de

31. Sobre esta última palavra, Petrine Archer-Straw afirma: “‘Negrofilia’, do francês *nérophilie*, significa um apreço pela cultura negra. Nos anos 1920, o termo foi usado positivamente pela vanguarda parisiense para afirmar seu apreço provocador pelo negro. A origem da palavra, no entanto, não é tão lisonjeira. Ser chamado de ‘negrófilo’ ou ‘amante dos negros’ no século 19 era ser condenado como um apoiador de atitudes liberais a respeito da escravidão e da abolição. Ainda mais negativamente, negrófilos eram por vezes acusados de ter um apetite sexual depravado por negros, situando-os, assim, fora dos limites morais da sociedade ‘civilizada’ [...] Tal como usada pelas vanguardas parisienses, a palavra pretendia ser provocativa e desafiadora dos valores burgueses”. In: ARCHER-STRAW, Petrine. **Negrophilia**: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s. New York: Thames & Hudson, 2000, p. 9-10, tradução nossa.

32. Cf. BLANCHARD, P.; BANCEL, N.; BOËTSCH, G.; DEROO, É.; LEMAIRE, S. **Zoos humains et expositions coloniales**. 150 ans d’inventions de l’Autre. Paris: La Découverte, 2011. Ver, em especial, os capítulos “La Vénus hottentote ou la naissance d’un ‘phénomène’ ” e “ ‘Exhibition’ et médiatisation de l’Autre: le jardin zoologique d’acclimatation (1877-1890)”.

uma presença que impressiona (...) São corpos para *se ver*, corpos *autênticos*, em carne e osso, objetos de apresentação que se oferece à curiosidade do público. O corpo negro feito espetáculo.³³

Esse fenômeno pode ser entendido, ainda segundo Chalaye, como projeção de uma “fantasia erótica” que agitava os 1920 e contrapunha corpos brancos e negros:

33. CHALAYE, Sylvie. Théâtre et cabarets: le “nègre” spectacle. In: BLANCHARD, P.; BANCEL, N.; BOËTSCH, G.; DEROO, É.; LEMAIRE, S. **Zoos humains et exhibitions coloniales**. 150 ans d'inventions de l'Autre. Paris: La Découverte, 2011. p. 400.

Empacotados em seus ternos cor de grafite, sufocados nos *corsets* que lhes comprimem o peito, burgueses e burguesas olham o corpo do “negro” ou da “negra” como um corpo livre e disponível (...) Uma nudez para se ver com toda liberdade porque ela ocupa a cena em nome do espetáculo, e sobretudo de um certo realismo etnográfico.³⁴

34. Ibidem.

Nessa fantasia, não faltou espaço para um entendimento do corpo negro não apenas como lúbrico, mas também como bestial. É o que Chalaye identifica nas críticas publicadas na imprensa francesa, entre outubro e novembro de 1923, a respeito da atuação de Habib Benglia como protagonista da peça *L'empereur Jones*, escrita pelo estadunidense Eugene O'Neill e montada naquele ano pelo ator e diretor francês Firmin Gémier, no Odéon-Théâtre. Segundo a autora, o público se sentia atraído mais pela performance atlética de Benglia do que por suas qualidades como ator:

Não se retém a performance do ator, mas a agitação que provoca a corporeidade de sua presença. Em *Le Carnet*, René Wisner reconhece o talento de Benglia, mas em termos que o reduzem curiosamente a uma condição animal: “Ele tem espasmos e sobressaltos de besta capturada. Todo seu corpo se dobra, se recompõe, salta e cai novamente. Ele faz de sua academia negra um poema exprimindo a aflição ou a esperança. Um ator atua com seu cérebro e seu rosto, já o Sr. Benglia atua com seus músculos [...] É impossível ser mais sincero, estar mais próxima da animalidade, e ser mais artista”.³⁵

35. Ibidem, p. 404.

Para Chalaye, o uso desse tipo de vocabulário animalizante sugere que entre as exposições etnológicas do Jardin Zoológique d'Acclimatation e o palco dos teatros e cabarés havia pouca ou nenhuma diferença para o olhar do espectador.

Retomando o fio da argumentação proposta aqui sobre a conferência de Oswald de Andrade, o que se quis destacar com as considerações acima é que a “descoberta” das esculturas, máscaras, lendas e cantos africanos por artistas e escritores das vanguardas históricas se deu em meio e participou desse processo mais amplo de construção social de uma alteridade étnica baseada na projeção de uma identidade “selvagem” sobre corpos de indivíduos africanos ou afrodescendentes e sobre suas produções culturais.

Ao mencionar apenas os cantos ou o rufo dos tambores, sem se ocupar de seus significados, não há qualquer indício no pensamento do escritor de um interesse por essas práticas como algo mais do que a simples expressão de “forças étnicas”. A modernidade do negro e do indígena, na visão por ele projetada a partir do que vivenciava em Paris, residia em manifestações exteriores do que ele entendia serem duas “forças étnicas” brasileiras. Por essa razão, pode-se argumentar que, ao valorizar aquelas práticas culturais apenas dessa maneira, ainda que com intenção de alçá-las à condição de realidades que colocavam o Brasil “em plena modernidade”, Oswald de Andrade as apresentava como imagens exóticas, reconhecíveis e agradáveis ao gosto primitivista do público de sua conferência³⁶.

Além do realismo dos romances de Machado de Assis, a influência do “sangue negro” é lembrada na conferência também em relação a outros elementos da cultura brasileira. O sentimento nacional anunciado pelos poetas coloniais era na verdade algo que se produzia por toda a parte,

nos cantos negros, nos cantos caboclos, para se diluir, na ingenuidade primitiva de ritmos pobres, em Casimiro de Abreu. Este é o primeiro cantor da nossa melancolia de raças exiladas no meio de um paraíso mal conquistado.³⁷

Na sequência, são apresentados alguns autores ligados ao regionalismo, como Ricardo Gonçalves, Cornélio Pires e Catulo da Paixão Cearense, que buscavam se aproximar “da verdade nacional, anunciada pelos cantos anônimos dos sertões, a cantiga nostálgica do vaqueiro, do almocreve, do negro e do caipira”. A “verdade nacional” estava anunciada, portanto, aos que quisessem ouvi-la, pelos “cantos anônimos dos sertões” e por seus personagens. De modo que o esforço intelectual do Brasil contemporâneo é resumido por Oswald de Andrade da seguinte maneira: “Dada nossa matéria psicológica e nosso

36. Cabe lembrar aqui que, também em 1923, Tarsila do Amaral pinta *A Negra*, obra que, como as considerações de Oswald de Andrade na conferência da Sorbonne, também pode ser entendida como uma tentativa de resposta ao ambiente negrófilo parisiense. Uma análise nesse sentido é apresentada no capítulo “De Babilônia ao Pau Brasil”, da tese *Um boxeur na arena: Oswald de Andrade e as artes visuais no Brasil*, de que foi extraído este artigo.

37. ANDRADE, Oswald de. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo [1923]. Op. cit., 2011, p. 45.

sentimento étnico, a obra do Brasil contemporâneo consiste em aliar a estas riquezas adquiridas uma expressão e uma forma que podem dirigir nossa arte para o apogeu.”³⁸ Nesse trecho, já é possível antever ideias que reaparecerão condensadas no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. O esforço do Brasil contemporâneo era libertar-se da submissão às “influências importadas” e aproveitar as riquezas de expressão que já possuíamos para construir uma arte verdadeiramente nacional.

38. Ibidem, p. 46.

Concluindo sua apresentação na Sorbonne, Oswald de Andrade faz alguns comentários sobre a escultura, a pintura e a música brasileiras. Para Aracy Amaral, no que diz respeito às artes visuais, a conferência apresentava apenas dois méritos: “o reconhecimento da atualidade do exótico na França e a rejeição positiva da atividade da Missão Francesa em nosso país no século XIX”³⁹. Se o primeiro ponto, pelo que foi visto até aqui, está correto, pode ser útil verificar a pertinência do segundo ponto. De fato, como aponta Amaral, Oswald de Andrade afirma que o direcionamento da pintura brasileira no sentido de uma arte “sem personalidade” era um efeito da atuação dos artistas ligados à missão. Mas, no mesmo parágrafo em que isso é dito, há também outras opiniões não menos importantes sobre a história da pintura no Brasil:

39. AMARAL, Aracy. Op. cit., p. 108-109.

Se Debret teve o bom senso de reunir a seus assuntos anedóticos – ele era um discípulo de David –, os elementos da nacionalidade nascente e o sentido decorativo indígena, o pintor português Da Silva e os outros mestres da missão francesa dirigiram nossa pintura para um sentido de velho classicismo deslocado que fez, até nossos dias, uma arte sem personalidade. De fato, como na literatura, a lembrança das fórmulas clássicas impediu longamente a livre eclosão de uma verdadeira arte nacional.⁴⁰

40. ANDRADE, Oswald de. L'effort intellectuel du Brésil contemporain. Op. cit., jul. 1923, p. 206. Na versão publicada na *Revista do Brasil*, todo o trecho até “de fato” foi suprimido.

Como se vê, Oswald de Andrade menciona o sucessor de Joachim Lebreton na direção da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, o pintor Henrique José da Silva, ao lado dos “outros mestres da missão francesa”, como aqueles que levaram a pintura brasileira a uma arte sem personalidade, deslocando Debret de uma participação direta nesse processo. Poucas linhas antes do parágrafo citado acima, ele já havia feito a seguinte colocação: “Na pintura, criada no Rio por Debret, que fazia parte da missão francesa de cultura contratada por dom João VI, há toda uma tradição do retrato e de assuntos históricos”. Para o escritor, portanto, a pintura no Rio de Janeiro havia

Vantagens do caos brasileiro:
o Brasil que Oswald de
Andrade descobriu em Paris.

sido *criada* por Debret. Seria, no mínimo, injusto ignorar um posicionamento como esse, apenas para manter intacta a imagem de um modernista que negava qualquer valor ao passado acadêmico.

Se, de fato, como demonstram suas posições a respeito da Academia e suas “chapudas lições”, Oswald de Andrade tinha muitas restrições à produção dos artistas por ela formados⁴¹, seu posicionamento sobre Debret contribui para tornar mais complexo seu entendimento da história da pintura no Brasil. Embora o escritor não comente qualquer trabalho do pintor, a obra de Debret é entendida como uma primeira tentativa de inclusão tanto de “elementos da nacionalidade nascente”, quanto de um “sentido decorativo indígena”, o que permite pensar que a pintura do artista francês era, para o escritor, a primeira tentativa consciente de produzir uma arte singular, com “personalidade”⁴².

Ainda sobre Debret, é possível inferir, embora a frase não torne isso explícito, que sua pintura teve um papel significativo para o surgimento da “tradição do retrato e de assuntos históricos” mencionada por Oswald de Andrade. Talvez, pelo contexto em que se dava a conferência, a menção a um pintor francês – discípulo de David, como o autor fez questão de frisar – como criador de uma tradição pictórica no Brasil tenha sido uma maneira de forjar mais um vínculo que unia o país à tradição clássica francesa. No entanto, será justamente “a lembrança das fórmulas clássicas” um fator apontado por Oswald de Andrade como bloqueio à produção de uma verdadeira arte nacional.

Após comentar a má influência de Henrique José da Silva e dos demais “mestres da missão francesa”, Oswald de Andrade complementa:

Sempre a obsessão da Arcádia com seus pastores, sempre os mitos gregos ou então a imitação das paisagens da Europa, com seus caminhos fáceis e seus campos bem alinhados, tudo isso numa terra onde a natureza é rebelde, a luz é vertical e a vida está em plena construção.⁴³

Pode parecer que quem fala no trecho acima é o Oswald de Andrade autor do artigo “Em prol de uma pintura nacional”, que criticava, em 1915, a atitude frente à natureza tropical dos pintores paulistas que estudavam na Europa custeados pelo Pensionato Artístico, apontando Almeida Júnior como precursor e modelo a ser seguido. Mas não é mais. Agora, os precursores foram deslocados para um período anterior à atuação do pintor ituano; são os artistas coloniais e

41. A menção, na conferência, aos processos de Pedro Américo e do casal Lucílio e Georgina de Albuquerque, como algo superado pela nova geração de artistas brasileiros é mais um exemplo disso.

42. Anteriores a Debret, são mencionados os “precursores” Leandro Joaquim e Olímpio da Mata. Oswald de Andrade se refere a um trabalho perdido do primeiro como “a obra-prima da nossa pintura antiga”.

43. ANDRADE, Oswald de. Op. cit., p. 51-52.

Debret. Já os modelos para a pintura brasileira contemporânea eram agora procurados em Paris: “Os novos artistas, precedidos por Navarro da Costa, começaram a reação adotando os processos modernos, oriundos do movimento cubista da Europa”⁴⁴.

Considerado “um protesto contra a arte imitadora dos museus”, o cubismo, como Oswald de Andrade se preocupa em esclarecer, não vinha sendo adotado de forma inconsciente e acrítica pelos jovens artistas brasileiros. É o que sugere a seguinte afirmação: “E se é absurdo de aplicá-lo [o cubismo] no Brasil, as leis que ele soube extrair dos antigos mestres foram consideradas aceitáveis para muitos de nossos jovens pintores”⁴⁵. Com base nessa colocação, é possível inferir que, do encaminhamento “clássico” da pintura cubista no início da década de 1920, Oswald de Andrade julgava mais relevante reter as “leis”, dando pouca atenção aos temas das obras, por exemplo, de Picasso nesse período. Isso, de certo modo, aponta para os limites da aproximação com o “espírito latino” proposta na conferência. Daquele espírito seria preciso reter o equilíbrio construtivo, as “leis” descobertas pelos cubistas nos mestres clássicos. Quanto aos assuntos, estes deveriam ser buscados em outras referências.

É o que sugerem os breves comentários de Oswald de Andrade no parágrafo em que menciona os artistas brasileiros que pesquisavam os processos modernos. De Anita Malfatti, ele destaca “os procedimentos enérgicos”; de Di Cavalcanti, “a fantasia”; de Rego Monteiro, a pesquisa da “estilização de nossos motivos indígenas, procurando criar ao lado de uma arte pessoal, a arte decorativa do Brasil”⁴⁶; e, por fim, de Tarsila do Amaral, a estética que “alia os temas do interior brasileiro aos procedimentos mais avançados da pintura atual”⁴⁷. Não era, portanto, nas figuras da mitologia clássica que os artistas brasileiros buscavam inspiração, mas nos “motivos indígenas” e no “interior brasileiro”.

Além dos pintores e pintoras, Oswald de Andrade também destacou na conferência o escultor Victor Brecheret. Mas não sem antes mencionar, como fizera com a pintura, os precursores coloniais, entre os quais ele cita o “entalhador de pedras do estado de Minas”, Aleijadinho, e os “primeiros criadores de imagens” da Bahia e do Rio de Janeiro, Chagas, o Cabra, e Mestre Valentim. Para Oswald de Andrade, era dessas fontes que Victor Brecheret tentava extrair sua arte⁴⁸. Ao comentar a peça *Ídolo*, o escritor destaca o quanto nessa escultura Brecheret dirigia “suas linhas e seu estilo para a estatuária negro-indiana da colônia”⁴⁹. Dessa forma, Brecheret é apresentado por Oswald de Andrade como um

44. Ibidem, p. 52.

45. ANDRADE, Oswald de. L'effort intellectuel du Brésil contemporain. Op. cit., jul. 1923, p. 206. Trecho suprimido na versão publicada na *Revista do Brasil*.

46. Já foi indicado acima o quanto a apresentação de “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo” pode ser entendida como um momento estratégico no estabelecimento, por Oswald de Andrade, de contatos junto ao meio intelectual francês. Há em todo o texto um objetivo bastante nítido de mostrar a qualidade e o valor do esforço intelectual e artístico brasileiro. Esse objetivo, possivelmente, o levou a incluir na apresentação algumas posições que, em outro contexto, ele talvez não assumisse. Esse parece ser o caso das pinturas de Rego Monteiro. Em carta enviada a Mário de Andrade,

artista pesquisador de uma tradição nacional na escultura. Uma tradição alheia aos escultores formados pela Academia; uma tradição marcada, como na literatura e nos cantos populares, pelo “sangue negro”.

Para concluir esses apontamentos sobre a “descoberta” do Brasil feita por Oswald de Andrade em Paris, pode ser útil analisar dois artigos enviados da capital francesa ao jornal carioca *Correio da Manhã*. São eles “Vantagens do caos brasileiro” e “Preocupações brasileiras”, publicados, respectivamente, em 12 e 20 de dezembro de 1923.

No primeiro texto, é apresentado um diagnóstico da experiência criativa de escritores brasileiros, baseado no artigo “Poesia velha, poesia nova, poesia eterna”, de Amadeu Amaral, que discutia o problema do “transplante” de “modelos alienígenas” constantemente realizado pelos movimentos literários brasileiros. A posição de Amaral era de que mesmo imitando exterioridades dos modelos europeus que importavam, os escritores brasileiros nunca deixavam de ser brasileiros. Ainda que “vestidos à francesa”, todos permaneciam

brasileiros dos quatro costados (...) com toda a conformação, todos os defeitos, todas as qualidades, todas as manias, todas as virtudes, todas as heranças e tendências conscientes e inconscientes que um meio e uma nacionalidade imprimem nas mais profundas entranhas das almas nativas, sujeitos, por submissão ou sem ela, às contingências da vida que se processa, independente *quand même*, dentro das fronteiras de um país geográfico, política e moralmente definido.⁵⁰

Esse entendimento de Amadeu Amaral sobre a experiência intelectual brasileira abria a Oswald de Andrade a oportunidade de diagnosticar o que ele nomeia de *caos brasileiro*. Um caos que abrangia desde o campo institucional, com um parlamento britânico transplantado para o império de D. Pedro II no século XIX, até a arquitetura, “que representa trezentos e trinta tipos de cidades humanas”. Tudo isso era fruto do que o escritor batiza de “psicologia de exposição universal”, que tudo acolhia com uma “tolice infantil”, “cheia de audácia, de pesquisas, de seiva casamenteira”⁵¹.

No entanto, ainda que reconhecesse o valor daquela “seiva casamenteira” que imperava na atitude psicológica brasileira, Oswald de Andrade apontava um perigo que ameaçava o verdadeiro caminho intelectual do país. Era o perigo da submissão a “certo gosto exterior apreendido”, que consistia em abandonar “nossa escolha natural e

Vantagens do caos brasileiro:

o Brasil que Oswald de

Andrade descobriu em Paris.

em 4 de março de 1923, na qual comentava o Salon des Indépendants, Oswald de Andrade se refere às obras da exposição nos seguintes termos: “o salão dos independants [sic], a última arrancada, já ridícula, já triste, da modernidade ocidental. Não é mais cubismo, é cú... ismo. Lhote, Léger, Gleizes, Lipchits [sic] comandando esquadrões de Regos Monteiro. Uma palhaçada!”. Se no Salon des Indépendants ele havia identificado “um esquadrão de Regos Monteiro”, portanto uma arte indiferenciada e sem personalidade, produzida em série sob a batuta dos mestres cubistas, é difícil imaginar que alguns meses depois ele percebesse na obra do artista pernambucano a arte pessoal apontada na conferência.

47. ANDRADE, Oswald de. L'effort intellectuel du Brésil contemporain. Op. cit., jul. 1923, p. 206. Trecho suprimido na versão publicada na *Revista do Brasil*.

48. A conexão das esculturas de Brecheret às de artistas coloniais como Chagas, o Cabra e Aleijadinho já havia sido sugerida por Mário de Andrade anos antes, em texto sobre o escultor, publicado na revista *Ilustração Brasileira*: “São Paulo, mais uma vez e em outro terreno, vai glorificar-se, reatando uma tradição artística que

flutuante, para nos submeter a uma perigosa deformação aparentemente ortopédica”. Na escolha dos modelos exteriores a incorporar, era preciso saber obedecer ao que o “organismo” nacional conseguisse extrair de “elementos brasileirantes” daqueles modelos:

Possuímos, afinal, um organismo, pois é ele que procura, elege, aceita, absorve e transforma. Esse organismo já tem mesmo algumas características marcadas pela adaptação no ambiente da vitalidade orgânica de certos modelos que ou vieram nas raças de formação ou com elas melhor coincidiram.⁵²

Essas características marcadas ou “tendências já definidas e mesmo chegadas a um caráter de tradição” seriam: “em música, o ritmo do índio e o canto negro; nas artes plásticas, a ingenuidade dos mulatos místicos; na literatura, o ‘folclore’”⁵³. Por “mulatos místicos” entende-se que Oswald de Andrade se refere aos artistas coloniais – Aleijadinho, Chagas, o Cabra e Mestre Valentim, mencionados em sua conferência na Sorbonne. Era a partir dessa “base” nacional, dessa “tradição” já estabelecida que se deveria orientar a escolha de modelos.

Na sequência de “Vantagens do caos brasileiro”, o escritor aponta alguns elementos que poderiam ser tomados como exemplos daquela submissão “ortopédica” a modelos exteriores. E um deles está relacionado à pintura:

A nossa pintura, começada pela religiosidade ingênua e dura dos primitivos e desgraçadamente interrompida por um século de servilismo acadêmico, não pode e não deve, por motivos de luz e de geografia, seguir o impressionismo e a doçura dos mestres franceses e italianos do século passado.⁵⁴

Assim, o mesmo perigo de correção “ortopédica” daquelas que seriam as tendências “naturais” da pintura no Brasil, estabelecidas pela tradição colonial, estava presente tanto nos modelos acadêmicos quanto nos impressionistas. Estar ciente disso, no entanto, não implicava renegar o que acontecia na Europa. Ao contrário, para o escritor era urgente entender o fenômeno de “descoberta” da América que vinha se processando naquele continente:

A Europa descobriu definitivamente a América e deixou-se facilmente sugar pela forte novidade da vida veloz e prática do novo continente.

o Aleijadinho de Vila Rica, o gênio inculto do portal de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, e da escadaria de Congonhas encetou e que nenhum ousara continuar. E Brecheret, cujas forças artísticas rapidamente se maturam ao calor de impecilhos e rivalidade, não só renova o passado em que a Bahia deu Chagas, o Rio Mestre Valentim e Minas João Francisco Lisboa, como realiza o ideal moderno da escultura, templo onde pontificam Boudelle, Lembruck, Carl Milles e Mestrovic”.
ANDRADE, Mário de. De São Paulo. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 3, nov. 1920, s.p.

49. ANDRADE, Oswald de. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo [1923]. Op. cit., 2011, p. 51.

50. Idem. Vantagens do caos brasileiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 dez. 1923. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.gov.br/>>. Acesso em: 1 mar. 2018. O trecho é do artigo de Amadeu Amaral, citado por Oswald de Andrade.

51. Ibidem.

52. Ibidem.

53. Ibidem.

54. Ibidem.

Apenas, sendo um mais aperfeiçoado cadinho, já produziu nas suas elites o que a América ainda apresenta em bruto como arte e literatura.⁵⁵

Assim, o cubismo francês será por ele entendido como produto da “máquina americana”, assim como as músicas de Erik Satie e Igor Stravinski, “saíram das liberdades do ‘jazz’ americano”. Eram as elites europeias lapidando o que América oferecia em estado bruto.

Nesse contexto de aproveitamento intelectual das novas experiências estéticas promovidas pela modernidade, em conjunto com o que a América oferecia de “forte novidade”, o gosto de Monteiro Lobato pela pintura de um Paul Chabas aparecia a Oswald de Andrade como uma monstruosidade estética. Do autor de *Ideias de Jeca Tatu*, no entanto, era preciso aproveitar, como símbolo, o personagem Jeca Tatu, mas purificando-o das “intoxicações” de Lobato. Era preciso mostrar ao “doente” Jeca Tatu que ele “não vale menos como pintor que Corot, o grande representativo da passada doçura francesa”⁵⁶.

Toca-se aqui em um ponto importante desse artigo pouco conhecido de Oswald de Andrade. A argumentação de que a pintura de um Jeca Tatu valia tanto quanto a de um Jean-Baptiste Camille Corot era uma defesa da pintura popular, muito anterior à valorização no Brasil dos pintores ditos “ingênuos”. O escritor apresenta essa ideia contando uma de suas experiências vividas em Paris, no apartamento de Darius Millhaud:

Esperando Darius Milhaud, o conhecido músico da vanguarda parisiense, em uma visita que lhe fiz, vi na parede, ao lado de uma natureza morta de Picasso e de um desenho de Delacroix, duas paisagens curiosíssimas com montanhas, palmeiras e casas. Milhaud fez-me ler a assinatura ‘Jacaré’, embaixo dos desenhos e acrescentou:

– O Brasil não sabe o que tem. Essas deliciosas pinturas que coloco, sem medo, em meu apartamento de Paris, ao lado de Picasso e Delacroix, foram compradas por quase nada no porto da Bahia. O dia em que vocês descobrirem que é esse o caminho da pintura brasileira, poderão conquistar um lugar interessante no mundo.⁵⁷

Pouco antes de contar essa experiência que abriu seus olhos para um possível e ignorado “caminho da pintura brasileira”, Oswald de Andrade havia lembrado em seu artigo do “interessante primitivo baiano que se chamou Olímpio da Matta e dos seus inúmeros sucessores anô-

55. Ibidem.

56. Ibidem.

57. Ibidem.

58. Ibidem.

59. Se o casal Lucílio e Georgina de Albuquerque é outra vez lembrado como exemplo de artistas acadêmicos que “não representam nem o Brasil, nem a França, nem coisa de definido sentido”, e a missão artística francesa é apontada novamente como a responsável pela “longa escravatura artista [sic]” que em vez de “melhorar e instituir a técnica pictórica entre nós, deu de destruir o admirável espírito de nossa pintura nascente”, Oswald de Andrade preocupa-se em ressaltar “a exceção curiosa de Debret”. A menção a Debret como exceção à “malfadada e pretenciosa missão de d. João VI” reafirma, portanto, a opinião do escritor sobre a importância do pintor francês para a história da pintura no Brasil, que ele já havia apontado em sua conferência na Sorbonne.

60. ANDRADE, Oswald de. Preocupações brasileiras. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 20 dez. 1923. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.gov.br/>>. Acesso em: 1 mar. 2018.

61. Ibidem.

nimos, perdidos no país que os depreciava para admirar as borracheiras mais ou menos francesas que tanto honram a Escola Nacional de Belas Artes”⁵⁸. Olímpio da Matta e Jacaré eram os “Jecas” cujas pinturas valiam tanto quanto um Corot e que a existência da Academia Imperial e, depois, da Escola Nacional de Belas Artes, contribuía para que permanecessem ignorados⁵⁹. O escritor termina o artigo com uma convocação: “Sejamos antes caóticos, mas livres, que um dia seremos pessoais”.

Em “Preocupações brasileiras”, Oswald de Andrade retoma o problema do “caos” próprio ao interesse dos intelectuais brasileiros por modelos estrangeiros. Dessa vez, porém, concentra-se nas duas instituições – Escola Nacional de Belas Artes e Academia Brasileira de Letras – que engendravam, em sua opinião, o que esse caos poderia produzir de mais nefasto: a submissão. O texto aborda mais os problemas literários, discutindo o quanto ações instituídas pela Academia contribuía para a difusão do “caos” da mentalidade nacional. Em meio a essas considerações, porém, surgem algumas observações sobre pintura, dentro de um interesse sobre um novo modo de olhar produzido pela vida moderna.

Esse novo modo de olhar, surgido “da oficina mecânica, de bateria coletivista, produzida pela vida atual das grandes cidades com metropolitanos, organização esportiva, aviões, problemas de circulação, etc.”, vinha sendo experimentado nas artes e literatura europeias⁶⁰. Ele consistia em uma atitude que Oswald de Andrade chama de “volta aos objetos”. Uma volta aos objetos que não tinha qualquer preocupação seja de enobrecê-los ou de menosprezá-los:

Desapareceu de fato, com a falsa aristocracia do sublime que defendia de cabeça os passos de ópera e as atitudes de cançoneta, essa mania de nobilitar ou horripilar [sic] a vida comum de nossos dias.

Assim, de Cézanne para cá, pintam-se mesas, garrafas, copos, jornais. E foi essa volta aos objetos que fez achar aos atuais artistas a grande tradição da pintura, perdida pelos cabeludos ignaros e sentimentais do último século.⁶¹

Era preciso aprender com essa “volta aos objetos” e reassumir frente ao mundo uma atitude semelhante à que teriam experimentado nossos primeiros escritores e artistas “nativos”. E para isso, era preciso

esquecer quase tudo quanto aprendemos – das maléficas ternuras de Lord Byron aos paradoxos invertidos de Wilde, das tolices materialistas de

Flaubert, às estéticas embrulhadíssimas de além Reno.

Voltemos corajosamente aos mulatos místicos e urbanos da Bahia, de Pernambuco, de Minas.⁶²

Só assim seria possível fazer valer “nosso organismo pesquisador, absorvente, irrequieto”, que fazia com que queimássemos nossas “pestanas tropicais atrás de questões que afetam a psique mórbida do norte da Europa”. Só assim seria possível fazer emergir do caos de modelos e referências que nossa “seiva casamenteira” unia indiscriminadamente, algo de fato original, válido, “pessoal”. Estava traçado o roteiro do programa estético Pau-Brasil. A história que se seguiu já é bem conhecida. Mas, de algum modo, ainda está sendo escrita. Perceber como as artes visuais foram parte constitutiva da elaboração do pensamento de Oswald de Andrade sobre a inserção da cultura brasileira na cultura moderna – e vice-versa – pode acrescentar algumas linhas (ou abrir alguns parênteses) nessa história.

62. Ibidem.

Bibliografia

AMARAL, Aracy. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. 3a ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2003.

ANDRADE, Mário de. De São Paulo. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 3, nov. 1920.

ANDRADE, Oswald de. L'effort intellectuel du Brésil contemporain. **Revue de l'Amérique Latine**, Paris, ano 2, n. 5, p. 207, jul. 1923.

_____. Vantagens do caos brasileiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 dez. 1923. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.gov.br/>>. Acesso em: 1 mar. 2018.

_____. Preocupações brasileiras. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 dez. 1923. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.gov.br/>>. Acesso em: 1 mar. 2018.

_____. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo (1923). In: **Estética e Política**. Organização, introdução e notas Maria Eugenia Boaventura. 2a ed. rev. e ampl. São Paulo; Globo, 2011.

_____. **Poesias reunidas**. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARCHER-STRAW, Petrine. **Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s**. New York: Thames & Hudson, 2000.

BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920**. São Paulo: Editora 34, 2012.

BERCHENKO, Adriana. La Revue de l'Amérique latine en los años 20. **América: Cahiers du CRICCAL**, n° 4-5, p. 21-26, 1990.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BLANCHARD, P.; BANCEL, N.; BOËTSCH, G.; DEROO, É.; LEMAIRE, S. **Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre**. Paris: La Découverte, 2011.

CALIL, Carlos Augusto. Sob o signo do Aleijadinho. Blaise Cendrars, precursor do patrimônio histórico. **Arquitextos**, São Paulo, ano 13, n. 149.05, Vitruvius, out. 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.149/4540>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

CAMARGOS, Marcia. **Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)**. São Paulo: Alameda, 2011.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. A gênese da Poesia Pau-Brasil: um escritor brasileiro na França. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 9-10, p. 75-83, 2003-2004. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3159>. Acesso em: 1 mar. 2018.

SILVER, Kenneth E. **Esprit de corps. The art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Thiago Gil de Oliveira Virava é Doutor em História, Crítica e Teoria da Arte pela Universidade de São Paulo (2018), com pesquisa sobre a relação de Oswald de Andrade com as artes visuais. Mestre na mesma linha de pesquisa (USP, 2012), com estudo sobre a percepção do movimento surrealista no Brasil. Entre 2011 e 2016, foi colaborador da Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural como pesquisador e redator. É autor do livro *Uma brecha para o Surrealismo* (Alameda, 2015). Desde 2013, é pesquisador da Fundação Bienal de São Paulo.

***Notations in passing* – uma tese visual por Nathan Lyons.**

Artigo inédito

Notations in passing – a visual thesis by Nathan Lyons.**palavras-chave:**

Nathan Lyons; fotografia;
narrativa visual; livro de artista;
fotolivro

Este artigo parte da edição das fotografias do livro visual de autor *Notations in passing* (1974), considerado a tese visual do fotógrafo e curador americano Nathan Lyons, para discutir o que ele compreende serem os cinco níveis de construção do discurso no livro visual: o *contexto*, a *ordem*, a *juxtaposição*, os *símbolos* e as *características físicas*. Apresentando brevemente a influência da ideia de ‘alfabetização visual’ de Moholy-Nagy na teoria de Lyons, discute-se em que medida o autor trabalhou a prática fotográfica enquanto ferramenta disparadora de questões teóricas ou as questões teóricas enquanto ferramentas disparadoras de fotografias.

keywords:

Nathan Lyons; photography;
visual narrative; artist's book;
photobook

This paper stems from the sequencing of the photobookwork *Notations in passing* (1974), considered the visual thesis of the American photographer and curator Nathan Lyons, to discuss his comprehension of the five layers of meaning on the visual book: *context*, *order*, *juxtaposition*, *symbols* and *physic characteristics*. Briefly presenting the influence of Moholy-Nagy's idea of ‘visual literacy’ on Lyons' theory, it's discussed in what terms Lyons has practiced either photography as a trigger tool for theoretical questions or theoretical questions as a trigger tool for photography practice.

* Universidade de São Paulo
[USP].



Fig. 1.

*Notations in passing*¹, livro publicado pelo fotógrafo, curador e professor americano Nathan Lyons é um contraexemplo a nossa ansiosa produção atual de fotolivros. Fruto de um processo de maturação de doze anos (1962-1974)², no qual prática fotográfica e pesquisa histórico-teórica se entrelaçaram progressivamente, o livro é construído a partir de uma minuciosa edição que articula as imagens de forma a construir, simultaneamente, experiências, significados e argumentos.

Apesar de ser capaz de intuir uma série de intenções e questões, o observador que se debruçar sobre *Notations in passing* – ainda que de forma lenta e curiosa – dificilmente será capaz de desvendar a quantidade e profundidade de questões trabalhadas por Lyons sem que antes se disponha a conhecer sua produção teórica.

Como curador e pesquisador, a partir da década de 1950, Lyons produziu uma série de livros, textos, conferências e exposições que o consolidaram como um dos mais importantes pensadores americanos da fotografia da segunda metade do século XX. Apesar disso, não é difícil afirmar que, para ele, certamente tais leituras não seriam consideradas pré-requisitos para se percorrer *Notations in passing*. Ao contrário, a intenção é de que a experiência se dê através da visualidade.

O livro não inclui praticamente nenhum elemento verbal – externo ao quadro³ – que poderia dirigir a interpretação das imagens, com exceção do título, créditos, informações técnicas no início e um pequeno agrupamento de palavras da editora no verso, separadas por hífen⁴. Em lugar de um texto histórico, analítico ou poético, a introdução se resume a uma imagem (fig. 1): um outdoor vazio em meio à vegetação.

1. LYONS, Nathan. **Notation in passing**. Cambridge: MIT Press / Light Impressions Corporation, 1974.

2. Mas cuja origem se relaciona diretamente à série *7 days a week*, de 1958.

3. Por outro lado, Lyons faz uso extenso de palavras no interior do quadro, palavras encontradas como marcas na paisagem, recorrentes em grande parte de sua obra. Lyons chegou a cursar Língua Inglesa na Alfred University em 1954, mas acabou se graduando em Artes. A aproximação de Lyons com a poesia e com a fotografia ocorreram concomitantemente, e embora a poesia tenha se configurado primeiramente para ele como um espaço para anotações sobre paisagens e sentimentos, esse método irá migrar e definir fortemente posteriormente sua prática fotográfica.

4. O pequeno texto parece ter sido um desejo do editor, mas mostra claras intervenções de Lyons, já que ao mesmo tempo que “vende” o livro e o autor, incorpora termos teóricos usados por ele: “snapshots - a series of images - cool - haunting - a modern iconography - a compendium of

images by the most significant teachers of visual arts a careful exploration in perception - a series with its own continuity and time relationships - commonplace juxtapositions - sequences - notations in passing - 96 photographs by Nathan Lyons - founder and director of Visual Studies Workshop - Rochester, New York - former Associate Director and Curator - George Eastman House - Professor - State University of New York Buffalo." LYONS, Nathan. Op. cit., 1974.

5. A Visual Studies Workshop foi fundada em 1969 por Nathan Lyons, em Rochester (NY) - cidade que tornou-se um importante polo da fotografia por ter sediado a fábrica da Kodak e o George Eastman House Museum, instalado este, como o nome indica, na casa do empresário. Nathan Lyons trabalhava no George Eastman House desde a década de 1950 e preparava um curso de pós-graduação que seria em pouco tempo aberto no museu. Subitamente, por razões ideológicas, Lyons decide abandonar seu cargo e convoca os alunos inscritos a comparecerem uma semana antes para ajudar a montar uma nova escola, que seria então aberta em um prédio alugado na vizinhança. Baseada em princípios de comunidade e coletividade, a escola viria a se tornar um efervescente centro de pesquisa, discussão e produção independentes durante as três décadas seguintes, com um programa

O fato de encontrarmos um painel de outdoor vazio como introdução - um suporte físico para disposição pública de imagens, em branco, vazio (aguardando para receber uma imagem?) - nos anuncia seu valor de síntese no livro. Nenhuma imagem - dentro da imagem - nos é apresentada fixada neste outdoor. E, à medida que folheamos as páginas, deparamo-nos, com alguma frequência, com novos outdoors vazios. Mas não nos adiantemos.

Em *Notations in passing*, cada elemento do discurso foi cuidadosamente disposto de forma a construir o todo. Tal prática é o resultado das investigações que Lyons realizou - desde 1956 - sobre as possibilidades de articulação das imagens no sentido da construção de discursos visuais mais complexos, para além da imagem isolada. Suas referências iniciais lhe foram apresentadas por John Wood, seu professor na Alfred University e mais tarde colaborador da VSW⁵, que lhe introduziu à ideia de quadro expandido, através dos trabalhos de Moholy-Nagy e Minor White⁶.

No texto de sua primeira exposição em 1958, "7 days a week", na Gladden Gallery da Alfred University (e mais tarde exibida na George Eastman House), Lyons já demonstrava seu interesse pelo contexto e pelas relações entre as imagens:

A devida atenção em relação à forma como uma série de fotografias se apresenta é de importância primordial (...) não apenas pode criar a devida atmosfera da apresentação, mas é também uma extensão do fluxo visual proposto pelas imagens e suas relações.⁷

A partir da década de 1950, Lyons trabalhou na George Eastman House com Beaumont Newhall, então Diretor de Fotografia, que lhe ofereceu inicialmente a posição de Diretor de Informação e Assistente Editorial da *Image Magazine* (posição antes ocupada por Minor White, que viria a fundar a *Aperture*). Em 1960, foi promovido a Diretor Assistente e, em 1961, era ele quem conduzia a visão curatorial do museu - pois Newhall estava mais engajado com a pesquisa histórica.

Durante os anos 1960, em paralelo com John Szarkowski, então curador de fotografia do MoMA, Lyons teve papel fundamental na aceitação da fotografia como uma linguagem autônoma. Nesse momento, Lyons e Szarkowski evitavam defender o status

da fotografia como Arte e também em separá-la em campos tais como fotografia artística, comercial e vernacular. Lyons defendia a fotografia amadora *snapshot* como uma linguagem extremamente inventiva e expressiva no campo da cultura visual. Ambos trabalhavam no sentido de reforçar as características inerentes à linguagem fotográfica ao invés de impôr valores estéticos ou formais pré-determinados pela Arte⁸.

Rompidos os parâmetros artísticos na análise fotográfica e as barreiras entre fotografia amadora e profissional, o campo de pesquisa tornava-se muito mais aberto e receptivo. Assim, do ponto de vista curatorial, Lyons entendia que seu papel era descobrir ao invés de dirigir, já que qualquer processo sério e permanente de pesquisa visual poderia resultar em uma contribuição para as artes visuais⁹. A análise do trabalho deveria considerar não apenas a 'qualidade' da imagem isolada, mas também as diversas formas de contexto nos quais ela estaria inserida – como as outras imagens do trabalho, o suporte, a obra do fotógrafo e o contexto sociocultural em que estava envolvido. Essa postura o fez abrir espaço na George Eastman House para a produção contemporânea e para fotógrafos emergentes.

Em sua análise da obra do fotógrafo Mario Giacomelli¹⁰, Lyons enfatiza o fato de Giacomelli ter desenvolvido uma obra que carrega suas próprias evoluções e qualifica significados próprios, ao invés de produzir um trabalho acidental ou mimético com premissas sobre como uma fotografia deveria aparentar para ser aceita. Para Lyons, Giacomelli buscou constantemente novos temas e os expressou de forma direta e despretensiosa numa visão consistente e contínua que unifica atmosfera e estrutura, e que possui uma qualidade de espontaneidade que reforça as características do *snapshot*. Tal natureza de trabalho – sério e espontâneo – sempre irá resultar em um conteúdo visual pessoal e por isso novo.

Dessa forma, Lyons entende que apesar de ser fundamental a compreensão do contexto e da totalidade da obra do autor, a análise final deveria sempre partir da imagem. Essa postura demonstrava grande influência do pensamento que Moholy-Nagy produziu algumas décadas antes, voltado para o desenvolvimento de uma forma moderna de visualidade.

de pós-graduação, residências artísticas, exposições e debates. Em 1972, Joan Lyons – fotógrafa, produtora de livros de autor e esposa de Nathan Lyons – funda dentro da escola a VSW Press, editora voltada para o suporte, produção e publicação de livros de artista. Além de um caráter comunitário, de inclusão dos estudantes e 'funcionários' como parte da construção da instituição, um princípio fundamental da escola viria a ser a compreensão de que pessoas de diferentes áreas seriam bem-vindas a contribuir para a discussão e produção das artes visuais. Dividido em três eixos principais – fotografia, livro visual e vídeo – o curso de pós-graduação aceitava pessoas com ou sem experiência em artes visuais.

6. John Wood formou-se pelo Chicago Institute of Design, conhecido como a New Bauhaus (fundada por Moholy-Nagy, em 1937). Lyons frequentou rapidamente o grupo de estudos de Minor White em 1957, tendo considerado-o 'desastroso'.

7. "7 days a week by Nathan Lyons" – Current Exhibition in the Contemporary Gallery of the George Eastman House. News release George Eastman House, 27 nov. 1958. In: MCDONALD, Jessica. **Nathan Lyons: selected essays, lectures, and interview.** Austin: University of Texas Press, 2012, p. 9.

8. Ver FINKEL, Candida.

Moholy-Nagy e a série-sequência

Photography as modern art: the influence of Nathan Lyons and John Szarkowski on the public's acceptance of photography as fine art (1981). In: Ibidem, p. 200-208.

9. Nesse sentido, Lyons cita o escritor teatral Eugene Ionesco: *"The imagination is not arbitrary, it's revealing. Without the guarantee of total freedom, the dramatist will never be himself, he will say nothing except what has already been formulated"*. LYONS, Nathan. Critic's choice: meaning must come from the picture itself (1965). In: Ibidem, p. 122-124.

10. LYONS, Nathan. Op. cit. (1965). In: Ibidem, p. 122-124.

11. Lazlo Moholy-Nagy construiu uma extensa e multidisciplinar reflexão sobre a produção e recepção de imagens na sociedade moderna, abrangendo expressões visuais como o design, a fotografia, o vídeo, o cinema e a televisão. O fotógrafo – e multiartista – lecionou na Bauhaus até 1933, quando esta foi fechada pelos nazistas. Tendo migrado para Chicago, ajudou a fundar e tornou-se o primeiro diretor do Instituto de Design do Illinois Institute of Technology, em 1937, conhecido como Nova Bauhaus. Nos Estados Unidos, como professor, artista e teórico, marcou decisivamente o pensamento sobre fotografia e cultura visual na primeira metade do século XX.

12. *"To reach this goal – to feel*

Moholy-Nagy¹¹ considerava que a tecnologia e a aceleração do tempo da vida no mundo moderno haviam produzido uma nova gama de sensações e experiências que a sociedade havia incorporado intelectualmente, mas não assimilado emocionalmente. Essa geração estaria vivendo uma condição pouco balanceada entre intelecto e sentimento, o que tornava necessária uma reeducação dos sentidos¹² de forma a superar um 'analfabetismo visual' crônico, ideia reiterada por ele em vários textos através da frase "Os analfabetos do futuro serão aqueles ignorantes do uso da câmera assim como da caneta"¹³.

Segundo ele, a sociedade deveria voltar a relacionar o "observar, o sentir e o pensar", deixando de tratá-los como fenômenos isolados. Essa "atualização das sensações" passaria por um trabalho pedagógico de reeducação visual através da produção e disseminação de novas imagens que rompessem com as concepções de perspectiva e composição provenientes de técnicas e contextos de produção de imagens de séculos anteriores. Assim, em *Telehor* (1939)¹⁴, Moholy-Nagy defende que a fotografia deveria desenvolver-se como uma linguagem artística autônoma, com características intrínsecas e independentes¹⁵, como iriam seguir defendendo Lyons e Szarkowski nas décadas de 1950 e 60.

A 'nova visão' que Moholy-Nagy apresentava em sua produção fotográfica e teórica, questionava o uso de parâmetros da Arte na prática e análise fotográfica, como a perspectiva renascentista – também intrínseca ao funcionamento do equipamento fotográfico quando usado de forma frontal –, e sugeria a experimentação com diversos tipos de câmeras e técnicas que funcionariam como próteses do olho humano: o fotograma, a fotomontagem, o microscópio, o telescópio, a fotografia aérea etc. Movimentos de câmera para cima ou para baixo, torções, intervenções na imagem, eram bem-vindos no sentido de retirar o espectador do lugar de conforto ao observar as imagens, colocando-o num lugar ativo de observação.

Da mesma forma, Moholy-Nagy entendia que a justaposição de imagens tinha o potencial de surtir esse mesmo efeito de desterritorialização e postura pró-ativa no espectador¹⁶. Em *Telehor*, os estudantes das artes visuais são estimulados a aproximarem-se das diferentes áreas do conhecimento, através do levantamento de questões a respeito da técnica da montagem no cinema e de um capítulo inteiro dedicado aos estudos de estruturas na música e na literatura. Apesar de dedicar apenas um pa-

rágrafo para aprofundar a questão da estrutura visual, Moholy-Nagy combate uma noção de imagem única proveniente da pintura, sugerindo que o caráter reprodutivo da imagem na modernidade reconstruiria seu espaço não como o todo do discurso, mas como uma parte de um todo maior:

(...) imagem sequência; série – Não há mais surpresa na naturalidade e organicidade da sequência, forma mais simples que a série fotográfica. Esse é o desenvolvimento lógico da fotografia – visão em movimento. A série já não é ‘imagem’ e o cânone da estética pictórica pode ser aplicada apenas como estado de transição (*mutatis mutants*). Nela a imagem única perde sua identidade individual e se torna parte do todo; ela se torna um elemento da estrutura do conjunto, que é a obra em si. Nesta sequência de partes separadas mas inseparáveis, a série fotográfica – quadrinhos fotográficos, panfletos, livros – pode ser tanto uma arma potente quanto tenra poesia. Antes, no entanto, deverá vir a consciência de que o conhecimento sobre a fotografia é tão importante quanto das letras do alfabeto. Os analfabetos do futuro serão aqueles que ignorem o uso da câmera tanto quanto da caneta.¹⁷

Lyons irá considerar que esse comentário de Moholy-Nagy era pouco claro e misturava dois conceitos – série e sequência – que ele opta por separar e clarificar na década de 1980, como veremos a seguir. Além disso, para ele, a questão do analfabetismo visual deveria ser compreendida neste contexto de relação entre as imagens, e não no contexto da imagem individual, como grande parte das interpretações teria entendido o termo.

Notations in passing e os cinco níveis de estrutura do livro visual

A prática de doze anos de edição de *Notations in passing* parece ter levantado uma série de questões de estrutura para Lyons já que, nos anos seguintes, ele irá publicar e expor vários trabalhos teóricos que trabalham essas questões na narrativa visual. Em palestra no ICP (International Center of Photography, de Nova Iorque), em 1975 – um ano após a publicação do livro –, ele apresenta o que considera serem os cinco níveis de “progressão associativa dos objetos” que constroem o discurso no livro visual: 1- o *contexto*, 2- a *ordem*, 3- a *justaposição*, 4- os *símbolos* e 5- as *características físicas*. Tentaremos entender como esses cinco níveis foram praticados em *Notations in passing*.

what we know and know what we feel – is one of the tasks of our generation.” MOHOLY-NAGY, Lazlo. Vision in motion. Chicago: Paul Theobald, 1947, p. 10.

13. Livre tradução de: “*The illiterate of the future will be the person ignorant of the use of the camera as well as of the pen*” (Ibidem, p. 208). Essa frase é citada também, sem crédito, em *Pequena história da fotografia* (1931), de Walter Benjamin.

14. Republicado como *Vision in motion*, em 1947.

15. Nas palavras dele: “*In the official history of art, photography was for a long time considered only a mechanical means of recording. Being mechanical it was argued, it could not produce art. And when any interpretation tried to elevate photography to art, it was with the aesthetic-philosophic concepts customary in the definition of painting. That is why photography with conscious ‘art’ ambitions has remained in rather rigid dependence upon the traditional forms of painting and has slowly passed through the successive stages of all the various ‘isms’. But fundamentally new discoveries cannot long be confined to the mentality of bygone periods. When that happens all productive activity is arrested.*” (MOHOLY-NAGY, Lazlo. Op. cit., p. 177).

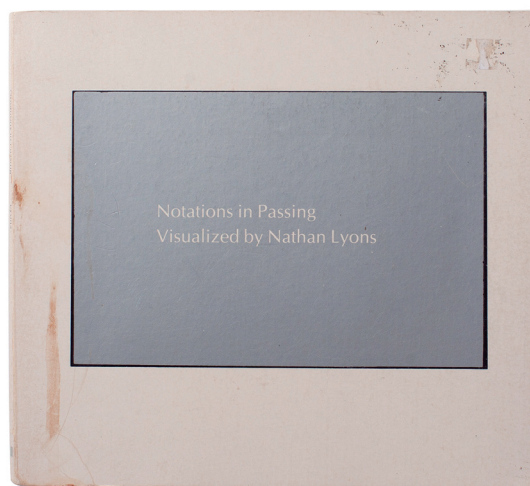


Fig. 2.

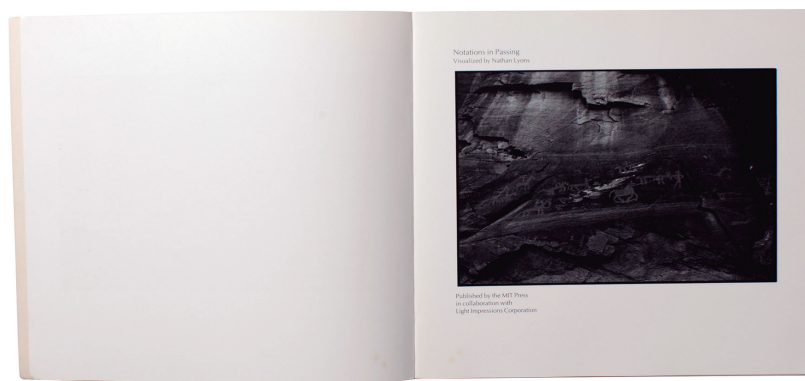


Fig. 3.

16. Ao analisar o livro *Painting photography and film* (1925), um dos primeiros livros teóricos sobre fotografia, Andrea Nelson argumenta que a construção do discurso visual utilizada por Moholy-Nagy estaria baseada no princípio da analogia, através da qual os elementos do discurso apresentados não são encadeados de forma linear mas a partir de lacunas, rupturas de continuidade, espaços deixados em aberto entre os elementos. Esses espaços, similares à natureza aberta da imagem, estimulariam diversas

Ao segurar *Notations in Passing* em mãos, percebemos se tratar de um livro discreto (fig. 2). Nem muito grande, nem muito pesado, nem muito colorido ou texturizado. Lyons se apropria – conscientemente e sem grandes experimentações – do código ocidental tradicional, formato usado desde o século IV. Levemente retangular e horizontal, o livro tem dimensões médias (22,5 x 20,5 cm), o que o torna fácil de carregar (apesar de não caber no bolso, pode ser levado por aí).

A capa e a contracapa são flexíveis – o que o deixa ainda mais leve e menos pretensioso – e totalmente brancas. O único elemento que reconhecemos na capa é um retângulo grande no interior do qual lemos “*Notations in passing*” e “*Visualized by Nathan Lyons*” na linha de baixo. Ambos os textos foram escritos com o mesmo tipo, tamanho e cor de fonte, e apesar de centralizados, também chamam pouca atenção.

Feita essa breve descrição, sigamos em frente, ansiosos por ver o interior e com a expectativa de que, após vermos mais algumas páginas do livro, esses elementos do discurso visual segundo Lyons se revelem com mais clareza para nós. De qualquer forma, está dado aqui o que Lyons considera ser o primeiro nível de estrutura do livro visual, o *contexto* [1] das imagens, ou seja, o invólucro que as contém, o objeto que é suporte mas que também é discurso – que não é neutro, ainda que se intencione bastante neutro – e que, por isso, dialoga diretamente com as imagens.

Abrimos a capa e nos deparamos com o que parece ser uma imagem-prólogo, já que a acompanham os créditos (fig. 3). Novamente lemos – com um tipo e tamanho de fonte ainda homogêneos e desprezíveis: “*Notations in Passing - Visualized by Nathan Lyons*” e, abaixo, créditos da editora e gráfica “*Published by the MIT Press - in collaboration with - Light Impression Corporation*”. Nessa imagem-prólogo, vemos a mais antiga forma conhecida de expressão visual, uma pintura rupestre. Uma imagem dentro da imagem. Não vemos apenas o desenho de bichos e homens, com suas referências simbólicas e cinéticas, mas também os desenhos formados pela textura e volume da pedra que toma todo o quadro e dialoga com ela, nos lembrando da forte dimensão material desta prática pictórica, que tem como suporte a rocha. Aqueles que acompanharam a trajetória profissional de Lyons, ou que tenham lido seus textos, possivelmente se lembrarão, ao ver esta imagem, de sua intenção de incluir a fotografia na história do que ele irá chamar de *mark-making*. Ao invés de conceber a fotografia como um fenômeno isolado ou parte da História da Arte, Lyons entendia que a invenção fotográfica teria trazido à tona essencialmente as mesmas questões já levantadas em linguagens visuais anteriores. Por isso, ele propõe localizá-la como parte de uma cultura visual mais ampla, tirando a ênfase da interpretação do objeto de um determinismo estético para um pré-linguístico. Sua intenção não seria negar uma interpretação estética, mas ampliar o espaço de debate do pensamento visual, por acreditar na possibilidade de se estudar os padrões de comportamento não verbal. Assim, a fotografia poderia ser estudada como sistema de signos, imagem que pode funcionar como documento e como ideia ao mesmo tempo (‘pictográfica’ e ‘ideográfica’), algo próximo do que se imagina que ocorria na pintura rupestre: a imagem é representação, mas também subjetividade e espiritualidade¹⁸.

interpretações: “*For Moholy-Nagy, issues of time and space are almost impossible to solve in a single image. He is interested in exploiting diverse photographic technologies in order to enhance human perception. To accomplish this, Moholy-Nagy uses analogy. He constructs a complex layering of sequences in Painting Photography and Film; the viewer reads a series of paired images, the photographs constituting the double-layout not only immediately interact with one another, but also relate to the additional sequential pairs that constitute the overall sequence. The reading of the sequence is conceptual; it is an argument. As an analogical process it inherently takes place across time but also disrupts the temporalization and narrativization of its sequence by referring back to previous information. This disruption of narrative progression transgressively circulates multiple narratives that work against positivistic constructions of history.*” NELSON, Andrea Jeannette.

Reading photobooks: Narrative montage and the construction of modern visual literacy. Tese de Doutorado em Filosofia, Faculty of the Graduate School, University of Minnesota, 2007, p. 77.

17. MOHOLY-NAGY, Lazlo. Op. cit., p. 208, tradução minha. Em inglês, no original: “[...] *image sequence; series - There is no more surprising yet, in its naturalness and organic sequence, simpler form than the photographic series*

This is the logical culmination of photography - vision in motion. The series is no longer 'picture' and the canon of pictorial aesthetics can only be applied to its mutatis mutants. Here the single picture loses its separate identity and becomes a part of the assembly; it becomes a structural element of the related whole which is the thing itself. In this sequence of separate but inseparable parts, a photographic series - photographic comics, pamphlets, books - can be either a potent weapon or tender poetry. But first come the realization that the knowledge of photography is just as important as that of the alphabet. The illiterate of the future will be the person ignorant of the use of the camera as well as of the pen."

18. Ver, nesse sentido, o filme *Caverna dos sonhos* (França, 2010), de Werner Herzog.

19. A *justaposição* também pode acontecer a partir de imagens que não se encontram necessariamente uma ao lado da outra, mas em páginas ímpares consecutivas, por exemplo. Esse tipo de relação depende da memória do observador para que se estabeleçam as relações de *justaposição*, já que as imagens não poderão nunca ser vistas ao mesmo tempo. Essas variações tendem a tornar mais difíceis relações visuais muito delicadas ou minuciosas.

20. Keith Smith, autor de mais de duzentos livros de artista, é considerado um dos pioneiros

Nos encontramos, então, de entrada, conectados à mais longínqua imagem conhecida produzida pela espécie humana e, quando viramos a página, após a pausa de uma página em branco, encontramos o outdoor vazio, a imagem-introdução comentada no início, o 'suporte físico para disposição pública de imagens' que, centralizado no quadro, não deixa dúvidas quanto a ser a informação principal. Apesar de não ser possível visualizá-las juntas, não podemos observar essa imagem sem nos lembrarmos daquela que nos foi apresentada logo antes.

Então temos: a caverna – suporte físico pré-histórico – com a pintura rupestre, e o outdoor – suporte físico moderno –, vazio. Além de estarmos diante de suportes de imagens, a vegetação que envolve o outdoor – e que poderia estar do lado de fora da caverna – parece conectar também os elementos. Seguimos e chegamos à primeira imagem do livro – excluídas a imagem-prólogo e a imagem-introdução – e descobrimos estar de fato no ambiente de uma floresta, onde vemos, em contraluz, o perfil de um menino.

A página dupla seguinte nos apresenta o primeiro díptico do livro. Aqui, duas imagens dispostas uma ao lado da outra acabam por construir espaços e significados resultantes não do conteúdo de cada uma individualmente, mas da composição das duas, o terceiro nível de estrutura reconhecido por Lyons, a *justaposição* [3]¹⁹. Na esquerda vemos a imagem de um espelho em meio – ainda – a uma 'floresta', através do qual se vê refletida uma casa e alguns objetos deixados na paisagem. Na direita, vemos uma vitrine, com automóveis dentro.

O artista Keith Smith²⁰ lê nesta dupla um comentário sobre a simultaneidade da natureza interior (o espelho) e exterior (a vitrine) da fotografia, visão que Lyons defendeu de forma pioneira desde a década de 1960²¹. Apesar de reconhecer o valor de registro da fotografia, Lyons considerava que a linguagem fotográfica tinha a característica – e o potencial – de refletir "*as realidades interiores em correspondência com o mundo exterior*", ou seja, refletir a experiência do fotógrafo no mundo. Ele entendia que a linguagem era mais do que um registro, mas também não a reduzia a uma ficção, já que teria sido descoberta, sentida e produzida no contexto da realidade concreta. A interpretação da imagem deveria, portanto, necessariamente passar pela compreensão do processo do fotógrafo, já que ele de alguma forma consciente a descobriu, sentiu e registrou.

Para Candida Finkel²², a compreensão de Lyons sobre a linguagem fotográfica foi influenciada ao mesmo tempo por Minor White e por Beaumont Newhall – diretor da George Eastman House de 1947 a 1961. Enquanto Newhall tinha uma visão da fotografia como registro do mundo real, Minor White desenvolveu um modelo literário de interpretação da linguagem fotográfica, no qual não apenas técnica e design eram considerados como parte do fazer fotográfico – como acreditava Beaumont – mas também os sentimentos. Sua intenção era encontrar significado para além da superfície, a fotografia como expressão da espiritualidade.

Lyons compreendeu a linguagem fotográfica como uma relação dialética entre o mundo expressivo e o mundo objetivo, como demonstra o título de seu texto *Vision and expression* (1969)²³, no qual ‘*vision*’ seria o mundo objetivo, e ‘*expression*’, o subjetivo. Ele acreditava que o intelecto, utilizado de forma isolada, sem considerar os sentidos, representaria um estado humano frágil, pois “os olhos e a câmera veem mais do que a consciência”²⁴.

Apesar disso, Lyons reconhecia o potencial de uso da fotografia como ferramenta de registro, já que ele entendia que os fotógrafos poderiam desenvolver duas formas de expressar suas experiências: através de uma aproximação visual literal, trabalhando com os símbolos conhecidos e aceitos, e consequentemente produzindo imagens que qualquer um é capaz de compreender; ou através de uma aproximação visual não literal, criando novos símbolos e novos tipos de correspondências que, ao invés de informação, apresentam sentimentos e questões estéticas. Para ele, os dois processos têm importância e trabalham de forma dialética no sentido de ampliar e qualificar a experiência visual na sociedade.

Voltemos um pouco (Lyons sugeriria essa liberdade de ir e vir ao jogar com as páginas), pois nesse momento talvez já tenhamos percebido que o retângulo presente na capa do livro na verdade nos apresenta uma projeção do espaço ocupado pelas imagens nas páginas ímpares – característica do *contexto* que não teríamos percebido antes de abrir o livro. Vemos as margens do negativo fotográfico, também presente nas outras imagens, mas seu interior está vazio. O vazio, novamente, nos lembra do suporte, nesse caso a gelatina de prata, que Lyons reitera ao pintar seu interior de prateado. Como o outdoor, a gelatina aguarda as imagens que estão por vir.

da produção e pesquisa de livros visuais. Ele estudou na The School of the Art Institute of Chicago e, em 1964-65, através de seu professor Kenneth Josephson, teve seu primeiro contato com as ideias de sequência de Minor White e Nathan Lyons. Ele considera que sua compreensão concreta do sequenciamento veio não a partir dos ensinamentos teóricos de Josephson, mas de suas tentativas práticas de ordenação das imagens. “Falar sobre a produção das imagens pode inspirar, mas produzir imagens traz visão”. SMITH, Keith A. *Structure of the visual book*. Rochester: Keith Smith Books, 2010, p. 31.

21. Segundo Anne Tucker, no final dos anos 1960 Lyons já trabalhava com a ideia de uma fotografia que poderia ser simultaneamente documental e autoral (espelho e janela), postura que Szarkowski assumiria apenas no final da década de 1970. Cf. TUCKER, Anne. Lyons, Szarkowski and the perception of photography (2007). In: MCDONALD, Jessica. Op. cit., p. 220-223.

22. Ver FINKEL, Candida (1981). In: MCDONALD, Jessica. Op. cit.

23. LYONS, Nathan. **Vision and expression**. Contemporary photographers series. New York: Horizon Press/George Eastman House, 1969.

24. FINKEL, Candida (1981). In: MCDONALD, Jessica. Op. cit., p. 204, tradução minha.

91

ARS

ano 16

n. 33

Fig. 4.

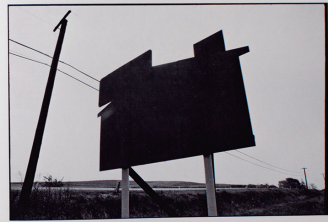


Fig. 5.

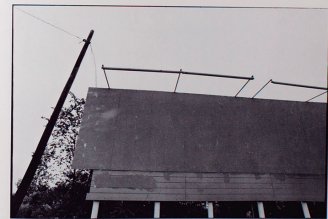


Fig. 6.



Fig. 7.



Lyons se apropria da simbologia desses suportes de imagens e, através de sua repetição constante ao longo do livro, transforma-os em motivos. Sua importância simbólica fica reforçada não apenas pela presença na introdução, mas pela forma como as imagens de outdoors aparecem com bastante frequência isoladas e na página da direita, parecendo indicar o início de ‘partes’ ou ‘capítulos’. Enquanto na primeira ‘metade’ do livro eles aparecem vazios, na segunda praticamente todos (que abrem ‘partes’) aparecem com imagens (fig. 4 a 7).

Esta quarta camada de estrutura do livro visual, os motivos ou *símbolos* [4], seriam construídos e internalizados por nós, tornados convencionais mas também modificados progressivamente. Robert Frank se utiliza desse artifício em *The Americans* (1958), ao apropriar-se da simbologia da bandeira americana, muito presente no cotidiano dos americanos, com um sentido nacionalista e heroico – como se vê na fotografia de Joe Rosenthal, *Flag raising of Iwo Jima* (1945) (fig. 8) –, para transformá-la em um forte elemento de crítica ao suposto desenvolvimento e progresso que o país estaria vivendo após a Segunda Guerra. A primeira imagem do livro reforça essa simbologia, já que a bandeira – símbolo do nacionalismo – é o elemento que inebria ao cobrir a visão das pessoas na janela (fig. 9). Usando portanto a mesma ferramenta, mas em sentido inverso, Frank se apropria e reforça o sentido de simbologias que Walker Evans já havia utilizado em *American photographs* (1948), como o automóvel. Lyons também recupera e amplia/transforma esse motivo em uma sequência de três páginas duplas (p. 56 a 59) de *Notations in passing*. Referências a cavalos, motos, carros e foguetes indicam o olhar de Lyons para uma contextualização histórica do automóvel como parte do desenvolvimento tecnológico dos transportes, o desejo humano de deslocar-se pelo ambiente de forma cada vez mais rápida (fig. 10 e 11).



Fig. 8 e 9.

93

ARS

ano 16

n. 33

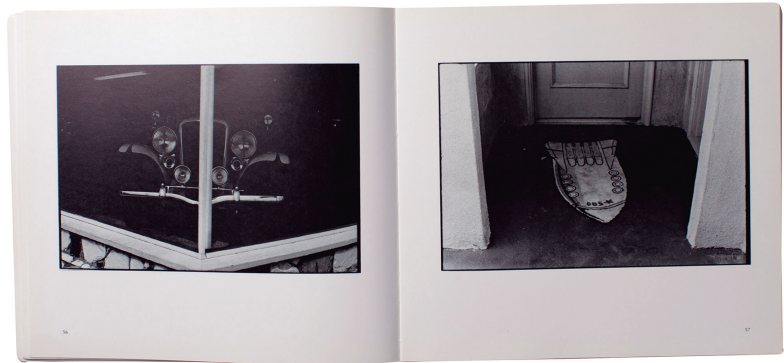


Fig. 10.

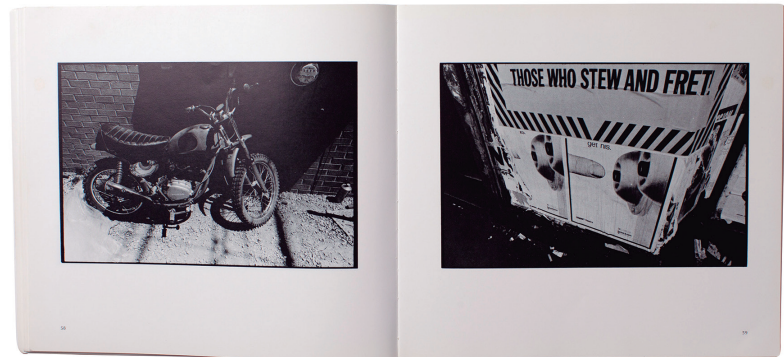


Fig. 11.

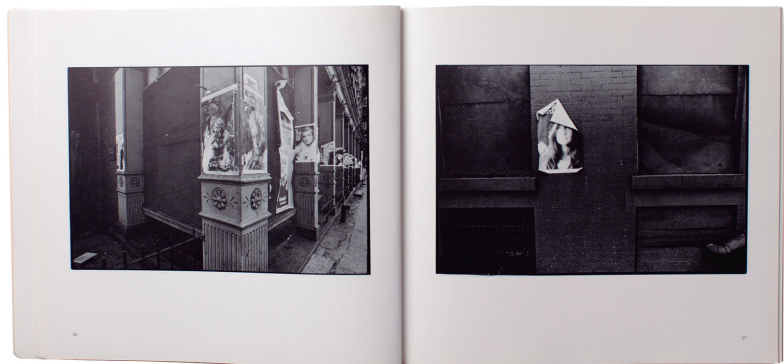


Fig. 12.

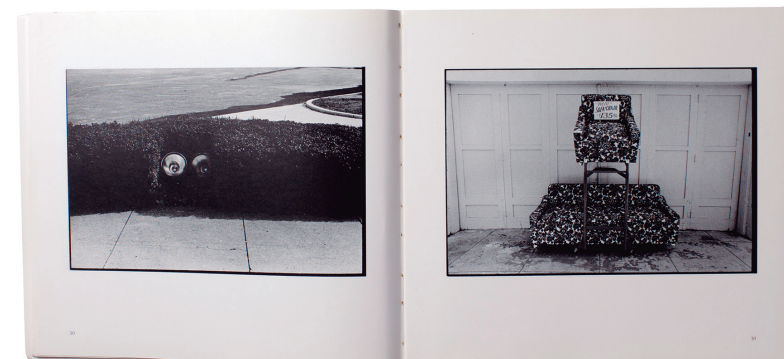


Fig. 13.

Cartazes, lambe-lambes, pichações nos muros, pinturas, televisões e vitrines compõe uma série de ‘marcas’ visuais na paisagem que Lyons coleciona e organiza ao longo das páginas, imagens de imagens e de objetos dispostos publicamente. Vemos objetos que foram abandonados, ou esquecidos, cuidadosamente dispostos para chamarem a atenção para si, ou cuidadosamente dispostos para ficarem o mais escondidos possível (fig. 12 e 13).

Percebemos que as imagens, todas em preto e branco, compõem um conjunto que conforma um *fluxo visual* sem grandes rupturas, embora haja marcações claras em alguns momentos. Em uma das ‘partes’, vemos uma série de cinco imagens cujo enquadramento para o céu faz com que o quadro seja praticamente preenchido apenas pelo branco, com algumas marcações de outdoors-objetos na base inferior; essa série se destaca bastante das outras imagens do livro, cujo tom perpassa tons de cinza mais escuros (fig. 14). Este seria o quinto nível de estrutura do livro visual, as *características físicas* [5], que se referem não à fisicalidade do objeto – parte do *contexto* [1] – mas ao ritmo de ‘progressões tonais’ e ‘qualidades gráficas interconectadas’ no interior do quadro e entre as imagens, e ao ‘ritmo da escala das imagens’ nas páginas. Em *Notations in passing*, Lyons abre mão de jogar com a escala das imagens, optando por deixá-las todas do mesmo tamanho – majoritariamente em formato paisagem – e dispostas no mesmo espaço de página, mas jogando com as páginas pares e ímpares para criar justaposições e pausas, ao contrário de *American photographs* e *The Americans*, livros que dispõem as imagens apenas na página ímpar deixando a par em branco.

A repetição de apenas uma imagem no conjunto nos chama a atenção (fig. 15 e 16) – um tecido grande e retangular pendurado em meio a uma (reincidente) ‘floresta’, que nos lembra o outdoor vazio da introdução – e voltamos várias páginas para reencontrá-la. Depois de mover algumas vezes o bloco de páginas entre elas, percebemos tratar-se, na verdade, de duas fotografias tiradas com alguns segundos de diferença, o que notamos pelo sutil deslocamento do tecido. Além de introduzir um claro elemento temporal, Lyons parece querer nos lembrar que duas imagens, distantes várias páginas uma da outra, podem estar estreitamente relacionadas no livro visual, e que devemos estar atentos a todas essas possibilidades. Ao

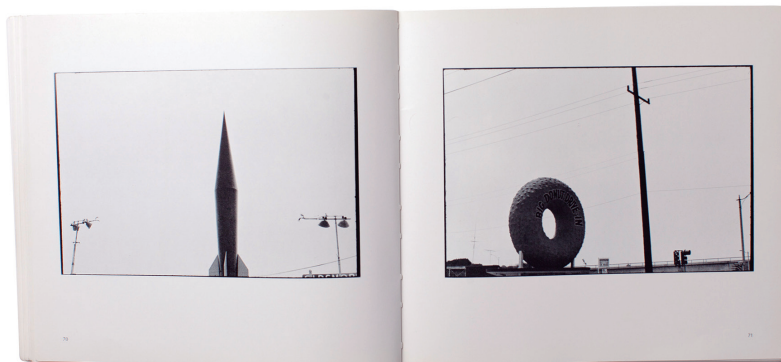


Fig. 14.

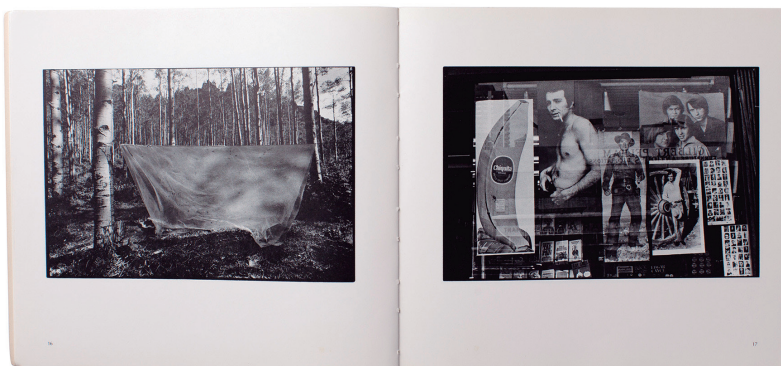


Fig. 15.



Fig. 16.

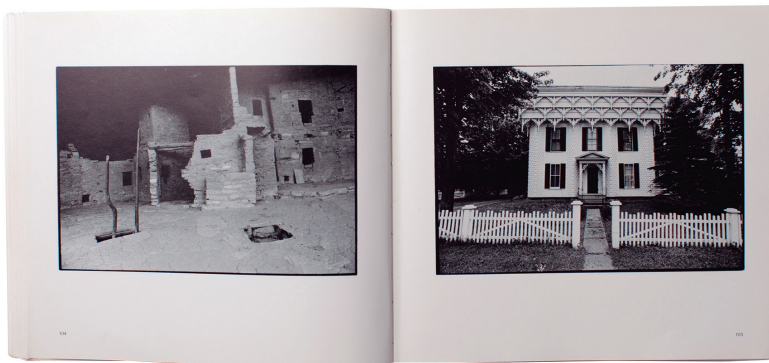


Fig. 17.

mesmo tempo, ao vermos a – quase – mesma imagem justaposta a duas imagens diferentes, percebemos como seu sentido se altera em cada um dos casos.

Assim, Lyons constrói uma organização do conjunto das imagens que não é sistemática, ou seja, não há um único princípio que estrutura a relação espaço-temporal entre as imagens, uma lógica linear, uma progressão aritmética. Segundo a diferenciação dos termos *série* e *sequência*, que Lyons realiza a partir do parágrafo de Moholy-Nagy em *Telehor*, a utilização deste princípio único de organização espaço-temporal seria característico da série. Na *sequência*, estrutura utilizada por Lyons em *Notations in passing*, a articulação entre as imagens se daria não de forma linear, mas progressiva: cada nova imagem articulada no todo transforma o significado das anteriores, construindo novos sentidos. Por isso, apenas depois de percorrer o conjunto das imagens, a sequência completa do livro, seria possível compreender o todo do discurso²⁵. Assim, a *ordem* [2] utilizada por Lyons em *Notations in passing* é sequencial e não serial.

Além de *justaposições* [3] que nos relembram constantemente a amplitude histórica com a qual Lyons pretende construir seu discurso – como as ruínas de uma casa antiga justaposta a uma casa moderna, a última imagem do livro (um totem indígena em meio à floresta) faz referência direta à primeira (a pintura rupestre), reforçando um discurso que trata das marcas – imagens, objetos – deixados propositalmente ou não pelo ser humano nos ambientes habitados por ele nos últimos 30 ou 40 mil anos de sua existência enquanto espécie.

Lyons constrói um discurso que, me parece, se fecha ciclicamente através da forte relação entre a primeira e a última imagem – ou entre as primeiras e as últimas imagens –, mas também através das pausas e divisões, dos motivos, das imagens-chave, que marcam momentos de referência – como a imagem-prólogo, a imagem-introdução e as imagens que abrem ‘capítulos’ –, além das diversas relações que podemos encontrar entre uma e todas as outras imagens do livro.

Fechamos o livro e voltamos à capa. Agora temos mais clareza para analisar o *contexto* [1] das imagens – e ainda mais se estivermos na segunda ou terceira passada. Percebemos que Lyons

25. “Séries geralmente estão relacionadas ou conectadas entre si por uma temática, enquanto as sequências se baseiam em relações disjuntivas”. LYONS, Nathan. The photographic sequence (1980). In: MCDONALD, Jessica. Op. cit., p. 199, tradução minha.

26. Cf. Photobookworks: the critical Realist Tradition. In: LYONS, Joan (org.) **Artists book: a critical anthology**. Rochester: VSW Press, 1985, p. 187.

27. LYONS, Nathan. *Notations in passing*, 1970: Photographs by Nathan Lyons from the collection of the National Gallery of Canada, Ottawa. Catálogo de Exposição. Ottawa: National Gallery of Canada, James Borcoman (ed.), 1971. p. 2-3. In: MCDONALD, Jessica. Op. cit., p. 42.

28. Lyons fundamenta sua compreensão de pensamento visual no livro *The psychology of invention in the mathematical field*, de Jacques Hadamard, no qual este matemático investiga o pensamento criativo na ciência. O trecho citado (e traduzido livremente) é do filósofo alemão Arthur Schopenhauer, mas o acompanham relatos de outros cientistas como Albert Einstein: "the words or the language, as they are written or spoken, do not seem to play any role in my mechanism of thought. The entities which seem to serve as elements in thought are certain signs and more or less clear images which can be 'voluntarily' reproduced and combined." (...) "conventional words or other signs have to be sought for laboriously only in a secondary stage, when the mentioned associative play is sufficient established and can be reproduced at will." LYONS, Nathan. *The photographic sequence* (1980). In: Ibidem, p. 197.

opta pela simplicidade do livro enquanto objeto, utilizando de um formato padrão de códice mecanicamente reproduzível, assim como Evans e Frank. É impressionante perceber a semelhança dos projetos gráficos de *American photographs* e *Notations in passing*: o tamanho, a proporção – só que invertida – e a gramatura da capa são praticamente os mesmos; as capas não têm cores – com exceção do retângulo prateado de Lyons –, nem imagens, destacando-se a tipografia. A referência, como vimos, certamente não é em vão, há um diálogo claro entre os três livros, que o historiador Alex Sweetman chamou de “tradição crítico-realista”²⁶.

O texto no interior do retângulo prateado diz: “*Notations in Passing - Visualized by Nathan Lyons*”. Depois de observar todo o livro, percebemos que o termo ‘visualized’ em lugar de ‘by’ parece querer afastar uma carga de criação artística das imagens para reforçar a qualidade das imagens enquanto *notas de passagem*, marcas produzidas por Lyons assim como as marcas na paisagem fotografadas por ele em viagens através do território americano – “o *snapshot* não como produto mas como processo. Despretensioso, mas ainda assim importante, aspirando a ser nada mais que uma anotação de passagem”²⁷. Daí a forte analogia entre o retângulo prateado e o outdoor vazio da introdução.

Enfatizando mais a natureza simbólica do que pictórica da imagem – ou ainda a narrativa –, mas sem abandoná-la, Lyons pesquisa em *Notations in passing* as possibilidades de desenvolver um pensamento visual que construa conhecimento a partir da apropriação da imagem enquanto ‘sistema de signos’; pensamento que amplia-se e transforma-se através de um diálogo histórico com os demais padrões de comportamento não verbais existentes, sem a necessidade de transcrevê-los verbalmente, pois parte do princípio que o “pensamento morre no momento em que é corporificado em palavras”²⁸. Dessa forma, a natureza aberta da imagem se daria através das diferentes possibilidades de combinações e associações simbólicas e sensíveis com outras imagens que estão no mundo.

Lyons define *Notations in passing* como uma tese sobre *sequência*²⁹. Ele, entretanto, define sequência como uma estrutura por camadas, na qual os significados e sensações se revelam gradualmente à medida que observamos o discurso visual diversas vezes, negando assim um pensamento linear e fechado que

caracterizaria um formato de tese. O longo processo de produção do livro – pautado numa dinâmica pendular, em que a produção intuitiva de fotografias levava à reflexão, que levava novamente à produção de fotografias – revela que no processo artístico de Lyons a fotografia funcionou como ferramenta de descoberta das questões antes de ser ferramenta para expressar questões previamente formuladas: *“This is a photograph that was made in about 1965. I had no understanding why I made it. I just knew that I was strongly attached to it and in some way I would understand what it was about”*³⁰.

Assim, o pensamento visual, para Lyons, parte da afetividade e subjetividade na relação com as imagens para então, pouco a pouco (se tivermos paciência) revelar questões de fundo, que estão em nós e não sabemos antes de fotografá-las.

29. “[...] the total work is a kind of positional paper on sequential imagery at one level. This is one segment.” LYONS, Nathan. Sequential considerations (1975). In: *Ibidem*, p. 189.

30. *Ibidem*.

Bibliografia

Caverna dos sonhos (2010). Dir. Werner Herzog, França.

LYONS, Nathan. *Notation in passing*. Cambridge: MIT Press / Light Impressions Corporation, 1974.

_____. *Vision and expression*. Contemporary photographers series. New York: Horizon Press/George Eastman House, 1969.

MCDONALD, Jessica. *Nathan Lyons: selected essays, lectures, and interview*. Austin: University of Texas Press, 2012, p. 189.

MOHOLY-NAGY, Lazlo. *Vision in motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947, p. 10.

NELSON, Andrea Jeannette. *Reading photobooks: Narrative montage and the construction of modern visual literacy*. Tese de Doutorado em Filosofia, Faculty of the Graduate School, University of Minnesota, 2007.

SMITH, Keith A. **Structure of the visual book**. Rochester: Keith Smith Books, 2010.

SWEETMAN, Alex. Photobookworks: the critical Realist Tradition. In: LYONS, Joan (org.) **Artists book: a critical anthology**. Rochester: VSW Press, 1985, p. 187.

Inês Pereira Coelho Bonduki é doutoranda do curso de Artes Visuais (Poéticas Visuais) da Universidade de São Paulo, possui Mestrado (2016) pela mesma instituição e graduação em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP (2010). Integra o Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica (CAP-USP), coordenado por João Musa. Recebeu o Prêmio Conrado Wessel de Arte em 2015 (ensaio Linha Vermelha) e o Prêmio Foto em Pauta 2016 (livro Linha Vermelha). Foi professora orientadora da Pós-Graduação *latosensu* do Madalena Centro de Estudos da Imagem em 2016-17, e professora convidada no curso de Fotografia Autoral no IMS-Poços de Caldas em 2017. Foi Editora de Fotografia da Revista São Paulo (2012-13). Desenvolve pesquisa nas áreas de narrativa visual, edição fotográfica, livro de artista e fotografia. Trabalha como fotógrafa, editora, pesquisadora e professora.

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.

Between the ideal and the real: aesthetics and politics on Jacques-Louis David's last painting – an interpretation after Benjamin.

Artigo inédito

palavras-chave:

arte; política; Walter Benjamin;
Jacques-Louis David;
neoclassicismo

O presente artigo propõe uma leitura interpretativa do quadro *Marte desarmado por Vênus e pelas Graças*, última obra do pintor Jacques-Louis David, realizada em seu exílio em Bruxelas, entre 1822 e 1824. Essa obra rompe de modo peculiar com os cânones da estética neoclassicista, da qual David foi um dos fundadores e um dos principais expoentes. Em função disso, a obra teve e ainda tem uma complexa e contraditória recepção. Partindo da descrição da obra e considerando a história de sua recepção, este artigo buscará mostrar que o quadro manifesta de modo consequente a posição de David tanto em relação ao debate estético da época, quanto à situação política na Europa no período da Restauração dos Bourbon. O método que orienta a presente leitura inspira-se na concepção figurativa da história de Walter Benjamin, que não será, porém, debatida em detalhe aqui.

keywords:

arts; politics; Walter
Benjamin; Jacques-Louis
David; new-classicism

This paper proposes an interpretation of *Mars desarmed from Venus and the Graces*, Jacques-Louis David's last painting, done during his exile in Brussels, between 1822 and 1824. This painting breaks in a particular way with the new-classical canons, which David founded together with others artists and whom he was one of the most important representative. Therefore, the painting's reception was and is yet very complex and contradictory. Parting from the description of the painting and considering its history of reception, this article aims to show that this work expresses in a quite consequent manner David's position concerning the aesthetical debate of his time and the political situation in Europe during Bourbon's Restoration. The method used for the present interpretation was inspired by Walter Benjamin's figural conception of history, that, however, cannot be discussed in details here.

* Universidade Federal de São Paulo [UNIFESP].

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.

1. Introdução

Entre 1822 e 1824, Jacques-Louis David trabalhou em seu último quadro, *Mars désarmé par Vénus et les Grâces* (*Marte desarmado por Vênus e pelas Graças*), por conta própria, sem ter recebido nenhuma encomenda. Considerava essa obra como sua despedida da pintura, investindo nela toda sua experiência como pintor¹. O quadro foi exposto primeiramente em Bruxelas, em março de 1824, e depois, em maio do mesmo ano, em Paris. Ambas as exposições tiveram um grande sucesso de público².

Apesar desse sucesso, em função de sua complexidade e considerável desacordo com as obras anteriores de David, o quadro propiciou – e continua a propiciar – muitos problemas de recepção, que serão tratados no decorrer deste trabalho. Procurarei mostrar que essa obra, justamente por seu caráter um tanto disparatado, e por não corresponder às expectativas de um espectador de extração neoclassicista, manifesta de maneira muito consequente uma posição do pintor tanto em relação ao debate estético da época, quanto à situação política na Europa no período da Restauração dos Bourbon.

A descrição e as análises realizadas neste trabalho podem ser consideradas como um exercício interpretativo em filosofia e história da arte, inspirado no método micrológico e monadológico da concepção figurativo-materialista da história de Walter Benjamin. Esta, contrapondo-se ao historicismo e à ideologia do progresso, funda-se em um conceito de tempo característico de momentos revolucionários, como o da Revolução Francesa, na qual Jacques-Louis David se engajou e exerceu importante papel como pintor. Na tese XIV de "Sobre o conceito de história", Benjamin estabelece um vínculo explícito nesse sentido:

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas preenchido de "tempo de agora" (*Jetztzeit*). Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de "tempo de agora", que ele fez explodir para fora do *continuum* da história. A Revolução Francesa via-se como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário do passado.³

As pinturas históricas neoclássicas em grande formato, que David e outros artistas elaboravam anos antes da Revolução dentro de

1. JOHNSON, Dorothy.

Jacques-Louis David: Art is metamorphosis. Princeton/ New Jersey: Princeton University Press, 1993, p. 260-261.

2. Ver: DIEU, Jean. La période belge de Jacques-Louis David (1816-1825). Le grand genre em six tableaux. In: **Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art**, n. LX, 1991, Bruxelas, p. 95. Ver também: SCHNAPPER, Antoine.

Jacques-Louis David 1748-1825: Catalogue d'exposition. Paris: Editions de La Réunion des Musées Nationaux, 1989, p. 541-542.

3. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 249.

um programa de contraposição às pinturas Rococó predominantes na corte do *Ancien Régime*, estão entre as manifestações mais evidentes dessa forma de perceber a atualidade do passado e citá-lo no momento revolucionário oportuno. Tal parentesco justifica e motiva assim a escolha teórica adotada aqui para analisar a última obra de David. Partindo da tese XVII, isso significaria uma tentativa de apreender esta obra de arte singular mergulhando em seus elementos mais particulares como uma pequena “constelação saturada de tensões” – daí a necessidade de descrição detalhada da mesma e de sua recepção – na qual contextos e conflitos mais amplos relativos às outras obras do artista, à sua época e à “totalidade do processo histórico” estariam conservados e suprimidos. É o que se busca aqui, ressaltando-se, porém, que este trabalho não tem a pretensão, nem condições de, na interpretação do quadro de David em questão, ir além de alguns apontamentos sobre aquela esfera mais ampla da totalidade da história e à exigência benjaminiana, também expressa na tese XVII, de descobrir no objeto histórico uma “oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido”⁴.

4. BENJAMIN, Walter. Op. cit.,
p. 130.



Fig. 1. Jacques-Louis David,
*Marte desarmado por Vênus e
pelas Graças*, 1824. Óleo sobre
tela, 308 x 262 cm, Bruxelas,
Musées Royaux des Beaux-
Arts de Belgique.

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.

2. O quadro complexo e contraditório

A cena do quadro é apresentada em um céu verde-azulado, diante de um massivo pavilhão branco, com colunas em estilo romano-córintio, com os capitéis e os ornamentos dos frisos (palmeiras) em ouro. As figuras, bem como o divã Empire-Récamier, encontram-se no centro sobre uma nuvem que varia do branco ao acinzentado que, além disso, envolve o pavilhão por cima e pela esquerda. Tudo isso aponta para a apresentação de uma apoteose olímpica.

A luminosidade no todo é clara e não há um forte contraste claro-escuro, nem as figuras são destacadas por meio de um direcionamento especial de luz. A imagem tem uma construção retangular que resulta das linhas verticais centrais dadas pelas colunas, e as horizontais formadas pelo entablamento (arquitrave, friso e cornija), bem como o divã. A lança e a espada de Marte, que formam linhas diagonais, podem ser consideradas nesse contexto como elementos mediadores entre arquitetura, divã e as figuras humanas.

Estas estão divididas em três grupos, dispostos em três planos diferentes, formando uma leve linha de fuga em “s”: atrás do divã, à direita e sobre um plano um pouco elevado estão de pé as três Graças; sobre a cama, à esquerda, no plano mediano, encontram-se Marte e Vênus; à direita, na parte inferior, Amor está ajoelhado. É interessante notar que em cada grupo, bem como em Marte e Vênus, as linhas diagonais formam triângulos. No mais, o espaço é antes raso, sua divisão perspectivista é secundária e não determinante para o todo. Por meio desta disposição, as figuras e os grupos parecem atuar espacialmente de modo muito separado uns dos outros.

Essa separação das figuras pode ser observada também em suas ações e direção dos olhares. Amor desata as sandálias de Marte e mostra, em pose elegante, essa ação ao observador, a quem dirige o olhar. Marte, por sua vez, está pintado em posição frontal e não toma conhecimento de Amor; estica o braço esquerdo fazendo menção de entregar sua espada, mas como que para ninguém, e seu olhar, embora mire na direção de Vênus, é distanciado e passa ao largo dela. O deus guerreiro parece não perceber, também, que ela se apoia sobre sua coxa direita, observando-lhe a frente com certa intranquilidade e procurando assentar-lhe uma coroa de flores sobre a cabeça: um gesto que aponta para a eminência da realização do encontro amoroso⁵ ou celebração da paz⁶.

5. JOHNSON, Dorothy. Op. cit., p. 263.

6. KOHLE, Hubertus. Antike modern: Jacques-Louis Davids Stil im Exil. In: **Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange, Akten des XXVIII (Vol. 1)**. Berlin: Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, 1992, p. 178.

Fig. 2. Rafael, *As três Graças*, ca. 1503. Óleo sobre tela, 170 x 170 cm, Chantilly, Musée Condé.



Do mesmo modo, cada Graça parece agir por si só. A que está mais ao fundo carrega no alto, com a ponta dos dedos, o elmo de Marte, como se este nada pesasse, e lança um olhar um tanto desamparado na direção de Vênus. A segunda insinua-se na direção de Marte, oferecendo-lhe uma taça, mas está prestes a derramar o néctar da jarra sobre seus próprios pés. A última Graça, à direita, dirige-se ao observador; ela carrega o escudo, a aljava e o arco de Marte, mas parece não estar nem andando e nem propriamente parada. Por conta do isolamento das figuras e da inexistência de vínculos recíprocos entre suas ações, temos a impressão de não haver aí uma ação central. No todo, a cena, além de fragmentada, parece congelada e estática.

A esse respeito, David parece seguir o princípio de composição definido como *parataxia*, característico do neoclassicismo, segundo o qual cada figura age autonomamente sem subordinar-se às outras. Assim, o observador precisa considerar primeiramente cada figura por si mesma e, interagindo com o quadro, reconstruir a ação fazendo uso de sua faculdade imaginativa. Kohle denomina essa relação obra-observador de “*communication sans médiation*”⁷.

Também no que diz respeito ao estilo da gesticulação e das expressões faciais das figuras, os três grupos diferenciam-se uns dos outros, conforme notou Dorothy Johnson⁸. Enquanto Amor constitui uma figura idealizada, com gesticulação elegante e expressão facial graciosa, as Graças se apresentam como uma antítese dele. Elas não correspondem exatamente à Alegria, Brilho e Florescimento, frequentemente representadas como deusas subordinadas – Euphrosyne, Aglaia und Thaleia – tal como podemos ver, por exemplo, nas *Três Graças*, que Rafael realizou em torno de 1503.

7. KOHLE, Hubertus. La modernité du passé: David, la peinture d'histoire et la théorie néo-classique. In: MICHEL, Régis. **David contre David**. Paris: Documentation Française, 1993, p. 1099.

8. JOHNSON, Dorothy. Op. cit., p. 266.

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.

No quadro de David, a gesticulação das Graças se deixa caracterizar antes como insegura, destituída de graça e tosca, e suas expressões faciais mostram o desamparo de uma, a falta de fineza de outra e rudeza da terceira. Marte e Vênus, ao contrário, formam o ponto mediano entre os dois grupos. Estão nus, representados de modo mais realístico que Amor, porém, mais harmonioso e belo que as Graças. Suas expressões faciais são em certo sentido ambíguas: Marte parece distante e desconfiado, Vênus intranquila e atrevida, mas os sentimentos aqui são expressos de modo contido.

Principalmente o corpo de Marte está pintado muito realisticamente e a semelhança com a figura de Leônidas do quadro *Leônidas nas Termópilas* (1800-1814), de David, é evidente.



Fig. 3. Jacques-Louis David, *Leônidas em Termópilas*, iniciado em 1800 e concluído em 1814. Óleo sobre tela, 395 cm x 531 cm, Paris, Musée du Louvre.

Como modelo para Vênus, podemos mencionar a Grande Odalisca de Ingres.



Fig. 4. Dominique Ingres, *A Grande Odalisca*, 1814. Óleo sobre tela, 88,9 cm x 162,56 cm, Paris, Musée du Louvre.

Essa descrição pormenorizada do quadro visou tornar claro o modo como David une em uma só pintura elementos estilísticos, temáticos e composicionais diferentes e em parte contraditórios. O espaço é, em função da falta de perspectiva, ambíguo: ele não parece suficiente para sustentar a presença das três Graças entre as colunas e o divã. As figuras agem isoladamente umas em relação às outras, de tal modo que parece não haver um nexos temporal unificando-as. São pintadas em parte de modo idealizante, em parte naturalizante, e essa tensão entre realismo e idealismo parece não encontrar um equilíbrio. Ao todo falta a harmonia que se espera normalmente de um casal de amantes e, sobretudo, de um quadro em estilo neoclássico rigoroso, cujo cânone foi estabelecido pelo próprio David em obras de fases anteriores. Após essa primeira constatação, perguntamo-nos, portanto, o que David pretendeu com esse quadro um tanto disparatado.

3. Conflito estético: crítica e reação

Essa perplexidade caracterizou também a reação dos discípulos e críticos de Jacques-Louis David. Como aponta Dorothy Johnson, Théophile Bra, escritor e escultor da primeira geração dos românticos, foi o único que considerou, sem mais, o quadro como uma revolucionária obra de mestre na história da arte; outros críticos, apesar de elogiarem e louvarem partes do quadro e da execução, não foram capazes de interpretá-lo como um todo; Angélique Mongez, por exemplo, disse que ficou paralisada por alguns dias; Gros caracterizou o quadro como digno de Homero e da pintura grega, mas, contrariando seu costume, não entrou em detalhes⁹. Adolphe Thiers reconheceu que David revolucionou seu talento, e ficou impressionado com a cor e a técnica de execução do quadro. Mas os elementos contraditórios da composição também o incomodaram muito:

Os corpos, a cabeça e toda a pessoa de Marte foram apreciados por sua grande beleza e é difícil, em efeito, no que diz respeito ao desenho e às carnações, produzir algo superior. Mas a Vênus, ainda que mostre um belo corpo e tons admiráveis, é pouco voluptuosa; há mais ansiedade que charme em sua face. As três Graças sorriem de modo desagradável e Amor é, apenas uma fineza deslocada.¹⁰

9. Cf. JOHNSON, Dorothy. Op. cit, p. 261-262.

10. "Le corps, la tête et toute la personne de Mars ont été jugés d'une grande beauté, et il est difficile, en effet, quant au dessin et aux carnations, de rien produire de supérieur. Mais la Vénus, quoi qu'elle montre un beau corps et des tons admirables, est peu voluptueuse; il y a plus d'anxiété que de charmes dans son visage. Les trois Graces sourient désagradablement, et l'Amour n'est là qu'une finesse déplacée". THIERS, Adolphe apud JOHNSON, Dorothy. Op. cit., p. 262, nota 50.

Para Thiers o quadro é uma obra de mestre, mas não deveria servir de modelo¹¹.

a) Decadência do estilo de David: a crítica neoclassicista

O problema de como David chegou a pintar um quadro tão complexo e incompreensível ainda não está resolvido. Uma resposta hegemônica na recepção de David é que se trata aqui de uma decadência da arte de David, não na técnica, mas no que se refere à concepção e ao estilo mesmo. Essa explicação é formulada principalmente por críticos que partem de uma teoria neoclassicista da arte. Por conseguinte, sentem falta, na obra tardia de David, da realização de um estilo duro e rigoroso que ele mesmo cunhou. De fato, *Marte desarmado por Vênus* de David não se conforma completamente à teoria do “belo ideal” (*beau idéal*) e ao cânone da idealização da natureza, que se caracteriza pela pureza das linhas, simplicidade e economia dos detalhes, grandeza e elegância da forma, bem como unidade do estilo¹².

Os críticos neoclassicistas

achavam que os contornos e musculaturas exagerados, as cores cintilantes e o tema lascivo do quadro não eram adequados a sua postura; a ele falta o estilo nobre, puro, e o tom elevado, moral, das obras anteriores de David como *A conjuração dos Horácios* ou *A morte de Sócrates*.¹³

Com relação à composição, *Marte desarmado por Vênus* possui elementos comuns a seus quadros anteriores. Tomemos como exemplo *A morte de Sócrates*, de 1787.



Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.

11. Cf. SCHNAPPER, Antoine. **Jacques-Louis David und seine Zeit**. Würzburg: Popp, 1981, p. 303.

12. Cf. MCCLINTOCK, Lucy. Science versus passion: the polemic over drawing in France – 1814-1834. In: **Rutgers Art Review**, 11, 1990, p. 76.

13. MCCLINTOCK, Lucy. Op. cit., p. 79.

Fig. 5. Jacques-Louis David, *A morte de Sócrates*, 1787. Óleo sobre tela, 129,5 cm × 196,2 cm, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art.

A perspectiva não é aqui determinante e os detalhes têm pre-
valência frente ao todo. As figuras também agem de modo muito
autônomo e separadas umas das outras. O todo é bastante estático.
Porém, por meio da iluminação, do acentuado contraste claro-escuro,
do colorido abafado e da unidade e rigor do estilo, o quadro tem
um efeito sóbrio. Além disso, a gesticulação e as linhas são rigorosas,
de tal modo que a cena é apresentada com grande seriedade e
com dramaticidade arrebatadora. Sobriedade e rigor faltam ao *Marte
desarmado por Vênus*.

Baron Boutard, um crítico de arte da época, via, por exemplo,
aquela “decadência” do estilo de David já no *Leônidas nas Termópilas*,
a que nos referimos acima¹⁴. Nesse quadro, a abundância de detalhes
realistas e “inúteis”, bem como o contorno de Leônidas, acentuado
de modo muito cortante, levaria à separação das partes de seu corpo.
A simples e pura totalidade de um corpo ideal, cujo modelo segun-
do Quatremère de Quincy deveria ser uma escultura antiga grega, é
dessa forma destruída¹⁵. Para o crítico neoclassicista, os detalhes de-
masiadamente acentuados produzem um hiperrealismo que ameaça
fragmentar o quadro. Em *Marte desarmado por Vênus*, esse problema
seria ainda mais evidente¹⁶.

A recepção negativa, neoclassicista, da obra tardia de David
encontra ecos também na pesquisa recente. Jean-Claude Lebensztein
lista uma série de resenhistas de David no decorrer do tempo que con-
denam essa fase do pintor¹⁷. Ele também mostra que os nus de David
sempre foram mais reais e com mais presença física do que os de seus
contemporâneos e discípulos, como por exemplo, a escultura *Marte e
Vênus*, de Canova¹⁸, à qual retornaremos mais abaixo.

Para Lebensztein, David procuraria unificar o “*grand goût et
l'idéal*” com o realismo dos países baixos, e imitar a natureza sem
melhorá-la ou torná-la mais bela¹⁹. Essa ligação entre ideal e real teria
sido sempre um problema em David. A exceção seria *A morte de Marat*
(1793), no qual, em função da pressão da atualidade, essa ligação foi
bem-sucedida.

O David tardio, porém, viveria um “curto circuito entre rea-
lismo e idealismo”²⁰, de tal modo que suas histórias teriam perdido
o coração. *Marte desarmado por Vênus* seria, por isso, um híbrido de
onirismo, realismo e comédia, não sendo nem cômica nem séria, nem
real nem imaginária, nem céu nem terra²¹.

14. Ver figura 3.

15. Cf. MCCLINTOCK, Lucy.
Op. cit., p. 79.

16. Cf. Ibidem.

17. Cf. LEBENSZTEIN, Jean-
Claude. *Histoires belges*. In:
MICHEL, Régis. Op. cit.,
p. 1013-1014.

18. Cf. Ibidem, p. 1015.

19. Cf. Ibidem, p. 1016.

20. Ibidem, p. 1019.

21. Ibidem.

Francisco Pinheiro Machado

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.

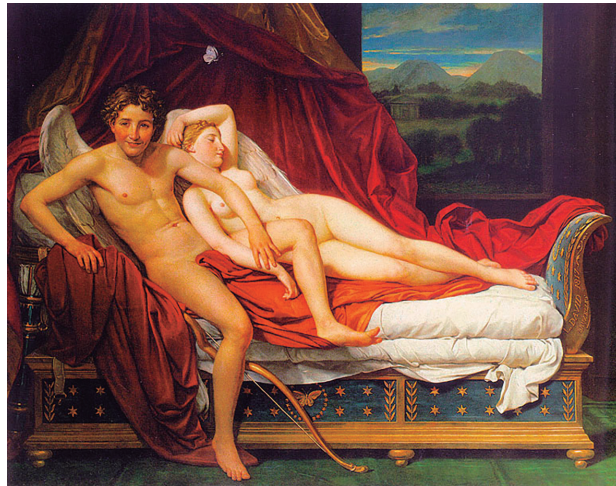


Fig. 6. Antonio Canova, *Marte e Vênus*, 1816-1822. Mármore, 208 x 137 x 65,5 cm, London, Buckingham Palace.



Fig. 7. Jacques-Louis David, *A morte de Marat*, 1793. Óleo sobre tela, 162 x 128 cm, Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Fig. 8. Jacques-Louis David,
Amor e Psiquê, 1817.
Óleo sobre tela, 184 X 142 cm,
Cleveland, Museum of Art.



22. SCHNAPPER, Antoine. Op.
cit., p. 300.

23. Ibidem.

Antoine Schnapper tampouco considera bem-sucedidos os quadros mitológicos de David, embora não manifeste, entretanto, sua crítica de modo tão radical. No quadro *Amor e Psiquê*, incomodam-lhe “os recursos que David utiliza para emprestar realidade à mitologia”²². Para Schnapper, a mitologia só pode ser apresentada por meio do irrealismo ou da idealização, não do realismo²³.

Podemos dizer que é correta a constatação da crítica neoclássica de que os quadros mitológicos de David no seu período de exílio não seguiam mais estritamente o cânone da pintura acadêmica neoclássica. Não se pode negar que o quadro *Marte desarmado por Vênus* se torna fragmentário e sem unidade por meio de elementos contraditórios. Isso, porém, não significa que a arte de David deva ser caracterizada como decadente, que ele só estaria teatralizando monstrosidades ou apresentando mitos de uma maneira falsa.

b) A recepção positiva do ponto de vista do romantismo

Ao invés disso, podemos fazer uma pergunta mais interessante: David não teria buscado em seus últimos quadros, por meio de uma tensão incomum entre realismo e idealismo, uma superação ou renovação do estilo acadêmico? Nesse sentido, podemos compreender a reação positiva, acima mencionada, dos críticos românticos, como Théodore Bra e Adolphe Thiers. É nesta perspectiva, que Dorothy Johnson desenvolve seu argumento, na tentativa de reabilitar a obra tardia de David. Segundo ela, David teria como princípio e ideal

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.

artístico muito mais a renovação e a transformação que a eternidade de uma teoria neoclassicista da arte. Ela denomina o procedimento de David como “*method of metamorphosis*”²⁴, por isso estaria próximo da ideia romântica da revolução constante. Particularmente os quadros mitológicos do período de exílio em Bruxelas, nos quais ocorreu uma intensificação desse método, exigem uma leitura que não se baseie mais na teoria do neoclassicismo, mas que parta de uma crítica consciente a essa teoria e às representações mitológicas de seus contemporâneos. O questionamento do estilo acadêmico na última obra de David seria, segundo Dorothy Johnson, mais radical que na obra inicial Delacroix e Géricault, pois David põe em questão a própria natureza, limite e possibilidade da arte²⁵.

Consideremos, por exemplo, o quadro de David *A ira de Aquiles*, de 1819, no contexto da posição de Dorothy Johnson.



24. JOHNSON, Dorothy. Op. cit., p. 3.

25. Ibidem, p. 241.

Fig. 9. Jacques-Louis David, *A ira de Aquiles*, 1819. Óleo sobre tela, 110 x 151 cm, Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum.

Percebemos aqui a mesma tendência de fragmentação estilística por meio do posicionamento, lado a lado, de figuras realistas e idealizadas: Aquiles e Agamenon apoiam-se em fontes clássicas; a figura de Ifigênia remonta a Botticelli ou Rafael; Clitemnestra, ao contrário, é apresentada de modo muito realista. As figuras estão em pé, a meio corpo e bastante comprimidas em um espaço sem profundidade. Todo um drama é apreendido em grande tensão por meio das diferentes expressões faciais e gesticulações: a bela Ifigênia, que segundo o

oráculo divino deveria ser sacrificada para a salvação do reino, está triste, mas corajosa. A aflita Clitemnestra mostra afeição maternal e uma certa esperança. Aquiles, que quer salvar sua amada, está irado e ameaça desembainhar sua espada, mas hesita diante da força hipnotizante do olhar firme e tranquilo de Agamenon. A cena é inspirada no drama *Ifigênia em Aulis*, de Racine, por sua vez baseada na tragédia de Eurípides, mas desvia-se daquela peça de teatro, na qual as duas mulheres não estão fisicamente presentes no encontro de Aquiles com Agamenon. Na medida em que representa igualmente a mãe e a filha e ainda mais no centro da imagem entre os homens, David alcançaria a essência da peça que é basicamente um drama familiar burguês. Esse efeito surge também na medida que cada figura é apresentada e acentuada como um indivíduo. O tema aqui é semelhante ao dos quadros *Os lictores trazem a Brutus os corpos de seus filhos* (1789), ou *O juramento dos Horácios* (1784), mas, por meio da diversidade de estilos e composição, David realiza uma nova interpretação do conflito e o apresenta de modo profundamente teatral em um retrato de família. Desse modo, segundo Dorothy Johnson, o todo não seria um simples lado a lado de estilos, mas

estes elementos dão à imagem uma qualidade marcante e estática, que nos convida a meditar e refletir sobre a imagem, na medida em que narração e o conteúdo psicológico é reduzido a um momento dolorosamente intenso.²⁶

26. "These elements give the painting a haunting, static quality that invites us to meditate and reflect on the image in which the narrative and psychological content are reduced to one painfully intense moment." JOHNSON, Dorothy. 'Some work of noble note': David's *La colère d'Achille* revisited. *Gazette des Beaux-Arts*, VI. Tome CIV, décembre, 1984, p. 227.

27. Cf. Idem. Op. cit., 1993, p. 263.

28. Ibidem, p. 267

No que diz respeito ao quadro *Marte desarmado por Vênus*, Johnson afirma que David realizaria ali uma vinculação contraditória entre seriedade, paródia e comédia²⁷. Uma chave para a compreensão do quadro seria o dilema para o qual o observador é transposto, pois não há a perspectiva de uma relação amorosa bem-sucedida entre Marte e Vênus. Uma outra chave seria entender o quadro como uma paródia das regras clássicas da pintura e do debate estético da época. David apresenta lado a lado três categorias estéticas, acerca das quais se debatia: "o 'beau idéal' (o belo idealizado segundo a Antiguidade), que está expresso na figura de Amor, o 'beau réel' (as belas formas tomadas da natureza), que podem ser vistas nas figuras de Marte e Vênus, e o 'réel', enquanto o natural, o feio, o rude, expresso nas três Graças"²⁸. Na medida em que David reúne todos estes elementos contraditórios em uma imagem, rejeita os argumentos tanto da teoria

Francisco Pinheiro Machado

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.



Fig. 10. Eugène Delacroix, *Massacre de Quíos*, 1824. Óleo sobre tela, 419 x 354 cm, Paris, Musée du Louvre.

neoclássica (por exemplo, de Quatremère de Quincy) quanto a teoria anticlassicista (por exemplo, de Kératry). Desse modo, seu quadro refletiria parodisticamente, em uma metalinguagem, também o dilema estético da escola francesa dos anos 20 do século XIX²⁹.

Por meio desse questionamento da arte e do “belo ideal”, do rompimento com a perspectiva e da introdução da ambiguidade do espaço e das formas, da apresentação do feio e, por fim, da perscrutação de relações psicológicas complexas, o David tardio seria, para Johnson, antes um artista romântico, preparando o caminho do helenismo romântico, do que o antigo principal representante do neoclassicismo³⁰.

Essa reabilitação da obra tardia de David é bastante consequente e plausível. Caberia aqui, porém, uma questão delimitadora de até que ponto o último David realmente foi um romântico. Sugiro considerarmos o quadro de Delacroix *Massacre de Quíos*, de 1824.

Este apresenta um episódio da guerra de independência da Grécia contra a Turquia e vale como um manifesto do Romantismo, seja pelo tema (atualidade política e luta de libertação de um povo), seja pela libertação estética das formas. Há aqui também uma tensão entre apresentação realista e idealizante das figuras, mas, por meio da movimentação das formas e do acento nos detalhes sobre um aconte-

29. Cf. *Ibidem*, p. 271.

30. Cf. *Idem*. *Desire demythologized: David's L'Amour quittant Psyché*. In: *Art History*, Vol. 9, No. 4, p. 465-466, December, 1986.

cimento real, o todo ganha em unidade e realidade. Por exemplo, as linhas da mulher sentada no chão, com o vestido azul e véu amarelo sobre a cabeça, são simples e idealizadas, mas o tom de sua pele e a sujeira em seu rosto e pés geram um efeito natural e preso à terra. Dessa forma, o quadro de Delacroix corresponde ao programa romântico, tal como Adolphe Thiers o formulou:

Com a palavra “estilo”, sem dúvida muito respeitável, matou-se toda originalidade e toda a verdade; a arte não buscou nada além de uma certa perfeição das formas, uma certa harmonia das linhas... é necessário encontrar outras palavras de ordem e não mais elogiar exclusivamente “o grande estilo”, “o grande gosto”, mas sim: “a vida, a verdade, o natural”³¹.

Os quadros mitológicos de David possuem uma pretensão de originalidade, tal como Johnson mostrou, mas eles tendem antes ao estático e ao sem vivacidade, e ainda não estão livres das formas e contornos rigorosos. Seus últimos quadros apresentam deuses naturalizados³², mas com isso o todo se torna peculiarmente não natural, sobretudo no quadro *Marte desarmado por Vênus*, cujo cenário é celestial. No que diz respeito a esse ponto, David parece estar bem distante do Romantismo.

4. Ideal revolucionário e realidade política da Restauração

Não obstante, há no último quadro de David uma complexa tensão estilística entre ideal e real, celestial e terreno, que resulta não natural e sem unidade, mas que reflete o debate teórico acerca da arte no tempo de David. Podemos agora nos perguntar, se esse conflito estético, especialmente neste quadro, possui uma relação com a situação política da Europa de então, ou mais precisamente, com a Restauração, bem como com a condição pessoal de David enquanto exilado político.

Do ponto de vista temático, *Marte desarmado por Vênus* trata de uma relação amorosa extraconjugal entre o deus da guerra, Marte, e a deusa da beleza ou do amor, Vênus, antes que o marido de Vênus, o deus do fogo Vulcano, surpreenda os dois. Segundo Homero³³, foi Hélios, o deus Sol, quem relatou a Vulcano sobre o caso. Este forjou astutamente uma rede, capturou o casal em seu leito e convocou

31. “Avec le mot ‘style’ mot très respectable sans doute, on a tué toute originalité et toute vérité; l’art n’a cherché qu’une certaine perfection de formes, une certaine harmonie des lignes ... Il faut se faire d’autres mots d’ordre, et ne plus vanter exclusivement ‘le grand style’, ‘le grand goût’, mais ‘la vie, la vérité, le naturel’”. THIERS, Adolphe (1824) apud MCCLINTOCK, Lucy. Op. cit., p. 77.

32. KOHLE, Hubertus. Op. cit., 1992, p. 179.

33. Homer, *Odisseia*, canto 8, versos 266-366. Outras fontes: Ovídio, *Ars amatoria*, canto 2, versos 561ss; Ovídio, *Metamorfose*, canto 4, versos 169-257; Lucian, *Diálogos dos deuses*, 17 – “Hermes e Apolo”.

Francisco Pinheiro Machado

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.

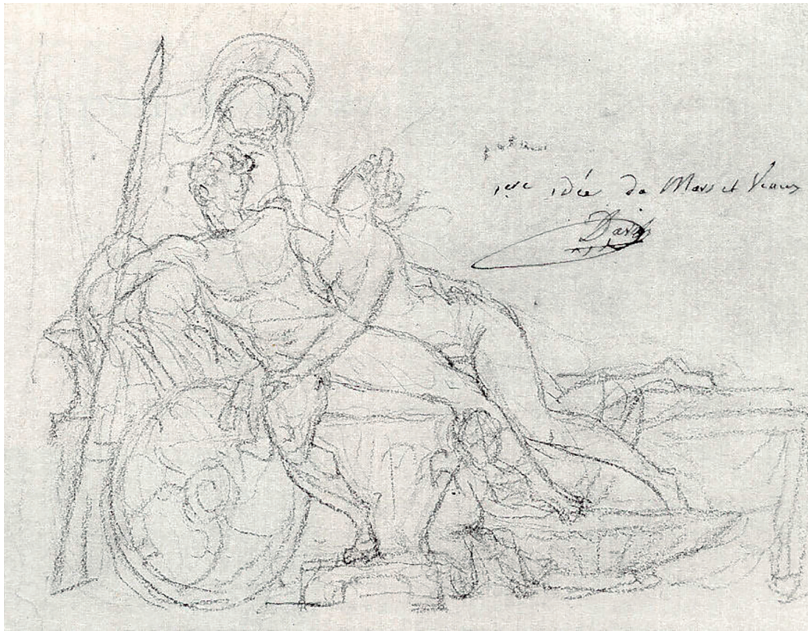


Fig. 11. Jacques-Louis David, *Esboço para Marte desarmado por Vênus-Primeira ideia.* Grafite sobre papel, Fogg Art Museum.



Fig. 12. Jacques-Louis David, *Segundo esboço para Marte desarmado por Vênus.* Grafite sobre papel, Besançon, Musée des Beaux-Arts et Archéologie.

todos os deuses do Olimpo para apreciarem a cena indecorosa. Os deuses riram da situação, somente o deus do mar, Netuno, não achou graça e pediu a Vulcano que libertasse os amantes. Marte fugiu para a Trácia e Vênus para Pafos, no Chipre. Tiveram cinco filhos, entre eles Amor. Marte e Vênus foram representados no período pós-clássico, no mais das vezes como um casal de amantes acompanhado de Amor, ou presos na rede. No Renascimento, serviam como alegoria da beleza ou da vitória do amor sobre a guerra, como é o caso no quadro de David.

A escolha desse tema não pode servir para a representação da coragem heroica ou do patriotismo que um quadro de história exigiria, e contradiz também o tipo de tema que David sugeria a seus discípulos³⁴. Mesmo assim, podemos identificar nesse tema uma crítica de David à política.

Em primeiro lugar, devemos notar que o quadro de David não acentua o lado erótico da relação amorosa em questão. Se observarmos o desenho onde David esboça o que ele mesmo anotou como *primeira ideia* para a composição do quadro, então perceberemos que, de fato, a imagem do quadro final resultou muito menos sensual.

No desenho, vemos Marte e Vênus muito mais próximos; Vênus está deitada em posição frontal para o observador e lança-se sobre Marte. Este, por sua vez, sentado em posição semelhante à figura do Amor no quadro *Amor e Psique*³⁵, tem uma aparência mais jovem e, envolvendo a deusa com o braço esquerdo, toca-lhe levemente o quadril. As pernas de Marte estão mais separadas que na execução definitiva, de tal modo que Amor aqui precisa ajoelhar-se entre elas. As três Graças, as colunas e as nuvens, bem como as pombas não aparecem aqui. Em um segundo esboço, David já está muito próximo do quadro final.

É interessante notar que o pavilhão de colunas neste esboço segue a ordem dórica, bem mais sóbria que a do quadro final, e que as linhas da figura de Marte, sobretudo da cabeça, são mais duras. Os dois desenhos mostram que David, por assim dizer, procurou o foco correto entre dureza e intensidade sensual no quadro.

Comparado, por exemplo, com o quadro *Marte e Vênus*, pintado por Carle Vanloo em 1730, fica claro que o quadro de David intenta oferecer algo totalmente diferente de uma representação frívola e sensualmente exagerada, e estava muito longe de recair no Rococó.

34. KOHLE, Hubertus. Der Tod Jacques Louis Davids: zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der französischen Restauration. In: *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, X, p. 180, 1991.

35. Ver figura 8 acima.

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.



Fig. 13. Carle Vanloo, *Marte e Vênus*, 1730. Óleo sobre tela, 81 x 66 cm, Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation.

Em Vanloo, a narração mitológica parece apenas ser uma oportunidade para apresentar uma bela e nua Vênus. A figura de Vênus está no centro do quadro, em posição frontal para o observador e é realçada por meio da iluminação avermelhada de um modo muito erótico. Ela se apoia em Marte, entregando-se a ele com olhar lascivo. Marte está vestido, deitado atrás de Vênus, perpendicular a ela, e segura com firmeza seus ombros e braços.

Uma atmosfera tão evidentemente erótica falta por completo no quadro de David, e o nu de suas figuras, sobretudo de Marte, seguem o *pathos* da arte grega antiga. Vênus volta-se para Marte não tanto seduzindo-o, mas vencendo-o. Não está claro, também, se a relação amorosa terá sucesso. A ausência psíquica de Marte mostra que ele não está de modo algum convencido da situação como um todo, e que ele igualmente não se sente atraído por Vênus ou pelas três Graças. Sua postura parece de indiferença e, ao mesmo tempo, impotência.

Essa postura impotente de Marte se diferencia de outras representações nas quais ele igualmente rejeita Vênus; enquanto poderoso guerreiro, não deixa esta impedi-lo de avançar e continuar a fazer a guerra. O quadro de Rubens *Os horrores da guerra*, de 1637-1638, pode nos ajudar a compreender esse ponto.

Fig. 14. Peter Paul Rubens, *Os horrores da guerra*, 1637-1638. Óleo sobre tela, 206 x 345 cm, Florença, Palazzo Pitti.



O poder de sedução de Vênus não é suficiente para impedir a obra destruidora de Marte. Segundo a descrição do próprio Rubens, Marte é puxado para a guerra por Alectó (à direita do quadro, conduzindo uma tocha na mão), nome dado por Virgílio a uma das Fúrias. Estas nasceram do sangue de Urano mutilado e eram as vingadoras dos crimes contra parentes. Os monstros ao lado desta são a Fome e a Peste que acompanham a guerra. Livro e caderno de esboços significam ciência e arte; a mulher com o alaúde quebrado indica a harmonia; a mulher com a criança representa a fertilidade e a caridade; o homem com as ferramentas na mão é uma alegoria das criações da construção e da arquitetura. Tudo isso é pisoteado, aniquilado e destruído pela guerra. A mulher à esquerda, com vestido negro é Europa³⁶. Rubens serve-se assim desse casal de amantes para representar com elevada dramaticidade a terrível realidade da irrefreável Guerra de Trinta anos (1630-1648). Diferente do quadro de David, a impotência aqui diz respeito à própria Vênus. Ela não está em condições de instituir a desejada paz por meio da força sedutora da beleza e do amor.

A situação política na época do exílio de Jacques-Louis David era, porém, outra. Na Europa, reinava a paz. A luta pelo ideal da Revolução, levada adiante por Napoleão, da qual David participou desde o início, teve de capitular. A guerra ocorreu há algum tempo e fora perdida. Sobretudo, porém, o *Ancien Régime* foi retomado por meio da Restauração e esse retrocesso político só poderia ser rejeitado pelo pintor David, que já estava no final de sua vida e, além disso, exila-

36. BELKIN, Kristin Lohse. **Rubens**. London: Phaidon Press, 1998, p. 288.

Entre ideal e real: estética e política no último quadro de Jacques-Louis David – uma leitura benjaminiana.

do em um país cujo governo monarquista também tinha interesse na Restauração. David só poderia manifestar essa rejeição de modo cuidadoso e mediado em sua arte. Enquanto em Rubens se trata de uma clara rejeição da guerra, David apresenta uma rejeição política da paz e da Restauração dos Bourbon.

Podemos constatar essa rejeição não só em sua interpretação temática do mito, mas também, de uma maneira mais mediada, no conflito estilístico entre realismo e idealismo que atravessa seu último quadro.

Por meio dessa tensão entre realismo e idealismo, é o realismo que triunfa e o ideal não é, sem dúvida, menos agudo que antigamente, mas a época e suas preocupações mudaram. Após o Congresso de Viena, na Europa de Metternich, é o realismo que triunfa e o idealismo não parece mais que um artifício.³⁷

Na medida em que a realidade política estava sendo determinada pela Restauração, na medida em que a paz foi estabelecida pela vitória de forças conservadoras, não haveria para David sentido algum em considerar esse momento como ideal. Se para ele não havia um equilíbrio entre ideal político e realidade, então ele não poderia em seu quadro realizar uma idealização pura, nem reunir de modo harmônico e unitário no quadro os elementos idealizantes com os realistas.

Como contraste a esta situação, podemos recorrer ao grupo de esculturas *Vênus e Marte* (1816-1822), de Antonio Canova, mencionado acima³⁸. Canova recebeu a encomenda do príncipe regente da Inglaterra, George, após a vitória de Wellington sobre Napoleão na batalha de Waterloo. Canova via a derrota de Napoleão como algo positivo, pois com ela, entre outros, a Itália foi libertada. Por isso, podia sem problemas realizar, fazendo uso de um mito, uma alegoria política da paz segundo todas as regras classicistas. Marte abraça aqui Vênus em uma pose triunfante e volta seu olhar para ela decididamente e com autoconfiança. Veste ainda seu elmo e em sua mão direita carrega a lança, de tal modo que sua postura mostra, por um lado, entrega, e por outro, certa distância e soberania. Vênus, por sua vez, enlaça o pescoço de Marte com expressão apaixonada e de entrega. O todo é harmônico e possui rigorosa unidade formal. Com isso, Canova realiza algo que para David não era mais possível: nobilitar a realidade por meio da alegoria e do recurso do princípio estético do belo ideal.

37. "Dans cette tension entre réalisme et idéalisme, c'est le réalisme que triomphe et l'ideal n'est sans doute pas moins aigu qu'autrefois, mais l'époque et ses préoccupations ont changé. Après le Congrès de Vienne, dans l'Europe de Metternich, c'est le réalisme que triomphe et l'idealisme ne semble plus qu'un artifice." COEKELBERGHS, Denis; LOZE, Pierre. David à Bruxelles e la peinture en Belgique. In: MICHEL, Régis. Op. cit., p. 1064.

38. Ver figura 6.

Para a arte de David, ao contrário, só restava parodiar e criticar justamente este ideal neoclassicista da arte que para ele estaria desvinculado da realidade dos anos 1820. Marte é portanto impotente, desconfiado e indiferente diante da bela Vênus e das feias Graças que simbolizariam uma “pseudo paz” na realidade política da Restauração dos Bourbon. É igualmente indiferente frente ao Amor, que representa a idealização neoclassicista esvaziada de sentido.

O mergulho micrológico nos detalhes e no desdobramento da recepção dessa última e controversa obra de David nos revela, assim, que não estamos diante de uma mera manifestação de decadência senil do rigor neoclássico no David tardio. Trata-se antes de um esforço deste pintor – muito coerente com toda a sua obra anterior, pois esta sempre foi consciente de seu contexto político e estético – que manifesta um impasse histórico, o qual não poderia mais ser verdadeiramente expresso nos cânones neoclássicos. Em outros termos, David teria percebido que a citação da Antiguidade tal como feita pela Revolução Francesa e ainda no período napoleônico perdeu seu sentido histórico, tornou-se paródia. Se for isso mesmo, então a obra *Marte desarmado por Vênus*, na perspectiva benjaminiana adotada aqui, parece apontar para o fato de que um outro passado, não mais a Antiguidade clássica, começou a reclamar por atualidade.

Bibliografia

BELKIN, Kristin Lohse. **Rubens**. London: Phaidon Press, 1998.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

COEKELBERGHS, Denis; LOZE, Pierre. David à Bruxelles e la peinture en Belgique. In: MICHEL, Régis. **David contre David**. Paris: Documentation Française, 1993, S. 1047-1066.

DIEU, Jean. La période belge de Jacques-Louis David (1816-1825). Le grand genre em six tableaux. In: **Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art**, nr. LX, 1991, Bruxelas,

JOHNS, Christopher M. S. **Antonio Canova and the politic of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe**. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1998.

JOHNSON, Dorothy. Desire demythologized: David's L'Amour quittant Psyché. In: **Art History**, Vol. 9, No. 4, december 1986, S. 450-470.

_____. **Jacques-Louis David: Art is metamorphosis**. Princeton/ New Jersey: Princeton University Press, 1993.

_____. **Jacques-Louis David: The farewell of Telemachus and Eucharis**. Los Angeles: Getty Museum, 1997.

_____. 'Some work of noble note': David's La colère d'Achille revisited. **Gazette des Beaux-Arts**, VI. Periode, Tome CIV, décembre 1984, S. 223-230.

KOHLE, Hubertus. Antike modern: Jacques-Louis Davids Stil im Exil. In: **Künstlerischer Austausch/ Artistic Exchange**, Akten des XXVIII. Berlin: Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, 1992, Bd. 1, S. 175-183.

KOHLE, Hubertus. La modernité du passé: David, la peinture d'histoire et la théorie néo-classique. In: MICHEL, Régis. **David contre David**. Paris: Documentation Française, 1993, S. 1093-1113.

KOHLE, Hubertus. Der Tod Jacques Louis Davids: zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der französischen Restauration. In: **Idea**, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, X, 1991, S.127-153.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. Histories belges. In: MICHEL, Régis. **David contre David**. Paris: Documentation Française, 1993, S. 1011-1023.

MCCLINTOCK, Lucy. Science versus passion: The polemic over drawing in France – 1814-1834. In: **Rutgers Art Review**, 11 (1990), S. 75-85.

RAUTMANN, Peter. **Eugène Delacroix**. München: Hirmer Verlag, 1997.

ROBERTS, Warren. **Jacques-Louis David: Revolutionary artist.** London: University of North Carolina Press, 1989.

ROSENBLUM, Robert. **Jean-Auguste-Dominique Ingres.** London: Thames and Hudson, 1985.

SCHNAPPER, Antoine. **Jacques Louis David 1748-1825: Catalogue d'exposition.** Paris: Editions de La Réunion des Musées Nationaux, 1989.

_____. **Jacques Louis David und seine Zeit.** Würzburg: Popp, 1981.

Thyago Marão Villela***A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.**

The exhibition “15 Years of Artists of the RSFSR” and the struggle against the “formalists”.

Artigo inédito

palavras-chave:
Realismo Socialista;
Kazimir Malevich; Stalinismo

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” (1933-1934) foi um marco no processo de instituição do realismo socialista pelo governo soviético. Na segunda montagem da mostra, em Moscou, entre fins de 1933 e início de 1934, as obras dos artistas considerados “formalistas”, como Kazimir Malevich, Aleksandr Drevin e Nadezhda Udal'tsova, foram expostas de modo difamatório e foram violentamente atacadas pela imprensa. Que estratégias de montagem teriam sido mobilizadas para levar a cabo tal perseguição? Por que expor e difamar aqueles artistas?

keywords:
Socialist Realism;
Kazimir Malevich; Stalinism

The exhibition “15 Years of Artists of the RSFSR” (1933-1934) was a crucial moment in the process of establishing socialist realism by the Soviet government. In the second installment of the show, in Moscow, the works of the artists considered “formalists”, such as Kazimir Malevich, Aleksandr Drevin and Nadezhda Udal'tsova, were exposed in a defamatory manner and were violently attacked by the press. What devices have been mobilized to produce such persecution? Why expose and defame the referred artists?

*Universidade Estadual de
Campinas [Unicamp].

Thyago Marão Villela

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.

A política da administração artística mostrou-se comigo bastante vil: reconhecimento geral, honra e respeito, mas nada mais. Não me deixam ir a lugar algum e não me dão nada. (...) Os artistas que controlam a Academia (...) garantem que eu não tenha acesso a lugar algum. (...) Um bloqueio por toda a parte.¹

1. o isolamento dos “formalistas”

Entre junho de 1933 e fevereiro de 1934, o proeminente pintor Kazimir Malevich (1878-1935) expôs oito obras na grande mostra “Artistas da URSS dos últimos 15 anos”, sediada no Museu Histórico do Estado, em Moscou². A maioria das pinturas expostas por ele foi produzida após 1927, quando o pintor abandonou o padrão pictórico suprematista, que caracterizava sua obra desde 1913³. Os cinco quadros expostos que correspondiam ao período de seu “retorno ao figurativismo” foram elaborados no ano anterior ao da mostra ou, então, no mesmo ano do início dela.

Os quadros de Malevich, assim como os quadros de Aleksandr Tyshler (1898-1980), Aleksandr Drevin (1889-1938), Nadezhda Udal'tsova (1886-1960) e Ivan Kliun (1873-1943), foram dispostos em duas pequenas galerias do Museu. Divididas pelo Comitê de Exibição entre a galeria dos “formalistas representativos” e a galeria dos “formalistas não objetivos”, tais obras foram apresentadas ao público encimadas pela citação de Lênin, inscrita na parede: “Sou incapaz de considerar os trabalhos do expressionismo, futurismo, cubismo, e outros ‘ismos’ como a mais elevada manifestação do gênio artístico. Não os entendo. Eles não me proporcionam a menor alegria [радости]”⁴.

As galerias dos “formalistas” estavam situadas na junção entre os dois principais blocos da exposição, que visavam expor a mudança geracional dos pintores alinhados ao regime: em um dos grandes blocos, foram exibidas as pinturas dos artistas que começaram a trabalhar antes de 1917 e aderiram posteriormente às diretrizes do Partido Comunista (como Boris Kustodiev [1878-1927], Konstantin Iuon [1875-1958], Kuz'ma Petrov-Vodkin [1878-1939] e Petr Konchalovskii [1876-1956]); no segundo bloco, os artistas mais novos, cuja carreira começou durante o processo revolucionário (como Aleksandr Deineka [1899-1969], Georgii Riazhskii [1895-1952], Pavel Sokolov-Skalia [1899- 1961] e Fedor Bogorodskii [1895-1959]).

1. “Arts administrators’ politics in relation to me take a very mean form – general recognition, honor, respect, but not a thing more, they don’t let me in anywhere and don’t give me anything...Artists who took over the Academy... make sure that I don’t gain access anywhere... same for the Union of Soviet artists, a blockade all around”. Carta de Kazimir Malevich a Ivan Kliun, apud CHLENOVA, Masha. **On display**: Transformations of the avant-garde in Soviet public culture, 1928-1933. 2010. PhD dissertation. Columbia University, New York, p. 337.

2. Todas as informações neste texto sobre a exibição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” foram extraídas da excelente pesquisa de Masha Chlenova. Consultou-se sua tese de doutorado e o artigo, publicado posteriormente, que sintetiza algumas conclusões sobre a exposição referida. Ver Ibidem e Staging Soviet art: “Fifteen years of artists of the Soviet Socialist Republic,” 1932-33. **October**, vol. 147, p. 36-53, spring 2014. A referência de quais quadros foram expostos por Malevich na exibição encontra-se em DRUTT, Matthew (org.). **Kazimir Malévitch**: Suprematism. New York: Guggenheim Museum Publication, 2003.

3. De acordo com Jean-Claude Marcadé, a produção pós-suprematista de Malevich desenvolveu-se tendo como matriz visual três troncos principais: o “cubo-futurismo primitivista”,

o “supranaturalismo” e o impressionismo, que Marcadé adjetivou como “tardio”. Tal “impressionismo tardio” de Malevich, no caso, é explicitamente calcado na geometria e numa rígida construção espacial, fatores que o aproximam muito mais da obra de Cézanne do que do hedonismo e da fluidez impressionista. Ver, para as definições estabelecidas por Marcadé sobre a obra nos anos finais de Malevich: MARCADÉ, Jean-Claude. **Malévitch – Le retour à la figure.** Disponível em: <<http://www.vania-marcade.com/malevitch-le-retour-a-la-figure/>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

4. “*I am unable to consider works of expressionism, futurism, cubism, and other ‘isms’ as the highest manifestation of artistic genius. I don’t understand them. They give me no joy whatsoever*”. In: CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2014, p. 51. Tal citação de Lênin foi extraída pelo Comitê de Exibição das conversas entre Clara Zetkin (1857-1933) e Lênin, publicadas em 1924 na revista *Kommunist* 26.

5. A censura artística e científica foi estabelecida pelo Partido Comunista em 12 de novembro de 1920, mediante a criação do Colegiado Central para Educação Política (*Glavpolitprosvet*), chefiado por Nadezda Krupskaja (1869-1939). Durante o decênio de 1920, os casos de censura artística parecem restringir-se à proibição de publicações de obras, como o livro do romancista Boris Pilniak

O isolamento dos “formalistas” era explícito. Articulada a ele, a citação de Lênin evidenciava a censura, ao modo de advertência, realizada pelo Comitê de Exibição. Nas visitas guiadas realizadas durante a exposição, os guias eram instruídos a permanecerem por um longo tempo com o público diante dos quadros “formalistas”, educando-o sobre como tal estilo artístico não deveria ser seguido e como ele era, fundamentalmente, antissoviético. Os quadros adjetivados como “formalistas” eram, então, apresentados para serem depreciados. Tal prática divergia, aparentemente, dos modos de censura geralmente associados ao regime stalinista, como a supressão, nas fotografias, das figuras dos opositores e o impedimento de circulação de obras⁵.

O próprio Malevich experimentara a fúria do poder repressivo *stalinista* quando, três anos antes da mostra, em 1930, foi preso e torturado, sob a acusação de ser um espião alemão. Após sessões de tortura, a liberação de Malevich foi condicionada à autocrítica sobre sua produção artística⁶. Considerada a regularidade com que a censura era aplicada, o que o dispositivo museológico de depreciação dos “formalistas” poderia nos dizer, então, sobre a fisionomia do poder soviético? E, não obstante, por que difamar tais obras? Qual o perigo, da perspectiva do poder, dos quadros de Kliun, Drevin, Udal’tsova? Qual o perigo dos oito quadros de Malevich?

2. o caso de Leningrado

O modo de exposição das obras consideradas “formalistas”, que as isolava e difamava, diferia substancialmente da lógica expositiva utilizada previamente, na primeira montagem da exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos”, realizada no Museu Russo, em Leningrado, entre 13 de novembro de 1932 e janeiro de 1933⁷. Concebida em janeiro de 1932, a primeira versão da exposição foi uma retrospectiva, planejada pelo governo, que visava expor as conquistas da arte soviética em comparação com a arte moderna ocidental. Com o Decreto de abril de 1932, que extinguiu as correntes artísticas soviéticas⁸, a exposição ganhou uma diretiva complementar: além de funcionar como um balanço político da história artística soviética, ela deveria apresentar as correntes artísticas que surgiram durante a revolução, criando uma narrativa que suprimia suas disputas e forjando uma suposta conciliação entre elas.

Thyago Marão Villela

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.

A organização da primeira versão da exposição ficou a cargo do Comitê Governamental, liderado pelo Comissário da Instrução Pública Andrei Bubnov (1883-1938), responsável por supervisionar a direção ideológica da retrospectiva, e do Comitê de Exibição, chefiado pelo pintor e diretor da Galeria Tretiakov, Igor Grabar (1871-1960). Além de Grabar, compôs o corpo curatorial Ivan Matsa (1893-1974), historiador da arte búlgaro, que ficou responsável pela disposição das obras e organização do espaço da exposição. Matsa, objetivando enfatizar a continuidade política e artística soviética, organizou o percurso da mostra de forma circular: o público começava a visita pelo retrato de Lênin, feito por Aleksandr Gerasimov (1881-1963), e, após percorrer as 35 galerias, concluía a visita na mesma sala, diante do retrato de Stálin, pintado por Isaak Brodsky (1883-1939).

Conjugada à perspectiva economicista sobre o processo soviético – que acentuava uma suposta continuidade entre a política de eletrificação da URSS, proposta por Lênin, e a implantação do Primeiro Plano Quinquenal (1928-1932), promulgado por Stálin – o Comitê de Exibição selecionou e dispôs as 2.640 obras dos 423 artistas de modo a construir um cânone da arte soviética e indicar as possibilidades futuras para o desenvolvimento da produção artística no país. A denegação, pelo Comitê de Exibição, dos trabalhos dos artistas construtivistas e produtivistas, como Aleksandr Rodchenko (1891-1956) e Vladimir Tatlin (1885-1953), empenhados na crítica radical da arte de cavalete e da estética contemplativa, expressa o amplo reprocessamento do passado soviético em jogo⁹. Como alternativa ao realismo heroico da AKhRR¹⁰, apresentado na exposição como a tendência artística hegemônica durante todo o processo revolucionário, a mostra exibiu algumas obras dos *suprematistas* Ivan Kliun e Malevich, além dos trabalhos de artistas oriundos da OST¹¹, que contou com três galerias. De que maneira, no entanto, os opositores do realismo heroico foram expostos?

Os artistas tiveram liberdade na escolha das obras exibidas e na disposição delas nas galerias¹². O traço que marcou a exposição, entretanto, foi o isolamento de algumas delas com relação ao percurso expositivo. Tanto Malevich quanto Pavel Filonov (1883-1941), por exemplo, tiveram galerias individuais, e puderam apresentar obras de sua escolha e dispô-las no espaço livremente. Tais

(1894-1938) que, mesmo tendo passado pelo *Glavpolitprosvet* e ter sido impresso, teve suas edições recolhidas pela Cheka em 1922. Ver MARIE, Jean Jacques. **Trotsky**: revolucionario sin fronteras. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 268. Conforme o historiador inglês David King, o retoque fotográfico com a supressão de pessoas data de 1917, mas somente em 1935, após o período dos expurgos, ele teria se tornado uma prática recorrente. De toda maneira, nota-se que o governo soviético fez um uso majoritário de formas de censura calcadas na interdição, e não na difamação. Cf. KING, David. **The Commissar vanishes**: the falsification of photographs and art in Stalin's Russia. Reino Unido: Canongate Books, 1997.

6. Malevich foi acusado de ser um espião pelo governo após sua viagem à Berlim em maio de 1927, durante a qual expôs algumas pinturas. Em abril de 1930, quando estreou sua exibição solo em Kiev, foi duramente atacado pela imprensa soviética: “Apesar dos aspectos maravilhosos do trabalho criativo de Malevich, as bases de sua atividade artística são alheias à cultura proletária. Todo seu trabalho revela que ele, como um artista burguês, precisa da arte não para servir a sociedade, mas para servir a forma”. (“However, in spite of all of the wonderful aspects of Malévitch's creative work, the foundation of his artistic activity is foreign to proletarian culture. His

entire work conveys the notion that he, as a bourgeois artist, needs art not for serving society, but only for the sake of form"). In: DRUTT, Mathew (org.). Op. cit., p. 21.

7. A exposição foi inicialmente planejada para ocorrer na Galeria Tretiakov, em Moscou, o que foi inviabilizado pela indisponibilidade de espaço na galeria. O soviete de Leningrado, então, propôs que a exposição tivesse duas versões: a primeira em Leningrado, e a segunda em Moscou, assim que outros museus disponibilizassem espaço para a montagem. Cf. CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 324.

8. Em 1932, o Comitê Central do Partido, sob o pretexto ambíguo de reorganizar e dinamizar a produção literária do país, decretou a dissolução de todas as correntes artísticas na URSS. A medida, inicialmente voltada para o campo literário e para a extinção da Associação dos Escritores Proletários (RAPP), deveria estender-se, analogamente, às outras artes. O decreto previa, assim, a dissolução das tendências artísticas e a reagrupação delas em União diretamente vinculadas ao Partido e a ele subordinadas. Cf. CENTRAL COMMITTEE of the Ail-Union Communist Party (Bolsheviks). Decree on the Reconstruction of Literary and Artistic Organizations". In: BOWLT, J. E. (org.). **Russian art of the avant-garde: theory and criticism, 1902-1934.** London: Thames and Hudson, 1988, p. 288-290.

galerias seriam, supostamente, fruto do reconhecimento que o governo lhes dava e sugeriria o respeito e a honra que a ambos era atribuída. Conforme afirmou Malevich, porém, tal política do governo era vil: as salas das duas galerias ficavam distantes do resto da exposição e sugeriam que suas obras eram “desvios” com relação ao percurso “natural” da arte soviética. Malevich chegou a afirmar, inclusive, que o Comitê de Exibição delimitou o espaço pelo qual ele poderia circular na mostra¹³.

O isolamento de Malevich e Filonov não lhes garantiu, contudo, a segurança de serem exibidos. Um dia antes da abertura da exposição, Bubnov ordenou o fechamento das galerias de ambos e elas só foram mantidas por conta da intervenção do Primeiro Secretário do Partido, Sergei Kirov (1886-1934), e do diretor do Museu Russo, Iosif Gurvich (1907-1992). Existia, portanto, uma espécie de tensão no governo, referente a como conduzir a exibição dos artistas considerados dissidentes.

3. “combater os princípios formalistas [...] pelas mãos dos próprios formalistas”

O conflito entre o Comitê Governamental e o Comitê de Exibição sobre a exposição das obras de Malevich e Filonov provocou mudanças substantivas na montagem da segunda mostra da exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos”, realizada em Moscou, cinco meses depois da exposição de Leningrado. Como consequência imediata da desobediência de Kirov e Gurvich – que combateram a deliberação do Comitê Governamental e mantiveram na exibição as galerias de Malevich e Filonov – o governo soviético impôs o silêncio sobre a exibição de Leningrado. Ela foi pouco noticiada pela imprensa e não chegou a atingir a quantidade de público esperada¹⁴.

A segunda mostra, no entanto, foi amplamente comentada pelos jornais, além de ter sido um sucesso de público¹⁵. Ela foi dividida entre cinco locais expositivos, cada qual responsável por um suporte artístico distinto. As 1.042 pinturas de cerca de 500 artistas foram expostas no Museu Histórico.

Em contraste com a primeira versão da mostra, os artistas não podiam dispor livremente suas obras. A disposição ficou a cargo

Thyago Marão Villela

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.

do Comitê de Exibição, chefiado por Andrei Bubnov, segundo uma política de centralização substancialmente distinta daquela empregada na primeira exibição em Leningrado. A centralização era expressa, também, na organização da mostra: se, na primeira exibição, existiram galerias que procuravam apresentar as escolas artísticas do decênio de 1920, como a OST e a AKhRR, e a diversidade da produção pictórica soviética, já na segunda mostra, o empenho em apresentar a produção artística como homogênea foi maior. Conforme referido, o Comitê de Exibição usou um critério geracional para dividir a mostra em duas partes. Tais partes, não obstante, eram unificadas pelo slogan, impresso no catálogo, “o estilo de nossa época é o realismo socialista”, que dava o tom da exposição.

Destoando desta homogeneização, encontravam-se as duas galerias formalistas. Por que Bubnov que, meses antes, exigiu do Comitê de Exibição de Leningrado a retirada das obras de Malevich e Filonov do Museu Russo, as exibia? Uma possível resposta a esta questão pode ser encontrada nas páginas do diário do fundador da AKhRR, Evgeny Katsman (1890-1976), escritos após a estreia da segunda versão da exposição. Segundo Katsman, Bubnov haveria dito, durante a montagem da mostra, que, iria expor os “esquerdistas” para desmascará-los¹⁶. O crítico de arte Nikolay Shchekotov (1884-1945), da mesma maneira, haveria dito que “combater os princípios formalistas [...] pelas mãos dos próprios formalistas” era o propósito organizacional da exposição¹⁷.

A tática expositiva aplicada na mostra em questão, portanto, objetivava derrotar os formalistas expondo-os. Tal decisão curatorial era tomada meses após o Conselho de Museus exigir a retirada dos comentários textuais grafados nas paredes, que marcaram as exposições realizadas durante o período da reforma museológica no país (1930-1933). A tática retomava procedimentos curatoriais desenvolvidos a partir de 1930, nas exposições “Trabalhos artísticos sobre temas soviéticos e revolucionários” (Galeria Tretiakov, 1930), “Guerra e Arte” (Museu Russo, 1930), “A arte da era do capitalismo” (Galeria Tretiakov, 1930) e “Arte russa da era imperialista” (Museu Russo, 1931-1932). Em todas estas exposições, os comentários textuais direcionavam a interpretação do público, seja celebrando o realismo heroico, seja difamando o chamado “formalismo”¹⁸.

9. O pintor fundador da AKhRR Evgeny Katsman escreveu no seu diário, em 9 de abril de 1933, que a seleção da exposição realizou-se com base “em quem deveria ser exibido e quem deveria ser jogado fora” (“*whom to exhibit and whom to throw out*”). Apud CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2014, p. 42.

10. A estética do realismo heroico foi elaborada pela Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária (AKhRR), fundada em 1922 pelo pintor Pavel Radimov (1887-1967). Nomeado presidente da associação, ele declarou que “os artistas, em nossa sociedade, devem *representar* com exatidão na pintura e na escultura os acontecimentos da Revolução, devem *retratar* os líderes e *ilustrar* o papel do Povo, dos trabalhadores simples, dos operários e camponeses”. Os verbos utilizados por Radimov para definir a atividade dos artistas da sociedade soviética – “representar”, “retratar” e “ilustrar” – sintetizam o projeto artístico da AKhRR. No folheto da primeira exposição do grupo (cujo tema foi o Exército Vermelho), realizada em maio de 1922, os objetivos da AKhRR foram assim definidos: “O dia revolucionário e o momento revolucionário são um *dia heroico* e um *momento heroico*, e agora devemos revelar nossa experiência artística nas *formas monumentais do realismo heroico*.” Assim, um mês após a declaração de Radimov, a AKhRR definia o seu projeto artístico com base na ideia da formulação de uma estética “monumental”, vinculada ao suposto teor heroico dos eventos revolucionários. O ato de “representar com

exatidão [...] os acontecimentos da Revolução”, conforme havia afirmado Radimov, traduzia-se, portanto, não na apreensão crítica do processo revolucionário, mas na heroização de tal processo e na celebração do modo de vida soviético e das lideranças bolcheviques. A partir de 1928, o Partido Comunista passou a apoiar publicamente a estética do realismo heroico, voltada, com a mudança do contexto político-econômico, para a apologia do Plano Quinquenal. Em 1930, a AKhRR passou a se chamar AKhR. Cf. LODDER, Christina. **El constructivismo ruso**. Trad. Maria Condor Orduña. Madrid: Alianza Editorial, 1988, p. 184.

11. A Sociedade dos Pintores de Cavalete (OST) foi fundada em 1925, por Andrei Goncharov (1903-1979), Iuri Pimenov (1903-1977) e Aleksandr Deineka. O grupo constituiu-se historicamente numa espécie de meio termo entre o debate travado pela AKhRR e os produtivistas, aglutinados desde 1923 em torno da revista LEF. Se, por um lado, A OST pretendia reestruturar a figuração soviética, opondo-se ao projeto de representação “naturalista” da AKhRR em prol de uma produção “construtiva” e “moderna”, derivada do cubismo, do cubo-futurismo e do expressionismo alemão; por outro lado, ela opunha-se à “arte de produção” da LEF e ao abandono do cavalete. Ver: OST Platform (1924). In: JUNCO, Manuel Fontán del (org.). **Aleksandr Deineka (1899-1969)**: an avant-garde for the proletariat. Madrid: Fundación Juan March, 2012, p. 359.

Tais recursos textuais, ademais, pareciam emular os procedimentos de difamação e “espetacularização”, desenvolvidos nos julgamentos públicos do “Processo de Chakhty”, em 1928, e do “Processo do Partido Industrial”, em 1930, que visaram a exposição pública dos opositores, que, enquanto eram difamados, deveriam exaltar o regime *stalinista*¹⁹.

4. “foi o público quem o fez”

Na introdução do catálogo da exposição de Leningrado, o vice-presidente do Comitê Governamental Mikhail Arkadiev afirmava que a “exposição é essencialmente um registro documental da avaliação dada pelo Comitê Central do nosso Partido sobre o estado das coisas nas organizações artísticas”²⁰.

Arkhadiev enfatizava que, da perspectiva governamental, a mostra promovia uma revisão das forças artísticas no sentido de avaliar quais artistas seriam capazes de seguir as diretrizes governamentais. Enfatizando o balanço estético e político que os artistas deveriam fazer, Igor Grabar escreveu que

A exibição é (...) um exame que certifica a maturidade artística e política de mestres e de grupos artísticos inteiros. Apenas a comparação pode nos fazer chegar próximos da verdade; apenas um balanço detalhado, cuidadoso e imparcial, dos prós e contras, nos levará a conclusões que sejam igualmente convincentes e igualmente necessárias para os artistas, o público e os membros ativos da sociedade.²¹

Nota-se, portanto, que a exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” objetivou estabelecer um diálogo entre os artistas expostos, os “membros ativos da sociedade” e o público proletário. O papel do Estado na mediação deste diálogo seria o de avaliar a lealdade política das tendências artísticas expostas e enfatizar a necessidade da compreensão, pelos artistas, das carências do público. Afirmava-se, assim, que do cotejamento das obras e da resposta do público a elas seria articulada a identidade visual da nova arte soviética, consubstanciada na noção de realismo socialista. A recepção do público e a autoavaliação dos artistas eram, assim, peças fundamentais na política do regime de censura aos artistas. Instaurava-se, aparentemente, um

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.

regime de culpabilização dos artistas frente às demandas da suposta revolução socialista.

Tal culpabilização era sugerida, por exemplo, na declaração de Ivan Kliun, que, após a recepção pública negativa de sua obra, afirmou estar disposto a reformular sua pintura em chave “realista”²². Contudo, a política de censura aos artistas, supostamente determinada pelo público, estava mediada pelo mercado. O Partido Comunista, que informava sobre a lealdade política dos artistas expostos e dava as coordenadas da crítica que era feita pelos trabalhadores, utilizava-se de um sistema de venda e circulação dos quadros para legitimar seu posicionamento. A compra das obras pelos órgãos administrativos, clube de trabalhadores e sindicatos funcionava como uma espécie de confirmação das necessidades artísticas do público. A gramática visual do realismo socialista, portanto, impunha-se mediante a legitimidade atribuída pelo governo à concorrência entre os artistas e ao sucesso ou fracasso que eles tinham nos esquemas de compra e venda das obras. Este mecanismo de exclusão via mercado, além dos comentários escritos pelo público durante a exposição, era o que permitia a Katsman afirmar que era o público quem derrotara os “formalistas”, e não a censura do Estado²³.

5. a difamação à serviço de uma nova história: reabilitação e reconstrução

A reordenação do sistema artístico soviético, da qual a exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” foi parte importante, visava a reconfiguração da história do processo revolucionário. Tal elemento esteve presente desde a concepção da mostra, em 1932. Ivan Matsa, responsável pela organização da exposição, concebeu inicialmente um plano para ela baseado numa narrativa teleológica que procuraria expor o confronto entre a arte de esquerda e o realismo heroico, que terminaria com o triunfo dos “realistas”.

De acordo com a proposta de Matsa, a exposição seria dividida em três períodos. O primeiro período, dedicado ao Comunismo de Guerra (1918-1920), seria aquele dominado pelos construtivistas e pelos pintores abstratos. O segundo, chamado de Período da Reabilitação (1922-1928), seria marcado pelo surgimento e crescimento da AKhRR, quando os artistas suposta-

12. Conforme Malevich escreveu a Kliun: “Não existiu júri para meu trabalho. Eles me deram uma galeria inteira, na qual eu dispus cerca de trinta pinturas e *architektons*” (“*There was no jury for my work. They gave me an entire room, where I display about thirty paintings and architektons*”). Apud CHELENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 285.

13. Cf. Ibidem, p. 337. O dispositivo de isolamento não foi aplicado a outros artistas oriundos do suprematismo ou da OST. David Shterenberg (1881-1948), por exemplo, um dos fundadores da OST, expôs 20 pinturas e 30 desenhos, ocupando um lugar central na mostra. Andrei Goncharov (1903-1977) e Aleksandr Labas (1900-1983), assim como Shterenberg, tiveram suas próprias galerias. Segundo Chlenova, as galerias de Goncharov e Labas visavam apresentar ao público a reabilitação destes artistas, que supostamente evoluíram das preocupações exclusivamente “formalistas” para preocupações sociais e pedagógicas.

14. Em um ensaio não publicado, Igor Grabar denunciou a “conspiração do silêncio” da imprensa soviética: “Apesar da importância da exposição e do interesse que ela suscitou no público [...], nossa imprensa não publicou sequer uma reportagem, grande ou pequena, sobre ela. A própria existência da mostra foi quase escondida, criando entre os artistas a impressão de uma espécie de ‘conspiração do silêncio’ em

torno deste evento central”
 (“*Despite the exhibition’s extremely important role and the intense interest it evoked among the broadest public... our general press has not published either a extensive report nor even a quick overview of it. The very existence of the show was almost concealed, creating among artists the impression of a kind of ‘conspiracy of silence’ around this central event of the season*”). Apud CHELONA, Masha. Op. cit., 2010, p. 341.

15. O jornal *Sovetskoe Iskustvo* anunciou que, durante os primeiros dois meses, a exposição foi visitada por cerca de 163.000 pessoas. O relatório dos organizadores da exposição menciona que, após cinco meses, a exposição recebia cerca de 300.000 pessoas. Cf. *Ibidem*, p. 362.

16. “Ah!, os esquerdistas estão fazendo um escândalo? Ótimo, então nós mostraremos as obras deles e os desmascaremos!”
 (“*Ah, they [leftist artists] are making a scandal? Great, so we will show their works, and we will unmask them in our display.*”) Apud *Ibidem*, p. 358.

17. *Ibidem*.

18. O recurso curatorial de difamação mediante comentários textuais foi, inclusive, posteriormente utilizado pelos nazistas na exposição de “Arte Degenerada”, em 1937. Cf. LEVI, Neil. Judge for yourselves! The ‘Degenerate Art’ exhibition as political spectacle”. *October*, vol. 85, p. 41-64, summer 1998.

mente entenderam as demandas do proletariado. O último período, chamado de Período da Reconstrução (1929-1932), seria aquele da luta e da consolidação da arte proletária, aprimorada pelo fim das facções artísticas.

Embora o plano de Matsa tenha sido rejeitado pelo Comitê de Exibição sob a justificativa de ser irrealizável, tal plano seria a matriz da historiografia artística oficial da URSS. Tal matriz seria desenvolvida em dois livros que atacavam as escolas *cezanistas* e *suprematistas*, publicados pelo Estado no período entre a exposição de Leningrado e a de Moscou. Tanto *O caminho da arte soviética*, 1917-32, de Mil’ da Bush e Aleksandr Zamoshkin (1899-1977), quanto *O formalismo na pintura*, de Ossip Beskin, atacavam violentamente o que caracterizavam como pintura “formalista”, uma pintura que, segundo os autores, seria politicamente reacionária por valer-se da gramática da arte moderna ocidental. Ambos os escritos tiveram ampla circulação e boa recepção crítica, além de influenciarem na montagem da exposição de Moscou – a qual realizou o programa, pleiteado por Beskin, Mil’ da Bush e Aleksandr Zamoshkin, da perseguição aos “formalistas”. O critério da perseguição e definição de “formalismo”, no entanto, não parece claro: Beskin, por exemplo, enquanto fazia ressalvas à obra de Aleksandr Deineka, atacava ferozmente Malevich, Drevin, Tyshler, Labas e outros. Qual o perigo percebido pelo autor nas obras desses pintores? Seria a perseguição motivada apenas por uma questão de estilo artístico?

6. por que atacar Malevich?

As motivações da perseguição, pelo governo soviético, das escolas artísticas que divergiam da estética do realismo heroico são frequentemente associadas ao discurso que o governo e que os teóricos a ele associados emitiam sobre tais tendências, identificando-as, por exemplo, com uma espécie de ideologia pequeno-burguesa prejudicial ao proletariado. Com efeito, exemplos destas declarações não faltam. O líder comunista Nikolay Bukharin (1866-1938), por exemplo, afirmou, após a exposição “Artistas da URSS...”, que Malevich e os demais “formalistas” “empobreciam a realidade” e eram a expressão da decadência da burguesia²⁴. Outro argumento recorrente era o de que o proletariado não compreendia tais obras.

Thyago Marão Villela

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.

O problema da perseguição às obras referidas, porém, talvez seja mais complexo e abarque outros aspectos da vida social que se desenvolvia na URSS. Em 1930, durante a retrospectiva individual da obra de Malevich, na Galeria Tretiakov, o pintor escreveu a sua esposa que “[os organizadores da exposição] trouxeram um grupo de camponeses para uma visita guiada na minha exposição e, para a surpresa deles [os organizadores], o grupo disse que as minhas pinturas eram incríveis e que eles as adoraram”²⁵. Malevich relatava, portanto, apenas três anos antes da exposição “Artistas da URSS...” e meses antes de ser preso, que a recepção camponesa às suas obras suprematistas havia sido extremamente favorável. Parte do público, portanto, a apreciava, ao contrário do que afirmava o governo. Residiria aí o perigo?

Na segunda montagem da exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos”, em Moscou, Malevich exibiu três quadros do período suprematista e cinco quadros do “retorno ao figurativismo”. O número de obras expostas diferia substancialmente daquele apresentado na montagem de Leningrado, na qual foram exibidas 26 obras do artista. Em Leningrado, a maioria das obras era suprematista, sendo expostos, inclusive, seus projetos arquitetônicos denominados *arkhitektons*. Em Moscou, diferentemente, o retorno ao figurativismo de Malevich foi enfatizado – apenas os quadros figurativos constaram no catálogo da exposição. Os guias da exposição eram, inclusive, instruídos a apresentarem tal retorno como parte da tentativa do pintor de reabilitar-se do “formalismo” suprematista.

Os quadros, no entanto, ainda deixavam a desejar, segundo os jornalistas vinculados ao governo. Evidenciava-se, na exposição, a diferença entre os regimes pictóricos mobilizados por Malevich no quadro *Protótipo de uma nova imagem*, por exemplo, estruturado a partir da geometrização suprematista, presente na paisagem e na figura humana, e *Mulher trabalhadora* (1933), que se aproximava de uma tradição naturalista da pintura de retratos. O historiador Abram Efros (1888-1954), além de ironizar o “figurativismo suprematista” do pintor, escreveu jocosamente na *Iskusstvo*, revista de arte do regime, que “[Malevich] é um passadista que está pronto para ser um realista, desde que seja o realismo de 1630”²⁶.

Em Moscou, diferentemente do material exposto por Malevich em Leningrado, todas as pinturas figurativas eram retratos. A

19. O “Processo de Chakhty” consistiu na prisão, julgamento e condenação de mais de cinquenta engenheiros da cidade de Chakhty, acusados de se aliarem aos antigos proprietários das minas da região para sabotar a economia soviética. O “Processo do Partido Industrial” foi o julgamento, pelo governo, de uma suposta organização política – o Partido Industrial – liderada por professores e engenheiros cujo interesse seria conter o ritmo da industrialização. Dos 53 acusados, 44 foram condenados e cinco foram executados. Ver LUCAS, Marcílio Rodrigues. **De Taylor a Stakhanov:** utopias e dilemas marxistas em torno da racionalização do trabalho. 2015. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, p. 157.

20. “*This exhibition is essentially documentary evidence of the valuation given by the Central Committee of our Party to the state of affairs in artistic organizations*”. Apud CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2014, p. 43.

21. “*The exhibition is ... an examination for a certificate of artistic and political maturity of individual masters and of entire artistic groups. Only comparison can make us closer to the truth, only a detailed, careful and impartial weighing of all pros and cons will lead us to conclusions that are equally convincing and needed for artists, mass viewers and active members of society*”. Cf. Ibidem, p. 44.

22. Kliun escreveu, em 1933, após a estreia da mostra: "Após a exibição *15 anos de poder soviético* [sic] eu comecei a duvidar mais e mais de que eu estava errado em seguir na arte experimental. Tornou-se claro para mim que eu tinha ido tão longe com meu trabalho que havia perdido contato com a vida. Eu sentia tal distanciamento em todo lugar. Não havia mais espaço para a liberdade em arte; tínhamos que pintar o que o momento presente requeria. Eu tomei a decisão de voltar para o realismo, assim eu poderia me reconectar à realidade contemporânea. Eu decidi mudar em direção ao realismo não sob força de circunstâncias externas – eu experimentei esta pressão por muitos anos... Esta decisão maturou em mim gradualmente sob a influência da vida." ("After the exhibition of 15 years of Soviet Power I began to doubt more and more often that I was right in continuing my chosen path of experimental art. It became clear to me that I went so far ahead in my work that I lost touch with life... I felt his aloofness everywhere. There was no more room for free art; one had to paint what the present moment required... I made a decision to return to realism, so that I could march in sync with contemporary reality... I decided to change to realism not under the pressure of external circumstances – I experienced that pressure for many years... this decision matured in me gradually under the influence of life itself"). Apud CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 359. É interessante notar que Kliun cometeu, possivelmente,

temática também mudava: em Leningrado, a maioria dos quadros figurativos representava o campo, enquanto em Moscou, a ênfase parecia recair no trabalho industrial, como no quadro *Mulher trabalhadora* e no estudo das figuras humanas sem cenário preciso. Em *Garota com acessório vermelho* (1932) e *Protótipo de uma nova imagem*, por exemplo, os fundos são monocromáticos e não possuem referenciais de lugar, de modo que não sabemos precisamente o cenário em que se encontra a figura retratada.

O fundo monocromático e indeterminado também se encontra, por exemplo, no retrato *Atleta* (1932), de Aleksandr Samokhvalov (1894-1971), que se tornou famoso e celebrado na exposição. A recepção crítica de Malevich e Samokhvalov, porém, foi substancialmente distinta. Efros escreveu, sobre o quadro de Samokhvalov, que "[nele] podemos reconhecer uma linda jovem do nosso país"²⁷. Com efeito, a jovem pintada parece transbordar alegria e confiança na URSS, diferentemente da atleta de Malevich, cuja expressão dúbia, de uma alegria talvez insípida, permita outra gama de interpretações. Estaria no modo de representação das personagens um dos motivos para a recusa das obras de Malevich pela nomenclatura soviética?

7. o retrato na produção soviética e o "Homem, o capital mais precioso"

Nos registros fotográficos da exposição de Leningrado e de Moscou, é possível observar a grande quantidade de retratos exibidos. Com efeito, a exibição de retratos foi constante no Museu Russo em 1933: antes da montagem de "Artistas da URSS dos últimos 15 anos", o Museu sediou, no mesmo ano, a "Exposição de Retratos", na qual foram expostas telas de Brodsky, Filonov, Nikolay Kostrov (1901-1995), Mikail Platunov (1887-1972), Victória Belakovskaya (1901-1965), dentre outros artistas. A centralidade da produção de retratos não passava despercebida para a crítica da época. Um artigo de 1933, publicado na revista de arte do regime, *Iskusstvo*, atribuía a popularidade deles ao fato de serem "um dos tipos ativos para a influência política e ideológica sobre as massas"²⁸. Contudo, a que se deveu o interesse do museu pela pintura de retratos?

Thyago Marão Villela

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.

O debate sobre a subjetividade do “novo homem” soviético, do qual tal produção de retratos parecia participar, ecoava o processo de combate, empreendido pelo governo, contra o discurso dos dirigentes de fábrica. Desde a promulgação do Primeiro Plano Quinquenal (1928), as lideranças *stalinistas* entraram em conflito contra os “especialistas” nas fábricas, que criticavam o caráter fantasioso das metas para o aumento da produtividade, fixadas arbitrariamente pelo governo. Contra a alegação de que haveria limites técnicos para a política estatal de expansão produtiva, o governo passou a veicular um discurso voluntarista de mobilização para o trabalho. Como aspecto deste discurso, forjava-se a figura de um proletário radicalmente empenhado na elevação da produtividade, um proletário que, apesar de todas as limitações técnicas da indústria soviética, era capaz de trabalhar incansavelmente para a construção do socialismo.

A apologia dos *udarniki*, “operários modelo”, e a propaganda realizada em torno do mineiro Izotov, recordista de produtividade em Donbas em 1932²⁹, evidenciava uma mudança substancial na retórica governamental. Se, até o início do Primeiro Plano Quinquenal (1929), o Estado, fundamentado no discurso *taylorista*, heroicizava a uniformidade e o anonimato do trabalho operário, já em 1932 ele difundia uma retórica de incentivo ao “talento” e ao esforço individual dos operários. Tal retórica materializou-se no regime de trabalho a partir do movimento *stakhanovista*, em 1935, com o estabelecimento da remuneração por metas e recordes de produção, além da política estatal de distinção entre operários regulares e operários *stakhanovistas*, que gozavam de privilégios materiais e simbólicos. A adesão a tais práticas de concorrência e de exploração do trabalho – no qual a exaustão física e mental decorrente da gigantesca jornada de trabalho era a regra – foi preparada desde 1932 mediante o discurso voluntarista referido³⁰. Teria sido, então, a exposição “Artistas da URSS...” um episódio importante na formação da estrutura simbólica de exaltação do “Homem, o capital mais precioso” da URSS, conforme designou Stálin em um discurso de 4 de maio de 1935³¹.

Conjugado a tais processos, possibilitados pelo esmagamento do movimento operário, o Estado impunha um reordenamento social radical. Tal projeto político era expresso, assim, na escalada de

um ato falho neste escrito: ao invés de chamar a exposição por seu nome correto, escolhido cuidadosamente pelo Comitê de Exibição para indicar o engajamento dos artistas, ele se refere à exposição enfatizando o poder soviético, o que pode jogar contra sua afirmação posterior de que a decisão de retorno ao naturalismo tenha sido tomada sem nenhuma pressão externa.

23. “Os formalistas estão definitivamente derrotados. Eles nunca mais se reerguerão... Os “esquerdistas” pensam que nós, os realistas, os derrubamos. Não, foi o público quem o fez...” (“*The formalists are utterly defeated. They will never get up again... The ‘leftists’ think that we, realists, brought them down. No, it is the viewers who did it...*”). KATSMAN, Evgeny apud CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 360.

24. DRUTT, Matthew (org.). Op. cit., p. 263.

25. “*They got together a group of peasants to take a guided tour of my exhibition, and, much to their surprise, this group said that my paintings were the best, and that they liked them very much*”. Apud CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 275.

26. DRUTT, Matthew (org.). Op. cit., p. 263.

27. Apud CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 314.

28. Apud KATSNELSON, Anna Wexler. *My leader, myself? Pictorial estrangement and*

Aesopian language in the late work of Kazimir Malevich. *Poetics Today*, vol. 27, 2006, p. 85.

29. Cf. LUCAS, Marcilio Rodrigues. Op. cit., p. 167.

30. Cf. Ibidem, p.171-180.

31. "Pois bem, camaradas, se queremos superar com êxito a penúria no domínio das pessoas e conseguir que o nosso país disponha de uma quantidade suficiente de quadros, capazes de fazer progredir a técnica e pô-la em ação, devemos saber, antes de mais, dar valor aos quadros, a cada trabalhador capaz de ser útil à nossa causa comum. É preciso, por fim, compreender que, de todos os capitais preciosos que existem no mundo, o mais precioso e o mais decisivo são as pessoas."

In: STÁLIN, Josef. **O homem, o capital mais precioso**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/stalin/1935/05/04.htm>>. Acesso em: 05 maio 2017.

Grifo meu.

32. A primeira tentativa de justificar a proibição da homossexualidade partiu do escritor Maxim Gorky (1868-1936), no artigo "Humanismo proletário" (1934), publicado no *Pravda*. Nele, Gorky definia a homossexualidade como uma forma de depravação tipicamente fascista. Posteriormente, o Comissário da Justiça Krylenko afirmou em um discurso, realizado em 1936, que "Entre nós, trabalhadores, que acreditamos na relação natural entre os sexos e que estamos construindo

leis que visavam regular o modo de vida do proletariado: em 17 de dezembro de 1933, um decreto proibiu as "práticas homossexuais" (*muzhelozhestvo*) entre os cidadãos soviéticos³²; em 1935 foi proibida a pornografia; e, em 1936, foram proibidos o aborto e a prática psicanalítica. Por fim, o governo proibiu inclusive o uso do termo "inconsciente" na literatura³³.

8. a economia política dos afetos

A ênfase na importância da representação da alegria para o desenvolvimento da arte soviética era explicitada, na segunda versão da exposição "Artistas da URSS dos últimos 15 anos", através da citação de Lênin. Se, por um lado, a organização da mostra, elaborada por Bubnov para difamar as obras expostas, remontava às exposições soviéticas anteriores, a ênfase dada à alegria que as obras deveriam proporcionar era inédita. Nas mostras anteriores, o recurso ao comentário textual era utilizado pelo comitê de exibição para montar uma narrativa historiográfica que, por exemplo, associasse a abstração à mentalidade capitalista. Na exposição "A arte da era do capitalismo", realizada na Galeria Tretiakov em 1930, por exemplo, o curador Fedorov-Davydov expôs as obras de Malevich e Tatlin abaixo de uma inscrição que afirmava que "qualquer tentativa de transformar o método artístico (criativo) em um método objetivo está fadada ao fracasso porque a arte burguesa é individualista"³⁴.

Nesta exposição, tal inscrição associava o trabalho do suprematismo e do construtivismo ao individualismo burguês e, portanto, a uma etapa social supostamente superada historicamente. Nada parecido ocorria na segunda versão de "Artistas da URSS...". O comentário de Lênin grafado na parede não servia à finalidade de ilustrar uma tese historiográfica. Ele condenava as obras apenas pela falta de alegria que a elas atribuíu.

A citação de Lênin influenciou a recepção crítica sobre os "formalistas". Uma das pessoas do público, por exemplo, escreveu que

A única coisa reconfortante que vi nesta galeria [Galeria Oito, dos "formalistas não objetivos"] foram as palavras de Lênin "Não os entendo". Eu também não. A arte deve trazer alegria ao povo. Eu, no entanto, sinto pena por estas pinturas. As paredes da galeria poderiam ter sido preenchidas com coisa melhor.³⁵

Thyago Marão Villela

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.

Do mesmo modo, a imprensa celebrava efusivamente as obras que representassem o “novo homem” soviético como um homem vigoroso, belo, alegre, otimista. Tais foram os adjetivos empregados para se referir aos quadros de Deineka, por exemplo, durante a exposição “Artistas da URSS...”³⁶, ou então ao quadro de Samokhvalov, conforme referido.

Analogamente, o então psicólogo soviético, Aaron Zal’kind (1889-1936) afirmou, no texto *A psicologia da pessoa do futuro* (1928), que o cidadão soviético afastar-se-ia da melancolia e da imoralidade presentes, segundo ele, nos personagens de Dostoiévski para aproximar-se de uma irrefreável alegria de viver³⁷. A alegria e o otimismo, portanto, deveriam estar na ordem do dia, segundo Zal’kind.

Ao que parece, o governo soviético passou a construir, durante os dois primeiros Planos Quinquenais, uma espécie de política de *gestão dos afetos*, calcada na construção de um discurso otimista e na eliminação de discussões e representações de outros afetos. Tal política foi expressa, por exemplo, na célebre frase dita por Stálin, em 1935, durante o Primeiro Congresso de Stakhanovistas: “A vida se tornou melhor e mais prazerosa. Quando a vida é prazerosa, o trabalho vai bem”³⁸.

Nesse quadro histórico, portanto, uma propaganda que incitasse ao otimismo funcionava como importante catalisadora do trabalho e de sua exploração³⁹. Era por meio desta propaganda que o poder *stalinista* reunia idealmente todos os membros da sociedade em uma mitologia constituída pela celebração das forças produtivas, da pátria, dos líderes e das relações de trabalho – mas reunia, vale frisar, enquanto separados, privados de auto-organização e livre debate político⁴⁰.

9. a “sensação de vazio”

A alegria e o otimismo não se encontram na maioria das personagens representadas por Malevich na exposição. Elas são representadas mediante uma construção pictórica abstrata e geometrizada, ou então, como no quadro *Mulher trabalhadora* (1933), as figuras são aparentemente apáticas ou de uma alegria insípida, aparentemente falseada. Mais significativa, talvez, seja a comparação

uma sociedade baseada em princípios saudáveis, não existe espaço para pessoas deste tipo [homossexuais]”. Apud HEALEY, Daniel. The Russian revolution and the decriminalisation of homosexuality. **Revolutionary Russia**, 6:1, 1993, p. 44.

33. Cf. ANGELINI, Alberto. History of the unconscious in Soviet Russia: from its origins to the fall of the Soviet Union. **Institute of Psychoanalysis**, n. 89, 2008, p. 376.

34. “Any attempt to make artistic (creative) method more objective is doomed to failure because bourgeois art is individualistic through and through”. Apud CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 149.

35. “The only comforting thing that I met in this room are the words of Lenin “I don’t understand them”. Me neither. Art should bring joy to people, whereas I fell sorry for these paintings. Gallery walls could have been filled with something better”. Apud Ibidem, p. 357.

36. KIAER, Christina. Aleksandr Deineka: a one-man biography of Soviet Art. In: JUNCO, Manuel Fontán del (org.). Op. cit., p. 61.

37. Cf. ZAL’KIND, Aaron. The psychology of the person of the future. In: JUNCO, Manuel Fontán del (org.). Op. cit.

38. “Life has improved, comrades. Life has become more joyous. And when life is joyous, work goes well”. Cf. STALIN, Josef. **Speech**

at the First All-Union Conference of Stakhanovites. Disponível em: <<https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1935/11/17.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2016. Segundo Marcilio Rodrigues Lucas, a frase referida foi propagandeada em inúmeros livros, filmes e músicas, sendo base, inclusive, para o hino da URSS em 1944, que substituiu a Internacional. Cf. LUCAS, Marcilio Rodrigues. Op. cit., p. 205.

39. À propaganda otimista conjugava-se a repressão, pelo governo, de qualquer tentativa de analisar e avaliar o psiquismo dos operários e camponeses ou mesmo de tratá-los de doenças psíquicas. Um importante indicativo desta política de produção discursiva do otimismo, vinculada à exploração do trabalho, foi a proibição, em 1936, pelo governo, do atendimento psiquiátrico em fábricas e escolas, além da punição de psiquiatras que tivessem sugerido publicamente que a longa jornada de trabalho poderia levar a neuroses. Cf. ZAJICEK, Benjamin. **Scientify psychiatry in Stalin's Soviet Union: the politics of modern medicine and the struggle to define "Pavlovian" psychiatry, 1939-1953**. Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. 3.

40. O nexó entre os processos históricos de modernização acelerada e a formulação de um novo tipo psicofísico foi teorizado pelo filósofo marxista Antonio Gramsci (1891-1937), dirigente do Partido Comunista

entre as obras dos realistas heroicos com a produção de Malevich que não foi exposta. Se, por exemplo, em *A fábrica Kersh* (1930), de Lentulov, vemos trabalhadores que estão felizes e engajados na realização de seu trabalho, trabalhadores que se olham e sorriem, confiantes, já em *Retrato de um homem* (1930), de Malevich, vemos um trabalhador exausto, com o olhar perdido, desamparado. Analogamente, no *Retrato de um homem* (1933), Malevich enfatiza a não sociabilidade entre as personagens e o esvaziamento subjetivo: as quatro personagens atrás do homem que dá título ao quadro são indeterminadas, enquanto a figura em primeiro plano olha desolada para a direita.

A temática da desolação não é exclusiva da produção de Malevich. Obras como *Retrato de uma mulher* (1930) e *Retrato de um jovem* (1933) de Aleksandr Drevin, artista posto pelo Comitê Artístico no rol dos formalistas, apresentam personagens em situações psíquicas semelhantes às personagens pintadas por Malevich e, como tais, explicitamente divergentes da gramática do realismo heroico em voga na URSS. Essas pinturas, quando confrontadas com quadros como *Retrato de K. Medova* (1932), de Igor Grabar, ou *Lendo poesia* (1930), de Aristarkh Lentulov (1882-1943), explicitam a existência de dois regimes distintos de representação do cotidiano e das pessoas no início dos anos 1930. Grabar, por exemplo, artista ativamente envolvido na formulação da exposição, retrata K. Medova, uma mulher bem vestida e rica, de modo hedonista. Ela sorri afavelmente enquanto repousa em um divã e fuma um cigarro. Nada mais distante de tal personagem que as mulheres retratadas por Drevin, as quais parecem existir num mundo de angústias e apatia. Drevin, assim como Malevich, foi perseguido pelo governo: em 1930 ele foi proibido de lecionar e, em 1938, foi preso e assassinado pelo governo.

Seriam tais imagens formalizações objetivas sobre outro “novo homem” soviético, esvaziado subjetivamente, reduzido à mera força de trabalho abstrata? Com efeito, o próprio Malevich encarnava tal figura desolada. Após as sessões de tortura a que foi submetido pelo governo e a sua demissão do Instituto de História da Arte, em dezembro de 1930, ele menciona com frequência, nas cartas enviadas aos amigos e familiares, o pavor que o consumia. Em dezembro de 1930, numa carta a Maliúchin, por exemplo,

Thyago Marão Villela

A exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” e o combate aos “formalistas”.

Malevich escreveu, referindo-se ao suicídio de Maiakóvski ocorrido no mesmo ano: “mudar de Leningrado a Moscou não é uma salvação [...] mas não tenho forças para viver aqui. E não tem jeito seguir Maiakóvski [i.e., suicidar-se]”⁴¹. Em outra carta de 2 de junho de 1931, a Ivan Kliun (1873-1943), ele escreveu:

(...) eu estou sufocando completamente [em Leningrado]. Estou completamente sozinho aqui. Não existe ninguém para conversar. Todos estão sentados como toupeiras. (...) Você sabe, Ivan Vasilievich, que durante todo o período das minhas férias eu tive uma forte premonição da morte. Eu não quero morrer, mas todas as tardes esta ideia me chega. Eu a sinto latente, e é muito decepcionante que eu tenha vivido tanto e feito tão pouco.⁴²

A desolação de Malevich pode ser rastreada até, pelo menos, o ano de 1932, quando o pintor escreveu, no verso do quadro *Premonição complexa*, que a composição “conjugou diversos elementos, como a sensação de vazio, de solidão, de falta de esperança na vida”⁴³. Uma espécie de consciência trágica aparenta permear, portanto, tal produção. Seria ela uma resposta à insípida alegria que se construía no processo de instituição do realismo socialista?

10. trabalho e culpa

O ambiente social do início da década de 1930 na URSS era estruturado pela criação de novas formas de gestão da exploração do trabalho, marcados pela hierarquização dos operários e pela alta exigência de produtividade. Associados a tal processo, novos dispositivos de mobilização para o trabalho foram elaborados. Ademais, a violenta disputa entre os artistas (e não entre as escolas artísticas, proibidas desde 1932) pela construção da linguagem visual do regime, a compra e venda de quadros como critério de consagração, os mecanismos de exposição e difamação públicas e a consolidação de processos sociais de *culpabilização* foram acentuados no decorrer do decênio de 1930. Não parece fortuito, por exemplo, que no discurso de inauguração do Congresso de Escritores de 1934, que estabeleceu o realismo socialista como estética oficial, Maxim Gorki tenha afirmado que a “liderança partidária dev[ia], em todos os seus

Italiano, que afirmou, em *Americanismo e fordismo* (1934), que “Na América, a racionalização determinou a necessidade da elaboração de um novo tipo humano, conforme o novo tipo de trabalho e de processo produtivo”. O novo homem fordista era associado por Gramsci à repressão sexual e à melancolia. No mesmo texto, Gramsci discutia a relação entre a formulação de uma moral puritana e a necessidade da regulação da libido para a reestruturação psíquica do trabalhador: “Há que se apontar como os industriais (e especialmente Ford) se interessaram pelas relações sexuais de seus empregados e em geral pela organização global de suas famílias. A aparência de ‘puritanismo’ que assumiu tal interesse [...] não deve conduzir ao erro: a verdade é que não se pode desenvolver o novo tipo de homem exigido pela racionalização da produção e do trabalho sem que o instinto sexual não tenha sido regulado, sem que ele não tenha sido também racionalizado”. GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de la cárcel**. Tomo VI. Trad. Ana María Palos. México, 1999. [Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana], p. 66-67 e 70. As correspondências entre o processo de implantação do fordismo norte-americano e a modernização pleiteada pelos Planos Quinquenais não indicariam, também, a existência de um processo de “revolução passiva” na URSS?

41. Apud KIBLISTK, Joseph. Arte soviética da época de Stálin. In: PETROVA, levguénia. **500 anos**

de arte russa. São Petesburgo: Palace Editions, 2002, p. 75.

42. "I am suffocating completely. [...] I'm completely alone here. There's no one to talk to. Everybody is sitting like moles. [...] Do you know, Ivan Vasilievich, that during the entire time of my vacation I had a very strong premonition of death. Somehow, I don't want to die, but every evening this idea gnaws at me, I feel it so acutely, and it's so disappointing that I've lived for a long time but haven't done much." Apud DRUTT, Matthew (org.). Op. cit., p. 251. Na mesma carta, Malevich afirma que planeja concentrar-se em pintar retratos.

43. "The Composition has coalesced out of elements, of the sensation of emptiness, of loneliness, of the hopelessness of life". Cf. CHLENOVA, Masha. Op. cit., 2010, p. 241.

44. "(...) the Party leadership must, in all its conduct, show a morally authoritative force. This force must imbue literary workers first and foremost with a consciousness of their collective responsibility for all that happens in their midst". Cf. GORKI, Maxim. **Soviet literature.** Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/gorky-maxim/1934/soviet-literature.htm>>. Acesso em: 08 maio 2015.

45. Catalogue de la première exposition des artistes de Leningrad au Musée Russe. In: MALÉVITCH, Kazemir S. **Le miroir suprématiste.** Trad. Jean-Claude e Valentine Marcadé. Lausanne: L'âge d'homme, 1977, p. 190.

aspectos, ser uma força de autoridade moral" que deveria "imbuir os trabalhadores literatos com a consciência das suas responsabilidades coletivas por tudo o que acontece em seu meio"⁴⁴. Sabe-se que tal retórica, calcada na *culpabilização*, atingiu o paroxismo nos Processos de Moscou.

Desta perspectiva, a condenação feroz das obras dos "formalistas", operada pelo governo e pelos partidários do realismo heroico, ganha substância histórica. Tal condenação não era movida apenas por uma espécie de "conservadorismo estético" dos dirigentes partidários e organizadores das exposições. Ela era importante, sobretudo, para o sucesso do projeto stalinista de mobilização massiva para o trabalho. Assim, se os retratos produzidos por Malevich e Drevin pareciam contestar a figura edificante do "novo homem soviético", era preciso combatê-los e esvaziar as obras de qualquer potencial reflexivo.

A segunda montagem da exposição "Artistas da URSS dos últimos 15 anos", portanto, inscrevia-se historicamente como um marco deste processo repressivo. Ao ridicularizar as obras dos "formalistas" e enfatizar a figura do operário empenhado no desenvolvimento das forças socialistas, a mostra participava simbolicamente do projeto estatal de formação dos "operários modelo". Posteriormente, o imperativo da difusão do "novo homem soviético" por meio das artes visuais foi explicitado. No catálogo da "Primeira Exposição dos Artistas de Leningrado" (1935), a última mostra da qual Malevich participou, explicitava-se que as artes visuais deveriam "criar uma imagem plena do novo homem soviético"⁴⁵. A exposição "Artistas da URSS...", assim, constituía-se como precedente desta concepção, que se difundiria vigorosamente pelos anos seguintes. A ênfase na alegria, que a arte deveria supostamente proporcionar, era inédita. Ela recalcava, contudo, a "sensação de vazio" denunciada por Malevich.

Bibliografia

ANGELINI, Alberto. History of the unconscious in Soviet Russia: from its origins to the fall of the Soviet Union. **Institute of Psychoanalysis**, n. 89, p. 369-388, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco Dea Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BOERSMA, Linda. **Kazimir Malévitch and the russian avant-garde** (catálogo de exposição). Disponível em: <http://www.bundeskunsthalle.de/fileadmin/user_upload/01Ausstellungen/malewitsch/pr_Malévitch_press_release.pdf> Acesso em: 8 jun. 2016.

BOWLT, John E. (org.). **Russian art of the avant-garde: theory and criticism, 1902-1934**. London: Thames and Hudson, 1988.

CHLENOVA, Masha. “Kazimir Malevich” in “Abstraction, 1910-1925: Eight Statements”. **October**, n. 143, p. 18-27, winter 2013.

_____. **On Display: Transformations of the avant-garde in Soviet public culture, 1928-1933**. PhD dissertation. New York, Columbia University, 2010.

_____. Staging Soviet art: “Fifteen years of artists of the Soviet Socialist Republic,” 1932-33. **October**, n. 147, p. 36-53, spring 2014.

COHEN, Yves. Política e arte na verdade e na ficção do trabalho: elementos para uma comparação histórica entre o oriente socialista e o ocidente capitalista. In: BRAGA, Ruy; OLIVEIRA, Francisco; RIZEK, Cibele (orgs.). **Hegemonia às avessas**. São Paulo: Boitempo, 2010.

DRUTT, Matthew (org.). **Kazimir Malévitch: Suprematism**. Nova York: Guggenheim Museum Publication, 2003.

GASPER-HULVAT, Marie. Proletarian credibility? Malévitch’s russian peasant paintings during the First Five-Year Plan. **The NEP Era: Soviet Russia 1921-1928**, n. 8, 2014.

ARS GORKI, Maxim. **Soviet literature**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/gorky-maxim/1934/soviet-literature.htm>>. Acesso em: 08 maio 2015.

ano 16
n. 33

GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de la cárcel**. Tomo VI. Trad. Ana María Palos. México, 1999 (Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana).

GUSEV, Alexei. The bolshevik leninist opposition and the working class, 1928-1929. In: FILTZER, Donald (e al.). **A dream deferred: new studies in Russian and Soviet labour history**. Bern; New York: Peter Lang, 2008. (International and Comparative Social History series, vol. 11)

HEALEY, Daniel. The Russian revolution and the decriminalisation of homosexuality. **Revolutionary Russia**, 6:1, 1993.

HOOPER, Cynthia. Terror of intimacy: family politics in the 1930's Soviet Union. In: KIAER, Christina; NAIMAN, Eric (orgs). **Everyday life in early Soviet Russia: taking the revolution inside**. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

JUNCO, Manuel Fontán del (org.). **Aleksandr Deineka (1899-1969): an avant-garde for the proletariat**. Madrid: Fundación Juan March, 2012.

KATSNELSON, Anna Wexler. My leader, myself? Pictorial estrangement and Aesopian language in the late work of Kazimir Malevich. **Poetics Today**, vol. 27, 2006, p. 85.

KIAER, Christina. Was socialism realism forced labour? The case of Aleksandr Deineka in the 1930s. **Oxford art journal**, v. 28. Oxford University Press, 2005.

KIBLISTK, Joseph. Arte soviética da época de Stálin. In: PETROVA, Ievguénia. **500 anos de arte russa**. São Petesburgo: Palace Editions, 2002.

KING, David. **The Commissar vanishes: the falsification of photographs and art in Stalin's Russia**. United Kingdom: Canongate Books, 1997.

LABAS, Alexander. **A Memoir** (Compiled by Olga Beskina-Labas). St. Petersburg, 2004.

LEVI, Neil. Judge for yourselves! The "Degenerate Art" Exhibition as Political Spectacle. **October**, Vol 85, p. 41-64, summer, 1998.

LODDER, Christina. **El constructivismo ruso**. Trad. Maria Condor Orduña. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

LUCAS, Marcílio Rodrigues. **De Taylor a Stakhanov: utopias e dilemas marxistas em torno da racionalização do trabalho**. Tese de doutorado em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2015.

MALÉVITCH, Kazimir S. **Écrits** – présentés par Andrei Nakov. Paris: Édition Gérard Lebovici, 1986.

_____. **Le miroir suprématiste**. Trad. Jean-Claude e Valentine Marcadé. Lausanne: L'âge d'homme, 1977.

MARCADÉ, Jean-Claude. **Malévitch** – Le retour à la figure. Disponível em: <<http://www.vania-marcade.com/malevitch-le-retour-a-la-figure/>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

_____. Malévitch face à Staline. **L'Oeil**, março de 2008.

MARIE, Jean Jacques. **Trotski: revolucionario sin fronteras**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

MOULLEC, Gaël; WERTH, Nicolas (orgs.). **Rapports secrets soviétiques: la société russe dans les documents confidentiels**. Paris: Gallimard, 1994.

SCOTT, H. G. (org.). **Problems of Soviet Literature: reports and speeches at the first Soviet Writers' Congress**. London: Martin Lawrence, 1980.

STALIN, Josef. **O homem, o capital mais precioso**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/stalin/1935/05/04.htm>>. Acesso em: 05 maio 2017.

_____. **Speech at the First All-Union Conference of Stakhanovites**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/reference/>>

archive/stalin/works/1935/11/17.htm>. Acesso em: 13 jun. 2016.

THOMAS, Peter D. Modernity as “passive revolution”: Gramsci and the fundamental concepts of Historical Materialism. **Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada**, vol. 17, n. 2, p. 61-78, 2006.

ZAJICEK, Benjamin. **Scientify psychiatry in Stalin’s Soviet Union: the politics of modern medicine and the struggle to define “Pavlovian” psychiatry, 1939-1953**. Chicago: Department of History, University of Chicago, 2009.

Revolução visual da arte de Eisenstein em *Ivan, o Terrível*.Eisenstein's visual revolution of the art in *Ivan, the Terrible*.

Artigo inédito

palavras-chave:

mensagem cinematográfica;
produção cultural; crítica de
arte; construção estética;
análise do fotograma

A proposta do artigo é a leitura da mensagem cinematográfica e fotográfica do filme *Ivan, o Terrível* – Parte II do diretor Sergei Eisenstein. A metodologia de pesquisa tem como ponto de partida a análise do fotograma idealizado pelo crítico Roland Barthes entre os sentidos óbvio e obtuso. Em adição, amplia-se a circulação de sentidos do objeto artístico para o ponto de vista descritivo e cultural de Erwin Panofsky, além da leitura do elemento técnico-estético. Instrumento de denúncia, a obra clássica *Ivan, o Terrível* – Parte II se eterniza ao ser legitimado como registro histórico do passado e metáfora do presente. Esta pesquisa, de caráter teórico e crítico na área da Arte, trabalha com a ideia de que com lirismo plástico e discussão política esta obra cinematográfica contribui para promover uma revolução visual.

keywords:

movie message; cultural
production; art critical;
aesthetic construction;
frame analysis

The proposal of the article is the reading of the movie and photographic message of the film *Ivan the Terrible* – Part II by the director Sergei Eisenstein. The research methodology has as its starting point the analysis of the frame devised by the critic Roland Barthes between the obvious and obtuse. In addition, the circulation of meanings of the artistic object is extended to the descriptive and cultural of Erwin Panofsky, besides the lecture of the point of view technical-aesthetic. An instrument of denunciation, the classic *Ivan, the Terrible* – Part II is perpetuated by being legitimized as a historical record of the past and a metaphor of the present. This research in the area of art theory and critic, works with the idea that with plastic lyricism and political discussion this cinematographic work contributes to promote a visual revolution.

* Universidade de São Paulo
[USP].

Este artigo discute os fundamentos e conceitos teóricos da mensagem fotográfica e cinematográfica do crítico e semiólogo Roland Barthes, embora seja constatado que Barthes é ponto de partida e não consegue abarcar a problemática complexa de interpretar uma obra fotográfica e cinematográfica. Ao analisar o artefato primeiro do cinema – a fotografia –, a fundamentação teórica de Barthes engloba dois conceitos sobre o fotograma: o sentido óbvio (patamar informativo e simbólico) e o sentido obtuso (patamar poético e fílmico). O método foi publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma* (número 222), em 1970. E depois editado no capítulo “O terceiro sentido” (“*Le troisième sens*”) do livro *O óbvio e o obtuso* (*L'obvie et l'obtus*). O terceiro sentido, no caso, é o sentido obtuso, que excede os dois patamares do sentido óbvio.

Nesta pesquisa, o filme *Ivan, o Terrível* – Parte II de Sergei Eisenstein é o objeto de estudo para a análise de sentidos cinematográficos. Esta atividade, portanto, vai se concentrar fundamentalmente em três fragmentos estáticos (fotogramas ou *frames*) do final deste filme, isto é, na sequência colorida do banquete. Parte-se da hipótese de tratar-se de uma sequência matricial, uma vez que seus elementos ecoam em todo o filme e a noção do todo permanece. Pela paralisia da imagem em movimento do cinema, para que seja lida em termos de três imagens *still*, a análise de sentidos tem por objetivo afirmar que sua construção conceitual e estética explicita o conteúdo do filme. Ou seja, é um vestígio representativo do todo. No livro *O sentido do filme* (1937), capítulo “Palavra e imagem”, Sergei Eisenstein já referenda o conceito de que cada plano pode demarcar uma parcela que corresponde ao sentido geral do filme.

Os textos reunidos em *O óbvio e o obtuso* são ainda pertinentes, embora criados a partir de outros paradigmas comunicacionais e fundamentados pelo pressuposto indicial da fotografia: a visão figurativa, documental e testemunhal do “isto-foi”¹. É por isso que neste artigo trabalha-se com os princípios fundantes de Barthes. Mas amplia-se a circulação de sentidos do objeto artístico focado para outros dois elementos de Erwin Panofsky (*Significado nas Artes Visuais*, 1976): a descrição e a análise cultural dos *frames*. Além de um último elemento: a leitura do ponto de vista técnico-estético. Pois o próprio Barthes sempre buscou a interpretação criativa num campo do saber em rica discussão e sem conceber algo fechado ou definitivo.

1. BARTHES, Roland. La chambre claire. In: _____. **Œuvres complètes** (tome V). Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 793.

Justifica-se a pertinência de retomar a obra clássica de Eisenstein pela possibilidade de abrir horizontes para pensar a fotografia, o cinema, as artes e o complexo mundo contemporâneo. Busca-se também traçar um paralelo entre o poder de previsão do filme e a atual conjuntura política russa e mundial. Este método de leitura da mensagem fotográfica e cinematográfica é também importante contribuição aos estudos de produção de sentidos imagéticos por se originar de áreas interdisciplinares.

Antes de aplicar o método barthesiano como princípio de interpretação de sentidos e desenvolver a descrição narrativa e a análise cultural de Panofsky (além da explicitação dos elementos técnico-estético dos três fotogramas do filme *Ivan, o Terrível* – Parte II), faz-se necessário desenvolver breve relato sobre as manifestações da vanguarda artística soviética do início do século XX, envolvendo principalmente os nomes de Sergei Eisenstein e Aleksandr Ródtchenko. Vale ainda dizer que para o pensamento de Jacques Aumont e Michel Marie não existe método universal para analisar um filme cinematográfico. E que a análise fílmica é sempre interminável, além de ser a base da reflexão de caráter teórico e crítico sobre o próprio cinema².

2. AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1988, p. 29.

Cinema de conflito

A transgressão do diretor cinematográfico Sergei Eisenstein está na produção de sentidos pela teoria da montagem, mas também pelo minucioso trabalho visual na composição de imagens. A partir dos anos 1930, a discriminação estética na União Soviética não foi só contra o movimento formal na arte, “mas contra a forma artística como tal”³. As regras ditadas pelo marechal Josef Stalin (1878-1953) obrigou o teatro, o cinema, a literatura, a música, as artes plásticas e a fotografia a seguirem padrões ideológicos, excluindo linguagens complexas e retratando os heróis de modo positivo. Dentre outros, o nacionalismo incentivado pelo secretário geral do Partido Comunista da União Soviética impôs à arte a hegemonia conceitual do “realismo socialista”.

3. GROYS, Boris. *Stalinism as aesthetic phenomenon*. In: EFIMOVA, A. & MANOVICH, L. (org.). *Tekstura*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993, p. 118.

A obra de Eisenstein, na dimensão estética e interface social, valoriza o entusiasmo soviético. E trabalha com a tese de que com lirismo plástico e discussão política o cinema artístico pode contribuir para fazer a revolução. Esse princípio, desde a produção do *frame* à

montagem, traduz a missão criativa e sociocultural do diretor soviético. Eisenstein pensa o cinema de conflito sob o prisma da revolução – a dicotomia entre tese e antítese, a superação dada pela síntese –, como na visão marxista de que “a história nada mais é do que a constante transformação da natureza humana”⁴. A montagem por conflito inspira-se no materialismo dialético. O ser humano é constante evolução na interação de forças em oposição ao materialismo histórico, ou seja, dialogando diretamente com o socialismo de Karl Marx e Friedrich Engels.

O cineasta volta suas lentes à história e lutas do povo russo. O objetivo primeiro é recontá-las e arrancar emoções da plateia pelo movimento formal na arte. Isto é, fazer com que os distintos elementos técnico-estéticos do filme promovam discursos de significação pela interação de opostos. A concepção da arte como conflito é, em Eisenstein, assimilada pelo trabalho de seu diretor de fotografia Eduard Tissé, que sabe explorar os aspectos da técnica e da estética: cor, iluminação, foco, forma, linha, plano, ângulo, perspectiva, textura. Além de outros segmentos: narrativa, narrador, ator, teatralidade, roteiro, fotografia, figurino, cenário, montagem, legenda, trilha sonora.

O ponto determinante em Eisenstein é a montagem, também caracterizada pela dimensão metafórico-poética do conflito e da irregularidade. A colisão dentro do quadro composicional é proveniente da somatória de alguns pares antagônicos de elementos plásticos, assim descritos por Eisenstein: “plano (primeiro e geral), direção gráfica, volume de variadas dimensões, iluminação (claro e escuro), escala (dimensão do objeto), cronologia (tempo de duração), ângulo de tomada”⁵. Entre 1927 e 1928, Eisenstein se torna profissional reconhecido graças ao sucesso na Alemanha de *O encouraçado Potemkin*.

Eisenstein lançou seu primeiro manifesto teórico sobre a sétima arte, “A Montagem de Atrações”, publicado na revista LEF, que era editada pelo poeta Vladimir Mayakovsky. Neste artigo, ele defendia que os espectadores deveriam ser tomados de surpresa por choques emocionais bem calculados cujo objetivo seria causar agitação. Para tanto, algumas imagens deveriam ser escolhidas independentemente da ação e apresentadas não em sequência cronológica, mas de um modo que pudessem criar um máximo de

4. MARX, Karl. **A miséria da filosofia**. São Paulo: Editora Ícone, 2004, p. 170.

5. EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a, p. 15.

impacto psicológico. Deste modo, o diretor comunicaria suas ideias para o espectador, conduzindo-o de um estado psicológico anterior para o nascimento de uma nova consciência. Tais princípios básicos da dialética na montagem guiaram toda a sua carreira⁶.

6. VIANNA, Alexander Martins. Eisenstein e o cinema soviético. **Blog da Revista Espaço Acadêmico**, 15 ago. 2012. Disponível em: <<https://espacoacademico.wordpress.com/2012/09/12/eisenstein-e-o-cinema-sovietico-ii/>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

Manifestações da vanguarda artística

No período compreendido entre o final do século XIX até meados dos anos 1930, a Rússia, e posteriormente a União Soviética, conhece uma série de mudanças artísticas. No início do século XX, Vladimir Ulyanov (1870-1924), conhecido pelo pseudônimo de Lênin, chefe de governo da República Russa de 1917 a 1922 e da União Soviética de 1922 a 1924, já se refere à importância do cinema dentro das artes. Em oposição à europeização cultural que se estabelece no país desde o século XVII, os artistas passam a se rebelar com o padrão ocidental e criam uma nova arte: o resgate da tradição dos ícones, a busca das raízes culturais do povo, o rompimento com a ideia de imitação da natureza. E resgatam a forma como expressão da riqueza interior do artista.

Os chamados “construtivistas” ou “formalistas” pensam a imagem como construção e não como representação. A ideologia socialista e revolucionária impregna as vanguardas em geral e a arte se coloca a serviço do povo. O princípio básico que norteia os “formalistas” deriva do pensamento estabelecido no Curso de Estética do filósofo alemão Georg Hegel (1770-1831). Segundo este, a forma é veículo que se adequa ao conteúdo, ou seja, ideia tornada visível. Desse modo, pela forma seria possível compreender a obra, a sociedade que a produziu e o artista que a concebeu.

Após a queda do regime czarista em 1917, a sociedade soviética é documentada pela arte visual do fotógrafo Aleksandr Ródtchenko (1891-1956), atuante entre 1924 e 1954. Entre a fotografia de Ródtchenko e o cinema de Eisenstein há paralelos, principalmente no poder informativo e simbólico das imagens. A ideia de apresentar o artista Ródtchenko é contextualizar Eisenstein não como fato isolado, mas parte do grande movimento para promover a arte como vanguarda cultural e formação educativa. A fotografia soviética se torna valorizada no início dos anos 1930, quando é formado o grupo fotográfico Outubro, que controla o principal periódico fotográfico da época, a revista *Proletárscoe Foto* (Fotografia Proletária).

Críticos oficiais viam o grupo Outubro como algo sujeito a “influências de esquerda”, e seus membros eram rotulados não só de “esquerdistas”, mas de “formalistas pequeno-burgueses”, incapazes de compreender os problemas reais da luta de classes. Ródtchenko destacou-se como líder do grupo. Como artista, era mais velho e mais experiente que seus associados. Todos eles tentavam ser inovadores. Suas fotos representavam experimentos ousados, e cada abordagem era levada ao extremo: ângulos e inclinações agudíssimos, contrastes máximos entre o primeiro plano e o fundo, temas “intensificados”, abundância de formas em um único enquadramento. Os trabalhos de Ródtchenko influenciaram o surgimento de todo um novo movimento de fotografia experimental, à semelhança de sua pintura experimental e da arte gráfica dos anos 1910. Seus trabalhos dos anos 1920 marcaram um estilo especial na fotoarte, encorajando a formação da “fotografia de esquerda”, do fotoconstrutivismo.⁷

O trabalho de Ródtchenko é favorecido pelo final da I Guerra Mundial e pela ambiência da liderança de Lênin e Trotsky, que lançam as palavras de ordem “pão, paz, terra e liberdade”, pressuposto de um socialismo como sistema político e econômico no qual se propunha a coletivização dos meios de produção e um Estado sem classes sociais. “A fotografia deixou de ser secundária e de imitar técnicas da gravura, pintura ou tapeçaria. Ao encontrar caminho próprio ela floresce e o vento fresco traz um perfume peculiar à fotografia. Novas possibilidades se descortinam”⁸.

Em artigo na revista *Soviétskoe Foto* (Fotografia Soviética), “A Fotografia é uma arte” (1934), Ródtchenko evidencia em seu trabalho o foco na vida urbana, considerando “os contrastes da perspectiva, da luz e da forma; os pontos de vista com encurtamentos exagerados; os momentos inéditos de movimento; a criação de momentos inexistentes por meio da montagem e a impressão de uma fotografia dentro de outra”⁹. O *slogan* “nosso dever é experimentar” sinaliza o efeito comunicativo, simbólico, artístico e poético das imagens.

O cinema adere à experimentação das ideias de vanguarda, mas tem como diferencial o fato de os filmes serem distribuídos em larga escala. Por ser arte coletiva, Eisenstein afirma que o cinema é feito por trabalhadores. Esse conceito parece evitar a exaltação da tecnologia, a soberba do diretor e o princípio comercial da autoria. A ascensão do stalinismo, entretanto, não promove o estímulo à expressão

7. LAVRÉNTIEV, Aleksandr. Aleksandr Ródtchenko: começos da vanguarda fotográfica na Rússia. In: RÓDTCHENKO, A. **Aleksandr Ródtchenko**. São Paulo: IMS, 2010, p. 209.

8. RÓDTCHENKO, Aleksandr. **Aleksandr Ródtchenko**. São Paulo: IMS, 2010, p. 10.

9. Ibidem.

10. CARVALHO, Luiz Gustavo. Assim vivíamos. Curador da exposição fotográfica de Vladimir Lagrange. **Caixa Cultural**, São Paulo, 2015.

11. EISENSTEIN, Sergei. Sobre a questão da abordagem materialista da forma. **Kino-Journal ARK**, Moscou, n. 4-5, 1925, p. 5.

12. ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 244.

artística e ao experimentalismo formal. Há o declínio geral da originalidade criativa e da autonomia comunicativa: a produção de sentidos da cultura está direcionada ideologicamente e a União Soviética fica conhecida como “país fantasma”¹⁰. Comunicadores, escritores, atores e artistas deixam o país. A polaridade se desenvolve entre o mito do futuro radioso e as condições desumanas de sobrevivência, desrespeito à democracia e liberdade pessoal.

Dziga Viértov (1896-1954), diretor soviético de cinema documental urbano e teórico do princípio câmera-olho, autor do filme *O homem e sua câmera* (1929), atua contra o roteiro ficcional, preferindo os registros imagéticos puristas da vida espontânea. Eisenstein é acusado por Viértov pela encenação e sem utilizar o recurso do improviso. Assim, Eisenstein responde em artigo jornalístico, “Sobre a questão da abordagem materialista da forma”, que “não pretende afastar-se da arte e aí está a sua força”¹¹. Eisenstein, entretanto, busca criar suas cenas preferencialmente em cenários reais, fazendo avançar sua pesquisa experimental sobre a forma, a iluminação, a montagem, a trilha sonora.

Os filmes mudos e monocromáticos *A greve* (*Statchka*, 1924) e *O encouraçado Potemkin* (*Broemienosets Potemkim*, 1925) são lutas claramente construtivistas na expressão do cinema de autor, principalmente nas tomadas cênicas do massacre a inocentes pela guarda e cavalaria czarista na Vila Operária e na escadaria de Odessa – representação de fatos reais ocorridos antes da revolução de outubro de 1917. Nesses dois filmes há uma relação com os elementos técnico-estéticos de Ródtchenko, que também informa o povo iletrado pelas imagens: ângulos, inclinações, contrastes, abundância de formas.

Ao passar do teatro ao cinema, Eisenstein conserva vários traços de seu trabalho anterior. A encenação excêntrica, o recurso à máscara, a utilização de cenários reais, a referência à máquina, o lugar e valor dos objetos, tudo isso nutre *A Greve*. Por outro lado, a organização da imagem aparenta-se bastante com construções de artistas construtivistas e com o linearismo de Ródtchenko.¹²

Eisenstein e Ródtchenko influenciam-se mutuamente. Isso fica patente na imagem *Degraus* (fig. 1), feita a partir de estruturação geométrica: uso da diagonal principal e perspectiva, além de inusi-



Fig. 1. Fotografia de Aleksandr Ródtchenko. *Degraus*, 1929.

tado ponto de vista de cima para baixo. A fotografia produzida por Ródtchenko assemelha-se aos planos da escadaria de Odessa, no filme *O encouraçado Potemkin*, cujo movimento de pessoas é descendente na representação da rebelião dos marinheiros de 1905. Tanto no filme de Eisenstein, quanto na foto de Ródtchenko, observa-se o mesmo ângulo de incidência do contraluz, que é responsável pela sombra e pelo desenho bem marcado das escadas. Na fotografia, a ascensão dos corpos e da sombra ocupa a diagonal da imagem. A mulher e o filho de colo podem ser interpretados como metáfora visual de movimento ascendente para elevar a gente russa.

A partir dos anos 1930, a única forma de arte admitida na União Soviética é a ideologia que expressa os interesses da classe dominante pela mensagem objetiva e direta. A vanguarda artística, durante o regime stalinista, é considerada abordagem “formalista” e mecânica da realidade. Ou seja, os cânones do “realismo socialista” buscam afastar os significados indiretos ou os sentidos figurados por meio de comparações implícitas. Trata-se de dogma do regime burocrático para impedir a continuidade das manifestações vanguardistas progressistas de esquerda. É por isso que o trabalho de Eisenstein acolhe o humanismo ao lidar criativamente com as dimensões da montagem, simbolismo, metáfora e aprimoramento estético.

No governo de Josef Stálin opositores e dissidentes são confinados em campos de trabalho forçado. De fato, no final de sua

carreira, Ródtchenko é expulso da União dos Artistas acusado de “formalista”. E é esquecido, exilado na própria URSS. Também Eisenstein tem problemas com a censura no filme *Ivan, o Terrível* – Parte II. Não por acaso, o diretor fica gravemente enfermo e falece repentinamente em 1948.

Pesquisador incansável, Eisenstein enfrentou tensões para conciliar as exigências partidárias, na abordagem de conteúdos político-sociais, com suas experiências vanguardistas em torno de uma “dramaturgia da forma do filme”, que iria caracterizar o processo fragmentário da “montagem intelectual” em filmes como *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927). Para os ideólogos do regime soviético, na fase stalinista, a composição artística deveria estar voltada para uma recepção imediata dos significados da obra, no que passaria a ser conhecido como “realismo socialista”¹³.

Desde 1929, Eisenstein ensina cinema em Moscou. Em 1934, escreve o primeiro ensaio, sobre sistemas de signos e produção de sentidos no cinema, utilizando exemplos do filme *O encouraçado Potemkin*. Em edição de caráter teórico e crítico, os 14 fotogramas selecionados pelo diretor precedem a cena mítica do massacre na escadaria de Odessa. Na sequência célebre, plano a plano, os habitantes da ucraniana Odessa enviam alimentos aos marinheiros. “A transgressão da mensagem é evidenciar o momento político, que é representado pela bandeira vermelha a tremular sobre o encouraçado”¹⁴. A violência social é fator fundamental em sua militância revolucionária. Neste recorte fílmico, o diretor explora dois princípios da forma: o estático do mastro (fotografia) e o dinâmico da bandeira (cinema). Ou seja, o cinema em preto e branco do diretor soviético faz também sugerir a cor.

Poético e enigmático

Na metodologia de análise da mensagem fotográfica e cinematográfica de Roland Barthes, o sentido óbvio (informativo e simbólico) emerge diretamente à frente do espectador na diegese – mundo instituído pela obra ou narração dramatúrgica. Já o aspecto poético, fílmico, mágico e enigmático faz promover o sentido obtuso: “pejora-

13. FREITAS, Nanci de. O velho e o novo: tensão entre experimentação artística no cinema de Eisenstein e as demandas ideológicas soviéticas. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, jan.-jun. 2011, p. 27.

14. MARIE, Michel. Depoimento a Atilio Avancini. Projeto Revolução visual de Sergei Eisenstein. Universidade de São Paulo, São Paulo, 14 abr. 2016.

tivo, pastiche, carnavalesco, fantasioso, vago, oscilante, elíptico”¹⁵. O autor sugere que, como o ângulo geométrico obtuso é maior do que o ângulo perpendicular, há um terceiro processo de significação excedente ao analítico e racional.

É a partir do fotograma (imagem *still* ou estática), portanto, que Barthes se aproxima da essência do cinema. “O fílmico não pode ser apreendido no filme ‘em movimento’, mas apenas nesse artefato primeiro – e maior – que é o fotograma”¹⁶. A fotografia faz parte da origem do filme: a semente primeva do cinema. Para Barthes, o *frame* não é pitada quimicamente retirada da substância do filme, mas é vestígio indicial do filme corrido. Filme e fotografia, portanto, dialogam numa relação de palimpsesto sem que se possa dizer que um seja superior ao outro. Se o tempo de leitura é livre para os textos escritos, o mesmo ocorre com o fotograma.

Antes de Barthes, o conceito de simbolismo do plano cinematográfico foi desenvolvido pelo próprio Eisenstein e teve uma elaboração mais direta em dois de seus textos: “Fora de quadro” (*A forma do filme*)¹⁷ e “Palavra e imagem” (*O sentido do filme*)¹⁸. Segundo o diretor, dois pedaços de filme justapostos – síntese dedutiva – geram novo conceito, um produto que é maior do que a soma das partes. Desse modo, a justaposição de duas representações resulta em uma nova imagem. Esse princípio deriva do processo de criação dos ideogramas japoneses, em que dois hieróglifos separados fundem-se na representação de algo graficamente indescritível. Eisenstein cita, dentre outros exemplos, a justaposição das imagens “água” e “olho”, que resulta no ideograma “chorar”¹⁹.

Pela montagem cinematográfica, em seu princípio unificador, dois fragmentos tornam-se correlatos, resultando em uma “terceira coisa”²⁰. Esse princípio determina o resultado final da montagem, mas também o conteúdo dos planos justapostos. Portanto, no processo de criação do filme, para materializar o todo, o diretor tem a tarefa de criar representações parciais (fotogramas, planos) do tema geral. Cada detalhe tem participação no todo. E, de fato, este princípio legitima a análise do fotograma.

O impacto do filme *Ivan, o Terrível* (Partes I e II) acontece mundialmente, tanto do ponto de vista estético quanto revolucionário. Obra síntese de Eisenstein em que se manifesta uma declarada luta política em sentido amplo contra os projetos imperialistas. Dois

15. BARTHES, Roland. **L’obvie et l’obtus**. Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 49.

16. Ibidem, p. 59.

17. EISENSTEIN, Sergei. Fora de quadro. In: _____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b, p. 35-48.

18. Idem. Palavra e imagem. In: _____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a, p. 13-50.

19. Idem. Op. cit., 2002b, p. 36.

20. Idem. Op. cit., 2002a, p. 17.

filmes majestosos a relatar a tomada do poder pelo czar Ivan, a conspiração dos *boyars* e as lutas finais de Ivan. “Mas ninguém, nunca, na posse do seu juízo, negou a Ivan o estatuto de obra-prima absoluta e de um dos maiores filmes jamais em parte alguma realizados”²¹.

Expressão artística e experimentalismo formal

21. DA COSTA, João Bénard.
Ivan Groznii. In: _____.
(org.). **100 dias, 100 filmes**.
Lisboa: Costa & Valério, 1994,
p. 27.

Baseado em fatos históricos, Eisenstein tem a ideia de fazer um filme oficial sobre Ivan IV (Ivan Grozny), cujo roteiro termina na primavera de 1941. A empresa estatal de cinema da URSS vê no filme pretexto para exaltar o stalinismo. Ledo engano. A produção da Parte I (*Ivan Grozny*, 1944) começa em 1943 na Alma Atma Studio, mas a II Guerra Mundial impede a filmagem em Moscou. Já a Parte II (*Ivan Grozny Boyarskii Zagovor*, 1948) é filmada no estúdio Mosfilm, em 1945, e compreende alguns trechos coloridos, que são realizados a partir de estoque de película Agfa tomada dos alemães ao final da guerra. A Parte I é lançada em 30 de dezembro de 1944, no Teatro Bolshoi, com Josef Stálin no camarote de honra a aplaudir. E mais tarde, por incrível que possa parecer, obtém o prêmio Stálin, a mais alta condecoração civil da URSS, instituído em 1941, a homenagear autores com contribuições significativas nas áreas de ciências, literatura e arte.

22. EISENSTEIN, Sergei.
Ivan the Terrible. London:
Lorrimer Publishing, 1970,
p. 18.

Eisenstein termina a montagem da Parte II em 1948. Entretanto, o seu estado de saúde e as críticas o impedem de rodar a Parte III, apesar de estar minuciosamente escrita e preparada²². O que se vê, neste caso, é uma disputa político-ideológica. O líder da União Soviética Josef Stálin gosta da Parte I, espelho idealizado de Ivan. Mas proíbe a Parte II, descontente com a representação caricatural do czar. De fato, o paralelo entre Ivan e Stálin se faz de maneira óbvia. Stálin poderia aceitar a Parte II em que a linguagem é difícil e sinuosa, havendo personagens negativos, como a tia Eufrosínia e seu filho Vladimir que adquirem a mesma dimensão trágica de Ivan? Contradição. Eisenstein é visto como herói na Parte I. Mas como anti-herói na Parte II. Por este motivo, a Parte II jamais foi autorizada para exibição pública. E é lançada somente em 1958, após a morte de Stálin em 1953 e de Eisenstein em 1948.

A Parte I caracteriza-se pela ousadia na mesa de montagem. O plano primeiro do filme é a imagem isolada de uma coroa, para logo



Fig. 2. Fotograma de *Ivan, o Terrível* – Parte I (Sergei Eisenstein, 1944).
Czar Ivan (Nicolai Tcherkassov)

em seguida o Bispo de Novgorod adentrar a Igreja Cristã Ortodoxa de Moscou e abençoar o Arquiduque e Soberano Ivan IV, que se autocoroa o primeiro czar da Rússia. Ivan, apesar da oposição dos nobres e da guerra contra os tártaros, funda um exército permanente na tentativa de transformar uma sociedade medieval em império emergente. E a Igreja contribui para este estado unificado de um bilhão de hectares, que Ivan IV idealiza ser rico e autossuficiente.

Ivan casa-se com Anastásia, mas sua tia Eufrosínia envenena a czarina. E ele manifesta vingança à morte da esposa assassinada. Há a projeção grandiosa da sombra do czar na parede do palácio real, tendo em primeiro plano o globo terrestre e o tabuleiro de xadrez. A sequência final, com a composição em profundidade da lente 28 mm, traz Ivan em primeiro plano e as linhas sinuosas do plano de fundo com o povo peregrino em longa fila. Ivan está isolado e o povo vem clamar para que volte a Moscou. A perspectiva criada pelo ponto de vista da cena (fig. 2) mostra o isolamento de Ivan ao alto e a proximidade do povo embaixo. De fato, seu longo e violento reinado transforma a Rússia em estado multiétnico e multirreligioso.

A Parte II, idealizada pelos desenhos de cenário do próprio diretor (*storyboards*), não prolonga a Parte I. O destino trágico do czar Ivan na narrativa torna-se evidente. A coligação de imagens e sons articula-se com a trilha sonora escrita pelo compositor ucraniano Sergei Prokofiev (1891-1953). E a pequena contribuição da cor é fundamental para garantir a produção de sentidos. *Ivan, o Terrível* – Parte II representa uma grande evolução de Eisenstein em

direção ao aprimoramento plástico. Nas duas partes, há a inclusão da parceria entre o poder político e o elemento trágico, já trabalhada pelo dramaturgo William Shakespeare (1564-1616). Diferente dos seus filmes anteriores, neste caso, Eisenstein distancia-se do movimento que envolve o coletivo. O centro de gravidade é priorizado em torno da individualidade e liderança de Ivan.

Os planos são longos, cuidadosamente dirigidos, e a narrativa gira em torno da temática loucura-conflito. Na união entre a tesoura e a teatralidade, há sucessivas tomadas de rostos caricaturais da corte de Ivan em *close-up*, reforçando a complexidade dos seres que cercam o czar. A narrativa visual é contemplativa e a *mise-en-scène* vistosa, com acento no aspecto distorcido e caricatural da família real, contrapondo os estereótipos de imagem hegemônica do modelo stalinista “realismo socialista”.

Eisenstein é comedido no ritmo da montagem e prima por planos elaborados. A utilização do elemento profundidade de campo é intensa. A loucura não está isolada no czar, mas espalhada pelo palácio. É tocante contemplar Ivan puxar o companheiro Fyodor Kolichev pela capa e implorar a sua amizade. Ou a humilhação rastejante do czar a pedir piedade. Neste momento, a câmera de Eisenstein se afasta dos personagens e permite visualizar a vastidão e solidão do castelo – as roupas pretas e capas esvoaçantes do czar contrastam com o branco do salão real.

Ivan, o Terrível é, como um todo, o trabalho mais metafórico de Eisenstein sobre os temas da ditadura, maldade e desumanidade, contando com o assassinato de familiares do czar: o primo Vladimir apunhalado e a esposa Anastásia Romanova, a czarina envenenada. Na Parte II, Stálin culpa Eisenstein por falta de orgulho e desaprova o retrato obtuso de Ivan, bem como a duração de cenas íntimas com a sua esposa – beijos não eram permitidos no cinema daquela época. Além do comprimento da barba ao evidenciar um símbolo fálico. De fato, Eisenstein apresenta a crueldade e a divindade do czar na dicotomia entre o óbvio e o obtuso.

Luzes coloridas em vermelho e dourado

O roteiro bem estruturado de *Ivan, o Terrível* – Parte II converge para encontrar o coração do filme, que é a sequência escolhi-

da para a leitura de sentidos da mensagem fotográfica e cinematográfica, ou seja, o banquete com o primo Vladimir, considerado o momento êxtase e um dos dois movimentos coloridos do filme. Vale lembrar que o outro trecho colorido apresenta-se ao final quando o czar denuncia os inimigos da independência russa. O banquete trata-se de sequência matricial, uma vez que seus elementos ecoam em toda a narrativa. Os três fotogramas selecionados estão apresentados a seguir (fig. 3, 4 e 5).

A sequência narrativa, onde se encontram os três fotogramas selecionados, evidencia o czar Ivan desconfiado de que a tia Eufrosínia teria sido a responsável pelo envenenamento de sua esposa. A tia está também planejando a morte de Ivan e indica Pyotr para executá-lo. O fato é que Eufrosínia havia recebido de Ivan convite para um banquete, designando seu filho Vladimir e Pyotr para irem em seu lugar e cumprirem o plano do assassinato. Nesta sequência colorida, Ivan reafirma sua sagacidade e poder soberano, pois quem é assassinado é o seu próprio primo Vladimir.

Eisenstein sabe que o cinema é capaz de executar algumas técnicas narrativas melhor do que a literatura. No cinema, distintas perspectivas teóricas abordam os estudos cromáticos. Na primeira metade do século XX, Eisenstein traz duas contribuições. O texto “Movimento da cor”, publicado na coletânea *Cinematismo*, em que o cineasta aborda a cor como elemento dinâmico e um meio para expressar o movimento do pensamento. E, se o diretor estabelece uma cor contínua para um filme, “as peripécias internas do tema resultam em matizes de cor”²³. Eisenstein afirma ainda, baseando-se no sistema aditivo, que não há ausência de cor em filmes preto e branco, uma vez que preto, branco e cinza são cores. O texto “Cor e significado”, publicado em *O sentido do filme*, aborda o significado simbólico da cor, uma concepção metafórica da obra cinematográfica.

De fato, o trecho colorido, em filme majoritariamente preto e branco, não está inserido por acaso. Um dos argumentos é a busca de Eisenstein pelo significado simbólico. E consequentemente pelo êxtase do espectador, que bem se integra ao patamar poético do sentido obtuso. Para Jacques Aumont, o êxtase é uma espécie de excesso psíquico ou transcendente. O termo é utilizado por Roland Barthes em *A câmara clara* para explicar a “loucura” contemplativa de determinadas fotografias²⁴.

23. Idem. **Cinematismo**. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1982, p. 452.

24. BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 175.

25. AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. São Paulo: Papirus, 2004, p. 103.

Em todo o último período teórico de Eisenstein, o êxtase designa a lei interna do pensamento-cinema, a lei teórica do cinema como fonte ou veículo ao mesmo tempo de pensamento e de emoção. O êxtase é o que atinge o espectador, o que o coloca fora de si.²⁵

Grande conhecedor das tradições pictóricas ocidentais e também de seu país, em *Ivan, o Terrível* – Parte II o diretor utiliza aspectos visuais dos ícones russos para nortear a concepção da imagem e reforçar aspectos da trama e dos personagens. A qualidade do ícone é transmitir proximidade ao plano celestial. Para alcançar esses objetivos, os iconógrafos usavam técnicas sistemáticas com relação ao cromatismo e à perspectiva. As cores vermelho e dourado neste filme vêm de dois contextos diferenciados: o tempo histórico de Ivan, que remete às cores dos ícones russos do século XVI e a época da produção do filme, em que o rubro sugere a cor revolucionária. Ao contrário do branco, que simboliza o intangível, o vermelho é uma cor que simboliza o humano, a plenitude vital da vida terrena, e o amor. Mas também pode significar o perigo, a violência, o medo, a tragédia, a desgraça, os mártires e o sangue de Cristo.

Sobre a fotografia de *Ivan, o Terrível* – Parte II, há ainda a semelhança com a estética expressionista alemã: luz recortada, alto contraste, grandes sombras projetadas sobre o fundo. A iluminação feita por Eduard Tissé é uma das mais elaboradas dos filmes de Eisenstein. Obedece ao esquema de iluminação de três pontos, com a presença da luz principal, contraluz e luz de preenchimento. Há momentos em que a luz principal é lateral e vem de baixo, o que cria sombras alongadas e garante o volume nos rostos dos personagens. Além disso, a angulação da luz e a dureza das sombras reforçam a expressão extravagante do rosto do czar. Sempre há um foco de luz para destacar a figura de Ivan Grozny, evidenciando dualidade e conflito. Já os rostos dos outros personagens são iluminados frontalmente e com menos sombra.

Análise dos processos de significação dos três fotogramas

A seguir a leitura de sentidos dos três *frames* selecionados do filme *Ivan, o Terrível* – Parte II, inserido na sequência colorida

do banquete. Como já desenvolvido no decorrer deste artigo, a metodologia de leitura imagética baseia-se na fundamentação teórica de Roland Barthes ao trabalhar os dois conceitos (óbvio e obtuso), além dos dois elementos de Erwin Panofsky (descrição e análise cultural), juntamente com o ponto de vista técnico-estético. A direção de Eisenstein coloca o efeito plástico e sonoro sempre em constante diálogo com o ritmo da narrativa. E a construção estética desta sequência sintetiza o conteúdo do filme.

É da corte de Ivan Vassilievich (1530-1584), o czar soberano da Rússia com o nome de Ivan IV, a inspiração cênica para Eisenstein utilizar mantos, joias e altares repletos de velas e incensos. Ivan sempre semeou o gosto pela missa e banquete. Mas também o sadismo doentio em aplicar tortura e execução em massa. Distante de ser comparado a um príncipe renascentista, foi mais um gótico ou medieval exótico pela expansão de seus domínios e ousadia de oito casamentos, em que sua primeira esposa foi Anastásia (interpretada por Ludmila Tzélikovskaya). Autocoroadado, como evidencia o filme, o seu longo reinado de 37 anos (1547-1584) – conhecido como regime de terror ou tempo de tumulto –, foi protegido pelo Cristianismo ortodoxo russo e guiado pela própria inspiração pessoal em nome da Bíblia sagrada.



Fig. 3. Fotograma de *Ivan, o Terrível* – Parte II (Sergei Eisenstein, 1948). Czar Ivan (Nicolai Tcherkassov)

Depois de uma cena de dança, Ivan é mostrado em seu assento real ao beber vinho (fig. 3). A forma triangular do trono é como uma seta direcionada para o alto, além de simbolizar culturalmente um lugar estruturado sobre base sólida. O trono é dourado e contrasta com o afresco vermelho ao fundo. O claro-escuro é dado pela grande massa preta em primeiro plano e pelas velas. A iluminação de Ivan vem da esquerda para a direita, em ângulo baixo, o que produz sombras em um dos lados do rosto e do manto. O escurecimento é importante para dar perspectiva, volume e densidade à cena. Com isso, acentua-se a dualidade dos aspectos divino (iluminado) e humano (sombreado).

O sentido óbvio é o poder exuberante, fartura, soberba e esbanjamento. Além do ser devasso e embriagado. O sentido obtuso é a despreocupação com a postura recatada (o vinho carrega algo de sagrado e profano). Esse excesso ou modo libertino e mundano do czar é ressaltado. Mas apesar do ruído, até certo ponto vago e grotesco, os sentidos altivo, majestoso e nobre se expressam nesta imagem do czar.

Ivan governa com a organização policial *oprichnina* (do russo antigo “estado separado”) e um terço do território russo fica sob o seu poder. O czar se apropria das melhores terras com a guarda pessoal e implanta o absolutismo de terror na Rússia. O medo



Fig. 4. Fotograma de *Ivan, o Terrível* – Parte II. Czar Ivan (Nicolai Tcherkassov)

envolve o reino do homem paranoico, que é conhecido na época como Ivan Grozny (do russo antigo “horrendo”). Dentre outros, assassinou acidentalmente o neto, durante a gravidez da nora, e depois o próprio filho.

Este fotograma (fig. 4) é exemplo clássico de expressão, câmera em *close-up* e iluminação trabalhada por Eduard Tissé. A cena evidencia a instabilidade psicológica gerada pelo olhar do czar direcionado para fora do enquadramento: olhar desconfiado da direita para a esquerda. O posicionamento lateral do primeiro refletor (luz principal ou *key light*) gera sombras no rosto do czar. O segundo refletor (luz de preenchimento ou *fill light*) ameniza as sombras geradas pela luz principal e define o contraste da cena. E o terceiro refletor (contraluz ou *back light*), posicionado atrás, serve para destacá-lo do fundo. A iluminação de três pontos, bem como a lente e o ângulo de tomada, destacam a figura de Ivan, enfatizando a sua suspeita, desconfiança e o receio de ser enganado. É o homem solitário nos acordes da partitura musical de Prokofiev.

O ângulo normal de Ivan com a câmera posicionada aproximadamente na altura de seus olhos faz aproximar o espectador de seu rosto. Apesar de nobre, este ponto de vista permite ver a expressão facial e evidenciar o aspecto humano. A aura religiosa de Ivan que o protege é, entretanto, permeada por dúvidas, angústias e sentimentos. A aproximação traz o sentido óbvio de toda a desconfiança e inquietude estampadas: as rugas na testa, as sobrancelhas arqueadas, o nariz acentuado, o olhar enviesado. Mas o fotograma ainda faz ressaltar a barbicha, os cabelos longos e a corrente no pescoço. Sentidos obtusos na direção do erótico, fantasioso, excêntrico ou excessivo.

O czar esmaga os *boyars* (nobres proprietários de terra), mas seus inimigos estão entre o alto escalão da nobreza, clero e família, como a figura central da tia Eufrosínia (interpretada por Seraphina Birman). “Eu sou seu amigo, mas há planos para matá-lo”, confessa seu primo Vladimir. Conflitos em torno da conspiração estão constantemente presentes. Mas Ivan, com a sua proteção divina e militar, além de sua autoridade, inteligência e vitalidade, manipula tudo ao redor. Inatacável e infalível, consolida o poder absolutista e dá unidade ao estado russo ameaçado por todos os lados.

Após ser acomodado no trono e vestido com os trajes nobres do czar, o filho de Eufrosínia, Vladimir, é coroado por Ivan (fig. 5).

Fig. 5. Fotograma de *Ivan, o Terrível* – Parte II. Alexei Basmanov (Ambrosi Butchma), Vladimir (Pavel Kadotchnikov) e czar Ivan (Nicolai Tcherkassov)



A expressão do jovem é de espanto. Ele traja as vestimentas reais e experimenta pela primeira vez a sensação de ser czar. Apesar de ter cedido a coroa – e a coroa simboliza o governante iluminado, soberano ou glorificado –, Ivan coloca a insígnia da autoridade com as suas próprias mãos em Vladimir, cujo rosto assustado e aflito evidencia o discurso do não lugar. “Qual o prazer de ser czar?”, pergunta Vladimir.

A imagem apresenta o equilíbrio estético do triângulo formado pelos três rostos, havendo ainda o triângulo da forma da coroa ao centro, que representa o poder como atividade central do Estado. E apesar de passar o trono, o czar Ivan se apresenta no ponto mais destacado da forma retangular do *frame*: o ponto áureo no alto à direita. A iluminação difere nos rostos de Ivan e Vladimir. Ivan tem sombra no olho esquerdo e o focado Vladimir recebe luz mais equilibrada nos dois lados do rosto, o que lhe garante sombras atenuadas com menos dramaticidade.

O sentido óbvio é o gesto de Ivan posando a coroa na cabeça ingênua do primo Vladimir. E o sentido obtuso se manifesta pela dimensão plástica e metafórica da irregularidade, além do modo depreciativo de Ivan e Basmanov estarem acima de Vladimir. A aparência enganadora do coroamento é evidenciada pelo ar dissimulado e pejorativo de Basmanov. E até pelos olhos arregalados e pela estranheza

pastiche do inexperiente e atrapalhado Vladimir. Desde quando um rei empossado manifesta bizarra expressão? Seria o pressentimento de sua morte? Na sequência da cena fílmica, quando Vladimir, embriagado, deixa o recinto do banquete para adentrar a catedral, o czar entoia “Não recue, avance!”. E, neste momento, Vladimir confundido com o czar é assassinado pelas mãos de Pyotr.

A coroa no espaço central como lugar simbólico do poder democrático

É praticamente impossível analisar os três fotogramas isolados sem a visão completa da sequência fílmica. De fato, é só pela continuidade das imagens que percebe-se a montagem, bastante responsável pela construção de sentidos, que articula “conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e metonímias”²⁶. Ou seja, a série de imagens sequenciais sugere uma nova relação não presente nos três *frames* isolados. Mas os dois trechos coloridos trazem uma competência ao cumprirem o papel desejado, pois podem revelar relações importantes nos aspectos “informacional, estético e paradigmático”²⁷.

O sentido obtuso “não está situado estruturalmente na leitura objetiva”. E é “um significante sem significado de onde vem a dificuldade de nomear”²⁸. De fato, verifica-se certa porosidade entre os códigos: informação-simbolismo e poético. Além de outros domínios que se interpenetram no referencial teórico de Barthes: a descrição e a análise cultural de Panofsky e o elemento técnico-estético.

Eisenstein opera em uma arte militante, alinhada à visão de “operários” do cinema, ao ideal socialista. Compreende-se, portanto, a vanguarda artística de Eisenstein pela luta política contra a autocracia do czar Ivan. As referências de Eisenstein – Ródtchenko e Viértov – contribuem para situar a arte a serviço do povo. *Ivan, o Terrível*, portanto, seria o prenúncio artístico dos ideais fracassados da revolução russa e da responsabilidade coletiva?

Eisenstein privilegia, entre o preto e branco e a cor, a forma e os tons misteriosos ou enigmáticos. A autoridade sagrada Ivan, entretanto, é personagem invadido pela dúvida, caricatural, além de estar isolado e roído pelo remorso. Atua de modo bipolar no jogo entre o homem e a divindade. A distorção é tal que está mais

26. MACHADO, Artindo. O filme-ensaio. In: SAMPAIO, Rafael; MOURÃO, Maria Dora (orgs.). **Chris Marker, bricoleur multimídia**. Rio de Janeiro: CCBB, 2009, p. 26.

27. GUIMARÃES, Luciano. **Design da notícia e jornalismo visual no *Notícias do Jardim São Remo***. São Paulo: ECA-USP, 2017, p. 51.

28. BARTHES, Roland. Op. cit., 1982, p. 55.

em luta consigo mesmo do que contra os inimigos externos. A arte do cinema de conflito se manifesta de modo complexo a partir dos sentidos aqui analisados: óbvio, obtuso, descrição, análise cultural e técnico-estético. A montagem trabalha como experimento ousado e de característica dramática no quadro composicional.

É função do cinema retomar momentos históricos, personagens célebres e narrativas inesquecíveis. *Ivan, o Terrível* assume o papel de registrar e disseminar história ou lenda que não deve ser esquecida: o primeiro czar da Rússia unificada exerce o seu poder divino sobre os homens, mas em regime tirânico e autoritário. O escritor Fiódor Dostoiévski, na visão crítica de decifrar o cotidiano social, afirma que a maioria dos líderes políticos só estão interessados “em lucro e vantagens sem se importarem com o povo ou com a nação”²⁹. E a produção de sentidos do filme almeja “criar uma nova nação em que todas as pessoas possam viver em igualdade”³⁰. Não por acaso, este último fotograma (fig. 5) representa a coroa gloriosa, simbolizando o poder político, no centro da imagem. O centro, neste caso, pode ser lido culturalmente como o lugar ideal da busca pela democracia e diálogo.

O filme de Eisenstein, instrumento de denúncia, se eterniza ao ser legitimado como registro histórico do passado e metáfora do presente. Não por acaso, Sergei Eisenstein foi elevado à condição de totem da crítica cinematográfica internacional. Não visava trabalhar pelo cinema reduzido à projeção na tela, mas como instrumento de reflexão social a partir do discurso e compromisso ideológico. “A tese de Eisenstein é demonstrar que com eficácia política e lirismo se pode fazer a revolução”³¹. De fato, a leitura de sentidos da mensagem fotográfica e cinematográfica contribui para confirmar a dimensão transcendente, enigmática, conflituosa, elíptica e aprofundada da obra de Eisenstein.

A tecnologia digital amplia hoje o acesso à informação. E garante a *Ivan, o Terrível* o formato multimídia para facilitar a pluralização do conhecimento histórico. A linguagem de conflito em Eisenstein revela a dimensão divina, terrível e horrenda do czar Ivan. E traça paralelos com os expurgos promovidos pelo stalinismo. Eisenstein é premiado por Stálin na Parte I. Mas enfrenta o marechal dos exércitos soviéticos ao transgredir a imposição do Estado na formatação ideológica da Parte II.

29. DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Os irmãos Karamázov. Porto Alegre: L&PM, 2015, p. 298.

30. Ibidem, p. 302.

31. MARIE, Michel. Depoimento cit., 2016.

Quando derrubaram o czar, em 1917, o povo russo acostumado à referência da liderança do czar, necessitava de alguém que o substituísse. O escritor norte-americano John Steinbeck conta a sua experiência de repórter em Moscou no ano de 1947. “O ícone faz parte dos hábitos mentais russos... os russos amam tanto Stalin que o querem sempre presente... seja qual for o motivo, ninguém passa um segundo fora do alcance do olhar sorridente, pensativo ou severo de Stalin”³².

A história hoje se repete? Karl Marx – ao discutir temas como exploração social, pobreza e desigualdade – continua contemporâneo. De fato, no vácuo gerado pelo colapso econômico do neoliberalismo do presidente Boris Yeltsin, o mito Vladimir Putin se torna modelo do populismo conservador. “Não tenho motivos para ser otimista. A Rússia não tem líderes capazes suficientes para substituir Vladimir Putin no poder. Com isso, só podemos esperar por um novo ditador”³³.

A abertura do filme *Ivan, o Terrível* – Parte I apresenta nuvens brancas e pretas passando em ritmo acelerado. E traz como legenda esta citação histórica:

Uma nuvem negra está se formando. Um crepúsculo sangrento se aproxima. Os *boyars* tramaram um plano sinistro contra a autoridade do Czar que agora estão executando. Este é um filme sobre um homem que foi o primeiro a unir esta nação no século XVI. Um príncipe de Moscou, que criou um único e poderoso estado de principados separatistas divididos. Um guerreiro soberano que anunciou a glória militar de nossa Pátria-Mãe através do Oriente e do Ocidente. O primeiro reinante que, para alcançar estas grandes marcas, coroou-se como o Czar de Todas as Rússias³⁴.

A luta política de Eisenstein, cuja abertura faz anunciar tempos de crise, enfatiza a distorção dos governantes, que estão acima das leis, confrontada com as aspirações humanas de justiça. Faz parte do projeto cinematográfico do diretor afastar a humanidade das atrocidades dos regimes políticos autoritários: proteger liberdades coletivas e individuais, fomentar a igualdade social, minimizar a exploração econômica, universalizar o direito de aprendizado e evitar a pobreza desesperançada. A revolução

32. STEINBECK, John. **Um diário russo**: John Steinbeck e Robert Capa. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 77.

33. ALEKSIEVITCH, Svetlana. Doçura e ceticismo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 jul. 2016, Caderno 2, p. C5. Depoimento a Ubiratan Brasil.

34. **Ivan, o Terrível** – Parte I. Sergei Eisenstein, Rússia, 1944.

visual de Eisenstein resulta no embate entre o óbvio e o obtuso, no cuidado técnico-estético da composição fotográfica, na valorização cultural, na coligação de imagens e sons, no êxtase emocional. E sintetiza dois olhares dramaturgicos e poéticos sobre o oscilante e contraditório Ivan, que representa o poder distorcido: o mito populista e o Cristo místico.

Bibliografia

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ALEKSIEVITCH, Svetlana. Doçura e ceticismo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 jul. 2016, Caderno 2, p. C5. Depoimento a Ubiratan Brasil.

AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. **L'analyse des films**. Paris: Nathan, 1988.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. São Paulo: Papirus, 2004.

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

_____. **L'obvie et l'obtus**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

_____. **Œuvres complètes** (tome V). Paris: Éditions du Seuil, 2002.

CARVALHO, Luiz Gustavo. Assim vivíamos. Curador da exposição fotográfica de Vladimir Lagrange. **Caixa Cultural**, São Paulo, 2015.

DA COSTA, João Bénard. Ivan Groznii. In: _____. (org.). **100 dias, 100 filmes**. Lisboa: Costa & Valério, 1994, p. 27.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamázov**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

EISENSTEIN, Sergei. Sobre a questão da abordagem materialista da forma. **Kino-Journal ARK**, Moscou, n. 4-5, 1925.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

_____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

_____. **Ivan the Terrible**. London: Lorrimer Publishing, 1970.

_____. **Cinematismo**. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1982.

FREITAS, Nanci de. O velho e o novo: tensão entre experimentação artística no cinema de Eisenstein e as demandas ideológicas soviéticas. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, jan.-jun. 2011.

GROYS, Boris. Stalinism as aesthetic phenomenon. In: EFIMOVA, Alla; MANOVICH, Lev (org.). **Tekstura**. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

GUIMARÃES, Luciano. **Design da notícia e jornalismo visual no Notícias do Jardim São Remo**. São Paulo: ECA-USP, 2017.

LAVRÉNTIEV, Aleksandr. Aleksandr Ródtchenko: começos da vanguarda fotográfica na Rússia. In: RÓDTCHENKO, A. **Aleksandr Ródtchenko**. São Paulo: IMS, 2010.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. In: SAMPAIO, Rafael; MOURÃO, Maria Dora (orgs.). **Chris Marker, bricoleur multimídia**. Rio de Janeiro: CCBB, 2009, p. 26.

MARIE, Michel. Depoimento a Atílio Avancini. Projeto Revolução visual de Sergei Eisenstein. Universidade de São Paulo, São Paulo, 14 abr. 2016.

MARX, Karl. **A miséria da filosofia**. São Paulo: Editora Ícone, 2004.

RÓDTCHENKO, Aleksandr. **Aleksandr Ródtchenko**. São Paulo: IMS, 2010.

STEINBECK, John. **Um diário russo**: John Steinbeck e Robert Capa. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

VIANNA, Alexander Martins. Eisenstein e o cinema soviético. **Blog da Revista Espaço Acadêmico**, 15 ago. 2012. Disponível em: <<https://espacoacademico.wordpress.com/2012/09/12/eisenstein-e-o-cinema-sovietico-ii/>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

Atílio Avancini é professor doutor do Programa de Pós-Graduação de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [PPGMPA/ECA/USP].

Artigo recebido em 22 de maio de 2018 e aceito em 08 de julho de 2018.

Fernanda Riscali é doutoranda Programa de Pós-Graduação de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [PPGMPA/ECA/USP].

Janelas sem horizonte: uma análise iconográfica da Anunciação no cinema.

Windows without horizon: an iconographic analysis of the Annunciation in films.

Artigo inédito

palavras-chave:

Anunciação; perspectiva;
As sombras; O estranho
caso de Angélica

Em *L'Annonciation Italienne – Une histoire de perspective*, Daniel Arasse investiga a incidência da perspectiva na iconografia da Anunciação. Eis o paradoxo identificado: a técnica da perspectiva, “forma simbólica” de um mundo comensurável, estaria em desacordo com a figuração do Incomensurável. Para responder a esse problema, Arasse busca na “desordem da perspectiva” índices materiais da presença de Deus (Encarnação). Este artigo pretende identificar como semelhante desafio se deu no cinema. Veremos que as implicações religiosas de outrora se diluem em uma operação de transposição de meios: como retrabalhar os dispositivos espaciais da pintura através de meios estritamente fílmicos? Para esse dilema representacional, analisaremos dois filmes: *As sombras* (Jean-Claude Brisseau, 1982) e *O estranho caso de Angélica* (Manoel de Oliveira, 2010).

keywords:

Annunciation; perspective;
The shadows; The strange
case of Angelica

In *L'Annonciation Italienne - Une histoire de perspective*, Daniel Arasse investigates the perspective technique in Annunciation's iconography. How could the perspective, a “symbolic form” of a commensurable world, figure the Incommensurable? In order to answer to this problem, Arasse seeks in the inner of each painting a “perspective disorder” to figure the divine. The aim of this article is to identify the ways in which cinema faced similar challenge. We will realize that the religious implications are replaced by a media transposition operation: how to rework the spatial dispositive of Annunciation's painting through filmic means? For this representational dilemma, we will analyse two selected films: *The shadows* (Jean-Claude Brisseau, 1982) and *The strange case of Angelica* (Manoel de Oliveira, 2010).

* Universidade de São Paulo
[USP].

Janelas sem horizonte:

uma análise iconográfica da

Anunciação no cinema.

O episódio bíblico da Anunciação refere-se ao encontro do Anjo Gabriel com a Virgem Maria: o Anjo aparece diante dela, anuncia a vinda do Espírito Santo, e afirma que ela conceberá o “Filho do Altíssimo”. Após ouvir e aceitar a mensagem do Anjo, respondendo-lhe que seja feito “segundo a tua palavra” (Lucas, 1:38), a Virgem permite que o Verbo divino se encarne. O episódio da Anunciação, portanto, está intimamente ligado à Encarnação – simultaneamente, a Anunciação é apenas um diálogo, uma troca. “Responda uma palavra e receba o Verbo” (São Bernardo de Claraval)¹.

Episódio discreto no conjunto de textos que compõe o Evangelho de São Lucas, a Anunciação adquiriu, já nos primórdios do Cristianismo, posição de destaque na exegese bíblica: desde os primeiros séculos do d.C., um grande esforço interpretativo foi mobilizado para encontrar no Antigo Testamento as evocações ao Anúncio feito a Maria. No decorrer dos séculos, ao longo de toda a Idade Média, inúmeras orações e hinos marianos foram compostos para celebrar o tema da Anunciação. Mas foi talvez no *Quattrocento* italiano que o episódio fundador do Cristianismo esteve em mais alta conta. Nesse período, a Anunciação se tornou ponto de convergência de um intenso debate de ideias, assim como objeto central de um grande problema de representação. O desafio se devia ao jogo de contrastes estabelecido, adquirindo nas artes plásticas a forma de um paradoxo. O primeiro, mais evidente, diz respeito às diferenças ontológicas entre o Anjo e a Virgem. Como fazer coabitar, em uma mesma imagem fixa, o sagrado e o profano?² A esse problema de representação, a iconografia da Anunciação responderá através da cesura do espaço cênico: o chamado *décalage* (doravante, “decalagem”). Para separar os dois lados do quadro (o Anjo no lado esquerdo, a Virgem no lado direito), privilegiou-se uma composição partida por arcos e colunas pesadamente reiteradas pelo desenho arquitetônico; ou seja, uma configuração espacial concebida para materializar a fronteira entre o lado celestial e o terrestre.

O segundo paradoxo, de natureza mais interiorizada, diz respeito ao sentido espiritual do episódio evangélico: a Encarnação. Como figurar a chegada de Deus no mundo dos homens? Como representar o invisível, o eterno, o incomensurável? A mais célebre síntese da Encarnação, formulada na primeira metade do século XV, fora atribuída ao pregador e místico franciscano São Bernardino de Sena. Feita a partir de uma longa sequência de oximoros, o mistério da Encarnação corresponderia ao mo-

1. Trecho do hino mariano do século XI, *Annonciation de la très-Sainte Vierge*, do abade francês São Bernardo de Claraval. Cf. CLAIRVAUX, Bernard de. **Homélies pour tous les dimanches et les principales fêtes de l'année**. Avignon: Seguin Aîné, 1830, p. 87.

2. No momento do Anúncio, a Virgem é considerada ainda um ser profano – e, portanto, de natureza distinta da do Anjo Gabriel.

3. SIENNE, Bernardin de. **Pagine scelte**. Milan: Vita e pensiero, 1950, p. 54.

4. MARIN, Louis. *Annonciations ou les secrets du tiers*. **Trois**, Québec, vol. 3, n° 3, p. 35-40. 1988, p. 35.

5. Assim como o relógio mecânico tratava de mensurar o tempo, diz Arasse, a cartografia e a técnica da perspectiva tratavam de mensurar o espaço. Cf. ARASSE, Daniel. **Histoires des peintures**. Paris : Denoël, 2004, p. 68.

6. Cf. FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

7. Cf. PANOFKY, Erwin. **Perspective as symbolic form**. New York: Zone Books, 1991.

8. Ao refletir sobre a obra de Panofsky, Daniel Arasse irá concluir que a perspectiva, tal como entendida pelo crítico alemão, seria a forma simbólica de um mundo em que Deus estaria ausente, posteriormente identificado com o mundo cartesiano da matéria infinita. Cf. ARASSE, Daniel. Op. cit., p. 65.

9. ARASSE, Daniel. Op. cit., p. 67. A tradução do parágrafo acima, assim como nas demais citações do presente artigo, são de minha autoria.

mento em que “a eternidade é reduzida no tempo, a imensidão na medida, o Criador na criatura, o não-figurável na figura, o inefável na palavra e a ‘incircunscrição’ no lugar, o invisível na visão, o inaudível no som”³.

Em um texto intitulado *Annonciations ou les secrets du tiers*, Louis Marin identifica na iconografia da Anunciação renascentista a recorrência do cruzamento de dois eixos perpendiculares: o *eixo transversal*, que corresponde ao espaço de ligação entre o Anjo a Virgem; e o *eixo central*, que coincide com as linhas de fuga da perspectiva monocular⁴. O eixo transversal, marcado pela cesura do espaço cênico, está ligado ao primeiro paradoxo. Privilegiaremos neste artigo o segundo, que se faz presente no eixo da perspectiva.

O historiador da arte Daniel Arasse, em *L'Annonciation Italienne – Une histoire de perspective*, é assertivo ao defender que a afinidade entre o tema da Anunciação e a técnica da perspectiva se deu sob a chave da contradição. A perspectiva, afinal, é uma técnica que dá unidade espacial⁵ a um mundo organizado pelo homem (a partir da posição do espectador, do seu ponto de vista – enfatizará Pierre Francastel⁶), ao passo que o episódio da Anunciação corresponde ao mistério da Encarnação de Deus. Como figurar a divindade por intermédio de uma técnica que consiste em dar uma forma simbólica a um mundo “desteologizado” (Panofsky⁷)? Daniel Arasse atenuará a assertiva panofskyana⁸, e insistirá – ao contrário – na “comensurabilidade” da técnica. Sendo assim, segundo um vocabulário já corrente no *Quattrocento*, a perspectiva instaurava um mundo comensurável ao homem. Vejamos a formulação de Arasse:

Antes de se chamar perspectiva, ela se chamava *commensuratio*, ou seja, a perspectiva é a construção de proporções harmoniosas no interior da representação em função da distância, tudo isso levando-se em conta a pessoa que observa, o espectador. O mundo tornava-se então comensurável ao homem. Não que o mundo fosse infinito, pois a questão do infinito ou do finito não era colocada na época, mas antes comensurável ao homem, e a partir de então o homem poderia construir uma representação, de seu ponto de vista, verdadeira.⁹

A contradição diagnosticada por Daniel Arasse pode ser formulada agora com mais precisão: como a técnica da perspectiva, forma simbólica de um mundo comensurável, poderia figurar a chegada do Incomensurável? Mesmo se nos atermos apenas à iconografia

do *Quattrocento* toscano, quando se consolidou a técnica da perspectiva monocular, a maioria das pinturas da Anunciação, segundo Arasse, ignorava esse paradoxo. Ainda assim, cientes desse problema de representação, muitos outros pintores buscarão soluções figurativas para resolver esse impasse. As obras selecionadas por Arasse, segundo o próprio autor, são fruto de um trabalho perfeitamente consciente de suas implicações teológicas. Dando continuidade às pesquisas de John Spencer e Hubert Damisch, Daniel Arasse desenvolve a questão sob um viés menos antropológico que histórico. Tal abordagem histórica, com a qual se propõe a conduzir sua investigação, não simplifica em nada sua pesquisa. Ao invés de buscar uma síntese composicional para esse problema, Arasse opta por uma análise obra-a-obra, buscando em cada caso – no brilho interior de cada pintura – uma brecha figurativa para a inscrição de Deus no mundo representado.

Alguns pintores encontrarão um meio de figurar a Encarnação por uma desordem da perspectiva. Algo que está em perspectiva, mas que escapa a ela, que é incomensurável à perspectiva, e é evidentemente Deus se encarnando, já que ele é infinito.¹⁰

Uma “desordem da perspectiva”, portanto, seria a forma encontrada por alguns pintores renascentistas para figurar algo que escapasse ao mundo comensurável: Deus. Após constatar essa brecha figurativa, Arasse vai ainda mais longe: em suas análises de importantes Anunciações renascentistas¹¹, ele defende que a perspectiva regular era usada como “um instrumento figurativo” que permitia, justamente, “dar figura à chegada da Divindade no mundo humano”¹². Dito de outra forma: exatamente por ser uma técnica que consistia em inscrever os elementos em quadro numa ordem comensurável ao homem, a perspectiva foi trabalhada por alguns artistas com o propósito de figurar a chegada do invisível e do incomensurável no mundo da visão e da medida. Inicialmente apresentada como irreconciliável com o tema da Anunciação, a perspectiva torna-se aqui justamente a solução para essa contradição representativa. Sendo o próprio mistério da Encarnação uma longa sequência de oximoros, que forma melhor de figurar o não figurável senão através de uma falha na perspectiva (um erro intencional no desenho das linhas de

10. Ibidem, p. 78.

11. Ganha destaque em suas análises a Anunciação pré-renascentista de Ambrogio Lorenzetti, de 1344. Segundo o levantamento de Panofsky, trata-se talvez da primeira representação de uma Anunciação em perspectiva.

12. ARASSE, Daniel. *L'Annonciation Italienne – Une histoire de perspective*. Paris: Hazan, 2010, p. 51.

fuga, provocando assim uma figura rebelde e alheia ao primado da razão e da medida)? Essa é a aposta de Arasse em algumas de suas análises. Vejamos abaixo um dos mais eloquentes exemplos.

Fig. 1. Domenico Veneziano, *Anunciação*, 1445. Têmpera no painel, 27 x 54 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.



Na Anunciação de pequenas dimensões de Domenico Veneziano, percebe-se um trabalho cuidadoso na construção da arquitetura palaciana em que se passa a cena. Fruto de uma composição simétrica e harmoniosa, a perfeição desse painel parece estar, como diz Arasse, “à imagem da perfeição da Virgem”¹³. Tudo na cena é meticulosamente organizado e controlado segundo uma lógica geométrica. Ganha destaque a centralidade da porta, localizada no final de um corredor, no hiato entre as duas figuras. Arasse enfatiza que a frontalidade da porta, pintada no fundo do quadro com muita solidez, possui a função que costuma ser atribuída à coluna de mármore: além de provocar a cissura no eixo transversal do quadro, a porta esconde o ponto de fuga da pintura. Ela está no centro da composição, atravessada justamente pelo eixo central da perspectiva.

Ao longo de sua análise do painel, Arasse contextualiza o significado da porta no *Quattrocento* toscano: primeiro, rememora a imagem da porta como figura da Virgem (a porta como o acesso por onde Jesus entrou no mundo); em seguida, relembra uma frase dita por Jesus no Evangelho de João (“Eu Sou a porta. Qualquer pessoa que entrar por Mim, será salva”¹⁴) para concluir que a porta de Veneziano – ao condensar a imagem de Cristo e da Virgem – faz uma “alusão iconográfica ao mistério invisível da Encarnação”¹⁵.

Daniel Arasse gasta alguns parágrafos enfatizando um pequeno detalhe que determinará o sentido teológico do painel de Domenico Ve-

13. ARASSE, Daniel. Op. cit., 2004, p. 80.

14. João, 10:9.

15. ARASSE, Daniel. Op. cit., 2004, p. 80.

neziano. Em comparação com o aspecto solene da arquitetura palaciana, o trinco da porta no fundo do quadro se revela inverossímil, frágil e muito pequeno. Além disso, as dimensões da porta mostram-se “absolutamente desproporcionais” em relação aos objetos situados em primeiro plano¹⁶. Domenico Veneziano teria voluntariamente cometido esses erros, provocando uma incoerência na proporção do desenho, para assim figurar o mistério da Encarnação. A forma encontrada por Veneziano de inscrever o incomensurável, portanto, foi por meio de uma brecha na perspectiva, através da desproporcionalidade da porta no fundo do quadro. Escapando à comensurabilidade da técnica perspectiva, a porta – como figura da Encarnação – se mostrou insubmissa ao primado da razão e da medida. Através de uma deformação da perspectiva bem no coração de seu painel, justamente onde se incide o ponto de fuga da pintura, Veneziano consegue figurar a Encarnação e restaurar o sentido da Anunciação cristã.

Ao longo de sua pesquisa acerca da afinidade entre a perspectiva e Anunciação, Daniel Arasse se apoia em alguns casos de “desordem” ou de “desproporção” – dentre os quais o painel de Domenico oferece apenas um exemplo possível – para concluir que o uso que se fazia da técnica da perspectiva determinava o sentido teológico da Anunciação. Arasse repete o aforismo de Hubert Damisch, segundo o qual “a perspectiva não apenas mostra, mas pensa”¹⁷, e conclui num outro momento do texto que a perspectiva “permitia a alguns pintores, que eram também um pouco teóricos, de propor pensamentos de pintura absolutamente admiráveis”¹⁸.

Vejamos um segundo exemplo esmiuçado por Daniel Arasse em seu livro. Na Anunciação situada na ilustração abaixo, que corresponde à parte superior do políptico de Santo Antônio, podemos verificar a ênfase dada ao longo corredor de colunas. No fundo desse corredor, ganhando grande destaque na composição, encontra-se um imponente bloco de mármore. A pintura é de Piero della Francesca, aluno de Domenico Veneziano. A Anunciação de Francesca, feita cerca de vinte e cinco após o painel de Veneziano, parece retomar algumas das questões anteriormente analisadas. Tal como Veneziano havia feito com a sua porta, Francesca realiza um truque no desenho do bloco de mármore, provocando assim um efeito que consiste em fazê-lo parecer estar mais próximo do que realmente está. Àquela distância, diz Arasse, seria impossível ver a pedra com tantos detalhes – inclusive com os sulcos da pedra tão nitidamente desenhados. Situado bem no hiato entre o Anjo

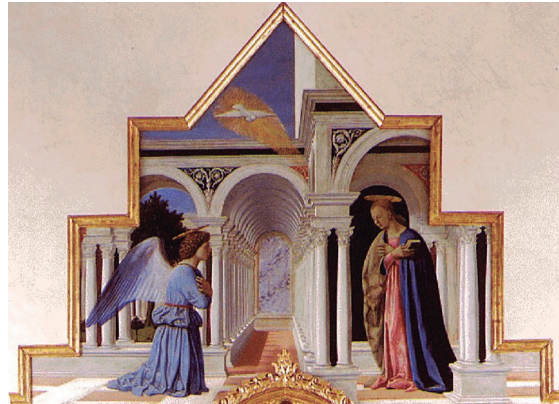
16. Idem, 2010, p. 35-38.

17. DAMISCH, Hubert. **Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture**. Paris: Seuil, 1984 apud ARASSE, Daniel. Op. cit., 2004, p. 64.

18. Ibidem, p. 80.

19. Segundo Arasse, Francesca era um matemático brilhante – e, portanto, dominava a técnica com maestria.

Fig. 2. Piero della Francesca, *Políptico de Santo Antônio, Anunciação*, 1470. Óleo sobre madeira, 338 x 230 cm, Galeria Nacional da Úmbria, Perugia.



Mas há ainda um segundo truque no desenho de Francesca. Uma análise detida na edificação em que se passa a cena nos permite verificar que há uma massa de colunas bem na frente da Virgem. Arasse dirá: se o Anjo levantasse a cabeça e tentasse olhar a Virgem, ele não teria acesso ao seu rosto. Invisível ao “olho sensível” do espectador, a coluna que se encontra bem no meio das duas figuras (escondida na longa fileira de colunas do lado direito) é apenas intuída pelo “olho do intelecto” do espectador. Não se trata de uma visão direta, imediata. Somente pela inteligência do espectador, disposto a restituir a configuração arquitetônica do edifício (assumindo assim o papel de um “agente investigador”, como diz Arasse), que o segredo de Francesca é revelado. E esse segredo, dirá mais uma vez Arasse, corresponde justamente ao mistério da Encarnação de Deus no mundo dos homens. A coluna, afinal, era um dos símbolos mais frequentes de Cristo: *Columna est Christus*²⁰. Escondido atrás de uma composição cuidadosamente arrumada, erigido sob o signo de uma coluna de mármore, a figura da Encarnação é enfim revelada.

20. “[...] a coluna é um dos símbolos mais conhecidos e tradicionais de Cristo: *Columna est Christus*”. Cf. ARASSE, Daniel. Op. cit., 2004, p. 82.

Feito esse recuo a alguns aspectos gerais da iconografia da Anunciação, na qual privilegiamos o eixo da perspectiva, veremos agora como alguns filmes retrabalharam esses motivos pelos meios expressivos do cinema. Como dar visibilidade, numa cena em movimento, à aparição do Anjo anunciando à Virgem a chegada de Cristo? Quais são os desafios da Anunciação inerentes à arte cinematográfica? Em pouco mais de um século de história, como os filmes responderam a esse dilema? Ao longo desse artigo, veremos que – na passagem para o cinema – os problemas enfrentados na representação do Anúncio sofrerão um decisivo deslocamento. As implicações religiosas de outrora se diluem, e os desafios de natureza teológico-representacional da pintura renascentista se traduzem em uma operação de transposição de meios: como encontrar uma forma eminentemente cinematográfica para recriar – a partir de um empréstimo da pintura – os dispositivos da Anunciação? É assim que o cuidadoso exame das Escrituras dá lugar à análise – igualmente meticulosa – da iconografia do *Quattrocento*. Todo o problema se resume à questão do “empréstimo de meios”: como trabalhar essa herança no cinema? A dificuldade da tarefa consistirá em, não apenas dar movimento ao que se apresentava em repouso, mas conseguir ressignificar os motivos plásticos através das especificidades do meio fílmico.

Analisaremos a seguir dois filmes: *As sombras* (1982), de Jean-Claude Brisseau, e *O estranho caso de Angélica* (2010), de Manoel de Oliveira. Ganhará destaque nas análises o trabalho exercido na profundidade de campo. O principal ponto a se notar é que, diferentemente dos pintores citados, os realizadores herdaram sem qualquer esforço o enquadramento “em perspectiva” da câmera de cinema. A perspectiva monocular renascentista é incorporada automaticamente pelas máquinas filmadoras. No cinema, dirá Alain Bergala, “a perspectiva não foi uma conquista, ela é dada de antemão pela câmera, pelas objetivas: a continuidade do espaço não é construída, já que o cineasta capta seus planos de um espaço do mundo, que lhe é contínuo”²¹. Embora elementar, esse princípio fundamental determinará a forma como os realizadores retrabalharão essa herança iconográfica. Diferente das pinturas acima mencionadas, que optaram pelo uso voluntário de distorções bem no centro da composição (exatamente onde se incidiam as linhas de fuga da perspectiva), os realizadores selecionados manterão mais ou menos

21. BERGALA, Alain. Montage obligatoire. In: _____ (org.). **La création cinéma**. Crisnée: Yellow Now, 2015, p. 224.

intactos os códigos da perspectiva monocular. Embora seja possível provocar enormes distorções com uma câmera de cinema (através da manipulação da distância focal de uma lente, por exemplo), não parece ter sido esse o caminho escolhido pelos realizadores. Ao longo desse artigo, nos itens que veremos a seguir, analisaremos dois filmes que teriam encontrado maneiras de encerrar seus personagens em um mundo fechado. As janelas se revelarão um elemento de interdição, limitando um pouco a área de incidência da perspectiva. Não por acaso, aliás, os dois filmes analisados irão terminar diante de janelas: em *As sombras*, com a imagem de uma vista sem horizonte, e em *O estranho caso de Angélica*, com o fechamento definitivo da janela. Indesejada segundo os propósitos de cada realizador, a profundidade de campo será abortada por estratégias composicionais e/ou narrativas distintas.

1. Bloco de mármore

Assim como em outros filmes do início da carreira de Jean-Claude Brisseau, *As sombras* (1982) se passa em um complexo habitacional no subúrbio de Paris. A região já havia despertado o interesse do realizador francês em um curta-metragem do mesmo ano, *L'Echangeur* (1982)²², e também em seu longa de estreia, *A vida como ela é* (1978), que tematizava o absurdo e a violência extremada desses condomínios. Pela falta de um projeto urbanístico que promovesse um espaço de encontro entre os moradores, característica muito enfatizada por todos esses filmes (na arquitetura dos prédios, no esvaziamento das áreas comuns, no comportamento indiferente das pessoas), o índice de suicídio nesses lugares é altíssimo. Em *A vida como ela é*, Brisseau tematizava justamente esse problema, assim como a burocracia labiríntica do mundo corporativo, dando ao filme um tom tragicômico um pouco dissonante do restante de sua filmografia.

O longa-metragem *As sombras*, realizado no contexto da série televisiva *Télévision de chambre* (1982-84), conta a história de uma família que reside num pequeno apartamento situado num desses enormes complexos habitacionais. Exceto pela cena dos créditos iniciais, na qual uma adolescente (Nathalie) caminha pelo pátio esvaziado do condomínio, todo o restante do filme se passa no interior do apartamento. A única interação com a vizinhança se dá pela banda sonora do

22. Curta-metragem que integra um longa coletivo, feito para a TV, intitulado *Les contes modernes: Au sujet de l'enfance* (1982).

filme, na qual se ouvem com frequência os gritos dos vizinhos. Entre os quartos do apartamento, o trânsito de ruídos é também constante – motivo de desespero da mãe de Nathalie, Christine, que não consegue trabalhar com o barulho. O seu sonho fantasioso de um dia se tornar estrela de cinema passa necessariamente pela experiência glamorosa e transcendental do isolamento. Nathalie, por outro lado, não tem o mesmo privilégio. O seu quarto não possui portas, apenas uma cortina o separa da sala de estar, de onde se travam inúmeras brigas e disputas territoriais. Nathalie cresceu ali e já se acostumou com a confusão do apartamento. Sempre com um livro na mão, tentando conciliar o mundo imaginativo ao mundo prático, segue com suas reflexões literárias em meio ao caos doméstico. O privilégio do isolamento também não é concedido a Pierre, o pai de Nathalie. Além de trabalhar pesado em uma usina metalúrgica, ocupa o lado mais frágil de uma relação de poder que o obriga a dormir na sala sempre que sua esposa está de mau humor. Enquanto a tirana Christine não estiver em casa, a TV da sala está liberada para Nathalie compartilhar com seu pai o gosto por filmes em volume alto. A relação entre os dois, aliás, é comovente. Pierre e Nathalie estão sempre juntos. Ao contrário do irmão mais velho, omissos e sempre apressado, Nathalie se envolve com os problemas familiares, e sempre protege seu pai contra os abusos de sua esposa. O próprio tipo físico de Nathalie, em comparação com a magreza lúgubre de sua mãe, já a aproxima de seu pai operário.

Não bastasse a clausura do próprio espaço que serve de cenário ao filme, todas as cenas exteriores ao apartamento são elipsadas por uma *mise-en-scène* interessada em oferecer ao espectador a experiência do confinamento – razão pela qual não seria difícil imaginar *As sombras* sendo adaptado aos palcos teatrais. Após nos oferecer uma encenação forçosamente teatral, o mundo encerrado no interior de uma caixa cênica, com abundante predomínio do plano-conjunto, toda a espessura desse mundo é finalmente liberada no final do filme, com a “aparição” repentina de Nathalie – que adquire no contexto da cena o aspecto de um anjo. O referido plano (ilustrado abaixo no fotograma da direita) não nos parece de forma alguma arbitrário: filmado em *close-up* lateral (muito mais próximo, portanto, que o restante de todo o filme), num estranho e incongruente *contra-plongée*, e ainda banhado por uma luz um pouco estourada, ele anuncia a chegada do anjo que irá salvar Pierre do iminente suicídio²³.

23. A fascinação de Brisseau pela figura do “anjo”, elemento recorrente em sua carreira (como, por exemplo, em *O som e a fúria*, de 1988, *Os anjos exterminadores*, de 2006, e *A garota de lugar nenhum*, de 2012), ajuda a confirmar a referência. Veremos abaixo outros indícios de que se trata de uma citação a um anjo.



Fig. 3. Fotogramas de *As sombras* (Jean-Claude Brisseau, 1982).

Voltemos ao início da cena. Após ter sido abandonado pela esposa, Pierre se posiciona diante da janela do apartamento, despertando em Nathalie a suspeita da intenção de suicídio. A essa altura do filme, após algumas menções de vizinhos que se defenestraram, um simples plano da janela já possui, em sua própria imagem, a significação Morte. A janela escancarada é um convite ao pulo. A própria mudança de escala (entrevista entre os planos ilustrados nos dois primeiros fotogramas) já sugere o movimento implícito no ato de se estar pensativo diante de uma janela aberta. É nesse momento, na iminência do pulo, que subitamente aparece Nathalie no *contra-plongée* supracitado. “Se você pular, terá que me levar junto com você”, diz Nathalie ao seu pai. Desconcertado pelo duro comentário de sua filha caçula, Pierre recua e se senta diante dela. Os dois iniciam um diálogo. Nesse momento do filme, conforme se pode verificar no fotograma abaixo, se recria o consagrado motivo da Anunciação cristã.



Fig. 4. Fotograma de *As sombras*.

Supõe-se que haja no filme de Brisseau, em quantidade suficiente, índices materiais que apontam para a intencionalidade da referência iconográfica. As semelhanças, afinal, não se esgotam no mero arranjo composicional da cena. Além da posição da câmera, de perfil em relação aos personagens, os seus gestos confirmam a comparação: Nathalie, figura do Anjo anunciador, encontra-se ajoelhada, enquanto Pierre, que recebe a palavra inspirada de sua filha, está numa posição mais elevada, com a cabeça voltada para baixo²⁴. No fundo do quadro, a presença ostensiva da janela indica haver uma consciência dramatúrgica e uma intenção plástica voltada para recriar a cena. O vaso de planta no canto direito do quadro, muito associado ao lado do Anjo Gabriel na iconografia da Anunciação, completa a simbologia do episódio. Pronto, a referência está feita. Trata-se de um uso intencionado, consciente, dos elementos tomados de empréstimo dessa importante iconografia. Mais que isso: supõe-se que o diálogo com a Anunciação cristã dê um novo sentido à cena final do filme.

Após a conversa com seu pai, Nathalie segue até a varanda do apartamento e observa calmamente a vista da janela. A janela da casa, até então vista sob o signo da morte, enfim se livra da conotação estabelecida. O filme termina de uma forma um pouco enigmática, com Nathalie de costas para a câmera observando a vista.

24. A posição dos dois personagens, Nathalie do lado direito e Pierre do lado esquerdo, está invertida em relação à iconografia clássica. Curioso também é que Pierre, aquele que receberá as palavras inspiradas de Nathalie, seja justamente o pai da adolescente. Embora não nos aprofundaremos nessa inversão, rica em implicações psicanalíticas, há aqui uma nítida subversão da narrativa evangélica.



Fig. 5. Fotograma de *As sombras*.

Convém nesse momento analisarmos o fotograma acima. O que de fato vemos em quadro? Para além do bem-estar provocado pelo contexto da cena, logo após o Anúncio reconciliatório entre pai e filha, o que a imagem em si parece dizer? Vestida com um pijama cor de rosa e de costas para a câmera, Nathalie observa a vista da janela. Mas, afinal, o que ela vê? Qual é o horizonte da imagem? O que o futuro reserva de agora em diante para Nathalie e seu pai? A resposta a essas perguntas deve ser buscada na própria imagem, que por sua vez se notabiliza pela falta de volume e pela economia de elementos em quadro. De fato, o que vemos no fundo do quadro, do ponto de vista de Nathalie, é um grande nublado. Um fundo cinza, homogêneo, chapado contra a silhueta de Nathalie.

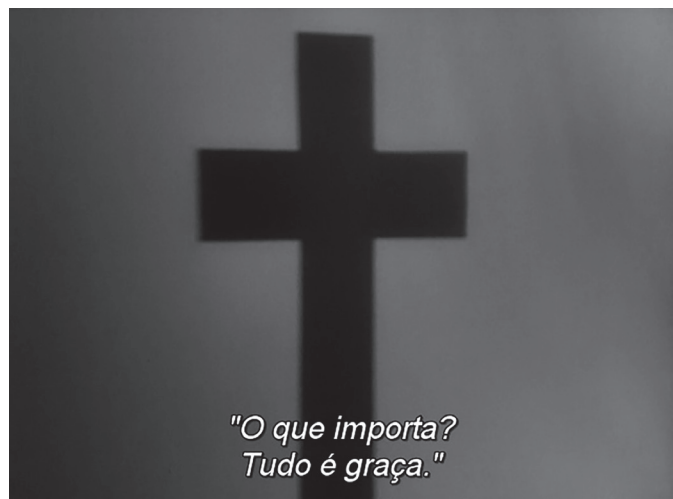


Fig. 6. Fotograma de *O diário de um pároco d'aldeia* (Robert Bresson, 1951).

No momento do Anúncio, enquanto se ajoelhava diante de seu pai, Nathalie contava a ele de um sonho que havia tido na noite anterior. Um sonho sobre um vagabundo – uma espécie de profeta de rua com inclinações neoplatônicas – que tentava alertar os transeuntes, conformados em perseguir as sombras, para a beleza do mundo: “Tudo é amor, tudo é graça”, dizia o vagabundo. Ao fim do diálogo, antes de seguir para a janela, Nathalie diz: “Foi estranho esse sonho. O que isso significa: tudo é amor, tudo é graça?”. As últimas palavras de Nathalie decerto fazem referência ao final da novela de Georges Bernanos, “O diário de um pároco d'aldeia”. Mas a referência talvez valha também ao filme homônimo de Robert Bresson, cuja imagem final – em sua síntese e abstração – parece também ser evocada aqui.

O que essas duas imagens têm em comum? Para além do fato de serem os planos finais dos respectivos filmes (que, aliás, também terminam com a mesma citação de Bernanos: “tudo é graça”), as duas imagens têm em comum a sobreposição de um único elemento (uma cruz no filme de Bresson, a figura do Anjo no de Brisseau) em um fundo sem qualquer volume. Em *O diário de um pároco d'aldeia*, a trajetória do padre de Ambricourt é uma linha reta: ele vai definhando cada vez mais até perder as forças e finalmente morrer. As práticas ascéticas do padre o conduzem ao “tudo é graça” na mesma proporção com que o enfraquecem até a morte. No final do filme, após uma linha ascendente rumo à santidade, a solução encontrada por Bresson para figurar a sua morte é justamente através dessa imagem da cruz. Assim como a voz desencarnada que lê a carta ao final do filme, a imagem também não possui corpo. A cruz é um símbolo, já não possui materialidade alguma. É dessa forma, beirando a pura abstração, que Bresson decide representar o longo calvário do padre de Ambricourt.

No filme de Jean-Claude Brisseau, igualmente, a economia e concisão da imagem parece ser trabalhada com o propósito de expressar a trajetória de Nathalie. Após passar o filme inteiro absorvida por preocupações de ordem prática (falta de dinheiro dos pais, concerto da máquina de lavar, lista de compras do mercado, greve na fábrica do pai etc.), em meio ao caos doméstico de uma família em processo de autodestruição, Nathalie finalmente encontra a paz. No momento do Anúncio, pela primeira vez desde o início do filme, Nathalie consegue dar vazão aos seus pensamentos. As palavras de Nathalie, para a surpresa do seu pai, se revelam altamente reflexivas. Diante da mais absoluta falência de Pierre, a adolescente encarna o Anjo cujas palavras iluminadas anunciarão o destino dos personagens. Nathalie diz: “Nós nunca prestamos atenção ao sol. No entanto, ele está sempre lá. É bonito.” Embora enalteça a beleza do sol, o que Brisseau nos mostra, contraditoriamente, é um grande céu nublado. O filme trabalha em cima de uma tensão entre o mundo sensível e o mundo inteligível. A começar pelo título, *As sombras*, o filme tematiza a beleza encoberta pela aparência. Trata-se, portanto, de uma valorização do mundo espiritual, não deflagrado pela superfície das coisas.

Após o Anúncio, Nathalie segue até a janela para olhar a vista da cidade. Mas, afinal, o que ela vê? A contar pela imagem final do filme, o estado de graça em que se encontra não se converte em um elogio à

exterioridade. Decerto não é um mundo amplo e “perspectivado” o que Nathalie observa de sua janela. Certamente não vê uma vista cartográfica da cidade em que habita. Em um plano sem qualquer referência à cidade em que vive, chapado contra um céu que mais parece uma parede, a imagem expressa um fechamento. O céu acinzentado, sem qualquer horizonte, é sem dúvida uma escolha intencional. A imagem escolhida para concluir o filme parece voluntariamente querer expressar algo com sua profundidade reduzida. Supõe-se que a interdição da perspectiva provocada por esse clima nublado, limitando ao máximo a profundidade do quadro, seja fruto de um pensamento que consistia em encerrar os personagens em um espaço fechado. Tal como no bloco de mármore de Piero della Francesca, o céu acinzentado de Brisseau possui a opacidade de um fundo que encerra o mundo representado em sua própria superfície. Essa é a leitura que propomos para essa última imagem do filme.

Importante notar que, tanto na pintura de Veneziano quanto na de Francesca, o fundo do quadro fora trabalhado no sentido de representar um mundo igualmente fechado. A porta de Veneziano estava fechada, e o bloco de mármore de Francesca é tão opaco quanto qualquer bloco de mármore. Os longos corredores que davam acesso à porta e à pedra de mármore abriam caminho para o eixo central ser posteriormente interrompido por essas duas figuras de interdição. Assim como no filme de Brisseau, não se trata de dar vista a um pedaço da paisagem, uma *veduta* que emoldurasse a natureza pelas bordas da janela, mas sim de enfatizar o próprio material de que era feito esses objetos opacos. Lembremos: *Columna est Christus*. Ou ainda: *Eu Sou a porta* (João, 10:9).

Enquanto Nathalie observa a vista da janela, Brisseau insere a *Grande missa em dó menor*, de Mozart, em referência clara a um outro filme de Robert Bresson: *Um condenado à morte escapou* (1956). Mas ao contrário do desfecho no filme de Bresson, a salvação aqui não se encontra na fuga, na evasão – e sim na reconciliação com o mundo interior. Embora *As sombras* termine com a vista de uma janela aberta, a imagem que conclui o filme não expressa um acerto de contas com o espaço ao redor (numa revalorização da noção de comunidade, por exemplo), mas o reencontro com certa dimensão espiritual de cada um. O sentido original do mito cristão se mantém intacto. Como em toda Anunciação, trata-se de um renascimento: o recomeço de uma vida espiritual encantada pela ação do Espírito Santo.

2. Limites, fronteiras

O estranho caso de Angélica (2010), de Manoel de Oliveira, é um filme povoado por motivos que remetem à Anunciação. Inúmeros reflexos iconográficos ecoam e se multiplicam reiteradamente ao longo de todo o filme, mas todos parecem subordinados ao Anúncio originário, que corresponde ao momento em que – ainda no início do filme – o fotógrafo Isaac é chamado para fotografar o cadáver de uma jovem mulher chamada Angélica²⁵. No instante em que se prepara para tirar a foto, após encontrar a luz e o enquadramento ideais²⁶, Isaac vê pelas lentes de sua câmera Angélica abrindo os olhos e sorrindo. O sorriso de Angélica, privilégio reservado ao artista, posteriormente irá assombrá-lo numa sequência interminável de ecos da Anunciação, tendo sempre a janela como mediação entre a figura do Anjo e a da Virgem. A janela, de fato, é um elemento muito recorrente ao longo de todo o filme, sendo que esse Anúncio originário, matricial, também terá como mediação uma espécie de janela: a janela da câmera, emoldurada pelo desenho das bordas do visor²⁷.



Fig. 7. Fotogramas de *O estranho caso de Angélica* (Manoel de Oliveira, 2010).

Embora Oliveira mantenha o tom geral do filme numa chave cômica, bem-humorada, *O estranho caso de Angélica* é um filme repleto de oposições graves. O corpo e a alma, a vida e a morte, a realidade e o sonho, o terreno e o celestial, o velho e o novo, o manual e o maquínico²⁸, o Cristianismo e o Judaísmo²⁹, a matéria e a antimatéria³⁰ – uma série interminável de dualidades cria terreno fértil para as obsessões de Isaac. Aderindo às suas obsessões, o filme adotarà o motivo da janela para dar visibilidade às oposições estabelecidas, como representação visual de uma fronteira limítrofe.

Oliveira trabalhará a iconografia da Anunciação de uma forma decantada, essencializando-a em um simples cruzamento de ve-

26. Há uma intenção de registro com propósitos artísticos. Como veremos mais adiante, é o senso estético de Isaac (marcado pelo desejo de fotografá-la sob o melhor ângulo, na distância focal ideal, com a melhor iluminação possível) que posteriormente deflagrará a sua obsessão, conduzindo-o a uma longa espiral pela qual será tragado e absorvido.

27. O Anjo anunciador só se revelará plenamente para Isaac, abrindo os olhos e sorrindo para ele, por intermédio de um dispositivo óptico: a

câmera fotográfica. É a câmera que filtrará a realidade e permitirá que ele veja o sorriso de Angélica. Foi preciso a mediação do olho de vidro de uma câmera de fotografia para que tudo fosse possível. Porém, em nossa leitura do filme, a ênfase é dada menos ao aparato fotográfico enquanto suporte que enquanto janela. As principais mediações para as visões de Isaac são elementos visuais que dão profundidade ao fundo do quadro, como janelas, portas, corredores etc.

Fig. 8, 9, 10 e 11. Fotogramas de *O estranho caso de Angélica*.



28. Essa dualidade, como veremos a seguir, é expressa num dos temas que fascina Isaac: a fotografia de camponeses no cultivo da uva. Em uma conversa com a dona da pensão onde mora, Isaac defende que o seu interesse por essa atividade manual se deve a sua iminente substituição pelas máquinas.

29. Diferente da família de Angélica, tradicional e católica, Isaac é um judeu sefardita. Essa diferença é tematizada assim que Isaac chega na residência de Angélica para lhe tirar a foto mortuária. Percebe-se um evidente mal-estar quando lhe é perguntado o nome.

30. Essa dualidade é evocada no café da manhã da pensão

tores transversais. Para recriar e multiplicar o motivo do Anúncio, graças ao seu uso contínuo e reincidente, bastará fazer coincidir dois eixos perpendiculares: o eixo da interação entre dois personagens, podendo ou não ser uma conversa; e o eixo da janela (podendo às vezes ser substituído por portas, estradas e corredores), que servirá de incidência para a perspectiva na profundidade de campo. Vejamos os fotogramas abaixo.

No primeiro fotograma, acompanhamos um diálogo entre Isaac e a dona da pensão onde ele vive. Em referência clara ao episódio evangélico, ela lhe entrega um ramo de flores brancas³¹. No fundo do quadro, vemos uma porta aberta. Tal como a janela, ela possui a função de provocar uma abertura no eixo da perspectiva, dando acesso a uma profundidade no fundo do quadro. Na parte de cima do fotograma selecionado, penduradas no varal de Isaac, vemos alguns retratos de Angélica nitidamente separados de algumas fotografias em preto e branco. Mais adiante, numa cena estranhamente perturbadora, vemos um *travelling* do varal com as fotos da defunta embaralhadas sem distinção com as fotos de camponeses trabalhando no cultivo manual da uva (outro tema que despertará o fascínio de Isaac). Como explica reiteradamente para a dona da pensão, seu interesse pelos camponeses deve-se justamente ao fato de que, àquela altura, aquela atividade manual estava à beira da extinção, prestes a ser superada pelas máquinas. O que interessa a Isaac são as zonas limítrofes entre duas ideias antagônicas: nesse caso, aquilo que separa o trabalho

Janelas sem horizonte:

uma análise iconográfica da

Anunciação no cinema.

manual do maquínico, o velho do novo, e por aí vai. A obsessão de Isaac, como veremos a seguir, é justamente pelas representações visuais dessa fronteira, pelos motivos formais que ilustram essa ideia. Após a visão deflagradora do sorriso de Angélica (o Anúncio originário), Isaac é condenado a ver o mundo sob o signo da dualidade e do formalismo. E no centro disso tudo está a cisão que o afasta de Angélica, que é exatamente aquilo que o separa da morte e o mantém vivo.

O fotograma seguinte (fig. 9) corresponde a um sonho de Isaac. A fotografia em preto e branco é usada para diferenciar o sonho da realidade, e o aspecto translúcido atribuído a Angélica – apenas a ela – se deve também à necessidade de distinguir o fantasma do mundo concreto. Na imagem onírica acima, Angélica e Isaac estendem os braços um em direção ao outro. Eles almejam se tocar. Mas como é de se esperar, a distância que os separa – a decalagem entre o Anjo e a Virgem – se revelará intransponível. O fotograma ilustra a forma concisa com que Oliveira retrabalha a herança iconográfica. Para evocar a Anunciação, basta que dois personagens estejam alinhados num mesmo eixo, e que perpendicularmente a esse eixo se faça incidir a profundidade de campo (marcada aqui pela janela ao fundo). Pronto, o Anúncio está feito. Com uma grande economia de meios, Oliveira consegue retomar em seu cinema, de uma forma muito particular, o encontro do Anjo com a Virgem. Nesse caso, por se tratar de um sonho que instiga a imaginação de Isaac, o Anúncio tem o sentido de um chamamento – um convite à morte. Como veremos mais adiante, a fascinação do fotógrafo pela imagem de Angélica o obseda até o fim de sua vida.

Nos dois últimos fotogramas selecionados, trata-se de um mesmo princípio: fazer pequenas referências, leves e bem-humoradas, ao motivo da Anunciação. Na fig. 10, Oliveira filma uma Anunciação entre um gato e um pintassilgo. Após o término da conversa entre Isaac e a dona da pensão, os dois saem de quadro e Oliveira mantém o plano esvaziado com o gato a olhar fixamente para a gaiola em que se encontra o pássaro. Os dois animais, pela disposição espacial e pela presença da janela ao fundo, decerto remetem ao motivo da Anunciação. Mais adiante veremos que, na cabeça de Isaac, o pintassilgo é uma duplicação da pomba que simboliza a ação do Espírito Santo. Assim como o ramo de flor branca (outro elemento constante ao longo de todo o filme), o pássaro também ganha um simbolismo associado à Anunciação.

em que Isaac mora. Durante uma engraçada conversa entre três intelectuais, é citado um compêndio científico (“Os sete mosquitos do Apocalipse”), claramente fictício, segundo o qual a matéria, quando encontra a sua equivalente antimatéria, “fundem-se num abraço que se transforma na mais pura essência: energia”. A intelectual brasileira completa: “a matéria não é mais que uma forma de espírito”, no que Isaac – fascinado pelo que ouve – retruca em voz baixa: “Energia... espírito.... Angélica!”.

31. O lírio, um dos símbolos mais recorrentes na iconografia do *Quattrocento*, é citado na epígrafe do filme, um poema de Antero de Quental.

Já no quarto e último fotograma, num gesto banal e desimportante, o motivo é retomado no contato entre Isaac e o mendigo da igreja. Trata-se de uma Anunciação muda, em que a troca não é feita pela palavra, mas pela transição financeira. Presença constante ao longo de todo o filme, personagem sem nenhuma profundidade, tratado sempre com humor, o mendigo está sempre lá, de frente para a igreja, estendendo suas mãos para receber algum trocado. Nesse momento, assim como em tantos outros em que não se leva muito a sério, Oliveira permite esse tipo de referência bem-humorada.

Importante notar que a onipresença de janelas, portas e corredores se deve à afinidade desses elementos com a iconografia da Anunciação. Embora Daniel Arasse dê destaque em suas análises aos casos de interdições no eixo da perspectiva, é evidente que a coincidência de janelas nessa importante iconografia tinha um papel diferente em muitas outras pinturas. Como foi dito no início desse artigo, mesmo se limitarmos a análise das Anunciações ao *Quattrocento* toscano, a maioria das pinturas ignorarão o paradoxo constatado por Daniel Arasse. Em um artigo dedicado às simbologias da iconografia da Anunciação, Luís Alberto Esteves Casimiro dedica uma parte às janelas e *vedutas*. Segundo ele, a janela aberta simbolizaria um importante aspecto da iconografia da Anunciação, uma vez que ela representaria a receptividade e o consentimento da Virgem com relação à mensagem divina transmitida pelo Anjo.

(...) a janela, em si mesma, enquanto constitui um vão aberto, simboliza receptividade, aspecto inerente ao anúncio efectuado pelo Anjo. Efectivamente, a atitude receptiva de Maria é um aspecto a destacar dado que tem como resultado o acolhimento da mensagem divina transmitida pelo Anjo e culmina com a proclamação do seu consentimento: *Fiat mihi secundum verbum tuum*, de enormes consequências para a Humanidade.³²

32. CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos. *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e técnicas do património*, Porto, Volume VII-VIII, 2008-2009, p. 163.

Contudo, como veremos a seguir, não é esse o caminho adotado por Manoel de Oliveira. Em *O estranho caso de Angélica*, as janelas não permanecerão abertas. Uma vez evocado e multiplicado o motivo da Anunciação, tendo sempre as janelas e portas como elementos propulsores dessa evocação, Oliveira irá tratar de erigir uma fronteira nas janelas e impedir que se transite livremente entre os lados de dentro e de fora. As janelas se revelarão opacas e intransponíveis. Veremos a

seguir os truques e as estratégias narrativas adotadas por Manoel de Oliveira para resolver o paradoxo entre o tema da Anunciação e essa abertura por onde se teria acesso ao mundo *de lá*.

Comprovada a reincidência da Anunciação, ecoada de forma fragmentada ao longo de todo filme, analisaremos mais cuidadosamente agora a última sequência do filme, que corresponde ao momento em que, tomado pelo delírio, Isaac tenta atravessar a fronteira que o separa de Angélica. Após a morte do pintassilgo, Isaac sai de sua pensão desesperado atrás de Angélica, correndo de um lado ao outro do quadro. Ao chegar à igreja, contudo, encontra um portão gradeado que o impede de entrar. Ele grita em desespero: Angélica! Como se pode ver nos fotogramas abaixo, uma cena idêntica a essa (só que dessa vez no portão do cemitério em que Angélica fora enterrada) já havia se passado antes. *O estranho caso de Angélica* é um filme cíclico, cheio de repetições, e a imagem de Isaac gritando por Angélica é um desses motivos recorrentes. A grade do portão é mais uma figura da interdição. Tal como as tantas janelas e portas do filme, a grade é o que o separa do Anjo anunciador, mais uma figura da fronteira que o impede de atravessar ao encontro de Angélica.



Fig. 12. Fotogramas de *O estranho caso de Angélica*

Diante da grade que o impede de atravessar o portão, Isaac dá meia volta e segue para trás, percorrendo uma estradinha com um ligeiro declive para cima. Essa ladeira encontrada de improviso, mais do que um percurso que o levaria a algum lugar, a uma dada destinação, lhe permitirá acesso a uma profundidade de campo qualquer. Isaac corre para lugar nenhum, com o propósito cego de atravessar a fronteira que o separa de Angélica. Trata-se de um momento no filme em que o personagem parece encerrado no interior do mundo da representação. Tal como nos inúmeros corredores e *vedutas* da iconografia da Anunciação renascentista, Manoel de Oliveira inclui essa

corrida – bem no eixo da perspectiva, vale dizer – apenas para fazê-lo percorrer em direção ao fundo do quadro. Isaac parece simplesmente tentar superar a decalagem pela profundidade de campo – e como é de se esperar, a tentativa não dá certo.

Vejam os fotogramas abaixo. Eles são muito importantes no filme, pois correspondem à primeira figuração da travessia frustrada de Isaac. Após tanto sonhar com Angélica, encontrando-a em seus delírios para além dos limites da janela, Isaac será confrontado com a impossibilidade de realizar essa travessia na vida real. Após uma caminhada trôpega por um gramado, Isaac desmorona e cai no chão inconsciente. É o prenúncio da cena que se desenrolará logo em seguida.

Fig. 13. Fotogramas de *O estranho caso de Angélica*.



Após ser resgatado por um grupo de crianças, Isaac é levado de volta para a pensão onde mora. Um médico cuida de si. Atrás do médico, do outro lado da janela, Angélica de repente aparece novamente. Assim como nos sonhos e delírios de Isaac, Angélica é representada aqui em preto e branco – e ainda com uma textura brilhosa e translúcida que lhe confere um aspecto incorpóreo. Quando Isaac a vê na janela, ele subitamente recobra a saúde e se levanta em sua direção. Antes de chegar até Angélica, Oliveira realiza uma operação que consiste em separar sua alma de seu corpo. Fazendo uso de um truque *à la* Meliès, Oliveira resolve o impasse: o corpo desmorona no chão e morre; a alma atravessa a janela e se une ao espírito de Angélica. Importante notar aqui que os sonhos e as almas não são filmados da mesma forma que a matéria no mundo real. Ao longo de todo o filme, há uma distinção nítida entre a realidade concreta e a pura abstração. Além do uso constante de elementos visuais que figuram essa diferença, de motivos que ilustram o limite entre as dualidades estabelecidas, Oliveira faz uso de um efeito que confere um ar etéreo e evanescente a toda e qualquer forma de fantasmagoria. Essa distinção entre o corpo e o espírito dá visibilidade

à fronteira entre a vida e a morte, o corpo e a alma, a matéria e a pura abstração. Essa operação consiste, em suma, em realçar a barreira intransponível entre esses dois mundos.

Como dissemos antes, o filme adere às obsessões do personagem. Isaac é um artista contaminado pelo vírus da diagramação, uma doença que o faz enxergar o mundo pela ideia que tem do mundo, que o faz confundir a matéria pela sua arquitetura formal. Não é por Angélica que Isaac se apaixona, mas pelos motivos iconográficos, entrevistados no filme em grande quantidade, que o separam dela. O que atormenta Isaac é o fantasma da forma. Na fábula contada por Oliveira, Isaac é um formalista, um homem que perdeu o interesse pelo mundo ao alimentar um fascínio cego pela forma das coisas – não pelas coisas em si, mas pela ideia que tem delas. A travessia para o outro lado da janela, obsessão do esteta, terá um preço: a sua morte.



Fig. 14. Fotograma de *O estranho caso de Angélica*.

Embora a alma de Isaac de fato se encontre com a de Angélica, a travessia para o outro lado da janela – obsessão de Isaac – não se realiza em vida. Após a morte, seu corpo é recolocado na cama com a ajuda de uma enfermeira. A dona da pensão o cobre com um lençol branco e coloca uma cruz sobre seu peito. “Que o Santo Deus o tenha em Sua companhia”, diz a dona. Em seguida, numa intervenção sonora bem-humorada, Oliveira retoma o canto dos agricultores de vinha. É a trilha sonora de uma atividade já superada, extinta. Para concluir o filme, deixando claro que o encontro com Angélica é uma utopia reservada aos delírios da mente, a dona da pensão segue até a varandinha do quarto e fecha as portas da janela.

ARASSE, Daniel. **Histoire des peintures**. Paris: Denoël, 2004.

_____. **L'Annonciation Italienne: Une histoire de perspective**. Paris: Hazan, 2010.

AUMONT, Jacques. **Matière d'images, redux**. Paris: La Différence, 2009.

BERGALA, Alain. Montage obligatoire. In: _____(org.). **La création cinéma**. Crisnée: Yellow Now, 2015.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2015.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves. Iconografia da Anunciação: símbolos e atributos. **Revista da Faculdade de Letras**, Porto, Volume VII-VIII, 2008-2009.

CLAIRVAUX, Bernard de. **Homélies pour tous les dimanches et les principales fêtes de l'année**. Avignon: Seguin Aîné, 1830.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MARIN, Louis. Annonciations ou les secrets du tiers. **Trois**, Québec, vol. 3, n° 3, p. 35-40. 1988.

PANOFSKY, Erwin. **Perspective as symbolic form**. Nova York: Zone Books, 1991.

SIENNE, Bernardin de. **Pagine scelte**. Milão: Vita e pensiero, 1950.

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

In front of a catastrophe. Moving-image, deletion-image, and the graveyard by the sea.

Artigo inédito

palavras-chave:
imagem em movimento;
catástrofe; memória; ditadura

Este artigo pretende pensar a indissociabilidade entre representação da catástrofe e catástrofe da representação. Para tanto, serão observadas tentativas de figurar diferentes eventos catastróficos por meio da imagem em movimento, ao longo da história. Na videoinstalação *Los durmientes* (2014), realizada pelo artista chileno Enrique Ramirez e exposta em 2015 no Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago, a água que preenche todo o quadro tem qualidade sólida e opaca, funcionando como obstáculo à visão do espectador, o que reitera a “invisibilidade constitutiva” das tentativas de representação da catástrofe. Enquanto afirmação da inacessibilidade da verdade sobre os presos torturados, assassinados e desaparecidos sob a ditadura militar chilena, pode esta imagem em movimento ser entendida como imagem-apagamento?

keywords:
moving image; catastrophe;
memory; dictatorship

This article aims to think the alliance between representation of catastrophe and catastrophe of representation. It will observe some historical essays of figuring catastrophic events through moving image. In the video-installation *Los durmientes* (2014), by Chilean artist Enrique Ramirez, exhibited at Museo de la Memoria y los Derechos Humanos in Santiago in 2015, the water filling the entire frame acquires a solid and opaque quality, functioning as an obstacle to spectator's vision, reinforcing the “constitutive invisibility” which characterizes the representation of catastrophe. By affirming the inaccessibility of the truth about prisoners, tortured, murdered and disappeared under Chilean military dictatorship, can this moving-image be understood as a deletion-image?

* Universidade de São Paulo
[USP].

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

*Stable trésor, temple simple à Minerve,
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous une voile de flamme,
O mon silence! . . . Édifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !*

Paul Valéry, *Cimetière Marin* (1920)

Introdução

Como representar a catástrofe? Na história da literatura e das artes, os esforços para responder a essa questão são tão numerosos quanto frustrantes: os eventos catastróficos trariam consigo uma “invisibilidade constitutiva”¹, impondo desafios incomensuráveis à representação visual, além das já mencionadas impossibilidades para a narração e a poesia². Teria a imagem em movimento trazido um salto de qualidade no sentido de uma representação mais próxima ou fidedigna do evento catastrófico? Sylvie Rollet³ discute tal questão sob uma perspectiva ética e estética, analisando obras fílmicas em que o olhar para a catástrofe é ao mesmo tempo efetuado e negado. O percurso que este artigo propõe através dos encontros entre catástrofe e imagem em movimento coloca em evidência os obstáculos à visão trazidos pela imagem da catástrofe.

O foco da reflexão será a videoinstalação *Los durmientes* (2014), do chileno Enrique Ramirez, e mais precisamente sua imagem aérea do mar que banha a costa do Chile, tornado massa de água de qualidade quase sólida e absolutamente opaca, figurando a impossibilidade de acesso à memória e à verdade dos desaparecimentos durante o período da ditadura militar no país. O objetivo não é trazer uma análise exaustiva da obra. Considerações sobre a presença de tal imagem alimentarão a discussão mais ampla sobre as (im)possibilidades de representação da catástrofe, e mais especificamente pela imagem em movimento. A obra de Ramirez será inserida, por um lado, na tradição de representação da catástrofe pelo cinema e, por outro, articulada a uma série de obras fílmicas em que a água também funciona como barreira – ou como barragem – na tentativa de ter acesso, pela visão, a catástrofes do passado.

1. Sobre a tese da invisibilidade constitutiva à representação da catástrofe, cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. A História como trauma. In: NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98; e BLUMENBERG, Hans. **Naufrágio com espectador**. Lisboa: Vega, 1990. Católico de origem judaica, Blumenberg (1920-1996) precisou interromper os estudos durante a Segunda Guerra Mundial devido a sua ascendência e esteve preso em um campo de concentração. Depois da guerra, considerou perdidos os anos passados sem estudar e, para recuperar esse tempo, passou a dormir em apenas seis noites por semana, e sua relação com a passagem do tempo demonstrou-se fundamental para seus estudos sobre a Era Moderna. Ele se notabilizou por seus trabalhos no campo da chamada “metaforologia”, interessado em apreender a realidade escondida sob metáforas e expressões involuntárias. Blumenberg estuda “metáforas absolutas”, como por exemplo a da “legibilidade do mundo” – enquanto os gregos acreditavam na possibilidade de uma relação *imediata* com o mundo, os católicos, na esteira dos trabalhos de Santo Agostinho, aplicaram ao mundo a metaforologia da leitura.

2. ADORNO, Theodor W. *Critique de la culture et société* (1949). In: **Prismes**. Paris: Payot, 1986, p. 26.

3. ROLLET, Sylvie. **Une éthique du regard. Le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh**. Paris: Hermann, 2011.

4. AUMONT, Jacques. **Que reste-t-il du cinéma?** Paris: Vrin, 2012; GAUDREAU, André; MARION, Philippe. **La fin du cinéma?** Un média en crise à l'ère du numérique. Paris: Armand Colin, 2013.

5. Lucrécio traz uma reflexão fundadora sobre a posição de quem observa um evento catastrófico e, no limite, sobre a possibilidade de uma obra de arte representar a catástrofe. Um dos versos do *prooemium* do segundo livro diz o seguinte:

"É doce, quando no mar imenso os ventos agitam as águas / observar a partir de terra as tribulações alheias", ou em outra tradução: "É bom, quando os ventos revolvem a superfície do grande mar, ver da terra os rudes trabalhos por que estão passando os outros; não porque haja qualquer prazer na desgraça de alguém, mas porque é bom presenciar os males que não se sofrem. É bom também contemplar os grandes combates de guerra travados pelos campos sem que haja da nossa parte qualquer perigo". LUCRÉCIO.

Da natureza (séc. I a.C.).

Haveria uma especificidade da imagem digital diante da catástrofe? Em uma época que pensa a crise, o fim – e a catástrofe – do cinema⁴, em meio à diluição do dispositivo clássico da sala escura diante de uma série de outras modalidades de visionamento da imagem em movimento, este artigo irá mobilizar obras e aportes teóricos produzidos em diferentes contextos com o objetivo de pensar as possibilidades e impossibilidades da imagem em movimento diante da catástrofe.

Encontros marcados, encontros perdidos: cinema e catástrofe

Há ao longo da história uma vasta série de tentativas de testemunhar e representar eventos catastróficos, ensaios que de modo geral se deparam com a "invisibilidade constitutiva" trazida pela própria catástrofe. Inesgotável, a discussão sobre a invisibilidade – e sobre a irrepresentabilidade da catástrofe – pode ser encarada tanto do ponto de vista moral (numa tradição de pensamento que remonta ao século I a.C., com Lucrécio⁵, e que, conforme a visão de Blumenberg, põe em xeque o lugar do espectador contemporâneo) quanto ao ponto de vista material (com base na hipótese de que eventos de catastróficos produzem obstáculos físicos, funcionando como nuvens de invisibilidade para a imagem cinematográfica). O objetivo é observar situações em que o evento catastrófico se apresenta enquanto limite para a imagem cinematográfica e para o olhar do espectador, num percurso que dialoga com o que propõe Hans Blumenberg em *Naufrágio com espectador*.

No caso da imagem em movimento, apesar da capacidade do cinema de registrar as transformações aceleradas da modernidade, em que têm destaque imagens em movimento de desastres diversos, a representação da catástrofe também permanece como um desafio tanto do ponto de vista físico quanto com relação à "ética do olhar", conforme afirma Rollet⁶. Observam-se desde as origens da arte cinematográfica esforços no sentido de registrar, imaginar, reconstituir e reencenar as singularidades da catástrofe. Os primeiros encontros entre cinema e catástrofe datam do final do século XIX, no âmbito de uma modernidade desejante de, também por meio do cinema, controlar o acelerado passar do tempo e domesticar a contingência e a morte⁷ nomeadamente através da representação fílmica de toda sorte

Lúcia Ramos Monteiro

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

de acidentes e desastres, que podiam então ser vistos repetidamente e mesmo no sentido reverso – *Démolition d'un mur* (1896), dos irmãos Lumière, constitui-se como uma das formas iniciais das tentativas cinematográficas de capturar o evento efêmero, e sua costumeira exibição no sentido reverso trazia a possibilidade, até então inédita, de reconstruir o que acabara de ser destruído, num gesto posteriormente muito repetido.

Brecha aberta definitivamente na linha do tempo, e ruptura no fio da tradição. De acordo com as célebres definições de Hannah Arendt, a Segunda Guerra Mundial, da experiência dos campos de concentração e extermínio às bombas atômicas, inaugura novas modalidades de pensamento sobre a Catástrofe, agora grafada com “C” maiúsculo e no singular. Impossível – e ao mesmo tempo imprescindível –, o trabalho de memória que lhe sobrevém dá ensejo à “poética fílmica da Catástrofe”. Com essa expressão, Sylvie Rollet se refere a um conjunto de obras que, de *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, a *S21* (2003) de Rithy Pahn, procuraram “no âmbito da representação fílmica, dar forma, ou seja, valor e sentido ao evento catastrófico”⁸.

A segunda metade do século XX registra diversas tentativas de figurar os campos de concentração e extermínio, dando ensejo a novos paradigmas para a relação entre cinema e catástrofe, numa história marcada pela oposição, expressa por Jacques Rivette em 1961, entre *Noite e neblina*, filme consciente de que “não pode aceitar compreender nem admitir o fenômeno”⁹, e *Kapò* (1960), de Gillo Pontecorvo, tentativa de reconstituição “da ordem do voyeurismo e do grotesco”¹⁰. O cerne dos ataques do crítico francês é o *travelling* de aproximação que vai de encontro à mão de Terese (Emanuelle Riva), presa ao arame farpado eletrificado a que ela se joga para morrer eletrocutada:

O homem que decide, nesse momento, fazer um travelling de aproximação para enquadrar o cadáver em contra-plongée, tomando o cuidado de inscrever exatamente a mão levantada no enquadramento final, esse homem não tem direito a nada além do mais profundo desprezo.¹¹

O filme de Resnais também possui imagens atrozes, como reconhece o próprio Rivette. Com a diferença de que é impossível acostumar-se a elas, pela inteligência da realização, da montagem e do texto

São Paulo: Abril Cultural, 1980. Também disponível em EPICURO, LUCRÉCIO, CÍCERO, SÊNECA, MARCO AURÉLIO.

Antologia de textos, coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 111.

6. ROLLET, Sylvie. Op. cit.

7. DOANE, Mary Ann. **The emergence of Cinematic Time**. Modernity, contingency, the archive. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2002.

8. ROLLET, Sylvie. Op. cit., p. 13. A autora baseia sua análise em um conjunto de filmes dedicados a diferentes genocídios – o armênio, o judaico e o cambojano: de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985); de Harun Farocki, *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988) e *En sursis* (2007); de Atom Egoyan, *Calendar* (1993) e *Ararat* (2002); de Rithy Pahn, *S21* (2002).

9. RIVETTE, Jacques. Da abjeção. In: VOGNER DOS REIS, Francis; OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **Jacques Rivette. Já não somos inocentes** (catálogo de retrospectiva). São Paulo: CCBB, 2013, p. 96.

10. Ibidem, p. 95.

11. Ibidem, p. 96.

12. Ao usar o plural da palavra “casca” (em francês, *écorce(s)*) no título de um livro dedicado a narrar a visita ao campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau, Georges Didi-Huberman faz eco ao texto de Jean Cayrol que conduz a narração do filme. No livro, continuação de uma longa pesquisa sobre as fotografias realizadas secretamente por um prisioneiro antes e depois da câmara de gás, o autor debruça-se sobre as contradições envolvidas no ato de representar a catástrofe, de escrever sobre ela: “Meu amigo Henri, que me acompanhava – e é graças a sua doçura insistente que eu decidi fazer essa viagem – diz que me ouviu dizer: ‘É inimaginável’. Eu disse isso, claro, disse como todo mundo.

Mas se devo continuar a escrever, a olhar, a enquadrar, a fotografar, a montar minhas imagens e pensar tudo isso, é precisamente para tornar tal frase incompleta. Seria preciso, em vez disso, dizer: ‘É inimaginável, e portanto eu devo imaginá-lo apesar de tudo’. Para disso figurar alguma coisa, o mínimo que podemos saber.” DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*.

Serrote, nº 13, São Paulo, março de 2013, p. 30.

13. São eles, além do supracitado “Cascas”, *Imagens apesar de tudo* e *Sortir du noir*, este último em diálogo aberto com o filme de Nemes. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges.

Images malgré

da narração, escrito por Jean Cayrol, num longo e difícil processo acompanhado de perto pelos historiadores Henri Michel e Olga Wormser e minuciosamente descrito por Sylvie Lindeperg (2007). *Nuit et brouillard* demonstra a todo momento ser um filme consciente de que qualquer tentativa de representação da realidade dos campos será sempre incompleta, fracassada. “É em vão que nós tentamos dela descobrir os restos”, nos diz de saída a *voz over* do filme, acrescentando:

Esses blocos de madeira, com camas em que três pessoas dormiam, esses buracos-esconderijos, onde se comia selvagememente, onde até mesmo o sono era uma ameaça, nenhuma descrição, nenhuma imagem pode dar conta de sua verdadeira dimensão, a de um medo ininterrompido. (...) Desse dormitório de tijolinhos, desse sono ameaçado, nós podemos apenas mostrar-lhes a *casca*¹², a cor.

Essa oposição entre *Kapò* e *Noite e Neblina* é atualizada por Ilana Feldman em um artigo que examina obras fílmicas mais recentes dedicadas à representação da *Shoah*, como o monumental documentário *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, e o longa-metragem de ficção *O filho de Saul* (2015), de László Nemes, à luz dos ensaios escritos por Didi-Huberman para pensar a representação da *Shoah*¹³.

Ao longo dos anos 1960 e 1970, a “imaginação do desastre” transparece em ficções científicas distópicas, com propostas apocalípticas das mais exuberantes às mais tenebrosas, em roteiros que chamam a atenção de Susan Sontag por sua semelhança, revelando a presença do trauma não elaborado da guerra e das bombas atômicas¹⁴.

Se a proliferação de pequenas câmeras de vídeo característica da produção contemporânea facilita o registro de eventos catastróficos – por exemplo, por meio de equipamentos domésticos e aparelhos de vigilância –, subsiste a invisibilidade característica do “instante catastrófico” propriamente dito.

Mesmo quando forjadas pela ficção, imagens da catástrofe na ficção contemporânea costumam apresentar o tremor e o inacabamento da imagem amadora como atestado de autenticidade – como a reconstituição do tsunami em *Além da vida* (2010), de Clint Eastwood, e a imaginação do terremoto em *2012* (2009), de Roland Emmerich. É sobretudo enquanto catástrofe da imagem que

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

tout. Paris: Minuit, 2003; e DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sortir du noir.** Paris: Minuit, 2015.

14. SONTAG, Susan. The imagination of disaster [1965]. In: _____. **Against interpretation and other essays.** Londres: Penguin Books, 2009, p. 209-225.

a imagem da catástrofe se dá a ver. Isso fica evidente numa vasta gama de documentários e obras videográficas criadas por artistas contemporâneos. Podemos pensar nos retratos dos prisioneiros políticos, em permanente desaparecimento ao longo da ditadura em Portugal, vistos em *48* (2010), de Susana de Sousa; nos registos ausentes da Guerra do Líbano em *Yamo* (2012), de Rami Nawi; na história palestina deteriorada de *Recollection* (2015), de Kamal Aljafari, e numa série de outros exemplos.

No que diz respeito à memória das ditaduras latino-americanas, catástrofe da imagem e imagem da catástrofe se sobrepõem de maneira aguda nos documentários *O botão de pérola* (2015) e *Nostalgia da luz* (2010), de Patricio Guzmán, em que visões quase abstratas da água e da areia figuram uma terrível realidade do passado tornada inatingível. A obra de Enrique Ramirez é a radicalização desse procedimento.

Os dormentes

No primeiro semestre de 2015, o espaço de exposições temporárias do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago, no Chile, acolhia a videoinstalação *Los durmientes* (2014), realizada por Enrique Ramirez. Em espanhol como em português, a palavra “dormentes” tem significação ambígua, podendo referir-se tanto a algo adormecido, entorpecido, estagnado ou de pouca sensibilidade (pessoa, olhar, paisagem, pés etc.) quanto às peças de madeira que perfazem o leito das ferrovias ou que constituem as vigas do assoalho de uma embarcação. Tal polissemia alimenta a atmosfera da obra, em que três telas exibem simultaneamente fragmentos de uma história cuja linearidade é incerta.

Na tela da direita, vê-se o mar, em uma imagem aérea tomada de curta distância, de modo a quase tocar a água e as cruces de madeira que nela flutuam, sugerindo um peculiar cemitério marinho. O ambiente fúnebre é confirmado pela tela central: assistimos, em um travelling lateral, aos passos apressados de um senhor. Caminhando paralelamente a um muro encimado por espirais de arame farpado, ele mantém as mãos à frente do corpo, como em um gesto de oferta, e com elas segura um peixe morto. O espectador pode, aliás, perguntar-se: se o animal já se encontra sem vida, o que explicaria a

urgência na marcha?

A tela da esquerda acrescenta estranheza à instalação. O mar ocupa todo o quadro, filmado em plongée total, numa vista aérea maquinal, fruto improvável de um travelling sobre trilhos suspensos. A água, na imagem, aparece desprovida de transparência: é uma massa espessa e escura que ondula, com qualidade quase sólida (fig. 1). Como ponto inicial deste artigo, gostaria de propor uma leitura da imagem dessa massa de água que a vista não consegue atravessar enquanto imagem-apagamento. Ela reiteraria, assim, a opacidade engendrada por tentativas de representação da catástrofe no âmbito da história da arte ou na história do cinema, opacidade que é inerente ao esforço de recordá-la.

Muito embora a obra videográfica de Ramirez seja vista sobretudo no contexto de exposições de arte, em museus e galerias, seu uso da imagem em movimento na busca por uma imagem que possa dizer a memória da catástrofe nos permite colocar seu trabalho em diálogo com a tradição de representação da catástrofe no cinema, em primeiro lugar no âmbito dos filmes de barragem e, em segundo lugar, num contexto mais amplo das tentativas de “capturar” o evento catastrófico pelo cinema desde o final do século XIX.

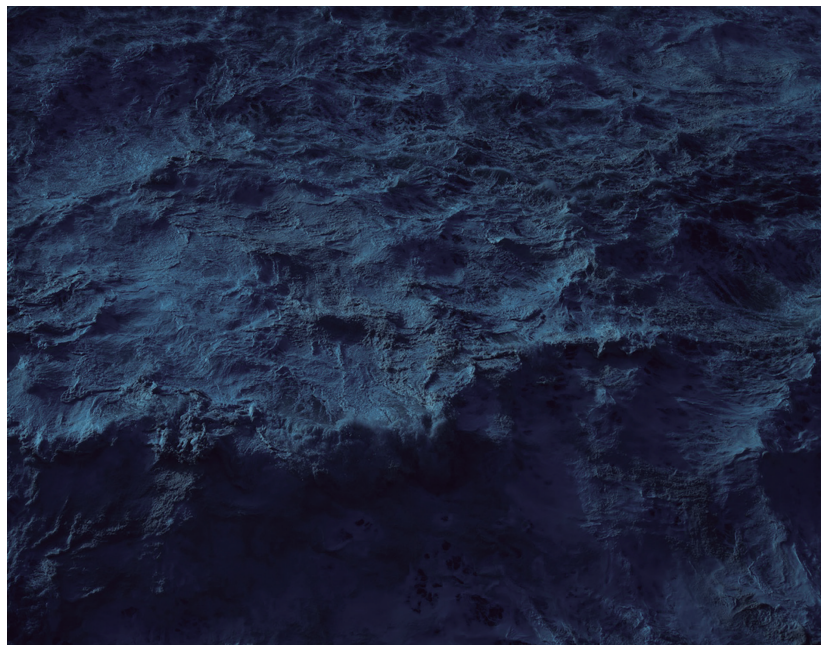


Fig. 1. Fotograma da videoinstalação *Los durmientes* (Enrique Ramirez, 2014). Graciosamente cedido pelo autor.

Imagem-apagamento e os filmes de barragem

Se inserida numa hipotética história da representação do mar no cinema latino-americano, a insistente vista aérea criada por Enrique Ramirez dialogaria com modalidades de figuração da utopia no cinema brasileiro¹⁵ – pensemos, por exemplo, no final redentor de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, quando a imagem da água parece realizar a profecia do sertão tornado mar¹⁶. Ainda no cinema de Glauber, o mar visto do alto, algo metálico, acompanhado de uma banda sonora composta por tambores africanos, remete às origens ancestrais de Eldorado em *Terra em transe* (1967).

Em *Los durmientes*, no entanto, se o caminhar para frente traz contornos de um mergulho no passado, trata-se menos de um desejo de reencontro com origens ancestrais ou profecias imemoriais do que da tentativa de obter visibilidade sobre um passado marcado pela opacidade. E pela catástrofe. O Museo de la Memoria foi inaugurado em 2010 com o objetivo de “dar visibilidade para as violações dos direitos humanos cometidas pelo Estado do Chile entre 1973 e 1990”, conforme informações disponíveis no site do museu (museodelamemoria.cl/sobre-el-museo/). Nascido na capital chilena durante os anos de chumbo (mais precisamente, em 1979), o artista investe o espaço do museu com a presença invisível dos espectros de vítimas do regime militar, militantes políticos presos, torturados, assassinados e “desaparecidos”¹⁷. Ao trazer para o espaço expositivo a água turva enquanto obstáculo à visão do espectador, sua videoinstalação representa na realidade uma contradição para o propósito do museu tal como ele é descrito em seu site. Ramirez problematiza, assim, o próprio ato espetacular, ao menos no que diz respeito à visibilidade desse passado traumático.

Embora mais distante, geográfica e cronologicamente, o mar filmado por Jean Epstein em *Le Tempestaire* (1947) está mais próximo visualmente das imagens trazidas à tona por Ramirez: por meio de uma alteração na velocidade de projeção, o cineasta francês obtivera a qualidade quase sólida do ondular marítimo, num registro que sugere controle sobre os fenômenos meteorológicos, a passagem do tempo e o lugar do homem diante da tragédia da existência. O agenciamento de imagens proposto pelo artista chileno relembra diversos elementos

Lúcia Ramos Monteiro

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

15. Ver, a esse respeito, NAGIB, Lucia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgias, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

16. XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

17. A busca pelo corpo dos desaparecidos está no centro de outros documentários recentes, como *Temps suspendu* (2015), de Natalia Bruschtein, e *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán. Guzmán concentra sua procura no deserto do Atacama, comparando sua empreitada à dos astrônomos que, também instalados no deserto, ocupam-se em olhar para o céu em busca de luzes emitidas em um passado longínquo, por estrelas que já não existem. Em *El botón de nácar* (2015), o cineasta continua sua investigação sobre catástrofes constitutivas da história chilena, acrescentando, à reflexão sobre a ditadura de Pinochet e os desaparecidos políticos, a questão do genocídio indígena praticado no país. O mar, nesse último filme, é, como na obra de Ramirez, um cemitério marinho.

do filme de Epstein, ambientado em um vilarejo bretão dedicado à pesca. Há, sobretudo, um esforço para reproduzir os poderes da bola de cristal, com a qual é possível controlar a tempestade e anular a morte, tida como certa, do noivo da mocinha, que havia saído para pescar apesar do mau-tempo. Na obra de Enrique Ramirez, a massa de água, se tem potência alegorizante, é enquanto marco de opacidade, obstáculo para a imagem em movimento, para a visão e para o conhecimento. É afirmação da inacessibilidade da catástrofe, da impossibilidade de representação objetiva, clara.

Para além das comparações com Glauber Rocha e Jean Epstein, a superfície da água tornada sólida pela ação da imagem em movimento e representando uma barreira infranqueável para a visão e a memória é presença recorrente em um conjunto de obras que já foram analisadas sob a ótica dos “filmes de barragem”, pela maneira pronunciada como eles expressam a aliança entre progresso e catástrofe¹⁸. Trata-se de um conjunto extenso de filmes dedicados a retratar a construção de barragens criadas com o objetivo de alimentar uma usina hidrelétrica ou para a irrigação. Como se sabe, tais obras acarretam a inundação de porções significativas da paisagem, condenando ao fundo da água casas, cidades, vegetação e modos de vida.

Na impossibilidade de elencar mais filmes de barragem, realizados por cineastas de diferentes períodos e nacionalidades, de Jean-Luc Godard a Jia Zhang-ke, de Dovjenko a Rossellini, de Manoel de Oliveira a Jorge Bodansky e Orlando Senna, contento-me em apresentar casos emblemáticos da opacidade da superfície da água, construindo, com isso, uma iconografia da água enquanto veículo da memória e ao mesmo tempo obstáculo a ela.

Cineasta sírio que estudou cinema em Paris, Omar Amiralay realiza dois filmes a propósito de uma barragem sobre o rio Eufrates dedicada a combater a seca: *Film-essai sur le barrage de l'Euphrate* (1970), ensaio visual seduzido pela monumentalidade da barragem, e *Déluge au pays du Baas* (2002), documentário de mea culpa, em que o realizador se arrepende do primeiro filme, “um erro de juventude”, e lamenta tanto o que desapareceu pela construção da obra quanto as ações do autoritário partido Baas.

O cineasta russo Nikolay Makarov também dedica dois documentários à barragem de Rybinsk, sobre o rio Volga, que inunda

18. MONTEIRO, Lúcia Ramos. *L'imminence de la catastrophe au cinéma. Films de barrage, films sismiques*. Tese de doutorado, sob a orientação de Philippe Dubois e Ismail Xavier. Paris: Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e Universidade de São Paulo, 2014.

Lúcia Ramos Monteiro

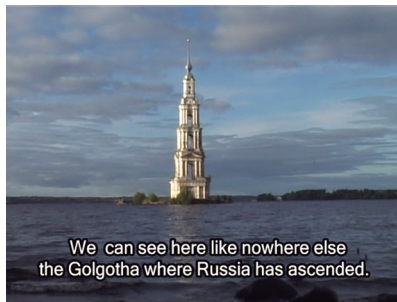
Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

cerca de 800 vilarejos – entre os quais, a cidade santa de Mologa. Nas duas versões, há imagens de atualidades, filmadas à época da construção da barragem, edificada entre 1935 e 1950 ao norte de Moscou, com base na mão-de-obra de cerca de 150 mil prisioneiros dos *gulags*, engendrando um lago artificial de 4500 km² e provocando o deslocamento de 130 mil pessoas. No filme de 1987, o realizador acompanha a expedição de antigos habitantes de Mologa, a bordo de um barco que percorre o reservatório. Em 2005, ele retorna ao local. A União Soviética já não existe, e o tom da narração é mais crítico. Uma boia sinaliza o local da antiga catedral da cidade e mergulhadores fazem imagens subaquáticas, mas a turbidez da água permanece.

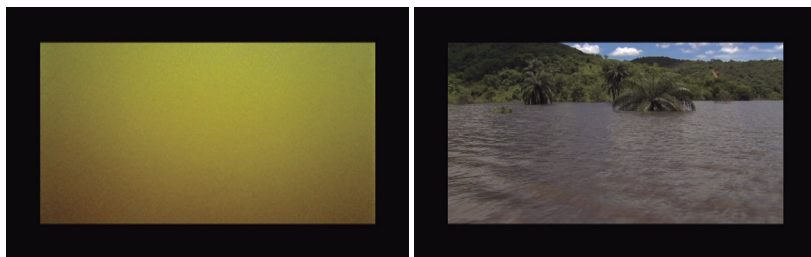
Sumidouro (2006 e 2008), de Cris Azzi, acompanha as diversas etapas de construção de uma barragem sobre o rio Jequitinhonha para alimentar a hidrelétrica de Irapé. As filmagens se concentram nas comunidades ribeirinhas de Peixe Cru e Porto Coris, deslocadas por conta das inundações para cidades pré-fabricadas distantes do rio. Num dos momentos mais marcantes do filme, um dos antigos moradores, já instalado na “cidade nova”, retorna a Peixe Cru e, a bordo de uma canoa, indica ao realizador onde se situava sua casa. As águas barrentas da represa nada deixam ver.



Figs. 2 e 3. Fotogramas de *Déluge au pays du Baas* (Omar Amiralay, 2002).



Figs. 4 e 5. Fotogramas de *Wide is the sea... Or a time to get the stones together* (Nikolay Makarov, 2005).



Figs. 6 e 7. Fotogramas de *Sumidouro* (Cris Azzi, 2006).

O cinza-azulado do mar do Chile, país eminentemente costeiro, encerra uma resposta frustrante. Dez anos depois da constituição da Comissão da Verdade chilena, os esforços para determinar a localização dos corpos de mais de mil presos políticos que “desapareceram” rendem uma constatação brutal: longe de esclarecer assassinatos que permanecem misteriosos ou de possibilitar um arremedo de luto para corpos ausentes, a resposta predominante, “jogado no mar”, indica que a opacidade será definitiva. Presos em geral já sem vida eram colocados em aeronaves e lançados ao mar presos a dormentes usados nas ferrovias, para que afundassem. Como localizá-los agora? Como certificar-se da veracidade desse tipo de relato? Se a obra de Enrique Ramirez figura algo dessa terrível história, trata-se da opacidade trazida junto com a ausência de respostas e certezas. Este artigo tentará articulá-la com a opacidade própria à representação catastrófica, tal como ela se conjuga ao longo da história do cinema.

Definições em movimento

As definições de cinema e catástrofe são forçosamente provisórias. Catástrofe é uma palavra de origem grega, formada pela preposição *kata*, que no grego antigo indica um deslocamento ao mesmo tempo para baixo e em direção ao fim, e no grego moderno significa ao mesmo tempo “contra” e “para”; e pela raiz *streph*, girar, de caráter cíclico. No grego antigo, *katastrophê* significa “eu derrubo”, como quando a parte superior de algo cai no chão, quando uma cidade é destruída por inimigos ou uma casa é demolida, um lutador põe por terra seu adversário. O substantivo *katastrophê*, ainda no grego antigo, designa “reviravolta, conquista, destruição”, de um país, uma cidade ou um povo, e ao mesmo tempo a finalização de algo, como uma obra dramática – é assim que catástrofe faz sua entrada

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

nas línguas modernas, ou seja, pelo teatro, em que indica a reviravolta conduzindo ao final da tragédia. Alessandra Lukinovich atribui à dupla significação da preposição *kata* a polissemia que marca a trajetória de *catástrofe*, “como se houvesse uma direção espacial própria à morte e à culminância, equivalente a uma queda”¹⁹. A autora lembra que a palavra é usada tanto para designar eventos definitivos (como a morte) quanto fenômenos cíclicos (como o fim do ano). O movimento complexo desenhado pela palavra catástrofe está de certa maneira espelhado no movimento do cinema, ao menos em sua forma “filme”, analógica. Basta pensar no desenrolar cíclico do rolo, do início ao fim, passando de cima para baixo sobre o feixe de luz do projetor, para depois começar de novo.

Central para a definição do cinema enquanto *dispositivo*, o movimento do desfilhar da película durante a projeção luminosa descrito acima e assimilado à definição etimológica de catástrofe, torna-se, nas primeiras décadas do século XXI, insuficiente para uma definição *atual* de cinema, que poderia abarcar obras como a de Enrique Ramirez, que se baseia no uso da imagem em movimento, mas filmada em suporte digital e exibida em três telas, no contexto de uma exposição museográfica. Com a predominância dos formatos digitais de gravação e exibição e as possibilidades de fruição da imagem em movimento em diversas plataformas, diversos autores vêm falando de cinema pós-filmico²⁰, de *morte* ou *fim* do cinema²¹ e mesmo de pós-cinema. Como diz Jacques Aumont, a sala escura se tornou um *lugar entre outros* para se ter a experiência do filme. Não podemos aqui reconstituir o farto debate sobre essas questões, mencionadas no esforço de constituição de um panorama na qual a discussão que trazemos se insere.

De fato, se vale a pena esboçar “tentativas de definição” de cinema e catástrofe, elas situam-se na contramão de esforços para estabelecer *ontologias* – o que é o cinema, o que é a catástrofe – constituindo-se sobretudo como exercício de observação de seus *usos*, suas *ocorrências*, suas variações, suas possibilidades. As perguntas multiplicam-se, portanto, passando do “o que é” para, por exemplo, “onde está o cinema e o que ele pode diante da catástrofe?”. “Por que se usa a palavra catástrofe para designar determinado evento, e não para outro?”. “Como o termo *catástrofe* surgiu e como adquiriu conotação negativa?”.

19. LUKINOVICH, Alessandra. ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ, mot grec. In: VON FÜRSTENBERG, Adelina (org.), **De la catástrofe** [catálogo de exposição]. Genebra: Centre d'art contemporain, 1982, p. 39.

20. DE ROSA, Miriam; HEDIGER, Vincenz. Post-what? Post-when? A conversation on the 'Posts' of Post-media and Post-cinema. **Cinéma et cie.**, vol. XVI, nº 26/27, spring/fall 2016, p. 9-20; STEWART, Garrett. **Framed Time: toward a postfilmic cinema**. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

21. Cf. AUMONT, Jacques. Op. cit.; e GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Op. cit. Ver igualmente a excelente síntese realizada por Fernão Pessoa Ramos. RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. **Galáxia**, nº 32, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/25800>>.

22. ROLLET, Sylvie. Op. cit., p. 14.

23. Menos publicado no Brasil que seus contemporâneos, o filósofo alemão Günther Anders (1902-1992), de nascimento Günther Stern, fez doutorado com Edmund Husserl, o pai da escola fenomenológica, tendo sido também aluno de Heidegger e Cassirer, e marido de Hannah Arendt entre 1929 e 1936. Temos dele um texto sobre Kafka (2007) e *O mundo como fantasma e matriz: considerações filosóficas sobre o rádio e a televisão*, fruto de um trabalho de TCC de Thiago Scarelli, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. **CIRO MARCONDES FILHO** explicita as tensas relações de Anders com os pensadores da Escola de Frankfurt, e em especial com Adorno, dando ênfase ao pensamento de Anders sobre a fotografia, a televisão e a mídia e a seu papel precursor jamais reconhecido. **MARCONDES FILHO, Ciro.** Ser é ser percebido. Sobre um pensador da comunicação que jamais foi, apesar de sempre ter sido: Günther Anders. **Communicare. Revista de pesquisa.** São Paulo, v. 6, nº 2, 2006. Seus textos dos anos 1950 e 1960 contêm prefigurações das teses de McLuhan (“o meio é a mensagem”), de Umberto Eco (“a televisão não é a reprodução da realidade, mas a própria realidade”) e mesmo

Rollet interroga a postura ética de cineastas e do próprio cinema diante da catástrofe, “diante” indicando eventos históricos – os genocídios do século XX – já decorridos: o genocídio armênio, o judaico e o cambojano. A autora recusa evidentemente “a construção de uma *inteligibilidade* dos fatos”, abrindo-se “à presença do desastre que pode ao menos ser *capturado*”²². E, embora haja uma data de início e de fim para cada um dos processos engendrados pelos filmes com os quais a autora trabalha, eles carecem de uma conclusão, na medida em que ainda faltam julgamentos, consequência, reconhecimento – e talvez seja possível dizer que o trabalho do cinema vai nessa direção. A não resolução desses processos está inscrita na estranha temporalidade de alguns dos filmes com os quais Rollet trabalha – o exemplo de Egoyan é notável –, reflexo das permanências dos processos genocidários, sobretudo à falta de reconhecimento do genocídio armênio pelos tribunais internacionais.

Diante da catástrofe

Para além dos filmes e do pensamento forjado na tentativa de elaboração de catástrofes (mais ou menos) passadas, é preciso levar em conta também o horizonte catastrófico com o qual o cinema contemporâneo deve lidar. Quando se pergunta, a exemplo de Rollet, “o que pode o cinema ou a arte diante da catástrofe?”, a que exatamente se refere o termo “diante”? Convivemos com a perturbadora herança de um passado catastrófico, marcado por guerras que opuseram humanidade contra humanidade. Ao mesmo tempo, nos sentimos na expectativa de catástrofes que estão por vir. Günther Anders²³ usa a expressão “o tempo do fim” para descrever uma situação que as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki inauguram: a possibilidade de aniquilação total da humanidade pela humanidade, ao alcance de um apertar de botões. O fim do mundo não é apenas possível, mas provável, afirma Anders em seus textos do início da década de 1960, reunidos em *A ameaça nuclear: reflexões radicais na era atômica*:

Em 6 de agosto de 1945, o Dia de Hiroshima, uma Nova Era começou: a era em que, a qualquer momento, temos o poder de transformar qualquer lugar do nosso planeta, e até o nosso próprio planeta, em uma Hiroshima. Naquele dia, nos tornamos, ao menos *modo negativo*, onipotentes; mas

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

na medida em que, por outro lado, podemos ser dizimados a qualquer momento, também nos tornamos totalmente impotentes. Dure o quanto durar, mesmo que dure para sempre, essa Era é “A Última Era”: pois não há possibilidade alguma que sua *differentia specifica*, a possibilidade de nossa auto-extinção, termine jamais – exceto pelo próprio fim.²⁴

É preciso prever o fim do mundo para que ele não aconteça, ou seja, devemos acreditar na plausibilidade de que vivemos o fim dos tempos pois esse é o único recurso efetivo para lutar contra sua efetivação, diz Anders, que por essa razão se considera ao mesmo tempo apocalíptico e antiapocalíptico. A condição terrível que a humanidade vive desde 1945, aterrorizada pela catástrofe que acaba de ocorrer e pela que está prestes a ocorrer, inaugura o “Tempo do Fim”, uma era de suspensão a que estamos condenados a viver até que a vida humana de fato seja eliminada do planeta. Se o fim da Guerra Fria minimiza a ameaça nuclear, outros riscos vêm renovar o diagnóstico proposto por Anders, e em especial o ecológico, de modo que a situação que ele descreve se mantém atual, mesmo se ignorarmos o embate midiático em curso entre Estados Unidos e Coreia do Norte. O pensamento de Günther Anders convida a repensar a visão que pode ter o “anjo da história”, descrito por Walter Benjamin com base no desenho de Paul Klee, *Angelus Novus*.

Asas abertas, o anjo da história é levado pela tempestade do progresso, que o impele irresistivelmente para o futuro, mas mantém o olhar fixado nas ruínas deixadas para trás, num amontoado que se acumula e sobe em direção ao céu. É preciso agora imaginar o que ocorreria se o anjo de Klee de algum modo se virasse para a frente: teria os olhos fechados ou enxergaria o tempo atual, “uma interminável história do esquecimento do respectivo agora, uma história não consciente de si, apenas uma sucessão de coisas que passam inobservadas”²⁵

Tripla análise

Pensar os encontros entre cinema e catástrofe implica, ainda, a articulação entre ao menos três níveis de análise: o temático, o formal e o metarreflexivo. A articulação desses três níveis, constitutiva do texto de *Noite e neblina*, renova-se em obras como *Los durmientes*

de apontamentos de Susan Sontag sobre a fotografia, sem que ele jamais fosse creditado. Mais recentemente, o pensamento “apocalíptico” de Anders, forjado no pós-guerra, diante do trauma das bombas atômicas e da ameaça nuclear, tem sido resgatado e recolocado em circulação por teóricos do “catastrofismo”, de Jean-Pierre Dupuy a Debora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro. (DUPUY, Jean-Pierre. **O tempo das catástrofes. Quando o impossível é uma certeza**. São Paulo: É Realizações, 2011).

24. ANDERS, Günther. Teses para a era atômica. **Revista Sopro**, nº 87, abril de 2013. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/anders.html#WMas74WUdWs>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

25. MARCONDES FILHO, Ciro. Op. cit, p. 37.

(2014). Talvez possamos identificar, na produção contemporânea, “narrativas de dissolução”, uma modalidade recorrente adotada pela imagem em movimento no século XXI, que por um lado herda um passado traumático e um inconsciente catastrófico e, por outro, deve pensar a própria catástrofe do dispositivo cinematográfico clássico, a iminência de seu próprio fim.

Os encontros entre cinema e catástrofe convidam a uma análise que se desdobra em três níveis, em princípio inseparáveis. O primeiro nível é temático, ou seja, nele se situam encontros entre cinema e catástrofe refletidos na temática de filmes. Os operadores do primeiro cinema buscavam registrar imagens reais de efeitos de catástrofes ditas naturais e capturar o instante propriamente catastrófico de outros eventos contingentes (sobretudo a morte), paliando eventuais impossibilidades com reconstituições e reencenações. Em 1902, Georges Méliès dedica uma de suas “vistas animadas” à encenação da erupção do vulcão da Montanha Pelada, que destruíra a ilha de Saint-Pierre, na Martinica, em 8 de maio daquele mesmo ano, provocando a morte de praticamente a totalidade de seus 30 mil habitantes (há registros de apenas três sobreviventes) – por razões eleitorais, o governador não quis evacuar a ilha. A erupção era inevitável, a morte das pessoas não. *Éruption volcanique en Martinique* (1902) conta com a reconstituição, em estúdio, da tragédia: explosões são vistas no “fundo negro”, e uma nuvem de fumaça encobre a maquete da cidade. Não há dúvida de que se trata de um tema-composto, fabricado, e no entanto era preciso fazê-lo com agilidade e exibi-lo como notícia do evento que acabara de ocorrer.

Pouco tempo depois, o sismo registrado em 18 de abril de 1906 em São Francisco não chega a ser filmado durante sua ocorrência, mas faz-se visível nas imagens cinematográficas por subtração. Realizado poucos dias antes do desastre, o *travelling* pela Market Street de São Francisco, filmado a partir da janela dianteira do bonde que percorria a rua, torna-se célebre depois do terremoto e do violento incêndio que o seguiu. Conhecidas como *A trip down Market Street – before the fire*, as imagens registradas pelos Miles Brothers seriam refeitas algumas vezes depois do incêndio, de modo que é possível ver a presença da catástrofe pelas ruínas deixadas dos dois lados da rua. Um dos principais expoentes do cinema estrutural nos Estados Unidos, Ernie Gehr retoma o *travelling* que antecede o sismo em seu *Eureka* (1974),

Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho.

desacelerando brutalmente a velocidade de projeção. Um enorme suspense acompanha a passagem de cada veículo ou passante que cruza o caminho do bonde em que a câmera está embarcada, como se o destino do *travelling* fosse de fato registrar uma tragédia. O terremoto vai inspirar a ficção melodramática *San Francisco* (1936) de W. S. Van Dyke, que atribui um papel purificador à catástrofe, livrando a cidade do pecado e da perversidade.

Apesar de muito distintos em suas ambições e registros, os filmes sísmicos de Méliès, dos Miles Brothers, de Van Dyke e mesmo as inúmeras adaptações cinematográficas do romance de Edward Bulwer-Lytton, *Os últimos dias de Pompeia*²⁶, deparam-se com uma dificuldade comum: a figuração do *instante catastrófico*. Fora da ficção, o caso do material dos Miles Brothers é emblemático: o terremoto está no pós-filme, no intervalo entre diferentes versões do *travelling* pela Market Street. Mesmo nas reconstituições ficcionalizadas, é comum que uma nuvem de fumaça invada o quadro no momento exato do desastre, como um obstáculo que cega os personagens e se interpõe à visão do espectador, de modo a quase não sobrar imagens figurativas reconhecíveis.

A percepção da catástrofe como obstáculo físico à visão e à representação constitui o cerne do segundo nível de análise, o nível formal. Representação da catástrofe e catástrofe da representação são em muitos casos indissociáveis; e em especial o “instante catastrófico” produz em geral obstáculos à visão, produz invisibilidade, e põe em cheque a própria posição do espectador. Com base em análises de obras de épocas e *mediums* distintos – literatura, pintura, cinema, filosofia etc. –, uma série de autores se debruçou sobre o tema do olhar sobre a catástrofe e o problema de sua representação. O filósofo alemão Hans Blumenberg retoma essa linhagem, abordando os paradoxos da representação catastrófica desde Lucrécio, Horácio e Zenon, na Antiguidade, até pensadores do século XX. Qual é a justa posição do espectador dos desastres? Tal pergunta permeia a história dos relatos e representações do evento catastrófico. Sua distância cômoda — suficientemente distante para não ser levado pelas ondas, suficientemente próximo para ter visão nítida — é desde o início questionada tanto de uma perspectiva moral, como no debate entre Voltaire²⁷ e Rousseau²⁸ por ocasião do terremoto de Lisboa, quanto de uma perspectiva física (é possível observar o mar agitado de um naufrágio

26. Quatro versões de *Os últimos dias de Pompeia* datam de antes de 1920: a de William Both (1900) de 24 metros; a de Luigi Maggi (1908), a primeira efetivamente narrativa; a de Mario Caserini e Eleuterio Rodolfi (1913); e a de Giovanni Enrico Vidale e Ubaldo Maria del Colle (1914). Para mais informações a esse respeito, ver MONTEIRO, Lúcia Ramos. Op. cit., p. 104-105; e DUMONT, Henri. Chronologie du film historique à l'antique. In: AZIZA, Claude (org.). **Le Péplum: l'Antiquité au cinéma. CinémAction**, n° 89, Paris: Téliorama, 1989, p. 129-180.

27. VOLTAIRE, F.-M. **Poèmes sur le désastre de Lisbonne et sur la loi naturelle, avec des préfaces, des notes** (1756). Paris: Hachette/BNF, 2013.

28. ROUSSEAU, J.-J. Lettre à Voltaire (18 de agosto de 1756). In: **Œuvres complètes**, vol. IV. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.

sem correr risco de ser vitimado por ele?). Blumenberg relembra os usos do mar e da navegação como metáforas da existência humana, chegando a questionar o próprio ato espectral – o prazer do espectador de teatro diante dos dramas da vida, por exemplo – e lembrando a origem comum das palavras *naufragar* e *fracassar* (os verbos latinos *quassare* e *frangere*, ‘romper’, com o prefixo pejorativo *fra-*).

É decorrência desse segundo nível o terceiro, metarreflexivo, que envolve o fracasso da própria empreitada fílmica, representativa. *Nuit et brouillard* é pioneiro, na história do cinema, entre outras coisas por ocupar definitivamente o lugar do fracasso, expressando a catástrofe da representação envolvida na representação da catástrofe. É um filme impossível, a equipe sabe disso, e ainda assim se faz necessário realizá-lo, vê-lo, revê-lo. Toda a construção vai confrontar-se com esse paradoxo, enfrentando as impossibilidades enquanto possibilidades. Sylvie Lindeperg, em seu estudo de grande fôlego sobre a obra, ancora na figura da historiadora Olga Wormser, situada na origem do projeto e fundamental para todo o processo de realização, essa dualidade de forças. Em sua primeira visita aos campos poloneses, ainda em 1946, ela tentara ver Auschwitz com os olhos dos deportados franceses. A respeito dessa tentativa, Lindeperg escreve:

Todo olhar a posteriori sobre esses lugares, ainda que fosse o primeiro, já é fruto de uma sedimentação das visões e, ao mesmo tempo, sinal de sua diferença irreduzível: a linha do tempo que separa as vítimas da tragédia dos que vieram depois é infranqueável.²⁹

29. LINDEPERG, S. “*Nuit et brouillard*”. *Un film dans l’histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007, p. 7, tradução minha.

Consciente dessa frustração fundadora, *Nuit et brouillard* sabe-se lugar de uma ausência, não se substituindo ao acontecimento, mas acolhendo-o³⁰. Do ponto de onde observamos, hoje, a história das relações entre cinema e catástrofe, é preciso levar em conta falhas, impotências e negligências do cinema.

Uma história das relações entre cinema e catástrofe deve, ainda, pensar nos pontos de catástrofe do próprio cinema, momentos em que o cinema previu seu próprio fim. Gaudreault e Marion repletam as “mortes” do cinema, diagnosticadas em momentos de transformações radicais, como o advento do sonoro, o surgimento e a popularização da televisão, o videocassete e, mais recentemente, a tecnologia digital³¹. O século XXI olha para o patrimônio-cinema

30. Ibidem, p. 8.

como um amontoado de ruínas, vestígio de algo que já passou³² ou mausoléu³³, dissolvido entre outras possibilidades de fruição da imagem em movimento, desvitalizado numa era digital em que a imagem não é mais inscrição do tempo sobre a película.

Considerações finais, ou da alegoria opaca

A dimensão alegórica está evidentemente presente no encontro entre esses três níveis de leitura que proponho da relação entre cinema e catástrofe, relação que problematiza o lugar do espectador e que implica em pensar o próprio cinema enquanto arte e técnica, enquanto médium e dispositivo. Xavier explica sua escolha pela chave analítica da alegoria para pensar um conjunto de filmes brasileiros das décadas de 1960 e 1970 em sua relação com o turbulento momento político. Para ele, a alegoria é uma “categoria capaz de dar expressão à forte relação entre forma e conjuntura”³⁴. Interessava-lhe entender como aquele cinema “internalizou a crise política da época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe”³⁵.

No percurso proposto, a opacidade radical e o esvaziamento do quadro funcionam como alegorias negativas, capazes de expressar uma catástrofe ao mesmo tempo *tematizada* e fenômeno formal que *atinge* filme e espectador, afirmando o fracasso do cinema enquanto forma e dispositivo. Em *Los durmientes*, os três níveis apresentam-se igualmente potentes: à catástrofe da ditadura chilena e dos milhares de desaparecidos, soma-se a catástrofe da imagem, incapaz de enxergar através da água turva nem de revelar as peças faltantes da história.

Ao expor imagens em movimento em uma instalação, Ramirez insere-se, ainda, na discussão sobre o lugar do cinema e do filme, num momento visto como pós-cinemático. O homem que caminha segurando um peixe morto ladeia um muro de concreto, encimado por arame farpado e entrecortado por panópticos, sugerindo paralelos com a iconografia oriunda do universo concentracional, em que *Nuit et brouillard* e *Kapò* têm papel primordial. Não é possível acostumar-se a *Los durmientes*, como também não é possível ver em sua obra um substituto da(s) catástrofe(s) chilena(s). Suas imagens não compensam a ausência, mas falam o desaparecimento, dão corpo ao

31. Cf. GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Op. cit.

32. Cf. AUMONT, Jacques. Op. cit.

33. MULVEY, Laura. **Death 24 X a Second. Stillness and the Moving Image**. Londres: Reaktion Books, 2006.

34. XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 15.

35. Ibidem, p. 13.

ARS apagamento. O que pode o cinema diante da catástrofe? É provável
ano 16 que qualquer esboço de resposta passe pela contaminação da obra
n. 33 fílmica com a opacidade gerada evento catastrófico.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. Critique de la culture et société (1949). In: **Prismes**. Paris: Payot, 1986, p. 26.

ANDERS, Günther. Teses para a era atômica. **Revista Sopro**, nº 87, abril de 2013.

AUMONT, Jacques. **Que reste-t-il du cinéma?** Paris: Vrin, 2012.

BLUMENBERG, Hans. **Naufrágio com espectador**. Lisboa: Vega, 1990.

DE ROSA, Miriam; HEDIGER, Vincenz. Post-what? Post-when? A conversation on the 'Posts' of Post-media and Post-cinema. **Cinéma et cie.**, vol. XVI, nº 26/27, spring/fall 2016, p. 9-20.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. **Serrote**, nº 13, São Paulo, março de 2013, p. 30.

_____. **Images malgré tout**. Paris: Minuit, 2003.

_____. **Sortir du noir**. Paris: Minuit, 2015.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of Cinematic Time**. Modernity, contingency, the archive. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2002.

DUMONT, Henri. Chronologie du film historique à l'antique. In: AZIZA, Claude (org.). **Le Péplum: l'Antiquité au cinéma**. **CinémAction**, nº 89, Paris: Télérama, 1989, p. 129-180.

DUPUY, Jean-Pierre. **O tempo das catástrofes. Quando o impossível é uma certeza**. São Paulo: É Realizações, 2011.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. **La fin du cinéma?** Un média en crise à l'ère du numérique. Paris: Armand Colin, 2013.

LINDEPERG, S. **"Nuit et brouillard". Un film dans l'histoire**. Paris: Odile Jacob, 2007.

LUCRÉCIO. *Da natureza* (séc. I a.C.). São Paulo: Abril Cultural, 1980. Também disponível em EPICURO, LUCRÉCIO, CÍCERO, SÊNECA, MARCO AURÉLIO. *Antologia de textos*, coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

LUKINOVICH, Alessandra. ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ, mot grec. In: VON FÜRSTENBERG, Adelina (org.), *De la catástrofe* (catálogo de exposição). Genebra: Centre d'art contemporain, 1982, p. 39.

MARCONDES FILHO, Ciro. Ser é ser percebido. Sobre um pensador da comunicação que jamais foi, apesar de sempre ter sido: Günther Anders. *Communicare. Revista de pesquisa*. São Paulo, v. 6, nº 2, 2006.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. *L'imminence de la catastrophe au cinéma. Films de barrage, films sismiques*. Tese de doutorado, sob a orientação de Philippe Dubois e Ismail Xavier. Paris: Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e Universidade de São Paulo, 2014.

MULVEY, Laura. *Death 24 X a Second*. Stillness and the moving image. Londres: Reaktion Books, 2006.

NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. *Galáxia*, nº 32, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br//index.php/galaxia/article/view/25800>>.

RIVETTE, Jacques. Da abjeção. In: VOGNER DOS REIS, Francis; OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *Jacques Rivette. Já não somos inocentes* (catálogo de retrospectiva). São Paulo: CCBB, 2013, p. 96.

ROLLET, Sylvie. *Une éthique du regard*. Le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh. Paris: Hermann, 2011.

ROUSSEAU, J.-J. Lettre à Voltaire (18 de agosto de 1756). In: *Œuvres complètes*, vol. IV. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A História como trauma. In: NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

SONTAG, Susan. The imagination of disaster (1965). In: _____.

ARS *Against interpretation and other essays*. Londres: Penguin Books, 2009, p. 209-225.

ano 16

n. 33

STEWART, Garrett. *Framed Time: toward a postfilmic cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 2007

VOLTAIRE, F.-M. *Poèmes sur le désastre de Lisbonne et sur la loi naturelle, avec des préfaces, des notes* (1756). Paris: Hachette/BNF, 2013.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Sertão Mar*. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Regilene Sarzi Ribeiro***Dispositivos de visibilidade & máquinas de programar.
Imagens biomédicas na arte contemporânea:
Juana Gómez e Laura Ferguson.**

Devices of visibility & machine programs. Biomedical images in contemporary art: Juana Gómez and Laura Ferguson.

Artigo inédito

palavras-chave:

dispositivos de visibilidade do
corpo; imagens biomédicas;
transdisciplinaridade;
Juana Gómez; Laura Ferguson

O artigo trata das imagens biomédicas na arte contemporânea a partir da obra da artista chilena Juana Gómez e da norte-americana Laura Ferguson. O estudo transdisciplinar visa investigar em que medida as apropriações de imagens biomédicas estão vinculadas aos dispositivos de visibilidade do corpo. A fundamentação teórica relacionou o conceito de dispositivo de Michel Foucault com a programação de Vilém Flusser para discutir o papel do artista no deslocamento das imagens da medicina para as artes visuais. Os resultados apontam para um corpo vigiado e polifônico, fruto da investigação científica, recomposto por diferentes visualidades, em constante devir.

keywords:

body visibility devices;
biomedical images;
transdisciplinary;
Juana Gomez; Laura Ferguson

The article deals with biomedical images in contemporary art from the Chilean artist Juana Gomez and American Laura Ferguson work. The transdisciplinary study aims to investigate to what extent the biomedical imaging appropriations are linked to the body's visibility devices. The theoretical foundation related the concept of Michel Foucault device with Flusser programming to discuss the role of the artist in the displacement of medical images for visual arts. The results point to a guarded and polyphonic body, the result of scientific research, recomposed by different visualities, in becoming constant.

* Universidade Estadual
Paulista "Júlio de
Mesquita Filho" [UNESP].

Arte e Medicina – uma pesquisa transdisciplinar

Regilene Sarzi Ribeiro

Dispositivos de visibilidade

& máquinas de programar.

Imagens biomédicas na arte

contemporânea: Juana Gómez

e Laura Ferguson.

Ao longo da história da arte foram inúmeras as vezes que a arte e a medicina se encontraram, construindo uma complexa rede de conhecimento que se manifesta em imagens, obras artísticas, livros e manuais de referência tanto para a Arte, quanto para a Ciência. Questões sociais, políticas, religiosas e culturais sempre estiveram presente nestes encontros, transformando as contaminações entre as áreas em novos conhecimentos sobre o corpo e sobre as imagens técnicas.

Com a finalidade de tecer novos nexos entre os campos da Arte e da Medicina, entre Arte e Ciência, entre corpo e imagem surgiu o projeto de pesquisa (trienal docente) “Hibridismo estético e arte eletrônica: formas de registro e corporalidades nas Artes Visuais”, em andamento, do qual apresento os primeiros resultados na forma deste artigo. Na referida pesquisa, estou investigando como se constroem os imaginários corporais e as diferentes visualidades do corpo visto em seu interior na arte contemporânea, visando descrever as relações estético-culturais das imagens médicas com a História da Arte. Para tanto, estou elaborando um panorama da produção de imagens biomédicas e suas interconexões com o campo da Arte, tendo como base um estudo transdisciplinar que articula as Artes Visuais, a Filosofia Estética Contemporânea, a Sociologia, a Medicina e a história das tecnoimagens.

As análises e interpretações do *corpus* são pautadas em referencial histórico-crítico que caracteriza a pesquisa como qualitativa. A metodologia é composta da descrição e análise de obras de arte ao longo da História da Arte, visando discutir em que medida as representações do corpo e as apropriações de imagens biomédicas estão vinculadas aos dispositivos técnicos e ao hibridismo estético.

O objetivo é ampliar a compreensão dos processos históricos, sociais e culturais que envolvem a produção e a recepção das imagens tecnoartísticas resultantes da apropriação e hibridização de imagens biomédicas, exames e diagnósticos médicos. Além disso, visa esboçar como se constrói o imaginário corporal e as diferentes corporalidades desde as representações do corpo no desenho e/ou na gravura até os registros do corpo pela fotografia, filmes, vídeo, raios-x, scanner, entre outros dispositivos técnicos, quando se destacam as operações de apropriação e hibridização estética.

Cabe ressaltar que um estudo transdisciplinar, como este que apresento, pressupõe um olhar para a complexidade das áreas envolvidas a fim de atravessar os campos de conhecimento e tecer novos nexos entre eles, por meio de um pensamento complexo¹ como propõem Edgar Morin, Basarab Nicolescu e Fritjof Capra², entre outros. Nesse contexto, utilizo a teoria sistêmica ou a ecologia dos sistemas como base para refletir sobre a estrutura em rede, que organiza as relações entre os artistas, os aparelhos de registro do corpo e suas imagens técnicas. O físico-teórico austríaco Fritjof Capra assegura que “a ideia central dessa concepção sistêmica e unificada da vida é a de que o seu padrão básico de organização é a rede”, e completa “em todos os níveis de vida, desde as redes metabólicas das células até as teias alimentares dos ecossistemas e as redes de comunicações da sociedade, a cultura e as artes, os componentes vivos se interligam sob a forma de rede”³.

Destarte, a fundamentação teórica é centrada na abordagem transdisciplinar e no referencial histórico-crítico, partindo da aproximação conceitual entre os seguintes teóricos e pensadores: Michel Foucault e o instrumento do exame médico e o conceito de dispositivo⁴; Vilém Flusser sobre o conceito de programação das tecnoimagens⁵; Peter Burke (2003) e seus estudos sobre o hibridismo cultural⁶; Nicolas Bourriaud e como a arte “reprograma” o mundo na contemporaneidade a partir da pós-produção e apropriação de informações e dados já elaborados⁷ e Lúcia Santaella e Luiz Claudio da Costa que tratam, cada um a sua maneira, sobre os meios de produção, veiculação e visibilidade das imagens e os cânones de registro, arquivo e memória⁸.

O filósofo francês Michel Foucault trata do conceito de dispositivo e de igual forma elabora sua análise sobre o instrumento do exame e sistemas de vigilância e controle, relacionados à disciplina como um conjunto de técnicas pelas quais o sistema de poder submete os indivíduos e os torna dóceis. A partir do pensamento do filósofo tcheco, naturalizado brasileiro, Vilém Flusser sobre o conceito de “programação”, produzida por aparelhos e suas tecnoimagens, optei por comentar uma das bases de produção das imagens biomédicas: a fotografia, aproximando os conceitos de dispositivo e programação, de Foucault e Flusser, respectivamente. Para Foucault, o dispositivo é uma rede de elementos que compõe o jogo de poder entre o sujeito e

1. Cf. MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

2. Ver, de Edgar Morin, *Complexidade e transdisciplinaridade: a reforma da universidade e do ensino fundamental* (Natal: EDUFRRN, 1999), de Basarab Nicolescu, *O manifesto da transdisciplinaridade* (São Paulo: Trion, 1999) e de Fritjof Capra, *As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável*. (São Paulo: Cultrix, 2011).

3. CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável**. São Paulo: Cultrix, 2011, p. 267.

4. Cf. FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2013.

5. FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

6. Cf. BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

7. Cf. BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

8. SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem.

a sociedade. Flusser defende a programação como processo civilizatório, no qual a arte pode ser um instrumento de libertação dos homens para romper o poder das tecnoimagens e empreender a experiência estética pura.

Ao passo que o inglês Peter Burke analisa amplamente os processos de hibridização do sujeito, da cultura e dos objetos culturais e tece diferentes interpretações acerca do hibridismo como fenômeno cultural em diferentes épocas e contextos. No campo da crítica e curadoria de arte, o francês Nicolas Bourriaud descreve como um conjunto de atividades, associadas ao tratamento de dados e informações já registrados, montagem, soma de outras fontes visuais ou sonoras e apropriações de imagens e sons produzidos pela televisão, cinema e do vídeo, organizam a pós-produção que reprograma o mundo na contemporaneidade.

A semioticista brasileira Lúcia Santaella defende que são três os paradigmas de constituição da imagem, a saber: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico e pesquisador carioca Luiz Claudio da Costa observa o domínio do regime fotocinematográfico na arte do século XX e os desdobramentos dos registros e arquivos na arte, na espacialidade e temporalidade das obras de arte na contemporaneidade.

Imagens biomédicas na arte contemporânea: Juana Gómez e Laura Ferguson

As conexões entre a representação e as formas de registros (desenho, pintura, escultura, gravura, fotografia, vídeo) do corpo se tornam complexas com as transformações conceituais e tecnológicas desencadeadas na passagem do século XVIII para o XIX. As representações do corpo, que antes tinham na ciência anatômica um grande campo de produção e difusão de imagens do corpo, ganham notoriedade no século XX com o advento da imagem fotográfica, sobretudo as que surgiram partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que escancaravam as atrocidades da guerra e a fragilidade do corpo.

Para Lúcia Santaella, os paradigmas da imagem são três: o pré-fotográfico cujas imagens são resultado da habilidade manual do homem para dar forma ao mundo visível e invisível; o fotográfico que produz imagens que dependem de dispositivos maquínicos (fotogra-

fia, filmes, vídeos, holografia) capazes de registrar cenas, objetos e paisagens; e o pós-fotográfico, no qual as imagens são totalmente computacionais, sintéticas e infográficas, resultantes de uma matriz numérica⁹.

No regime pré-fotográfico os processos de criação da imagem são artesanais e a expressão da visão do artista é fruto da sua habilidade manual. A produção artesanal é concretizada por meio de suportes, superfícies e receptáculos de condução da imagem como o papel, a pedra, a madeira e ou o tecido. A imagem gerada é resultado do gesto do artista que confere uma figuração ao visível. A natureza da imagem pré-fotográfica visa figurar o visível e dar forma ao invisível. O sujeito artista criador da imagem pré-fotográfica é um sujeito demiurgo que modela e organiza a matéria caótica preexistente através da imitação de modelos eternos e perfeitos.

No final do século XVIII e começo do século XIX, a fotografia promoveu tanto a produção quanto a reprodução de imagens numa velocidade sem precedentes. No paradigma fotográfico, conforme descreve Santaella: “a imagem é o resultado do registro sobre um suporte químico ou eletromagnético [...] pronto para reagir ao menor estímulo da luz”¹⁰.

Para Vilém Flusser, “as imagens técnicas são produzidas por aparelhos. Como primeira delas foi inventada a fotografia. O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato”, destacando-se o fato de que os “aparelhos fazem parte de determinadas culturas, conferindo a estas certas características”¹¹.

Além das relações dos aparelhos e das imagens com a cultura de sua época, me interessa especialmente pelas relações entre a imagem e o dispositivo maquínico que a produz, sobretudo quando se considera o fato de que a imagem será sempre fruto de operações e categorias de um espaço-tempo fotográfico (corte e enquadramento) que resultam dos diferentes pontos de vista do sujeito que opera a máquina e da própria programação do dispositivo, como o obturador que recorta o tempo, seu fluxo e continuidade. De acordo com Flusser, a interpretação da imagem fotográfica nos leva à compreensão das condições culturais da programação do aparelho, que supõe também a compreensão das imagens técnicas que dele resultam:

9. Cf. SANTAELLA, Lúcia. Op. cit., 2005.

10. Ibidem, p. 300.

11. FLUSSER, Vilém. Op. cit., 2011, p. 37-38.

(...) são categorias de um espaço-tempo fotográfico, que não é nem newtoniano nem einsteiniano. Trata-se de um espaço-tempo nitidamente dividido em regiões (...) de pontos de vista (...) há região espacial para visões muito próximas, outra para visões intermediárias, outra ainda para visões amplas e distanciadas. Há regiões espaciais para perspectivas de pássaro, outras para perspectiva de sapo, outras para perspectivas de criança. Há regiões espaciais para visões diretas com olhos arcaicamente abertos, e regiões para visões laterais com olhos ironicamente semifechados. Há regiões temporais para um olhar-relâmpago, outras para um olhar sorrateiro, outras para um olhar contemplativo. Tais regiões formam rede, por cujas malhas a condição cultural vai aparecendo para ser registrada.¹²

12. Ibidem, p. 50.

Conforme alude Santaella, se no regime pré-fotográfico o sujeito é um demiurgo, no fotográfico ele é um sujeito pulsional, *voyeur*, “movente”¹³, que faz escolhas a partir do próprio ego, que se movimenta e imprime mudanças. Nesse contexto, Flusser descreve o fotógrafo como aquele que

13. SANTAELLA, Lúcia. Op. cit., 2005, p. 304.

age em prol do esgotamento do programa em prol da realização do universo fotográfico. Já que o programa é muito ‘rico’, o fotógrafo se esforça por descobrir potencialidades ignoradas. O fotógrafo manipula o aparelho, o apalpa, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades.¹⁴

14. FLUSSER, Vilém. Op. cit., 2011, p. 42.

A técnica de registro e impressão da luz sobre uma superfície sem o uso de tintas ou grafite deu início à “era da reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamin (1892-1940) ou ao regime fotográfico que somado ao cinema e ao registro do movimento constituirão o regime fotocinematográfico¹⁵. Em outras palavras, o registro da realidade ou a visualização da imaginação humana na era moderna sofre transformações na medida em que os suportes de condução da imagem se alteram passando das técnicas de pintura e desenho para a gravura e a fotografia e depois da fotografia para o cinema. Os regimes e a evolução das imagens técnicas ou tecnoimagens são elementos chave para compreensão do tema desta pesquisa: os dispositivos de registro do corpo e o hibridismo estético na contemporaneidade.

15. Cf. COSTA, Luiz Claudio da (org.). Op. cit.

Na segunda metade do século XX, conforme Luiz Claudio da Costa¹⁶, se instala uma crise dos suportes no cenário artístico, fazendo com que numerosos dispositivos eletrônicos de produção e reprodução de imagens passem a ser explorados. Entre as décadas de 1970 e 1980, o suporte passa a ser questionado como lugar de memória e autoridade para dar espaço à arte como prática do tempo: arquivar, diferenciar, serializar, intermediar, transferir, reproduzir, se tornam operações organizadas por um regime visual fotocinematográfico. Para o referido autor, a arte no século XX se tornou fotográfica. Registrar, arquivar, samplear e reproduzir ou serializar se tornam ações poéticas (fazer) que operam os novos meios e suportes. De igual forma, na era eletrônica o armazenamento de dados e informações e o acesso a diferentes bancos de imagens, já codificadas e produzidas pela arte e pela comunicação (fotografia, vídeo, televisão), promovem uma segunda corrente de transformações tanto na produção, quanto na veiculação de imagens do corpo.

16. Cf. Idem.

Trata-se da era pós-fotográfica marcada por operações como apropriação de imagens de segunda geração, descritas por Nicolas Bourriaud pelo termo “pós-produção”, decorrente do campo da TV. Sobre os resultados da proliferação e inflação de imagens na atualidade e as estratégias de criação dos artistas contemporâneos, Bourriaud afirma: “Se a proliferação caótica da produção levava os artistas conceituais à desmaterialização da obra de arte, hoje ela desperta nos artistas da pós-produção estratégias de mixagem e de combinação de produtos. A superprodução não é mais vivida como um problema, e sim como um ecossistema cultural”¹⁷. Um breve paralelo e notamos que o campo das imagens técnicas e a ação poética de apropriação, mixagem, colagem e outras operações e ressignificações configuram um elemento essencial da estética contemporânea: o hibridismo estético.

17. BOURRIAUD, Nicolas. Op. cit., p. 48.

Na corrente criativa que dá materialidade às novas corporalidades e sistemas híbridos de impressão de imagens, a artista chilena Juana Gómez imprime em tecido fotos de seu corpo, em preto e branco e levemente desbotadas, associadas a imagens anatômicas de fragmentos como coração, pulmão, e depois borda sobre eles a corrente sanguínea, trazendo o interior do corpo para a superfície do tecido. A base de seu trabalho é a imagem fotográfica, mas no final o que se vê é um híbrido de fotobordado já que a linha sobreposta à imagem fotográfica do corpo funde-se como em um mosaico pictórico.

Regilene Sarzi Ribeiro

Dispositivos de visibilidade
& máquinas de programar.
Imagens biomédicas na arte
contemporânea: Juana Gómez
e Laura Ferguson.

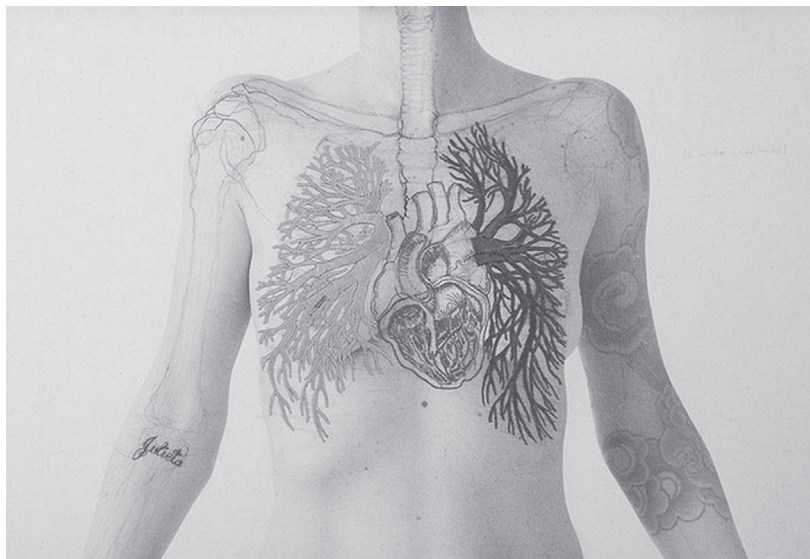
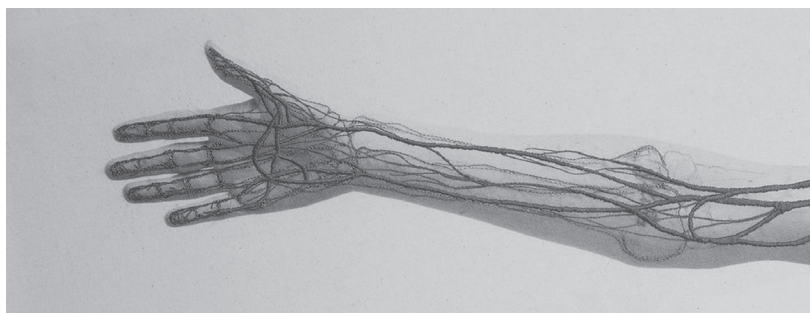


Fig. 1. Juana Gómez, *Constructal 3*, 2015. Bordado a mão sobre foto impressa em tela e desenho. 77 x 47 cm. 2015. Fonte: <<http://www.juanagomez.com/#!constructal/coxv>>.

Juana Gómez relata que na série *Constructal* (2015) (fig. 1 e 2), seu objetivo é: “Descifrar ese lenguaje común, que conecta lo micro con lo macro, el mundo externo e interior, permite distinguir un patrón que ejerce influencia en lo inerte, biológico, social y cultural”¹⁸.



18. GÓMEZ, Juana. *Constructal*. Disponível em: <<http://www.juanagomez.com/#!home/c17y0>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

Fig. 2. Juana Gómez, *Constructal 5*, 2015. Bordado a mão sobre foto impressa em tela e desenho. 50 x 25 cm. Fonte: <<http://www.juanagomez.com/#!constructal/coxv>>.

Segundo a artista, seu trabalho é decorrente da observação da natureza e dos processos que definem a vida e as coisas, os seres vivos no mundo orgânico e inorgânico. Tal como uma lei fundamental esta organização que rege a construção de tudo e de todos é representada pela artista na forma de bordados coloridos produzidos manualmente, sobrepostos às fotografias do seu corpo. Sobre a série *Constructal*, Juana afirma:

19. *"Esta serie explicita una parte nuestra que jamás podremos ver directamente, pero que subyace nuestros procesos vitales cotidianos. Estos bordados se basan en la repetición de una estructura que rige el mundo orgánico e inorgánico y que explica la complejidad de las formas que surgen en la naturaleza. Su forma icónica es el árbol, la cual se replica en nuestros órganos internos, sistemas nervioso y sanguíneo, en el curso de los ríos y las redes de comunicación y transporte. La Teoría Constructal busca explicar todos estos fenómenos, cuya supervivencia depende de su capacidad para maximizar el flujo alterando su forma."*
Ibidem, tradução minha.

Esta série explicita uma parte de nós que nunca podemos ver diretamente, mas que está subjacente aos nossos processos da vida cotidiana. Esses bordados baseiam-se na repetição de uma estrutura que rege o mundo orgânico e inorgânico e que explica a complexidade das formas que surgem na natureza. Sua forma icônica é a árvore, que se replica em nossos órgãos internos, sistemas nervosos e sanguíneos, no curso dos rios e nas redes de comunicação e transporte. A Teoria Constructal procura explicar todos esses fenômenos, cuja sobrevivência depende de sua capacidade de maximizar o fluxo alterando sua forma.¹⁹

A forma icônica da rede, trama, rizoma é o que ela identifica como "linguagem comum" e está presente nos nossos órgãos internos, sistema nervoso, na corrente sanguínea, no curso dos rios, nas raízes das plantas e nas redes de comunicação, transporte entre outros. Juana afirma, ainda, que os bordados se baseiam na repetição desta estrutura que regula o mundo orgânico e inorgânico: a rede, elemento central para compreensão da complexidade das formas e estruturas da natureza, mas também de toda a sociedade, economia, política e a cultura.

As conexões que Juana tece entre as imagens biomédicas de esqueletos e membros internos como a corrente sanguínea, o coração e ou pulmões e a sua poética provocam novos campos de mediação e experimentação a partir da hibridização estética das imagens técnicas com as imagens artesanais (bordados). Suas fotografias-bordados ao mesmo tempo em que reiteram o funcionamento do corpo por dentro, subvertem a função das imagens de exames médicos humanizando nossa relação com estas corporalidades, na medida em que torna visível aquilo que nos torna seres singulares, mas também aquilo que temos em comum: a vida, na beleza, na delicadeza e na fragilidade dos corpos.

A artista Laura Ferguson nasceu em Nova York, em 1947. Aos treze anos de idade, a artista teve o corpo inteiro engessado por conta de uma dolorosa escoliose que lhe tirou o movimento e a percepção da própria pele. Ferguson relata que quando saiu dessa "concha" sentiu-se livre embora a doença e a coluna vulnerável continuassem agindo sobre seu íntimo numa mistura de dor e prazer.

Ferguson afirma que as imagens biomédicas e a anatomia do corpo sempre a fascinaram e que foi seduzida pela contradição da

Regilene Sarzi Ribeiro

Dispositivos de visibilidade
& máquinas de programar.
Imagens biomédicas na arte
contemporânea: Juana Gómez
e Laura Ferguson.



Fig. 3. Laura Ferguson, *Alongamento*. Figura ajoelhada com esqueleto visível, 2016. Desenho-pintura. Fonte: <<http://www.lauraferguson.net>> (Galleries: A narrative of the body: The visible skeleton series).

sua coluna vertebral, aquela estrutura tão bela e ao mesmo tempo tão falha em manter seu corpo ereto. O objetivo do seu trabalho é tornar visível a consciência corporal de si mesmo. Ferguson aplica um elaborado processo para criação de suas obras. A partir de imagens de exames médicos ou mesmo da observação da anatomia do corpo, a artista aplica inúmeras camadas de diferentes materiais artísticos até dar forma às imagens sensuais de um corpo feminino belo, embora deformado, como na série *Esqueleto visível* (fig. 3).

A escoliose cuja definição é uma deformação da curvatura lateral da coluna vertebral que, devido à deformidade muscular, impede o corpo de se movimentar sem causar dor ou desconforto, levou a artista a estudar a anatomia e o esqueleto humano e a direcionar sua produção artística para as relações entre arte e medicina, como em *Curva espinhal e nervos (escoliose)* (fig. 4).

Laura começou desenhando seus raios-X, mas seu interesse pela anatomia aumentava cada vez que ia ao consultório fazer exames periódicos e foi com a ajuda de médicos, ortopedistas e radiologistas, que ela empregou uma abordagem científica e mais rigorosa aos seus desenhos e exercícios tridimensionais de esqueletos e órgãos do corpo.

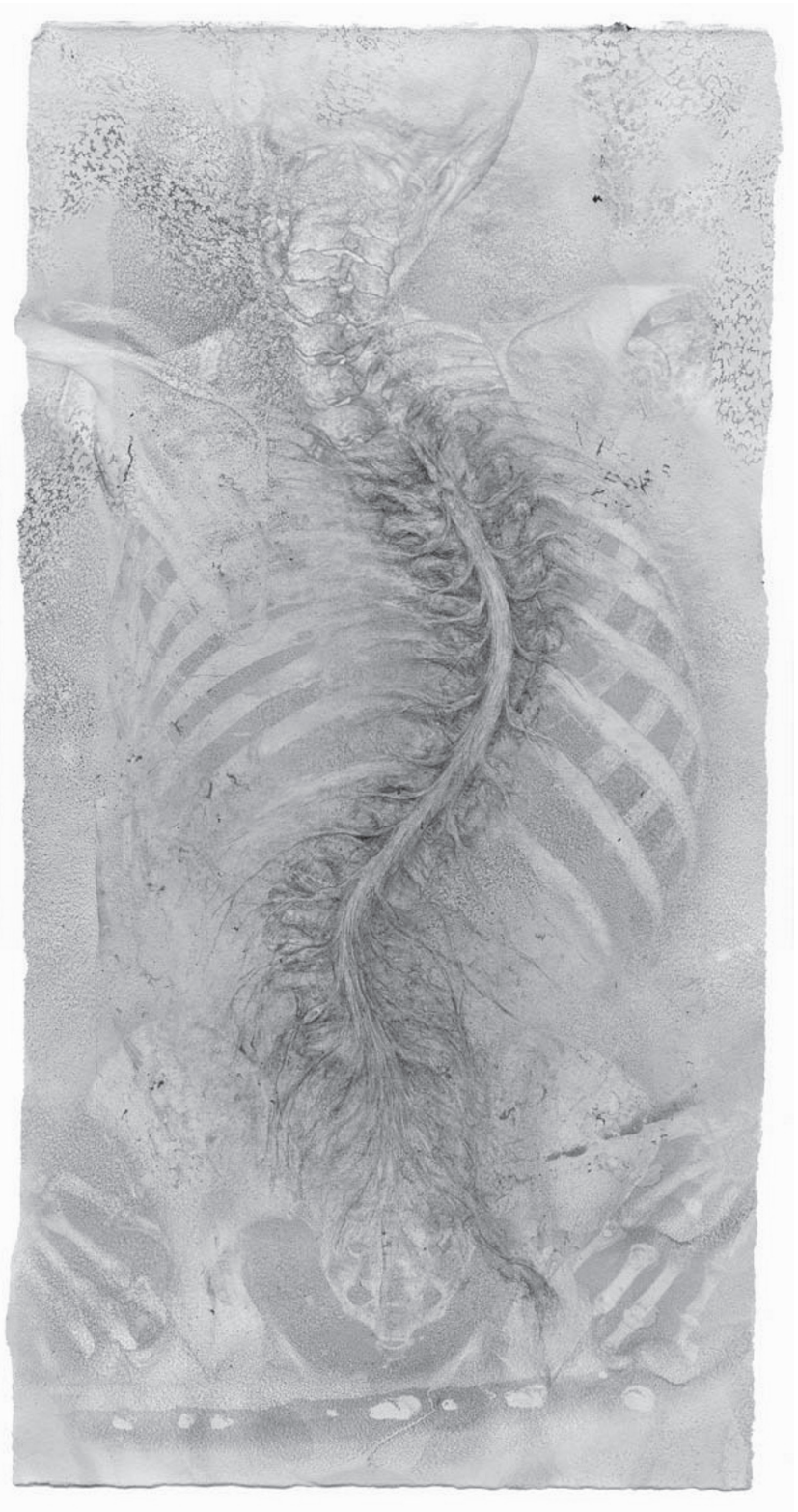


Fig. 4. Laura Ferguson,
Esqueleto, coluna vertebral e
nervos, 2016. Desenho com
3D e espiral CT scanner.
Fonte: <<http://www.lauraferguson.net>> [Galleries:
A narrative of the body: Nerve
pathways: brain to body].

Regilene Sarzi Ribeiro

Dispositivos de visibilidade
& máquinas de programar.
Imagens biomédicas na arte
contemporânea: Juana Gómez
e Laura Ferguson.

Em 1994, quando ainda estava iniciando os trabalhos sobre seu próprio corpo, Ferguson fez a primeira versão do livro de artista *My back ... part of my body still hidden from myself* (2016), exposto em *The book Anthropomorphic*, na exposição “Reserva Arts”, em Nova York. Nele a artista apresenta uma espécie de portfólio com diferentes trabalhos feitos em materiais translúcidos que lembram raios-X e páginas soltas com textos intercalados impressos em papel vegetal e desenhos que narram visualmente o exercício da artista de olhar para dentro de si mesmo, para dentro do seu próprio corpo.

O seu processo de criação consiste primeiro em diluir e misturar pó de bronze polvilhado em uma superfície com água. Esta primeira imagem de fundo é transferida para o papel e o processo é repetido quantas vezes forem necessárias para que a textura seja aderida ao suporte. Sobre essa base a artista desenha com carvão, pastel ou óleo imagens baseadas em exames de sua coluna vertebral ou exercícios de observação de órgãos reais.

Sobre a série *Consciência do corpo*, que reúne vários estudos anatômicos, a artista declara:

A arte olha debaixo da superfície da vida e, para mim, o lugar para se olhar sempre foi o corpo. Eu uso o desenho para transmitir a fisicalidade visceral do corpo, sua beleza inerente, sua singularidade e complexidade visual, e sua conexão com os processos e padrões da natureza. Eu me desenho de dentro para fora. Uma coluna curva traz assimetria ao meu centro e, com isso, a necessidade de um esforço sutil de equilíbrio, um compromisso com o funcionamento dos meus ossos e músculos, nervos e sentidos. Este habitar consciente do meu corpo está no centro da minha arte. Em termos anatômicos, é o domínio da propriocepção: a rede de sinais do corpo interno e os “autossensores” por meio dos quais o corpo monitora suas relações com o espaço, o tempo, a gravidade e tudo o que é “outro”. Juntos, meus desenhos formam uma espécie de autobiografia visual, contando a história da vida do meu corpo.²⁰

Ferguson se apropria da imagética da medicina para revelar outros mistérios do corpo e literalmente transformar a linguagem clínica dos exames em outras visualidades do corpo, subvertendo a função médica das imagens e trazendo o corpo ao avesso do nosso conhecimento, pela arte, pelo sensível. Ao comentar sua relação com as imagens biomédicas, Ferguson assegura:

20. “Art looks beneath the surface of life, and for me the place to look has always been the body. I use drawing to convey the body’s visceral physicality, its inherent beauty, uniqueness, and visual complexity, and its connection to the processes and patterns of nature. I draw myself from the inside out. A curving spine brings asymmetry to my core, and with it the need for a subtle effort of balancing, an engagement with the workings of my bones and muscles, nerves and senses. This conscious inhabiting of my body is at the core of my art. In anatomical terms, it’s the realm of proprioception: the network of inner body signals and “self”-sensors through which the body monitors its relationships with space, time, gravity, and all that is “other. Together, my drawings form a kind of visual autobiography, telling the story of the life of my body.” FERGUSON, Laura. **The consciousness of the body.** Galleries: A narrative of the body. 2016. Disponível em: <<http://www.lauraferguson.net/>>. Acesso em: 8 jun. 2016. Tradução minha.

21. *"My work is informed by the new ways of seeing made possible by contemporary medical imaging technologies – but my goal in using them is to take anatomy out of the realm of the medical and return it to the personal. I use my 3D scans (spiral CT of my body and 7-Tesla MRI of my brain) primarily as references for drawing, to aid my own understanding. But layered together with scanned drawings and floating colors imagery, they also become art in themselves."* Ibidem, tradução minha, grifo da autora.

Meu trabalho é informado pelas novas maneiras de ver, possibilitadas pelas tecnologias de imagens médicas contemporâneas - mas meu objetivo ao usá-las é tirar a anatomia do campo da medicina e devolvê-la ao pessoal. Uso meus exames 3D (Tomografia Computadorizada Espiral do meu corpo e Imagens de Ressonância Magnética 7 Tesla do meu cérebro) essencialmente como referências para desenhar, para ajudar na minha própria compreensão. Mas em camadas junto com desenhos digitalizados e imagens de cores flutuantes, eles também se tornam arte em si mesmos.²¹

A artista afirma que, para quem vive a limitação da doença e a imobilidade do corpo, a arte é um canal para transmitir a consciência da fisicalidade do corpo visceral, a sua beleza e complexidade visual, e sua conexão com os processos e padrões da natureza.

Na arte contemporânea, os artistas conceituais (a partir dos anos 1960) descobriram o corpo e as instalações artísticas, mas também a fotografia, o filme e o vídeo. A experiência acumulada com as formas de registro de imagens no campo da comunicação fez com que ações, performances e intervenções urbanas passassem a ser registradas de maneira frequente em fotografias, filmes e vídeos. Surgem as videoinstalações e a arte eletrônica que potencializam o hibridismo estético. E com estas expressões e apropriações, a história das tecnomagens se desdobra em novos dispositivos de visibilidade do corpo.

Dispositivos de visibilidade & máquinas de programar

Após os anos de 1980 o arquivo fotocinematográfico atua nos intervalos entre a obra e a sua extensão temporal²². A operação de apropriação de imagens do corpo já produzidas por dispositivos maquínicos, exames médicos e processos de registro do corpo no campo da Ciência e da Medicina, resulta de uma cultura de vigilância, documentação, controle e normalização do corpo.

Neste campo, optei pela visão do filósofo francês Michel Foucault sobre o poder implicado na disciplina cujo instrumento do exame provoca domesticação e objetificação da subjetividade. Os exames médicos surgem como estratégia política para controle e domínio de indivíduos e instituições. Foucault afirma: "É o poder de individualização que tem o exame como instrumento fundamental. O exame é vigilância permanente, classificatória, que permite distribuir os indiví-

22. Cf. COSTA, Luiz Claudio da [org.]. Op. cit.

duos, julgá-los, medi-los, localizá-los e, por conseguinte, utilizá-los ao máximo. Através do exame, a individualidade torna-se um elemento pertinente para o exercício do poder”²³.

Márcio Alves da Fonseca comenta o mecanismo dos exames e as relações com o poder e a disciplina no pensamento de Michel Foucault e revela três procedimentos que permitem ao exame desempenhar seu papel disciplinar:

Pelo primeiro deles, o exame realiza uma inversão de visibilidade no exercício do poder. (...) as relações de poder devem permanecer ocultas (...) obrigam a uma visibilidade cada vez maior e mais detalhada aqueles que submetem à sua atuação. (...) Em segundo, o exame também produz um arquivo, cuja fonte não é outra que não os indivíduos sobre os quais atua. Com isso, ele faz a individualidade entrar no campo documentário. Toda extração conseguida pelo exame é registrada e documentada. (...) A vigilância detalhada e permanente consegue extrair um grande número de informações sobre o vigiado: seus hábitos, suas reações. (...) pelo exame, o indivíduo passa a ser uma peça de um dispositivo estratégico (...) a individualidade é um objeto de descrição e documentação (...) pode ser controlada e dominada a partir de um processo constante de objetivação e sujeição.²⁴

Desses três procedimentos, dois deles me interessam especialmente, a saber: o método de dar visibilidade detalhada ao sujeito vigiado, medido e dominado, e a produção do arquivo, registro, documento que revela sua individualidade, traços de sua identidade. O primeiro procedimento eu associei às novas tecnologias de visibilidade do corpo e o segundo, aos registros do corpo, fotográficos, videográficos e ou por outras técnicas que são matéria-prima para os artistas na sociedade contemporânea.

Para Foucault²⁵ existe um jogo disciplinar de poder que se estende socialmente por meio dos dispositivos, aqui entendidos por nós como as novas tecnologias de visualização do corpo que geram enunciados científicos e discursos biomédicos que controlam e normatizam o corpo dos indivíduos.

Nesse sentido, proponho aproximar o jogo disciplinar de poder, em Foucault, do jogo programático dos aparelhos, em Flusser. O primeiro ocorre por meio dos dispositivos e o segundo na forma de imagens técnicas, resultantes da interação do homem com o progra-

23. FOUCAULT, Michel. Op. cit., p. 182.

24. FONSECA, Márcio Alves da. Michel Foucault e a constituição do sujeito. São Paulo: EDUC, 2011, p. 61-62.

25. Cf. FOUCAULT, Michel. Op. cit.

ma inscrito nos aparelhos. Observei que o conceito de dispositivo de Foucault dialoga com o conceito de programação de Flusser.

Foucault define dispositivo como: “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma: o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos”²⁶.

Entendo que o sujeito fotógrafo opera o aparelho como um dispositivo cuja programação engloba modelos e discursos na forma de imagens-técnicas, as quais em certa medida reiteram as relações de poder entre homem e sociedade. Flusser descreve uma trama de relações entre sujeitos, aparelhos e sociedade para nos mostrar como “a intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feedback* para o seu contínuo aperfeiçoamento”²⁷.

Isso pode ser considerado como um jogo de poder do dispositivo que se desdobra em uma rede de relações entre os elementos que o constitui:

O jogo com símbolos passa a ser jogo do poder. Trata-se, porém, de jogo hierarquicamente estruturado. O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim *ad infinitum*. No jogo simbólico do poder, este se dilui e se desumaniza. Eis o que sejam “sociedade informática” e “imperialismo pós-industrial”.²⁸

Busquei relações que me permitiram indagar sobre o fato de que por trás das intenções do fotógrafo estão os artifícios do dispositivo, afinal Flusser afirma que entre outras intenções “o fotógrafo visa (...) codificar, em forma de imagens, os conceitos que tem na memória (...) fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens”²⁹. Em síntese, o sujeito fotógrafo se apropria do aparelho para domínio sobre os outros, para expressar e comunicar seus discursos e, sobretudo para projetar-se sobre os outros sujeitos na forma de imagens (discursos visuais), ao passo que o aparelho visa programar os homens para que estes lhe sirvam de agentes de aperfeiçoamento e evolução técnica.

26. Ibidem, p. 364.

27. FLUSSER, Vilém.
Op. cit., p. 62.

28. Ibidem, p. 47.

29. Ibidem, p. 62

Assim eu poderia descrever a complexa relação que envolve o dispositivo: aparelho-tecnoimagens-sujeito-sociedade. As imagens médicas resultantes de aparelhos similares ou herdeiros da imagem fotográfica são modelos disciplinares de controle e vigilância do sujeito, enquanto as tecnoimagens teriam a capacidade de programar o homem para ser um agente de seu progresso. Flusser ressalta:

(...) o aparelho fotográfico é produto do aparelho da indústria fotográfica, que é produto do aparelho do parque industrial, que é produto do aparelho socioeconômico e assim por diante. Através de toda essa hierarquia de aparelhos, corre uma única e gigantesca intenção (...) fazer com que aparelhos programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos.³⁰

30. Ibidem, p. 63.

No entanto, este percurso programático não é linear e se constituiu em inúmeros devires e desvios de rotas como o uso poético das imagens médicas no campo das artes visuais. Como uma rede ou trama, o dispositivo de Foucault parece dialogar com o conceito de programação de Flusser, que também prevê possíveis avanços no nível de consciência do sistema ou ecologia³¹ das imagens técnicas.

31. Cf. CAPRA, Fritjof. Op. cit., 2011.

Segundo Flusser, nos divertimos (porque somos programados) com as imagens a tal ponto de não questioná-las ou interpretá-las e isso nos revela o quanto estamos totalmente imersos, automatizados e domesticados pelas tecnoimagens. Este comportamento acrítico está cegando nossa liberdade de dialogar com as imagens. A saída seria a retomada do controle sobre os aparelhos para que fossem possíveis diálogos criativos, diálogos livres a partir de um distanciamento ou reflexão, como a que arte provoca, para que as pessoas tomassem consciência

das virtualidades dialógicas inerentes a imagens: que são infinitamente maiores que as virtualidades dos textos (...) De tal consciência imagística nova se abririam horizontes para diálogos infinitamente mais informativos (...) de riqueza criadora (...) seríamos de repente todos 'artistas' (aqui, o termo 'arte' engloba ciência, política e filosofia).³²

Conforme, Foucault (2013) os dispositivos são por si só instrumentos de mudança e alteração de rota que podem alterar fluxos

32. FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008, p. 87.

e caminhos até fazer nascer dentro do próprio sistema, a mudança, a ruptura ou a guinada da “autopoiese social”³³. O próprio dispositivo, a partir dos elementos que o compõe, se torna um aparelho de liberdade. Este é um dos aspectos positivos do dispositivo, que segundo Foucault pouco se compreende.

Diante desse cenário, procurei traçar o papel do artista como um agente que questiona, denuncia e está sempre pronto a interrogar o campo das imagens e Flusser, dentro da sua visão, assim o descreve:

33. MATURANA e VARELLA
apud CAPRA, Fritjof. Op. cit.,
p. 89.

O “artista” deixa de ser visto enquanto criador e passa a ser visto enquanto jogador que brinca com pedaços disponíveis de informação. Esta é precisamente a definição do termo “diálogo”: troca de pedaços disponíveis de informação. No entanto, o “artista” brinca com o propósito de produzir informação nova. Ele delibera. Ele participa dos diálogos a fim de deliberadamente, produzir algo imprevisto. (...) o “artista” não é uma espécie de Deus em miniatura que imita o Grande Deus (...) mas sim jogador que se engaja em opor, ao jogo cego de informação e desinformação lá de fora, um jogo oposto: um jogo que delibere informação nova. (...) devemos imaginar esse jogo produtivo de informações dentro de uma rede dialógica (...).³⁴

34. FLUSSER, Vilém. Op. cit.,
2008, p. 91.

Ao citar essa visão do artista de Flusser fica claro que estou entendendo o ato de se apropriar das imagens biomédicas como uma atitude subversiva e autopoietica do artista dentro do dispositivo – registros do corpo, e dentro do sistema das tecnoimagens.

35. Cf. DELEUZE, Gilles;
GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**, vol. I. Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2004.

Cumprir destacar que do conceito de dispositivo de Foucault e sua associação com redes e rizomas³⁵, surgiu um dos objetivos desta pesquisa: buscar compreender a origem das imagens médicas e o seu papel social e político para relacioná-las aos registros do corpo e suas diferentes corporalidades na arte moderna e contemporânea, cuja experiência estética as transforma em provocações sinestésicas e sensíveis que podem levar o homem a libertar-se da programação dos aparelhos. A ação de deslocamento das imagens do âmbito médico para o artístico, sobretudo a partir da invenção da fotografia, subverte a função das imagens do corpo, antes produzidas com objetivos e sentidos bastante distintos no campo da ciência.

Para o espanhol Francisco Ortega, doutor em filosofia e professor de Medicina Social da UERJ, as tecnologias de visualização médica têm provocado uma superestimação do interior do corpo humano como

nunca antes observada em nossas sociedades. De igual forma, Ortega defende que o processo de tornar visível o invisível, o interior do corpo, pode ser entendido como parte de uma transformação social e cultural mais geral tal como a “virada somática da subjetividade” e destaca:

Essas tecnologias extrapolam o campo estritamente biomédico e se introduzem no campo sociocultural e jurídico. (...) mesmo quem nunca tenha se submetido a uma ressonância magnética se encanta com as imagens médicas na televisão (...) As imagens coloridas de cérebros em funcionamento obtidas por PET-scanners tornaram-se tão populares como os retratos de Marilyn Monroe ou Mao Tsé-Tung realizados por Andy Wahrol, com as quais guardam certa semelhança cromática.³⁶

Cabe ressaltar que os desenhos-pinturas e fotobordados de Laura Ferguson e Juana Gómez, respectivamente, são fruto de novas corporalidades na arte contemporânea que operam a partir de apropriações de imagens biomédicas. Uma vez deslocadas da área médica para o campo da Arte as imagens do interior do corpo participam do hibridismo estético decorrente das diferentes operações poéticas: deslocamento, apropriação, recodificação e ressignificação no imenso e volumoso cenário de produção de imagens do corpo, ontem e hoje.

Hibridismo, elemento estrutural da cultura, resultado da globalização que absorve aspectos do outro, do desconhecido para fundir-se e tornar-se algo singular. Sobre o hibridismo como prática cultural em diferentes épocas, Peter Burke esclarece:

Quanto ao hibridismo é um termo escorregadio, ambíguo, e ao mesmo tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo. Hibridismo evoca observadores externos que estuda a cultura como se ela fosse a natureza e os produtos de indivíduos e grupos como se fossem espécimes botânicos. Conceitos como apropriação e acomodação dão maior ênfase para o agente humano e à criatividade, assim como a ideia de tradução cultural, usada para descrever o mecanismo por meio dos quais encontros culturais produzem formas novas e híbridas.³⁷

Para Burke, a maior dificuldade do conceito de apropriação – um dos elementos-chave do hibridismo – é entender a lógica da escolha por este ou aquele conteúdo já que não há um fundamento

36. ORTEGA, Francisco. **O corpo incerto:** corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008, p. 71.

37. BURKE, Peter. Op. cit., p. 55.

lógico, consciente ou inconsciente, para explicar por que alguns itens são apropriados e outros rejeitados.

A arte contemporânea tem alimentado cada vez mais imagens, desenhos, gravuras e fotomontagens, colagens, entre outras e, sobretudo, videoinstalações, videoartes e espaços imersivos com apropriações de imagens produzidas por diagnósticos e exames médicos. Estas imagens ou formas de registro do corpo – dispositivos de visibilidade – exploram a exposição interna e externa de órgãos e membros e foram qualificadas por Lúcia Santaella como corpo esquadrinhado e/ou corpo ao avesso³⁸.

-
38. SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação**. Sintoma da Cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

Novas derivas e diferentes corporalidades

A especificidade de sons e imagens, a experiência audiovisual e a vivência cognitiva e sensível que tais imagens promovem transformam-nas em agentes de experiências estéticas do corpo na contemporaneidade, resultantes de diferentes corporalidades. Essas experiências participam estruturalmente da constituição do sujeito, sua identidade, e alteram paulatinamente sua percepção, fruição e interação com o mundo³⁹. Os diferentes níveis de interação na estética digital e as novas tecnologias da imagem levam o sujeito à experiência da virtualização⁴⁰ que reitera a experiência do corpo fragmentário, em fluxo e sempre aberto a novas derivas.

39. SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. **Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na videoarte brasileira**. 2012. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 384p.

Tempo, espaço e materialidade são alterados e experiências estéticas novas são mediadas pelos meios eletrônicos. Novos nexos entre arte, ciência e tecnologia se dão e as tecnoimagens ampliam os dispositivos de visualização do corpo.

40. Idem. Da fragmentação à virtualização: corpo, fotografia e videoinstalação. In: CORREIA, Victor. **CORPOLOGIAS**. Volume I: O corpo Humano e a Arte. Óbidos (Portugal): Sinapis Editores, 2014, 2014.

Em suma, as diferentes corporalidades oriundas da criatividade e do uso de imagens do corpo nas artes visuais como as que são produzidas pela biomedicina, acabam provocando diferentes processos de produção de subjetividade e identidade e novas corporalidades podem ser experimentadas e fruídas como experiências imagéticas puras⁴¹.

41. FLUSSER, Vilém. Op. cit., 2011.

Nas obras de arte mencionadas, o corpo em constante mutação, em constante devir, se reinventa continuamente, rompendo padrões e modelos de programação das imagens técnicas oriundas dos aparelhos e dispositivos. Os artistas ao se apropriarem das imagens produzidas por exames médicos como matéria-prima recodificam estas imagens dando a elas um novo significado, agora poético.

Essa operação de deslocamento⁴², de um lugar para outro: do sistema de registro do corpo na Ciência para a apropriação e ressignificação das imagens biomédicas no sistema da Arte, gera uma ruptura na economia da disciplina e do poder destas imagens, promovendo novas derivações no sistema controlador ou modelador.

A arte contemporânea se apropria de exames médicos com a finalidade de tornar o sujeito, objetificado e programado por estas mesmas imagens, um sujeito consciente e sensível às novas experiências de visibilidade do corpo que operam sobre o invisível para promoção de uma experiência do novo.

42. Cf. CAUQUELIN, Anne.
Frequentar os incorporais.
Contribuição a uma teoria
da arte contemporânea. São
Paulo: Martins Fontes, 2008.

Bibliografia

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas**: ciência para uma vida sustentável. 7ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COSTA, Luiz Claudio da (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**, vol. I. Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2004.

FERGUSON, Laura. **The consciousness of the body**. Galleries: A narrative of the body's. 2016. Disponível em: <<http://www.lauraferguson.net/>> Acesso em: 8 jun. 2016.

FONSECA, Márcio Alves da. **Michel Foucault e a constituição do sujeito**. São Paulo: EDUC, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GÓMEZ, Juana. **Constructal**. Disponível em: <<http://www.juanagomez.com/#!/home/c17y0>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MORIN, Edgar. **Complexidade e transdisciplinaridade: a reforma da universidade e do ensino fundamental**. Natal: EDUFRN, 1999.

NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. São Paulo: Trion, 1999.

ORTEGA, Francisco. **O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, SENAC, 2005, p. 295-308.

_____. **Corpo e comunicação**. Sintoma da Cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. **Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na videoarte brasileira**. 2012. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 384p.

SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. Da fragmentação à virtualização: corpo, fotografia e videoinstalação. In: CORREIA, Victor. **CORPOLOGIAS**. Volume I: O corpo Humano e a Arte. Óbidos (Portugal): Sinapis Editores, 2014.

Regilene Sarzi Ribeiro é Artista visual e docente. Professora Assistente Doutora do Departamento de Artes e Representação Gráfica - FAAC. UNESP, Bauru, SP e do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC. Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, SP. Pós-Doutora em Artes, na área de História da Arte e Artes do Vídeo, com estágio realizado junto ao Instituto de Artes da UNESP - São Paulo (2014). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, na linha de pesquisa Análise das Mídias (2012). Mestre em Artes pelo Instituto de Artes - UNESP/SP (2007). Especialista (Lato Sensu) em Docência no Ensino Superior pela UNIP/Bauru/SP (2013) e Graduada em Educação Artística - com Licenciatura Plena e Habilitação em Artes Plásticas pela FAAC-UNESP/Bauru/SP (1994).

Tradução: Lucas Eskinazi e
Nina Guedes

Power of the false.

palavras-chave:
arte contemporânea;
Gilles Deleuze; Peter Watkins

Neste texto em forma de diário, o artista Eric Baudelaire imagina uma exposição cuja premissa seria questionar, através de trabalhos artísticos, as margens entre documento e ficção. Citando realizadores iconoclastas e iconofílicos, uma terceira via é elaborada a partir dos filmes de Peter Watkins para borrar tais fronteiras, a fim de repensar a História e suas representações. Também em sua escrita Baudelaire transita do coloquial à crítica de arte. Em viagens, o artista toma nota de acontecimentos casuais, em meio às quais relembra catástrofes como a Shoah e as bombas atômicas lançadas em Hiroshima e Nagasaki. O título, “potências do falso”, faz referência ao conceito de Gilles Deleuze, relevante ao se pensar a produção e circulação das imagens no contemporâneo.

keywords:
contemporary art;
Gilles Deleuze; Peter Watkins

In this text, that takes the form of a journal, the artist Eric Baudelaire pictures an exhibition that would interrogate, through the articulation of artworks, the limits between document and fiction. Commenting iconoclasts and iconophiles filmmakers, Baudelaire brings a third way of relation with images, which is developed by Peter Watkins' border-blurring movies, in order to rethink History and its representations. The author transits, in his writing, through art criticism and a colloquial speech as well. During his trips, Baudelaire takes notes of casual events recalling catastrophes such as the Shoah and Hiroshima and Nagasaki's atomic bombs. The title, “power of the false”, refers to Gilles Deleuze's concept, relevant to the questioning of image production and circulation nowadays.

* Brown University em
Rhode Island.

Algumas palavras sobre Eric Baudelaire

Uma garota desacordada nos braços da mãe, papéis carcomidos, soldados prontos para atacar. À esquerda, uma repórter com sua equipe de filmagem recém-chegada ao local de mais um palco das intermináveis guerras no Oriente Médio. *The dreadful details* é um díptico fotográfico apresentado por Eric Baudelaire no festival de fotojornalismo Visa pour l'image, em 2006, na França. Comissionado a realizar um trabalho artístico sobre conflitos contemporâneos, esperava-se de Baudelaire uma fotografia de paisagens desoladas, conta o artista. Ao invés disso, Baudelaire vai a outro epicentro da guerra, o das imagens: o díptico apresentado no festival é uma cena feita em um pequeno vilarejo no Novo México, Estados Unidos, que vinha há anos servindo como cenário para as diversas guerras narradas por Hollywood. A aparente ficção das imagens também pode ser vista como documento quando se pensa na força das realidades produzidas por este cinema.

Na ocasião do festival, Elliott Erwitt, fotógrafo renomado, explicitou seu desagrado frente à presença de *The dreadful details*, dizendo que deveriam escrever FALSO ao lado do par de fotos. Talvez Eric Baudelaire concorde com Erwitt. Em seu texto aqui apresentado, o artista repensa a ideia do falso na fronteira documento-ficção.

Após *The dreadful details* (2006), sua produção avança em direção ao vídeo e ao cinema, tendo filmes exibidos nos festivais de Locarno, Rotterdam, FID Marseille e DOC Lisboa. Em 2011, Baudelaire faz *The anabasis*, peça audiovisual desdobrada em livro e instalação. Para este trabalho, o artista entrevista Masao Adashi, diretor da vanguarda japonesa dos anos 1960, que deixou o cinema para integrar o Exército Vermelho japonês. Baudelaire ainda o chama para ser o narrador de *The ugly one* (2013) e realiza em 2017 o longa-metragem *Also known as Jihadi* inspirado em *A.K.A serial killer* (1969), principal filme de Adashi.

Nascido em 1973, Eric Baudelaire é franco-americano e tem formação em Ciências Sociais. Fez sua primeira exposição individual em 2007. No Centre Pompidou realizou *APRÈS* (2017), evento no qual apresentou *Also known as Jihadi*, curou uma exposição com trabalhos de outros artistas e promoveu um ciclo de palestras com convidados. O título, “após” em português, é uma referência temporal aos ataques do Estado Islâmico a Paris e Saint-Denis em novembro de 2015, episódio que provocou no artista a urgência em procurar uma forma e um contexto para pensar a produção de tais acontecimentos.

por Eric Baudelaire

Hipótese: pediria a um artista que trabalha as fronteiras do documento e da ficção, apostando nos efeitos de verdade que se produz neste encontro, para conceber uma exposição imaginária. Ele pensaria reunir obras que testemunhassem o inimaginável, habitando o lugar onde faltam as imagens. Nessa exposição que jamais aconteceria, ele traria notas sobre os poderes das imagens e sobre suas capacidades de abalar a ordem do tempo.

Quioto, 13 de abril

Essa noite, cineclube de domingo. Projeção entre amigos e discussão com um copo na mão. Essa semana, sem anunciar o programa, escolhi *The war game*, do Peter Watkins, no qual uma voz off fria e factual acompanhava a filmagem preto e branco de um *mockumentary* da BBC, descrevendo as consequências devastadoras de um bombardeamento nuclear em Kent, no Reino Unido, em 1965.

A atmosfera na sala de projeção é tensa. A extraordinária violência das estatísticas levantadas, os planos fixos intermináveis de crianças agonizando, de ossadas, de carnes queimando, congelava o sangue de nosso pequeno grupo de cinéfilos que esperava, sem dúvida, um programa dominical mais divertido. Quando o filme chegou ao final, o mal-estar era palpável, quase fisiológico. “Muito cru, muito brutal, sem nuances, sem piedade”: quarenta anos após sua censura pela BBC (ainda que ela tenha encomendado o filme), a pancada de Watkins permanece intacta, a ponto de limitar um tanto do espaço crítico da discussão – é menos a um “filme” e mais à agressão visual e cognitiva a que reagimos com as tripas.

Quanto a mim, passei uma parte da projeção sentindo um constrangimento particular: um dos convidados trouxe uma amiga japonesa à projeção, e eu não sei se essa atuação de um acontecimento atômico é tolerável para alguém de uma cultura que de fato conheceu a *Bomba*. A discussão que seguiu foi contrária às minhas expectativas. Os rostos mais pálidos eram dos convidados franceses. A amiga japonesa parecia menos desconcertada.

Hiroshima, 21 de agosto

Retorno a Quioto, ocasião de fazer uma parada em Hiroshima e lá visitar o Peace Memorial Museum. Documentos, artefatos e testemunhos do primeiro bombardeamento atômico apresentados em circuito cronológico, perspectivas científicas do Manhattan Project e a fabricação de “Little Boy”, em que uma reprodução de escala real é apresentada numa sala.

O desafio desse memorial é complexa: dizer o *horror*, mas evitar os obstáculos de uma leitura da história que tenderia para o argumento (americano) de *era inevitável*, contornando a demonstração explícita (mas perigosa) de que a missão do Enola Gay, em 6 de agosto de 1945, era um gesto claramente político e decididamente bárbaro. A estratégia museológica do memorial é concebida ao redor de uma lógica de acumulação desordenada e polimorfa: documentos científicos e gráficos sobre a ciência do átomo, enunciações de cifras evocando a escala de destruição, maquetes e amostras arquiteturais documentando a potência da explosão e testemunhos de sobreviventes. A impossibilidade ética e historiográfica de propor uma montagem mais ordenada, selecionada e diretiva desses dados, leva então a uma estratégia do volume, da evocação e da repetição, e por consequência a uma larga abertura de interpretações, o que dá espaço para colagens, por vezes, surpreendentes.



Fig. 1. Fotogramas de *The war game* (Peter Watkins, 1965).

As vitrines frias e científicas sobre a física nuclear (parecidas com aquelas do Palácio da Descoberta) podem parecer deslocadas quando se está a alguns metros do *pathos* potente do testemunho de um sobrevivente enunciado em primeira pessoa. O dispositivo sugere a força de sedução da pesquisa científica (o que há de mais inebriante que a fissão nuclear onde o infinitamente pequeno dá o infinitamen-

1. Mesmo se mais tarde, em uma entrevista dada em 1965, o Dr. Oppenheimer evocava o primeiro teste nuclear no deserto de Alamogordo assim: “Sabíamos que o mundo não mais seria o mesmo. Algumas pessoas choraram, a maioria ficou em silêncio. Recordei-me de uma passagem das escrituras hindus, o Bhagavad-Gita. Vishnu está a tentar persuadir o Príncipe de que deve fazer o seu dever, e para o impressionar assume a sua forma de quatro braços e diz, ‘Eu tornei-me a Morte, o destruidor de mundos.’ Suponho que todos nós pensamos isso, de uma maneira ou de outra.”

te potente?), um encantamento que leva numerosos cidadãos de bem, como o Dr. Oppenheimer, a ir além da capacidade humana imediata do resultado de seus trabalhos¹. A empatia pelas blusas brancas de Los Alamos não é, sem dúvida, o objeto primeiro da cenografia, mas a acumulação de dados deixa essa leitura possível, e é precisamente nesse gênero de agenciamento aberto que ganha corpo a função do memorial.

A repetição também surpreende. Na primeira sala, duas maquetes monumentais do centro de Hiroshima, uma antes e outra depois da explosão. Em uma das salas seguintes, encontra-se uma segunda maquete do *depois*, tomada pela mesma bola vermelha flutuando sobre o hipocentro. Dispositivo cinematográfico mais que museológico: cabe a cada um reler o mesmo objeto, como um efeito de montagem, um laço, ou uma pausa sobre a imagem de um filme.

Seguem as salas dos artefatos. Trapos de roupas queimadas; imagens de corpos irradiados disformes; o traço de uma sombra projetada sobre um muro de tijolos de um homem vaporizado pelo calor; e sem dúvida o mais macabro, essa pequena pilha de restos humanos de Noriaki Teshima, fragmentos de unhas e pedaços de pele torradas, preservadas por sua mãe para guardar um resto a que mostrar ao pai no retorno do front.

Sucessão de dados brutos, de informações científicas, relações numéricas que ultrapassam nossas faculdades de representação visual com artefatos concretos, servem de eufemismo desfigurado para uma imagem mental que cada um se fará. O que choca na visita do museu de Hiroshima é que seu desenrolar, seu funcionamento, e a sensação que ela provoca são idênticos aos de *The war game*, de Watkins. Ou melhor, devo dizer, o falso documentário de Watkins (1965) é articulado precisamente segundo a mesma lógica que o Hiroshima Peace Memorial Museum, inaugurado em 1955. A mesma postura na forma: a escala do horror atômico justifica (ou torna indispensável) uma exposição crua, brutal e massiva de informações e formas de visualização diversas. A mesma postura no fundo: dizer alto e forte “Hiroshima, nunca mais”. A experiência do filme, em abril, e do museu, hoje, colidem no meu pensamento. Conjuguar o papel do arquivo à função militante, mas com uma pequena diferença: em Hiroshima os fatos são relatados, em Watkins, eles são fabricados. Se o museu de Hiroshima se apresenta como um memorial pela paz, o objeto-filme de Watkins é um antimemorial, elaborado de maneira preventiva, na esperança de que não haja necessidade de construir um real mais tarde.

Na massa de dados do museu de Hiroshima, cada visitante faz sua seleção visceral e parte com um fantasma a lhe assombrar. Da minha parte, dois documentos ficaram gravados na memória. O primeiro é um relatório americano redigido ao Ministério da Guerra, cujo comitê científico surgido do Manhattan Project preconiza uma política segundo a qual as populações civis das cidades sujeitas a um bombardeamento atômico seriam prevenidas quarenta e oito horas antes do ataque, dando assim o tempo de evacuação. A argumentação deste *memorandum* é mais utilitária do que humanitária.



Fig. 2. Fotograma de *The dud effect* (Deimantas Narkevicius, 2008 – cortesia do artista e gb agency, Paris).

Serve para demonstrar que todos os objetivos estratégicos da bomba podem ser alcançados sem as consequências negativas, como seria um massacre de civis em grande escala na ocupação do Japão pós-guerra, e na imagem dos Estados Unidos perante o mundo. A proposição do “aviso” foi debatida, mas em última instância não foi incorporada.

O segundo documento evoca o destino da cidade de Kokura, alvo previsto do segundo bombardeamento atômico, em 9 de agosto. Trata-se de uma sequência filmada a partir de um segundo avião, mostrando o itinerário do bombardeiro Bockscar, seus três círculos sobre Kokura à procura de um buraco no céu nublado imprevisto, tornando impossível a identificação visual do objetivo, e finalmente seu desvio para o alvo secundário: Nagasaki.

Dois documentos como prévia do imaginário transtornado. No primeiro, os argumentos em favor de um pré-aviso foram atestados, e o documento abre espaço, assim, para uma ficção dolorosamente próxima, em que os argumentos razoáveis de pessoas civilizadas teriam salvo centenas de milhares de vidas. O segundo documento é uma ventana sobre o estranho destino de uma cidade salva do inferno por algumas nuvens. Na linguagem factual e precisa das comunicações militares, no cabeçalho do Secretário da Guerra e na sequência do filme em 16mm de um avião prateado navegando no belo céu azul, o horror do real é posto lado a lado a outra História possível, do imaginário deste que foi evitado, ou poderia ter sido: é o espaço fictício do futuro do pretérito composto, do *teria sido*. O filme de Watkins é o dispositivo em espelho: usurpando o formato de um documentário da BBC, ele apresenta o documento aterrador do futuro anterior², do *terá sido*.

2. Esta é a definição gramatical do francês. Em português, em geral, é traduzido, como na presente versão, para o *futuro do presente*. (N.T.)

Paris, semana do 13 de outubro

Notas de reflexão para o comissariado da exposição “Factographies”:

Se o século XX é aquele da imagem, suas horas mais sombrias são demarcadas pelas lacunas de representação. Há poucas fotografias no museu de Hiroshima porque não há imagem “suficiente” para *dizer* Hiroshima. Há o ícone da nuvem-champignon, mas este é mais um símbolo gráfico genérico do que uma fotografia (quem pode distinguir o champignon de Hiroshima daquele de Alamogordo ou de Bikini?). Nada de imagens das valas comuns, de cadáveres a perder de vista, apenas imagens das ruínas do depois – o vazio arquitetural como substituto visual para a pulverização dos corpos. Os traços humanos foram reconstituídos através de um diorama pelo museu, clareado por uma luz escarlate, representando duas crianças titubeantes pelos escombros: pedaços de carne queimada sobre os rostos e mãos de manequins. Por que essa *mise-en-scène* mórbida e teatral? Sem dúvida para substituir as imagens que faltam – aquelas que talvez tenham desaparecido com a ocupação americana, aquelas que não existiram porque não existiram pessoas para fazê-las, ou aquelas que faltam porque a Bomba não deixou mais do que restos humanos a se fotografar. Não há então, não pôde haver, imagens do acontecimento atômico. E se houvessem, elas seriam suficientes?

Essa questão da *representabilidade do inimaginável* liga Hiroshima a Auschwitz. Porque apesar do sistemático narcisismo pornográfico da documentação nazi dos campos, também não há imagens

das câmaras de gás, afora os quatro fragmentos de filmes do Sonderkommando cuja publicação deu lugar à polêmica e ao belo texto de George Didi-Huberman, *Images malgré tout*. A interdição absoluta de se fotografar nas câmaras de gás (mesmo para os SS) não impediu alguns detentos anônimos de arrancar do inferno de Auschwitz essas quatro imagens borradas, únicos documentos fotográficos conhecidos representando o funcionamento do dispositivo principal dos campos de extermínio. Esse valor simbólico de imagens *únicas* do sistema de destruição do povo judeu é, em suma, o epicentro do debate sobre a capacidade da imagem de dizer o *indizível* da Shoah. Imagens *inadequadas*, pois elas mostram muito pouco frente à amplitude do Holocausto. Imagens *inexatas*, pois imprecisas. Imagens *fragmentárias* que não souberam figurar mais que uma verdade insignificante frente à escala *impensável* de Auschwitz. Daí, se não se pode ter uma *imagem toda*, única e integral da Shoah, não se deveria destituir *todas as imagens*? Gérard Wajcman argumenta assim a invisibilidade do genocídio ao lado de Claude Lanzmann, que irá dizer: “Se eu tivesse encontrado um filme existente [...] rodado por um SS mostrando como três mil judeus, homens, mulheres, crianças, morreram juntos, asfixiados em uma câmara de gás do crematório II de Auschwitz, se eu tivesse encontrado isso, não somente não o teria mostrado, como o teria destruído. Eu não sou capaz de dizer o porquê. É natural”³.

Frente a Lanzmann, para quem nenhuma imagem é capaz de *dizer* a história, Jean-Luc Godard, em *História(s) do cinema*, trabalha uma montagem de imagens existentes para demonstrar que agora *todas* as imagens não falam senão *disso*, concedendo-lhes assim um potencial redentor já que “mesmo riscado de morte/um simples retângulo/de trinta e cinco milímetros/salva a honra/de todo o real”⁴. Nesta polaridade polêmica, a oposição entre iconoclastas e iconofílicos, interessa-me sobretudo as vias que se abrem aos artistas frente ao diagnóstico partilhado sobre a pobreza das imagens: ao modo de Lanzmann elas são abandonadas para se dedicar à palavra e ao testemunho; ao de Godard, revistas, relidas e colididas para serem reinventadas à luz da História. A esta dialética, é preciso adicionar uma terceira via, aquela de Watkins: frente à natureza lacunar das imagens, fabriquemos imagens! Fabriquemos um excesso de imagens, uma barragem de imagens, uma sobredose de imagens. Mais que isso, pelo dispositivo do falso documentário, elevemos essas imagens ao estatuto de símile-documento.

3. Citado em DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, p. 122.

4. GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinema*, I. Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, p. 86.

Evidentemente, no terreno delicado das grandes tragédias humanas, a fabricação de imagens é uma empresa arriscada... O obstáculo pode estar na mediocridade cinematográfica e na platitudo estabelecida. No simulacro de Auschwitz de Steven Spielberg, o problema está na inserção, dentro de uma ficção puramente clássica, do preto e branco em falsas imagens de arquivo, para *realçar* uma empresa espetacular. Roberto Benigni, por sua vez, opta por uma *mise-en-scène* quase burlesca da tragédia – um pouco leve para o gosto de alguns, seu filme se liga no entanto à estratégia de Imre Kertész (que aliás o defendeu), e do essencial do teatro israelita sobre a questão, tratando-as menos como *falsas imagens* do que como pura teatralização enquanto única via possível para evocar a Shoah.

A questão é então saber onde situar a grande obra factográfica de Watkins. Sua tarefa cinematográfica (tenho quase vontade de falar em missão de tanto que seu método de trabalho recupera o sacerdócio), compreende ao menos dois objetivos: revisualizar episódios históricos ameaçados por um revisionismo dominante para se reapropriar (*Culloden*, *La commune*), e inventar cenários assustadores em seu realismo (*The war game*, *Punishment park*) por urgência política. Os dois gêneros se religam em suas vontades profiláticas. Os painéis históricos também são filmados com um dispositivo de *mise-en-abîme* midiático, um anacronismo que permite desenvolver um olhar crítico sobre as questões da escritura da História pela comunicação de massa, e de sublinhar a contemporaneidade das problemáticas políticas dos acontecimentos datando uma pluralidade de séculos. Mas o engajamento é mais urgente ainda em filmes de ficção pura: *The war game* deveria ter circulado apenas três anos após a crise dos mísseis de Cuba, quando a humanidade de fato passou por um triz do Armagedom, e os excessos de *Punishment park* não parecem mais tão fictícios na era de Guantánamo, dos *afogamentos simulados* e dos *extraordinary renditions* da CIA.

Para Maurice Blanchot, “há um limite onde o exercício de uma arte, qualquer que ela seja, torna-se um insulto à desgraça”. Watkins aborda o problema em sentido inverso: insultar a desgraça seria justamente não exercer a arte a fim de repelir seus limites. Falar do “indizível” relativo ao horror genocida não nos leva ao que Giorgio Agamben descreve como uma “adoração mística” que contém o risco de tender para o silêncio⁵? Para Watkins este silêncio é que seria intolerável, então ele desdobra o documento-testemunha no documento-imagem: da imagem

5. AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Rivages, 1999.

mental que emana das palavras e dados históricos, ele fabrica imagens. Ele confia na sua eficácia, sob a condição de sair do registro neutralizante da imagem-clichê banalizada onde Spielberg, ou Benigni, se enganam. Isso se dá por dois meios: seu volume (repetição, acúmulo e caráter explícito) e sua proximidade (ele nos recolhe a nosso mundo, a Kent, e não ao Japão distante e exótico). O imperativo político consiste em trazer violentamente o assunto para nossas salas: *Bring the war home* como logo mais defenderia Martha Rosler, atualizando o método de choque de Orson Welles com sua radiotransmissão de *Guerra dos Mundos*.

A questão da fabricação, da falsificação ou da descontextualização de documentos leva a dois pontos essenciais: o que faz imagem e o que uma imagem faz. Para Watkins, a imagem tem uma função alarmista (no sentido positivo do termo), ele então elabora o espaço fictício do documento e finca sua função preventiva. Nesse sentido, suas imagens aparentam-se às imagens mentais que emergem dos documentos de Hiroshima, àquelas que me fizeram vislumbrar o que teria sido o fim da guerra sem as centenas de milhares de vítimas civis dos bombardeamentos atômicos, ou visualizar o acaso dilacerante que fez Kokura poupada e Nagasaki arrasada. E talvez essa aproximação, justamente, explique a reação mais estável dessa amiga japonesa no cineclub: ela já havia visitado este lugar, no sentido figurado. Mais familiarizada com o material, ela estava mais apta que nós a apreender o projeto de Watkins em sua essência, a saber, o *antimemorial* de um cataclisma iminente mas evitável.

Justapor uma ficção que tende para o documento, e documentos que abrem a via para uma ficção. Fazê-los dialogar em um mesmo espaço expositivo.

George Didi-Huberman diz da importância das *imagens apesar de tudo*, sublinhando que “cada produção testemunhal, em cada ato de memória, os dois – linguagem e imagem – são absolutamente solidários, não cessando de trocar suas lacunas recíprocas: uma imagem vai onde a palavra parece falhar, uma palavra, com frequência, vai onde parece falhar a imaginação”⁶.

Da mesma maneira, “Factographies” propõe uma reflexão sobre as práticas artísticas tornando absolutamente solidários documento e ficção, cada um atenuando a insuficiência do outro. E já que a dialética Watkins/Museu de Hiroshima, produção testemunhal do

6. DIDI-HUBERMAN, Georges.
Op. cit., p. 39.

teria/terá sido, se coloca em torno da ideia essencial de *antimemorial*, a introdução de uma nova peça à exposição se impõe: “Factographies” deve incluir a documentação do projeto *COMMEMOR* (Comissão mista de troca de monumentos aos mortos), 1970, onde Robert Filliou orquestra, com a leveza potente que o torna aqui indispensável, uma troca fictícia de monumentos aos mortos entre cidades da Holanda, Alemanha e Bélgica no lugar de guerras verdadeiras. *COMMEMOR* como resposta escultural ao gesto cinematográfico de Watkins.

Bruxelas, 18 de outubro

Ao acaso de uma volta, visito a galeria Jan Mot onde acontece o vernissage da exposição de Deimantas Narkevicius com a projeção de seu filme *The dud effect*. Acaso milimétrico: estou a caminho de fechar a seleção de obras para “Factographies” e dou de cara com esse filme que é em parte inspirado, ou digamos, realizado em conexão à *The war game*, de Watkins. Narkevicius põe em cena o antípoda dos acontecimentos fictícios de Kent em 1965: o lançamento de mísseis nucleares R-14 a partir de uma base soviética na Lituânia nos anos sessenta.

The dud effect é o contraponto de *The war game* do ponto de vista narrativo (*mise-en-scène* do lançamento no lugar do impacto), mas também estilístico: tudo é feito para dar à ação um caráter ordinário, burocrático, ordenado. Nada de emoção nos planos, apenas a descrição clínica da rotina administrativa. Não é uma questão a decisão do lançamento dos mísseis (não se explicitam questões morais), e seu impacto é apenas sugerido nas cavidades. A maior parte do filme mostra um oficial anônimo dando ordens de natureza técnica pelo telefone a interlocutores também anônimos (“posto 101”, “posto 505”). Documentário (por se basear em procedimentos verdadeiros) mais que cinematográfico (nada de botão vermelho, de controles eletrônicos, apenas uma voz no telefone e um homem impassível). Na hora do lançamento, o rosto do oficial é simplesmente superexposto pela luz dos reatores extracampo. A sequência dos acontecimentos é sugerida em planos da natureza local, um som de vento violento, e depois uma série de planos fixos atuais das instalações nucleares soviéticas em estado de degradação avançado (silos vazios, hangares sucumbidos). Estamos vendo um mundo pós-apocalíptico ou simplesmente ruínas do tempo, marcas que asseguram o fim do império soviético? Se se trata da segunda hipótese, porque não ficamos confortados com essas imagens de um passado que nunca aconteceu?

Ao *ter* sido do Museu de Hiroshima, ao *terá* sido de Watkins, e ao futuro do pretérito de Filliou, é necessário adicionar o *não foi* de Narkevicius. Nessa conjugação de obras, entre outras constantes em ligação com seu valor “memorial”, está essencialmente posta a questão do tempo e da verdade, ou ainda, a maneira como o tempo coloca em crise a noção de verdade.

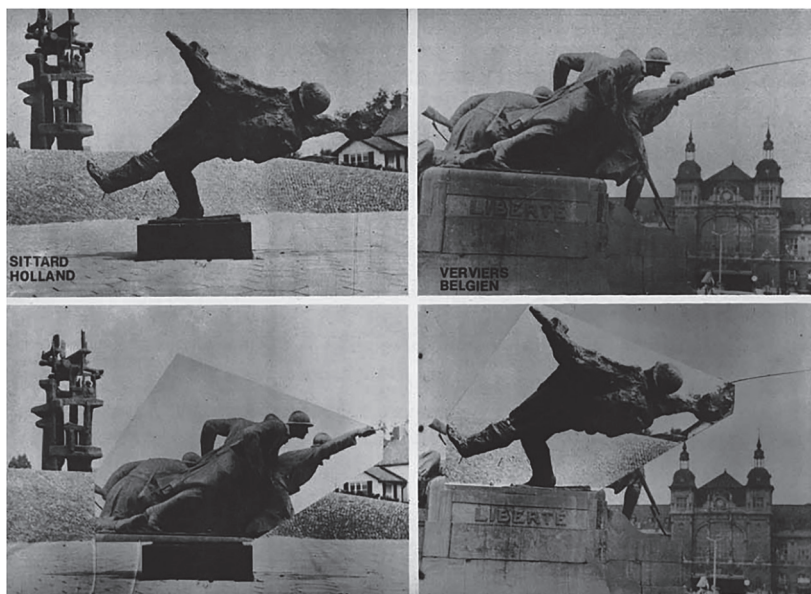


Fig. 3. *COMMEMOR* (Robert Filliou, 1970). Troca fictícia de monumentos aos mortos entre Sittard (Holanda) e Verviers (Bélgica).

Essas diferentes narrações dos fatos ilustram o paradoxo dos “futuros contingentes”, problema filosófico revisitado desde a Antiguidade e resumido assim por Gilles Deleuze: “Se é *verdade* que uma batalha naval *pode* acontecer amanhã, como evitar uma das duas consequências seguintes: ou o impossível procede do possível (já que, se a batalha acontece, não é mais possível que ela não aconteça), ou o passado não é necessariamente verdadeiro (já que ela não podia acontecer)”⁷. Leibniz traz uma solução muito apropriada deste paradoxo para nós: a batalha naval (como o bombardeamento atômico) pode acontecer ou não, mas não no mesmo mundo, ela acontece em dois mundos que não são “compossíveis” entre eles. Inventando a noção de “impossibilidade” ele resolve o paradoxo oferecendo uma pausa à crise de verdade, já que é o impossível (e não o impossível) que procede do possível. “O passado pode ser verdadeiro sem ser necessariamente verdadeiro”. E aqui Deleuze evoca a resposta de Borges à Leibniz (e nós invocamos

7. DELEUZE, Gilles. **Cinéma 2, L'image-temps**. Paris: Les Éditions de Minuit, p. 170.

Watkins e Narkevicius da mesma maneira): “a linha reta como força do tempo, como labirinto do tempo, é também a linha que se bifurca e não para de se bifurcar, passando por *présentes impossíveis*, retomando *passados não-necessariamente verdadeiros*”⁸.

8. Ibidem, p. 171.

Os documentos e obras de “Factographies” dialogam nessa simultaneidade. A exposição se constrói, de alguma maneira, ao redor dessa ideia deleuziana das “potências do falso”, que destronam e se substituem à forma da verdade – potência artista, criadora, onde a narração abandona o estatuto do verídico para se falsificar, e isso não em nome de uma simples subjetividade do autor (“cada um com sua verdade”), mas por uma real necessidade para a qual não haveria outra saída senão a de preencher o espaço entre estória e história.

Uma versão deste texto foi publicada no número 2010 da revista *Trouble*, como catálogo de uma exposição fictícia intitulada “Factographies”.

Bibliografia

AGAMBEN, G. *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris: Rivages, 1999.

DELEUZE, G. *Cinema 2, L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

GODARD, J.G. *Histoire(s) du cinéma*, Paris: Gallimard-Gaumont, 1998.

Eric Baudelaire é artista plástico e cineasta, formado em ciências políticas pela Brown University em Rhode Island, Estados Unidos.

Lucas Eskinazi é mestrando em Poéticas Visuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [PPGAV-USP].

Nina Guedes é graduada em Artes Visuais pela École Nationale Supérieure d'Arts Villa Arson.

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.

Ensaio Visual | 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 acima, 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. "As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989)"

A: Fabricia Cabral de Lira Jordão

O: Dária Gorete Jaremtchuk

D: 03/07/2018

02. "Função-historiador: Projeto Grupo Atlas e guerras civis libanesas"

A: Vivian Palma Braga dos Santos

O: Dária Gorete Jaremtchuk

D: 02/07/2018

03. "Um boxeur na arena: Oswald de Andrade e as artes visuais no Brasil (1915-1945)"

A: Thiago Gil de Oliveira Virava

O: Domingos Tadeu Chiarelli

D: 13/06/2018

04. "Discursos de contrainformação: coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil (2000-2015)"

A: Gustavo de Moura Valença Motta

O: Luiz Renato Martins

D: 25/05/2018

05. "Uma história das procissões organizadas por artistas no Brasil e no contexto internacional (1931-2017)"

A: Tobias Caspar Maier

O: Mario Celso Ramiro de Andrade

D: 11/05/2018

06. "Pequeno tratado sobre arte & magia"

A: Claudia Rodriguez Ponga Linares

O: Mario Celso Ramiro de Andrade

D: 27/04/2018

07. "Envoltórios"

A: Marcos Paulo Martins de Freitas

O: Hugo Fernando Salinas Fortes Junior

D: 27/04/2018

08. "O lugar onde as dunas falam"

A: Sandra Carezzato de Souza

O: Regina Stela Barcelos Machado

D: 19/04/2018

09. "Arte para uma cidade sensível: arte como gatilho sensível para a produção de novos imaginários"

A: Brígida Moura Campbell Paes

O: Mario Celso Ramiro de Andrade

D: 12/04/2018

09. "Arte para uma cidade sensível: arte como gatilho sensível para a produção de novos imaginários"

A: Brígida Moura Campbell Paes

O: Mario Celso Ramiro de Andrade

D: 12/04/2018

10. "Fotografia: entre fato e farsa (URSS - ITÁLIA, 1928-1934)"

A: Clara de Freitas Figueiredo

O: Luiz Renato Martins

D: 06/04/2018

11. "Canteiros e matrizes (uma catedral interior)"

A: Paula Escobar Gabbai

O: Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim

D: 19/03/2018

12. "Imagens Digitais Interativas: Do Simulacro à Imersão"

A: Leonardo Souza de Lima

O: Gilberto dos Santos Prado

D: 16/03/2018

ARS é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais.

© 2018 dos autores e da ECA | USP

distribuição: on-line / dos editores

textos: Fairfield

títulos e notas: Din Mittelschrift

papel: Pólen print 90 gr. e couchê 100 gr.

Capa: **Lucia Koch**

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da ECA/USP

Ars / publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Vol. 16, n. 33 [2º Semestre 2018], São Paulo.

O Departamento, 2017 - v.; 24 cm.

Semestral

ISSN 1678-5320

1. Arte 2. Artes Visuais 3. Multimídia 4. Crítica de arte

I. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes II. Universidade de São Paulo

CDD 21. ed.- 700
