

34

**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

Apoio:



Editores Dária Jaremchuk [Escola de Artes Ciências e Humanidades/USP]	Conselho Editorial Andrea Giunta [Univ. de Buenos Aires]	Marco Giannotti [USP]	© dos autores e do Dept. de Artes Plásticas
Liliane Benetti [Escola de Belas Artes/UF RJ]	Annateresa Fabris [USP]	Maria Beatriz Medeiros [UNB]	ECA_USP 2018
Sílvia Laurentiz [Escola de Comunicações e Artes/USP]	Anne Wagner [Univ. of California]	Mario Ramiro [USP]	http://www2.eca.usp.br/cap/
Sônia Salzstein [Escola de Comunicações e Artes/USP]	Antoni Muntadas [M.I.T.]	Milton Sogabe [UNESP]	impresso no Brasil ISSN: 1678-5320
Projeto Gráfico Mario Ramiro	Antônia Pereira [UFBA]	Moacir dos Anjos [Fund. Joaquim Nabuco]	ISSN eletrônico: 2178-0447
Donato Ferrari Logotipo	Carlos Fajardo [USP]	Mônica Zielinsky [UFRGS]	Para contatos escreva para ars@usp.br
Sergio Shahara Tikinet Diagramação	Carlos Zilio [UFRJ]	Regina Silveira [USP]	
	Eduardo Kac [Art Institute of Chicago]	Robert Kudielka [Univ. der Künste Berlin]	
	Frederico Coelho [PUC-Rio]	Rodrigo Duarte [UFMG]	
	Gilbertto Prado [USP]	Rosa Gabriella de Castro [UFBA]	
	Hans Ulrich Gumbrecht [Stanford Univ.]	Gonçalves [UFBA]	
	Irene Small [Princeton Univ.]	Sônia Salzstein [USP]	
	Ismail Xavier [USP]	Suzete Venturelli [UFRGS]	
Juliano Gouveia dos Santos Revisão	Leticia Squeff [Unifesp]	Tadeu Chiarelli [USP]	
	Lisa Florman [The Ohio State Univ., EUA]	T. J. Clark [Univ. of California]	
Bruna Mayer Lara Rivetti Secretaria	Lorenzo Mammì [USP]	Walter Zanini <i>[in memoriam]</i> [USP]	

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. 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 facilitam a pulverização dos focos de interesse. Ademais, a heterogeneidade de interesses às vezes se manifesta no interior de um mesmo Programa de Pós-Graduação, porquanto em muitos deles convivem lado a lado áreas voltadas à formação de artistas, com suas práticas e grades curriculares mais experimentais, e áreas voltadas à formação de teóricos e historiadores, cujos currículos e trajetórias requerem estruturas mais sistemáticas e a lida com campos disciplinares tradicionais.

Em sua 34^a edição a revista convidou a artista Leda Catunda para a produção da capa e do ensaio visual. Leda selecionou desenhos em aquarela que parecem aludir aos tecidos vasculares, cavidades, mórlulas, casulos, línguas e outras formas orgânicas que conferem humor e ironia a suas pinturas e colagens. Abre a publicação uma conversa entre Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, vertida para o português pelo mestrandinho Leonardo Nones. Por ocasião do lançamento de *Under Blue Cup*, mais recente livro de Krauss, a historiadora e crítica de arte debate com Bois, num diálogo vivaz e combativo, a centralidade da noção de forma na arte experimental do século XX – a noção de forma tendo se reconfigurado, em sua reflexão, no conceito de *medium*, lugar, afinal, onde se travariam os enquadramentos e embates institucionais

da arte contemporânea. Proporcionando ao leitor um foco mais aprofundado no pensamento desses dois grandes críticos e historiadores da arte moderna e contemporânea – ambos, não raro, tidos como “formalistas” no debate mais recente da arte – o texto *Formalismo de quem?*, de Yve-Alain Bois, traduzido pela artista Célia Euvaldo, retoma em novos registros questões examinadas na entrevista, desconstruindo pressupostos fáceis sobre a noção de forma. Tachado de “formalista” com pendor greenberguiano, Bois refuta a filiação, reconhece o essencialismo de Greenberg, dessa maneira revelando a importância do legado do pós-estruturalismo em sua obra, recobrando a historicidade do trabalho de arte e do trabalho da crítica que o perscruta, cotejando as análises que, em polos opostos, autores como Greenberg e T. J. Clark dedicaram à pintura de Jackson Pollock.

Em *Mário Pedrosa: as ideias*, o pesquisador Marcos Faccioli Gabriel propõe uma reconstrução crítica dos conceitos mobilizados por Pedrosa em seu percurso teórico, assinalando tensões e mudanças em seu pensamento sobre arte, bem como os pontos de intersecção de suas reflexões com movimentos culturais do último século. O artigo de Rosi Leny Morokawa, por sua vez, apresenta e refuta, a um só tempo, pontos cruciais da teoria estética de Morris Weitz, filósofo norte-americano pouco estudado no país; Morokawa revê, em especial, a posição do autor de considerar “arte” um conceito aberto, impossível de ser definido e integrado como objeto de uma teoria.

Os três textos subsequentes formam um núcleo dedicado a Alfredo Volpi, ao qual a revista introduz pela escrita poética de Murilo Mendes, dedicada ao pintor. O artigo do pesquisador Carlos Pires examina a fortuna crítica de Volpi e enfatiza sua produção em têmpera, dos anos 1940 em diante, ressaltando convergências entre a simplificação própria àquela técnica e as diretrizes do projeto construtivo brasileiro. Já *Alfredo Volpi: paisagem, memória e imaginação*, da artista Taís Cabral Monteiro, egressa do PPGAV-ECA-USP, apoia-se sobretudo nos depoimentos de Volpi para resgatar aspectos de sua poética, materiais e procedimentos recorrentes, empreendendo uma pesquisa minuciosa dos pigmentos de sua predileção. O ensaio *Veneza em Volpi*, contribuição original do artista Marco Garaude Giannotti, busca lastros na história da arte para conjecturar uma proximidade da obra de Volpi com a

cidade italiana, berço da pintura de ampla variação de matizes, tanto no tratamento luminoso da cor quanto nos enquadramentos e angulações de suas paisagens urbanas.

Outras contribuições originais da pós-graduação brasileira na área de artes podem ser conferidas no texto de Soraia Pauli Scarpa e Antonio Takao Kanamaru, sobre o papel do Instituto de Arte Contemporânea do MASP na formação de uma moda moderna brasileira na década de 1950, como também na análise de Lucas da Cunha Zamberlan sobre *Pathé-Baby*, livro de António de Alcântara Machado, publicado em 1926, que emularia na literatura procedimentos cinematográficos, em particular o tipo de focalização do olhar que, à época, era propiciado pela câmera de 9,5mm aludida no título, supostamente capaz de registrar o mundo à volta com máxima objetividade.

As mútuas implicações entre estética e política, assunto que atravessa com frequência as páginas da *ARS*, comparecem em artigos como *Entre exposição e desaparecimento: por uma ética das imagens do rosto*, de Leandro Rodrigues Lage e Mariano Klautau Filho, centrado nos trabalhos dos artistas parenses Éder Oliveira e Wagner Almeida, e na pesquisa de Ana Carolina Santos sobre a produção contemporânea de imagens a partir de fotografias de mortos e desaparecidos nas ditaduras civil-militares do Brasil, Argentina e Chile.

A edição se completa com um conjunto específico de textos do artista norte-americano Robert Smithson, especialmente traduzidos para a revista; trata-se de anotações jamais publicadas em vida, mas que se mostram cruciais à compreensão da obra de Smithson, uma vez que foram escritas num período em que o artista produzia trabalhos-chave em sua carreira, como *A Heap of Language* (1966), *Spiral Jetty* (1970) e *Broken Circle/Spiral Hill* (1971).

Por fim, a *ARS* lança a primeira convocatória do projeto experimental Diálogos com a Graduação, aberto a jovens graduandos interessados em aprimorar sua formação teórica, no intuito de colaborar para a disseminação do interesse pela pesquisa acadêmica em arte no Brasil, com ênfase nos campos da estética, da história, da teoria e da crítica de arte.

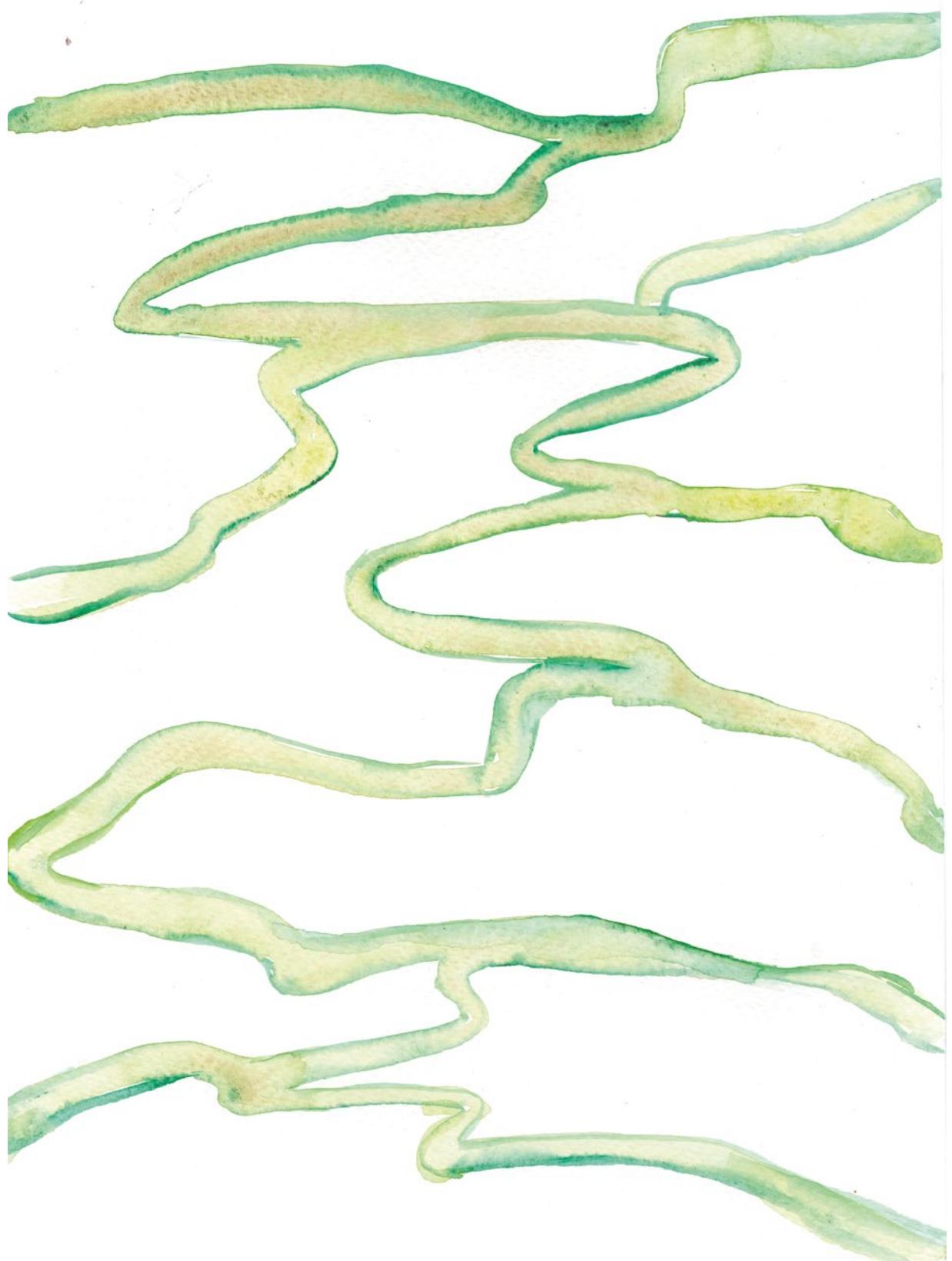
Sumário

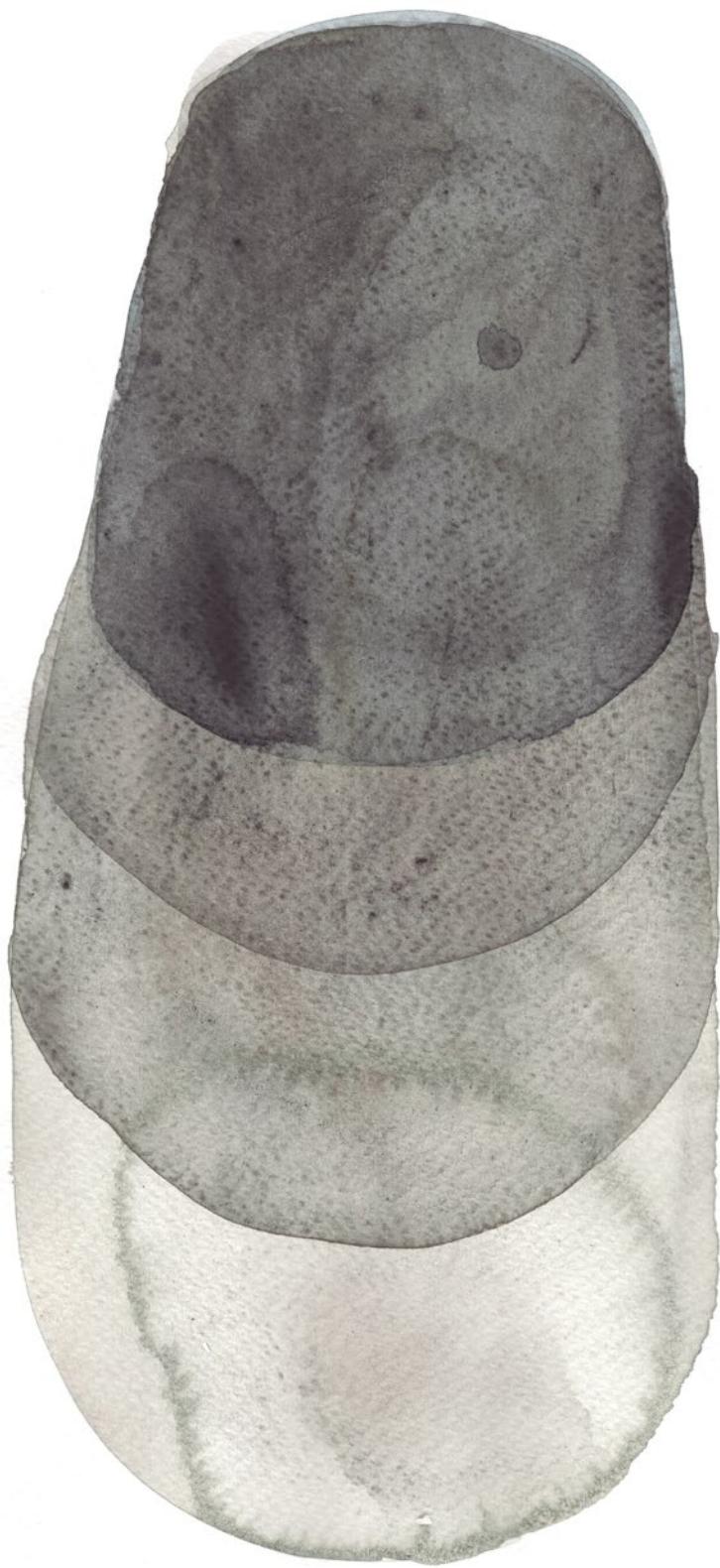
- 9 Ensaio Visual
Leda Catunda
- 29 Entrevista com Rosalind Krauss (Tradução: Leonardo Nones)
Yve-Alain Bois
- 55 Formalismo de quem?
Yve-Alain Bois (Tradução: Célia Euvaldo)
- 67 Mário Pedrosa: as ideias
Marcos Faccioli Gabriel
- 95 Definir ou não definir arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz
Rosi Leny Morokawa
- 115 VOLPI
Murilo Mendes
- 117 Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi
Carlos Pires
- 143 Alfredo Volpi: paisagem, memória e imaginação
Taís Cabral Monteiro
- 165 Veneza em Volpi
Marco Garaude Giannotti
- 177 A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC-Masp) entre 1950 e 1953
Soraia Pauli Scarpa e Antonio Takao Kanamaru
- 207 Entre exposição e desaparecimento: por uma ética das imagens do rosto
Leandro Rodrigues Lage e Mariano Klautau Filho
- 233 Entrevendo olhares espectrais: as fotografias de vítimas das ditaduras em obras de arte contemporâneas
Ana Carolina Lima Santos
- 261 Pathé-Baby: a literatura como se fosse cinema
Lucas da Cunha Zamberlan
- 287 Escritos não publicados de Robert Smithson
Robert Smithson (Tradução: Antônio Ewbank e Liliane Benetti)

Artigo recebido em 15 de
outubro de 2018 e aceito em 20
de outubro de 2018.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.

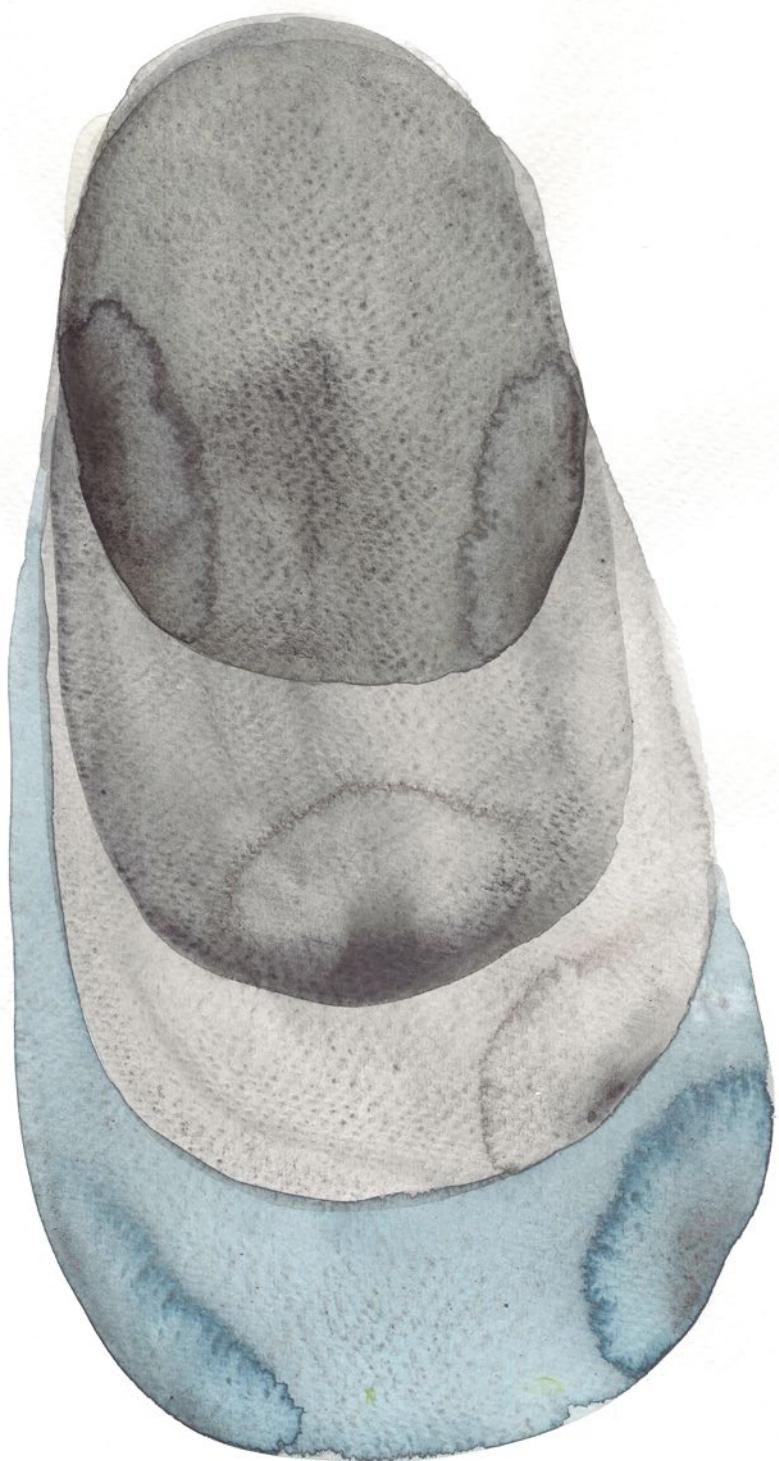
ars.2018.151921

















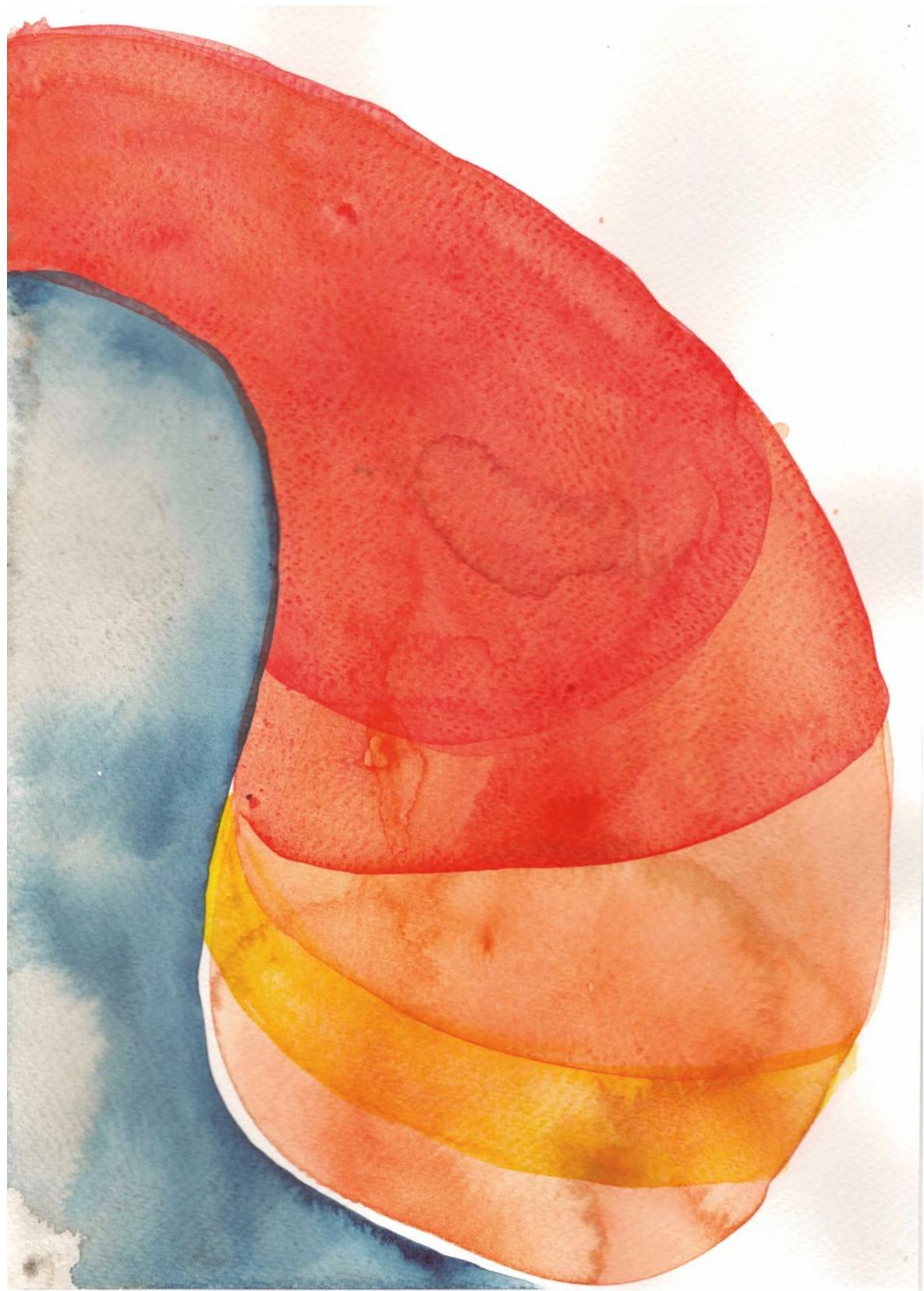








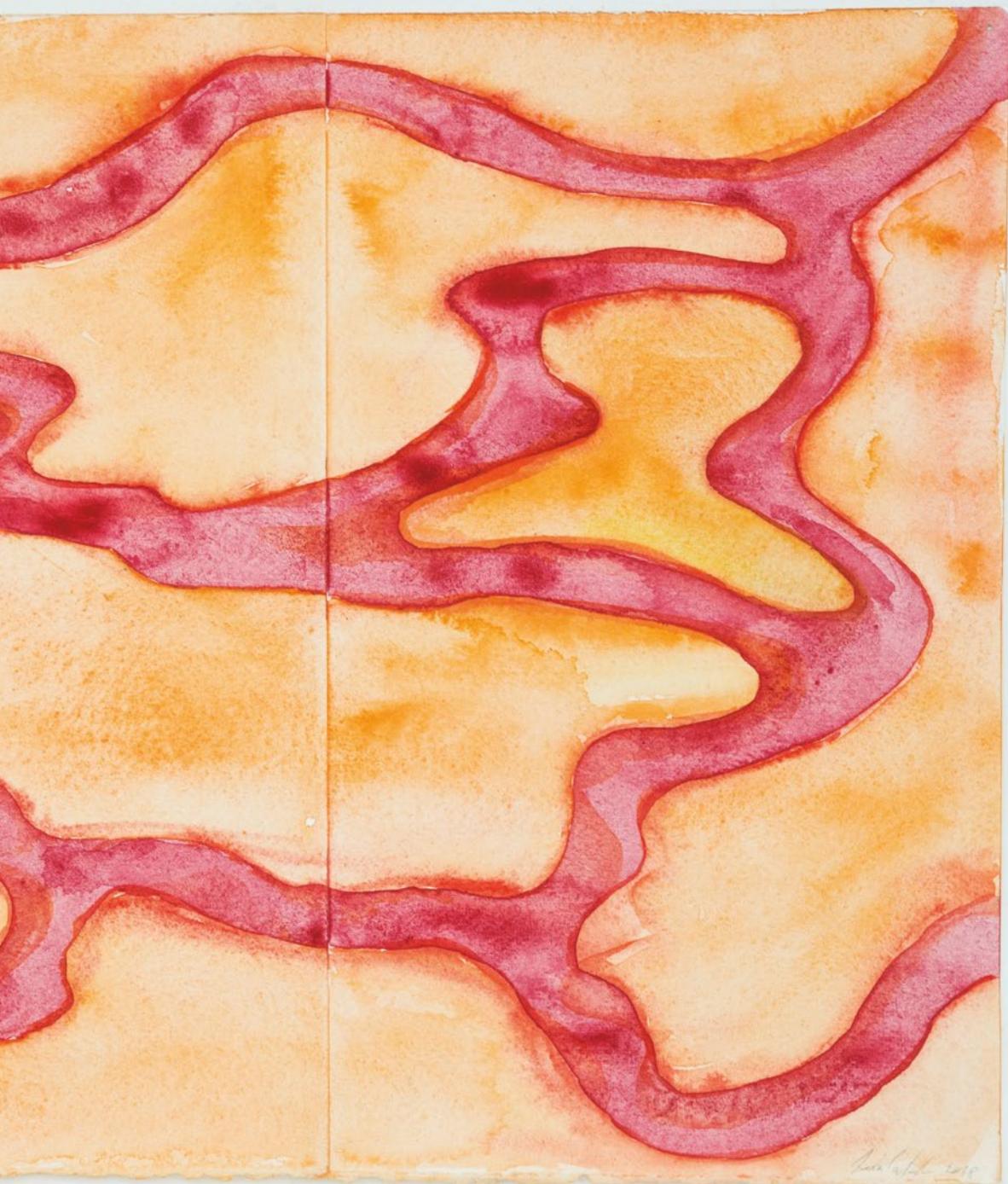












Paula Scher 2010

Tradução: Leonardo Nones

Interview with Rosalind Krauss**

palavras-chave:
 Rosalind Krauss; *medium*;
 instalação de arte

Nesta entrevista, realizada em 2012 e originalmente publicada no jornal *The Brooklyn Rail*, Rosalind Krauss debate com Yve-Alain Bois os principais argumentos presentes em seu livro *Under Blue Cup* [Sob a Xícara Azul], lançado em 2011. A severa crítica feita pela autora, do fenômeno internacional das instalações de arte, é defrontada com a própria experiência crítica de Bois, a partir do trabalho de determinados artistas que, segundo ela, importam justo na medida em que propõem a crítica dos meios artísticos tradicionais sem que, por isso, revelem indiferença a eles – sem, portanto, abrirem mão da crítica dos enquadramentos que afetam o aparecimento de todo trabalho de arte, e, por consequência, sem que ignorem uma memória pregnante do cubo branco. O diálogo, que revela traços da formação intelectual de ambos, lança luz a diferentes métodos de trabalho e à centralidade da noção de forma na arte mais experimental do século XX.

keywords:
 Rosalind Krauss; *medium*;
 installation art

1. Rosalind Epstein Krauss (Washington, DC, 1941) formou-se em história da arte pela Wellesley College em 1962. Quatro anos mais tarde iniciava sua produção crítica escrevendo para a *Artforum*. Defendeu em 1969 sua tese de doutorado na Harvard University.

* Institute for Advanced Study
 [IAS], Princeton, EUA.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
 ars.2018.151800.

In this interview, done in 2012 and originally published in the *Brooklyn Rail* journal, Rosalind Krauss debates with Yve-Alain Bois the main questions focused in *Under Blue Cup*, her book launched in 2011. The severe criticism addressed by the author to the international dissemination of installation art is confronted with Bois own critical stand on the subject, both of the critics approaching a set of artworks which, according to Krauss, are interesting as far as they perform a criticism of the *medium*. Notwithstanding this criticism, she argues, these works are not at all indifferent to the question of the *medium* in their own works – rather, they are deeply attentive to the multiple framings experienced by any artwork, and a *fortiori*, to the pregnant memory of the white cube it encloses. The dialogue, showing interesting features of the intellectual background of both critics, also illuminates the different methods at work in both, and points out to the central role played by the idea of form in the most experimental art done in the 20th Century.



Por ocasião do lançamento da publicação *Under Blue Cup [Sob a Xícara Azul]*², de Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois visitou a autora em seu apartamento no SoHo, para falar sobre a gênese que a levou a este volume particular, e também sobre outras coisas.

Yve-Alain Bois: Vou começar exatamente pela primeira linha de seu livro, em que você diz: “Instigado por mais de uma década de exasperação diante do espetáculo da arte meretrícia chamada instalação, este livro se tornou possível graças a...”, daí seguindo-se os agradecimentos. Entendo a aversão e o aborrecimento em relação às instalações, mas alguns dos artistas que você chama de “cavaleiros brancos”³ – os cavaleiros que vêm salvar o *medium*, previamente auspiciado pelo cubo branco – criam instalações. Harun Farocki, Sophie Calle ou Christian Marclay, eles fazem, sim, trabalhos nessa “coisa” – se é um *medium*, eu não sei – chamada instalação. O que você vê na obra deles de totalmente diferente da grande maioria de produções em instalação?

Rosalind Krauss: Começarei com Farocki. Descobri seu trabalho em uma exposição maravilhosa na Galerie Nationale du Jeu de Paume, em Paris, e o que de fato chamou minha atenção foi a obra *Interface*, na qual o que era mostrado – comento isso no livro – era o próprio Farocki em sua sala de edição falando sobre como ele não conseguia conceber um vídeo sem a presença de duas telas, lado a lado. *Interface* é exatamente isso: duas telas, dois monitores, lado a lado, montados em pedestais individuais. O que me impressionou foi que o olho tem que passar entre eles para poder acompanhar o vídeo. E enquanto você passa de um monitor a outro, seu olho desliza entre eles e, de certa forma, ricocheteia na parede do museu, que podemos chamar de parede do cubo branco. Há então esse sentido em que o que quer que possa ser chamado de instalação é antagonizado pelo modo como a superfície do cubo branco é prefigurada, porque você precisa confrontá-la. De fato, acho que falar sobre o trabalho de Farocki simplesmente como instalação é um grande equívoco, e no catálogo da exposição fazem isso, sem dúvida. Para mim, o artista emerge como uma figura extraordinária, que nos força a confrontar o cubo – referido por mim em certo ponto do livro como uma piscina –, de modo a afastá-lo da ideia

Yve-Alain Bois

Entrevista com

Rosalind Krauss

sobre o escultor David Smith, com Clement Greenberg como orientador. Em 1971 era alcada à condição de editora na revista; dissidências internas levam-na, cinco anos mais tarde, a deixar a *Artforum* para fundar, junto a outros, a revista *October*. Lecionou em Massachusetts Institute of Technology, Princeton University, Hunter College, City University of New York e é atualmente professora titular da Columbia University. Além de *Under Blue Cup* (2011), também é autora de *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985), *The Picasso Papers* (1999), “A Voyage on the North Sea”: Art in the Age of the Post-Medium Condition (1999) e *Perpetual Inventory* (2010). Junto a Yve-Alain Bois organizou a exposição e a publicação *L'Informat : mode d'emploi* (1996), em Paris, no Centre George Pompidou. Krauss veio ao Brasil para participar do seminário “Reconfigurações do Sistema da Arte Contemporânea: III Simpósio Internacional de Arte Contemporânea do Paço das Artes”, em São Paulo, em 2009 [N.T.].

** BOIS, Yve-Alain. Art in conversation: Rosalind Krauss with Yve-Alain Bois. *The Brooklyn Rail*, New York, 1º fev. 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2RixZmO>>. Acesso em 27 nov. 2018. Esta versão em português da entrevista foi realizada por Leonardo Nones como parte da pesquisa de mestrado que desenvolve desde 2017 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [PPGAV-ECA-USP] sobre a crítica e historiadora da arte Rosalind Krauss [N.E.].

2. KRAUSS, Rosalind. *Under Blue Cup*. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2011.

3. Sobre os "cavaleiros", Krauss discorre em *Under Blue Cup*: "O foco [do livro] são aqueles poucos artistas que tiveram a coragem de resistir ao expurgo "aneurismático" do visual, um expurgo que pretende enterrar a prática de *mediums* específicos sob o opróbrio de uma moralização insossa contra os fundamentos da própria arte: o objeto estético que aí se abjeta como pura mercadoria, e a especificidade do *medium*, que é aí repelido como algo inadequadamente filosófico. *Under Blue Cup* chamará esses defensores da especificidade de 'cavaleiros do *medium*'" (Ibidem, p. 32). O termo usado pela autora é uma citação direta do texto *Knight's Move*, de Viktor Shklovsky, expoente do formalismo russo: "existem muitas razões para a peculiaridade do movimento do cavaleiro no jogo de xadrez, a primeira delas sendo a convenção da arte.... A segunda é que o cavaleiro não é livre: ele se move na diagonal porque o caminho direto lhe é interditado" (SHKLOVSKY, Viktor, 2005, p. 3 apud KRAUSS, Rosalind, 2011, Loc. cit.). [N.T.].

do museu como palácio, mausoléu. Uso essa imagem pensando nos limites de uma piscina. Elas não apenas limitam o campo, mas também formam uma superfície sólida, uma superfície compacta contra a qual você, como nadador, se impulsiona a fim de retornar através da água. Nesse sentido, o cubo branco é uma espécie de...

Yve-Alain Bois: Superfície de resistência.

Rosalind Krauss: [É] como uma superfície contra a qual o olho tem de rebater. Para mim isso é muito importante, e é importante para Farocki. Não o sentido de que as imagens estão dispostas em algum tipo de constelação que as transformaria em algo parecido com uma instalação. Depois, você perguntou sobre Sophie Calle, e meu esforço constante é encontrar o que chamo de "suporte técnico" como um substituto para os suportes tradicionais – "técnico" enquanto oposto ao "artesanal", e "suporte" como um modo de generalizar a especificidade dos *mediums*⁴ tradicionais, como madeira ou mármore e óleo sobre tela – porque penso que, com o pós-modernismo, a arte conceitual e a desestruturação, a ideia de um *medium* foi, sem dúvida, completamente dissolvida. Quanto ao "suporte técnico" do trabalho de Calle, parece-me ser o fotojornalismo, de certo modo, a busca por um indivíduo ou testemunha, à maneira de fotojornalistas tentando recriar o assunto de um mistério, como aconteceu em *Watergate*. Seu *The Address Book* e muitos outros trabalhos têm a ver com entrevistas com um modelo forense.



Fig. 1.

Harun Farocki, *Interface*, 1995, vídeo, colorido, 24 min, Alemanha.

Yve-Alain Bois: Na verdade, a respeito de Sophie Calle, talvez haja algo de que discordamos: não acho que as instalações dela sejam tão interessantes *per se*. Acredito que elas são livros expandidos. Basicamente vejo-a como escritora. Eu disse isso a ela: “por que você precisa fazer ampliações enormes daquelas coisas?”. Pois como livros, elas são fantásticas. Acho que ela é uma ótima contadora de histórias, dentre outras coisas.

Rosalind Krauss: Bem, aqui eu discordo de você, ao menos no que diz respeito à obra *Take Care of Yourself* [Cuide-se]. É uma obra de grandes dimensões que preencheu o pavilhão francês da Bienal de Veneza de 2007 e foi depois reconstruída em uma versão ainda mais ampliada na Bibliothèque Nationale, em Paris. Todo o trabalho gira em torno de uma carta de rompimento escrita por um rapaz com quem ela havia tido um relacionamento, e que conclui com essa frase incrivelmente hipócrita: “cuide-se”. Ao entrarmos recebíamos uma carta, que de fato consistia em monitores dispostos sobre as mesas de leitura da Bibliothèque Nationale, e várias atrizes e outras profissionais, todas mulheres, liam a carta. Eram atrizes como Jeanne Moreau, Miranda Richardson, todas essas pessoas lendo a carta. O que de fato importa sublinhar é que você estava na sala de leitura da Bibliothèque Nationale, e de algum modo essas leituras se comunicavam com os livros nas prateleiras, como se fosse com a face do cubo. A maneira como a peça parece se referir ao suporte técnico de Calle revela-se no fato de que, enquanto ouvimos e assistimos a essas leituras da carta, nos perguntamos quem poderia ser o autor e, claro, chegamos à conclusão de que é a própria Sophie Calle, e de que há uma espécie de ironia no fato de que o trabalho dela é sempre sobre encontrar alguém que está desaparecido, sendo que neste caso quem desapareceu foi ela mesma. Não, entretanto, à maneira de um registro autobiográfico; trata-se, antes, de um modelo forense.

Yve-Alain Bois

Entrevista com

Rosalind Krauss

4. Na primeira ocorrência em sua obra “*A Voyage on the North Sea*”, daí que Krauss chama de “condição post-medium”, a autora explica a opção pelo termo *medium*: “No decorrer do texto usarei *mediums* como o plural de *medium* para evitar a confusão com *media*, termo que reservo às tecnologias de comunicação”. Nesta tradução, a decisão da autora foi respeitada. KRAUSS, Rosalind. “*A Voyage on the North Sea*”: Art in the Age of the Post-Medium Condition. New York: Thames & Hudson, 1999, p. 7 [N.T.]



Fig. 2.

Sophie Calle, *Take Care of Yourself*, 2007, instalação, 108 elementos, dentre eles filmes, ampliações, textos e cartazes. Bibliothèque Nationale, Paris.

Yve-Alain Bois: No entanto, a carta é real. Ela foi escrita por um homem que, de fato, eu conheci! [Risos].

Rosalind Krauss: Sério? Que assombro!

Yve-Alain Bois: Mas ela sempre encenou sua autobiografia, e é um tipo de reconstrução paródica constante do *self*. Na verdade, a respeito desse trabalho, é provavelmente a primeira instalação dela que funcionou. Eu a vi nos dois locais. Em Veneza também funcionou. Sempre pensei que isso se deveu ao fato de que em Veneza o curador foi Daniel Buren. E você sabe como ela o escolheu?

Rosalind Krauss: Ela fez anúncios.

Yve-Alain Bois: Ela publicou anúncios em diversos jornais (inclusive no *Le Monde*). Daniel era o único que tinha um bom projeto para realizar com ela, por isso ela o escolheu. Como você sabe, ele tem uma grande experiência com instalações, acho que isso ajudou. Todas as outras instalações dela que eu havia visto antes eram algo forçadas, não necessárias. Isto se aplica particularmente a instalações em que ela simplesmente amplia as páginas de um livro (como no caso de *Exquisite Pain* [Dor Refinada]), apresentada no Centro Georges Pompidou em 2003. Não existia esse rebatimento da parede do cubo que você menciona.

Voltando a outro de seus cavaleiros, e quanto a James Coleman? Poderíamos dizer que ele também faz instalações. O modo como suas projeções são instaladas é importante para ele. Não é simplesmente um punhado de slides. A apresentação, o modo de apresentação, o fato de você conseguir ver o carrossel, o projetor, todo o aparato técnico, é tudo parte do projeto dele.



Fig. 3.

Sophie Calle, *Exquisite Pain*, 2003, instalação, Centre George Pompidou, Paris.

Rosalind Krauss: Sim, de fato, e James não permitiria nenhuma montagem de seu trabalho que não fosse realizada por ele mesmo, tampouco permitiria que o trabalho se espalhasse por meio de reproduções; ninguém além dele pode montar as obras. O aspecto no qual creio que resida esse sentido do desvio [*push off*] – isto é, onde o suporte técnico se mostra em funcionamento – é que as obras são slides num carrossel, num projetor. Você ouve o slide entrando no compartimento das lentes do projetor, o girar do carrossel, e depois o slide sendo substituído por outro, há essa crepitação constante do dispositivo. No trabalho que ele nomeou *INITIALS* [INICIAIS], o título tem a ver, em parte, com as iniciais talhadas em uma árvore da propriedade de Lady Gregory, de nome Coole Park⁵. Assim, você tem O'Casey, O. C., Oscar Wilde, O. W., Yeats, W. Y. – todos esses escritores famosos celebrando a renovação da literatura irlandesa, que Yeats e Lady Gregory organizaram e na qual se empenharam. Claro, tão logo essa árvore começou a ser talhada com as iniciais, muitos visitantes do parque principiaram a talhar as suas próprias iniciais, como num grafite. A árvore foi cercada, mas ainda assim as pessoas naturalmente pulavam a cerca para prosseguir com os gra-

5. O Coole Park localiza-se em Gort, no condado de Galway, Irlanda. A propriedade pertenceu à família Gregory, com sua residência principal tendo sido erigida no século XVIII. Em 1880, William Henry Gregory, bisneto do primeiro proprietário, casa-se com Isabella Augusta Persse, posteriormente conhecida como Lady Gregory, mecenas que reuniu no local os principais expoentes da literatura irlandesa da época; autores como William Butler Yeats e George Bernard Shaw, assíduos de Coole Park, talharam as iniciais de seus nomes nas árvores a que o trabalho de Coleman faz referência [N.T.].

fites, e é disso que trata *INITIALS*. No trabalho, Coleman cria essas apresentações de slides com áudio, em que há uma voz ou a de diversos atores lendo um roteiro, e em *INITIALS* a pessoa que lê é um garotinho com sua voz aguda, estridente, e ele soletra palavras como C- O- N- D- U- I- T- S, conduítes. É muito difícil identificar a palavra, compreender a palavra que ele soletra. Então, você tem essa espécie de batida das letras pronunciadas separadamente, que se equilibra com o clique do carrossel – à medida que os slides vão se sucedendo, e creio que é esse o sentido da relação do áudio... o sentido do próprio aparato – é ele que afasta o trabalho de Coleman da condição de mera instalação.

Você também mencionou Christian Marclay. O *Video Quartet*, dele, é montado em uma parede com quatro telas de DVD, transmitindo contíguas umas às outras. Todos os DVDs trazem filmes sonoros: musicais, filmes de terror (lemboram-se do grito no chuveiro em *Psicose*?). Mas o “suporte técnico” é a sincronicidade que sustenta o filme sonoro. *Video Quartet* tem que “apontar o silêncio” para podermos “ver” sua transformação em som. Apontar o silêncio é quase impossível, se pensarmos em como se poderia fazer isso. Mas Marclay inventa tropos surpreendentes para tanto. Frequentemente, eles ocorrem dentro de um único quadro – tornando ociosa a ideia de “instalação” no trabalho dele.



Fig. 4.

James Coleman, *INITIALS*, 1994, instalação, 1 projetor, 89 dispositivos (35 mm), 24 x 36, cor, 1 CD audio (inglês) 18 min, 1 base de plexiglas.



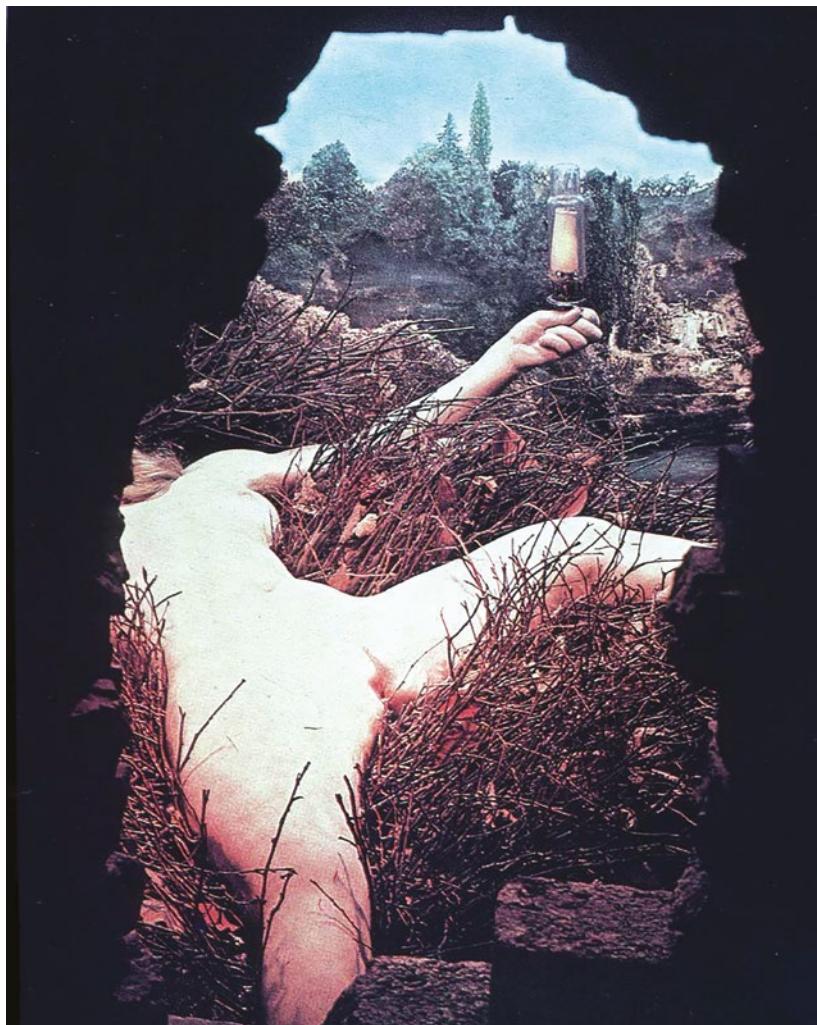
Fig. 5.

Christian Marclay, *Video Quartet*, 2002, vídeo, 4 projeções, cor e som (estéreo), 14 min.

Yve-Alain Bois: Ao longo do livro – embora você não o mencione frequentemente, acredito – Duchamp é um vilão, toda vez em que é citado. Entretanto, no que concerne a instalações, parece-me que muito precocemente ele pensou sobre o problema como um tipo de cubo branco ao qual se confrontar ou contra o qual se rebater. De certa maneira, as instalações dele estariam mais próximas do seu modelo do que daquele que você descarta como puramente ilustrativo ou algo do tipo. Entendo o porquê de Duchamp não ser um de seus cavaleiros brancos, considerando a decisão dele de apagar fronteiras e coisas assim. Mas a propósito das instalações que fez – os sacos de carvão suspensos no teto na *Exposition Internationale du Surrealisme*, de 1938, em Paris; a trama de fios invadindo o espaço da exposição *First Papers of Surrealism*, de 1942, em Nova York –, acho que ele pensou sim sobre o espaço do cubo branco, não como algo a ser aniquilado, mas sobre o qual refletir.

Rosalind Krauss: No *Étant donnés*, de Duchamp, o pequeno *peep show* cancela o preceito fundador do museu como espaço compartilhado por uma coletividade de observadores, de modo que, numa visão kantiana, a proposição estética “isso é belo” só pode ser pronunciada como se por uma “voz universal”. Além disso, Arthur Danto identificou Duchamp como o fundador da Estética Institucional, que tem a ver com o fato de que é apenas ao ingressar no espaço do museu, da feira de arte ou da galeria que a obra se afirma como obra de arte, porque declara-se a si mesma pertencente a esse espaço sagrado da estética. O trabalho de Thierry de Duve sobre Duchamp é, de todo modo, sobre como ele força uma afirmação ostensiva do observador, que equivale a: “isso é arte”⁶.

6. Thierry de Duve cita Rosalind Krauss em diversos momentos de seu livro *Kant after Duchamp* (1996). Krauss foi a revisora do sexto capítulo e também traduziu para o inglês o primeiro, sexto e sétimo capítulos da publicação. Embora o autor apresente partes desta discussão em outros ensaios, o livro compila suas principais ideias acerca do tema. Há traduções de textos do autor feitas por Krauss na revista da qual é fundadora, *October*: “Andy Warhol, or the Machine Perfected” (n. 48, p. 3-14, 1989), “Yves Klein, or the Dead Dealer” (n. 49, p. 72-90, 1989), “Marcel Duchamp, or the ‘Phynancier’ of Modern Life” (n. 52, p. 60-75, 1990) e “Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism” (n. 70, p. 60-97, 1994). A revista *Ars* traduziu para o português ensaio do autor: DUVE, Thierry de. A arte diante do mal radical. Tradução Juliana Moreira. *Ars*, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 64-87, 2009 [N.T.].

**Fig. 6.**

Marcel Duchamp, *Étant donnés* (interior), 1945-1966, diversas mídias; dimensões: 177,8 x 124,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.

Yve-Alain Bois: O argumento dele, se me lembro corretamente, é que Duchamp basicamente supriu a questão da especificidade mudando tudo para a questão da generalidade.

Rosalind Krauss: Exatamente. E essa também é a posição de Joseph Kosuth. Pai e organizador da arte conceitual, ele diz que aquilo a que Duchamp compele é a proposição “isso é arte”, desse modo apresentando a definição da arte em vez da definição da pintura ou da escultura; porque para Kosuth a arte é geral, enquanto que pintura e escultura são específicas – e o que queremos é esse sentido da definição geral de arte. O que você tem com Duchamp é

a substituição da experiência do cubo branco, geralmente uma experiência visual e cinética dessa superfície contra a qual seu olho ricocheteia e rebate, por essa proposição ostensiva – “isso é uma obra de arte” – pela condição de linguagem “esta é a definição de arte”. Por isso acredito que o *ready-made*, quem fez o *ready-made*, não pode ser um “cavaleiro do *medium*”, e também, como você assinala, Duchamp é o produtor de instalações; na medida em que a instalação de arte é a inimiga da concepção modernista de arte, ela é portanto inimiga do meu livro.

Yve-Alain Bois: Mas eu realmente acho que algumas das primeiras instalações dele funcionam de uma forma diferente, e que dialogam com o cubo branco. Sabe aquela com os fios...

Rosalind Krauss: Não concordo com você.

Yve-Alain Bois: Acho que temos que concordar que discordamos, então. Ainda uma outra questão. Quero lhe perguntar sobre desconstrução. Na *October*, sua importância foi extraordinariamente providencial no que concerne, por assim dizer, às estratégias desestrutivas no discurso sobre arte neste país⁷. Nesse livro, a desconstrução aparece frequentemente como uma espécie de força negativa. Em muitos lugares se diz que ela tomou parte, junto a outras forças – a arte conceitual, o pós-modernismo, todas essas coisas – da criação daquilo que você apresenta como esse “monstro” da arte de instalação. Gostaria de perguntar-lhe sobre o que pensa hoje sobre desconstrução.

Rosalind Krauss: Bem, o conceito de *Under Blue Cup* é essa questão “quem você é”, conforme a história que eu relato sobre ter tido aneurisma e feito terapia cognitiva a fim de treinar novamente minha memória. O que dizem, nessa situação terapêutica, é que se você é capaz de lembrar quem você é, o que pessoas que estiveram em coma frequentemente não conseguem, você pode ensinar a si mesmo como lembrar de qualquer coisa. O conceito que uso é que o *medium* é uma via para o artista, pintor, escultor, quem quer que seja, lembrar quem ele ou ela é, nos termos da história nesse *medium*. A divisão das artes que começa, de fato, na Idade Média,

Yve-Alain Bois

Entrevista com

Rosalind Krauss

7. Em 1976, ao lado de Annette Michelson, Krauss funda a revista *October*, ativa até hoje. Quando lançada, a publicação, cujo nome é uma referência ao filme de Sergei Eisenstein, *October* (1928), visava estimular a produção crítica norte-americana em torno das diversas manifestações artísticas que haviam despontado no país em anos recentes. Atualmente, o corpo editorial reúne, além de Krauss, autores reconhecidos no debate da arte moderna e contemporânea: Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Leah Dickerman, Silvia Kolbowski, Hal Foster, Denis Hollier, entre outros. Krauss teve um papel notável na difusão, no meio norte-americano, das ideias do chamado pós-estruturalismo, tendo traduzido para a revista textos de Gilles Deleuze, Jean-Paul Sartre, Emmanuel Levinas e Roland Barthes, respectivamente: “Plato and the Simulacrum” [Platão e o Simulacro] (*October*, n. 27, p. 45-53, 1985); “Reflections on the Jewish Question: a Lecture” [Reflexões sobre a Questão Judaica, Uma Conferência] (*October*, n. 87, p. 32-46, 1999); “Existentialism and Anti-Semitism” [Existencialismo e Anti-Semitismo] (*October*, n. 87, p. 27-31, 1999); “From the Neutral: Session of March 11, 1978” [O Neutro: Conferência de 11 de março de 1978] (*October*, n. 112, p. 3-22, 2005). Dentre os inúmeros textos de Krauss publicados na *October* e que se tornariam emblemáticos no debate

da arte contemporânea, destacamos: "Video: the Aesthetics of Narcissism" (*October*, n.1, p. 50-64, 1976) e "Sculpture in the Expanded Field" (*October*, v. 8, 1979, p. 30-44), ambos traduzidos para o português: KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. Tradução Rodrigo Krul e Thais Medeiros. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 16, p. 144-157, 2008; Idem. A escultura no campo ampliado. Tradução Elizabeth Carbone Baez. **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984 [N.T.].

na qual você tem as guildas – dos escultores, pintores, produtores de vitrais – que eram aprendizes em guildas separadas e, enquanto um membro ou aprendiz de uma guilda, havia a percepção de quem você é. Esse conceito de "quem você é" vai obviamente na contramão da posição de Derrida, de sua extraordinária crítica da ideia de autopresença, e, portanto, daquilo em que se baseia a ideia desse "alguém que você é". Quer dizer, autopresença é o que a desconstrução realmente quer desmantelar, a fim de expor aquilo que Derrida chama de fantasia metafísica ou mito.

Yve-Alain Bois: Pelo fato de o livro tratar, de certo modo, da reconstituição de um recobrar do *self*, então construção, em vez de desconstrução, torna-se central?

Rosalind Krauss: Senti que precisava reconhecer o desmantelamento da ideia de "quem você é" promovido pela desconstrução, que eu não podia fingir que isto não havia tido um grande efeito na situação da teorização da ontologia do *medium* específico que o modernismo havia levado a cabo – no pensamento sobre o ontológico na filosofia e na teoria nos Estados Unidos e, por certo, na Europa. Pareceu-me que não havia como fingir que isto não havia acontecido.

Yve-Alain Bois: Especialmente porque você foi responsável por trazer isto para cá, nos seus primeiros textos e no que se publicou na *October*. Na verdade, há algo de fato muito singular neste livro: o "eu" ("Eu, Rosalind Krauss"), retorna, mas não diretamente. Você não diz "eu". É o livro que fala. Frequentemente, nele você diz: "de acordo com *Under Blue Cup*". Dessa maneira, o livro se torna um mecanismo. Há um retorno aí, com muita frequência – essa autorreflexidade do livro – algo que, conforme creio, é um dado novo em sua escrita. Suponho que isso se deva ao fato de que o livro inteiro tem a ver com um recobrar do *self*.

8. Idem. "The Rock": William Kentridge's Drawings for Projection. **October**, Cambridge, MA, n. 92, p. 3-35, 2000 [N.T.].

9. KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition**. Londres: Editora Thames & Hudson, 1999 [N.T.].

Rosalind Krauss: Isso é absolutamente verdadeiro. Escrevi o livro enquanto me recuperava do aneurisma cerebral, e percebi que textos que havia escrito antes disso, um longo ensaio sobre Kentridge⁸ e outro sobre Brodthaers⁹, eu simplesmente não poderia ter escrito depois porque esses ensaios se sustentam como que em ma-

labarismos, mantendo todas essas diferentes bolas, bolas teóricas, suspensas no ar. Meu cérebro simplesmente suportou aquilo. E à medida em que o livro, de certa maneira, se torna um jeito de pensar, eu o apresento quase como um personagem. Como um personagem que vejo em terceira pessoa.

Yve-Alain Bois: É, de fato, muito impactante. Um novo método.

Rosalind Krauss: Bem, uma das coisas que percebi ao escrever depois do aneurisma foi que a minha voz de escritora havia se tornado demasiado dura, de modo que não conseguia mais escrever. Ela não era fluida, era muito, muito sem vida. E, como queria escrever sobre essa sequência de instalações na Documenta X¹⁰, me dei conta de que deveria repreender a descrever, já que essa parte do livro consiste numa série de descrições dessas instalações. Assim, senti que devia voltar à escola para aprender como escrever, e me perguntei: quem é o autor que consegue escrever descrições que você de fato lê? Que escreve livros com descrições que você realmente lê? E pensei: Dickens. Li *Bleak House*¹¹ [A Casa Assombrada] com concentração extraordinária e atenção analítica. Como ele faz isso, me perguntei. Uma das maneiras está ligada ao fato de que por detrás de cada poste de iluminação, cada caixa de correio, um novo personagem surge. Assim, você tem uma constante multiplicação de personagens que se movem por Londres, e você prontamente os segue – este se torna um modo de a descrição alcançar o caráter das pessoas. Desse modo, é como se eu tivesse aprendido por meio dos livros, daí o livro tornar-se quase uma espécie de personagem no processo da escrita. Outro autor com quem aprendi – você sabe que o livro começa num tom autobiográfico, e acho que isso poderia soar um pouco constrangedor, então pensei: quem escreve autobiografias sem que isso se mostre meio constrangedor? Claro, quem faz isso é Gertrude Stein. Novamente, analisei: como ela faz isso? Uma das maneiras é a prosa sincopada, que toda a pontuação é suprimida. Removi as vírgulas em série e gostei do *staccato* que se gerou – você não tem A vírgula B vírgula C vírgula e algo a mais. O texto simplesmente flui entre esses vários substantivos. Claro que meu editor na MIT Press colocou todas de volta. Ele as repôs e eu implorrei a ele para não fazer isso. Eu disse: “gosto do modo como essa prosa se parece com as de Gertrude Stein”.

10. A “Documenta X” ocorreu no ano de 1997 e contou com a direção artística de Catherine David, primeira mulher a assumir esta posição. Krauss inicia o segundo capítulo de *Under Blue Cup*, “On the road” (título emprestado a uma obra de Ed Ruscha, de 2009), tratando da exibição de maneira bastante irônica. Para David, a exibição apresentava ao público um “cubo negro” – conceitualmente próximo das salas de cinema e teatros – o que, para a curadora francesa, demarcaria o colapso do “cubo branco” como espaço reificado da arte. Krauss, por sua vez, oferece um contra-argumento à premissa de David, propondo trabalhos que não deixaram de dialogar com o “cubo branco” [N.T.].

11. DICKENS, Charles. *Bleak House*. North Hempstead: Dover Publications, 2017. Edição brasileira: **A Casa Assombrada**. São Paulo: Editora Folha de São Paulo, 2018 [N.T.].

Yve-Alain Bois: No final, quem venceu?

Rosalind Krauss: Claro que foi ele! O editor tem a última palavra. Eu tentei novamente retirá-las.

Yve-Alain Bois: Que pena, isso teria sido um tanto surpreendente. Mudando para algo completamente diferente, gostaria de lhe perguntar sobre o uso que faz da palavra “pós-modernismo” no livro. Em um antigo ensaio sobre “pós-modernismo”, Hal Foster escreveu que existem dois tipos de “pós-modernismo”: o reacionário – como o de Anselm Kiefer – e o vanguardista, como o de Sherrie Levine, Louise Lawler, artistas que eram apoiados pela *October*. Mas você não se pronuncia sobre estes. Quando emprega o termo “pós-modernismo” você alude – parece-me – ao retorno a um Romantismo quase pré-modernista (é assim que vejo Kiefer e companhia). Qual é o raciocínio por trás da palavra “pós-modernismo” no que diz respeito a essas pessoas? De todo modo, estava pensando por quê “pós-modernismo”, neste livro, nunca se refere aos artistas que você privilegiou (e aos quais costumava rotular dessa maneira). Pessoalmente, evito sempre usar essa palavra sem aspas, porque de fato nunca acreditei que existisse aí algo “pós”. Mas esse é o meu entendimento. Fiquei impressionado, entretanto, com o fato de que quando você o emprega é automaticamente para descrever o assim considerado tipo reacionário, de retorno aos grandes gestos da pintura ou escultura, bronze etc. Por quê?

Rosalind Krauss: Para mim, cobrir a tela com palha, como faz Kiefer, é, de fato, ignorar os limites da piscina, de modo que você, na verdade, não tem aqui o que havia no cubismo, algo como o contato com a trama da tela ou com o suporte. O pós-modernismo, seja em pintura, escultura ou arquitetura – e ele surge primeiramente na literatura crítica de arquitetura – é uma tentativa de enterrar o *medium*, de dissimulá-lo¹². Um dos exemplos que me ocorre é o modo como a arquitetura pós-modernista acaba em uma representação focada no arquitetônico, antagonizando frontalmente o Estilo International ou a arquitetura modernista. Penso na obra de Michael Graves, no edifício Portland, em que o que se tem é essa colossal representação de uma coluna, que passa a ser a representação de todos esses edifícios cívicos, como bancos e prefeituras, em que você tem...

12. Krauss é coautora do livro *Houses of Cards*, idealizado por Peter Eisenman. Compilando o memorial descritivo de algumas “casas” projetadas por Eisenman, o livro apresenta um apanhado histórico assinado por Krauss examinando o termo “pós-modernismo” e sua relação com a produção arquitetônica do período. Cf. EISENMAN, Peter; KRAUSS, Rosalind; TAFURI, Manfredo. *Houses of Cards*. Oxford: Oxford University Press, 1987 [N.T.].

Yve-Alain Bois: O retorno às Ordens.

Rosalind Krauss: As colunatas e o retorno às Ordens. Essa representação de uma coluna dórica tem a ver com o como Michael Graves simplesmente abandona o Estilo Internacional ou modernista: Le Corbusier, Gropius, Mies. Há o sentido de que é preciso pensar a arquitetura através de sua gramática de carga, suporte e revestimento. Quanto a Lawler, Levine e Sherman, vejo que elas fazem jus à ideia de que a fotografia permite a possibilidade da cópia “sem um original”. Visto que as personagens de Sherman são todas baseadas em personagens do cinema, não podemos afirmar que elas mesmas sejam “originais”. O modernismo, ao prefigurar a base de um dado trabalho, tal como a superfície da tela (no cubismo, por exemplo), fornece o argumento de que a base é o original, a única fonte para a obra.

Yve-Alain Bois

Entrevista com

Rosalind Krauss



Fig. 7.

Cindy Sherman, *Untitled film stills* #2, 1977, impressão em prata, 24,1 x 19,2 cm, Museum of Modern Art, Nova York.

13. Trata-se do texto de Benjamin Buchloh publicado na *October* "Conceptual art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" [Arte Conceitual 1962-1969: Da Estética da Administração à Crítica das Instituições] (*October*, n. 55, p. 105-146, 1990). A revista publicou a carta-réplica assinada por "Joseph Kosuth and Seth Siegelaub Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art" [Resposta de Joseph Kosuth e Seth Siegelaub a Benjamin Buchloh sobre Arte Conceitual] (*October*, n. 57, p. 152-157, 1991) ao que Buchloh treuplicou em maio de 1991 com "Benjamin Buchloh Replies to Joseph Kosuth and Seth Siegelaub" [Benjamin Buchloh responde a Joseph Kosuth e Seth Siegelaub] (*October*, n. 57, p. 158-161, 1991).

Yve-Alain Bois: Outra questão. Estava pensando em nosso amigo Benjamin Buchloh. Acho que há partes do livro que serão chocantes para ele, no mínimo, em relação às quais ele será implacável, relativas a suas críticas constantes à arte conceitual. Especialmente porque, quando você faz isso, discute sobretudo Joseph Kosuth, que, para Buchloh, é apenas uma encenação menor da arte conceitual e não, absolutamente, um protagonista efetivo nessa história (de fato, isso levou a uma polêmica entre os dois, que foi publicada na *October*, até onde me lembro)¹³. Poderíamos dizer que Kosuth representa um tipo particular de arte conceitual, com um extremo sentido nominalista e tautológico extremo de autonomia, mas que, em outros tipos de arte conceitual, alguns artistas poderiam eventualmente mostrar-se próximos da definição que você dá de cavaleiro branco? Você condena toda a arte conceitual pelo fato de ela recusar o visual como, necessariamente, o inimigo? Ou haveria, aí, de um modo geral, possíveis flutuações? Penso em Mel Bochner, por exemplo, já que você o apoiou logo no início. De fato, ele próprio atacou a arte conceitual, mas, de certo modo, ele era também parte dela, nas primeiras investigações sobre a linguagem e tudo o mais. E criou instalações que certamente refletiram sobre a questão do cubo branco. Penso em suas obras do final da década de 1960, como as peças de *Measurements* [Medidas], por exemplo, ou *Axiom of Indifference* [Axioma de Indiferença], de 1972, que certamente mostravam um investimento muito, muito ativo com os limites da arquitetura.

Rosalind Krauss: Está certo. A peça *Axiom of Indifference* se apresenta nos dois lados da parede, de sorte que não há como experienciá-la sem empurrar os limites da piscina. Sempre considerei Mel Bochner extremamente inteligente, confrontando trabalhos que de fato toma como parte do modernismo. Não importa o fato de esvaziar a visualidade do modernismo a fim de adentrar esse outro espaço mais diagramático; acho seu trabalho, no fim das contas, visual, pois empurra os limites da piscina. O trabalho se reinscreve a si mesmo dentro do cubo branco. Mas Bochner é um artista conceitual? Não sei.

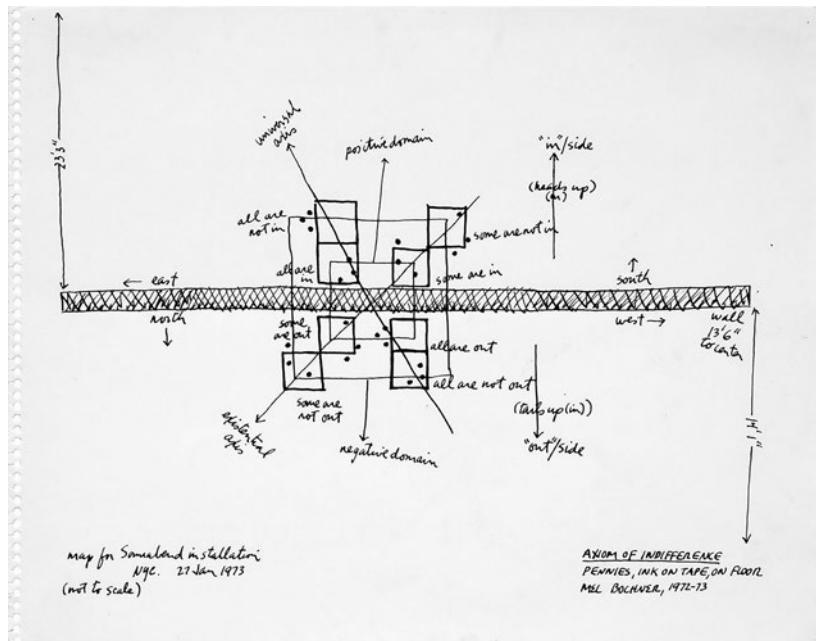


Fig. 8.

Mel Bochner, Projeto de *Axiom of Indifference*, 1972-1973, caneta esferográfica sobre papel, Nova York.

Yve-Alain Bois: Bem, ele próprio não gosta do rótulo.

Rosalind Krauss: Um dos artistas que é, claramente, um artista de instalações é Daniel Buren. O uso constante do *ready-made* – as listras são tomadas do material de que se fazem as telas, lona de toldos, do tecido listrado dos toldos de quaisquer prédios cívicos de Paris. Assim, ele simplesmente comprou esse material em jardas, e creio que o trabalho de Buren é uma espécie de pensamento em jardas. É difícil para mim responder sobre arte conceitual. Sempre a considerei imensamente chata. Isto é, não há nada provocante, nada que estimule minha mente. Este livro é sobre o que me estimula. Sobre o tipo de momento de experiência, como na exposição de Christian Marclay, onde experimentei essa força retroativa de filmes com trilha sonora – em direção ao silêncio, à invenção do filme sonoro ou com som sincrônico, a partir do silêncio. Essa foi uma das melhores experiências. E a melhor que tive foi com o trabalho de Kentridge; eu a descrevo defrontada a esses prisioneiros caindo de um edifício bastante alto em Joanesburgo – é uma delegacia de polícia – em que essas figuras negras caem vertiginosamente diante de janelas iluminadas e a ilusão que temos é de que as janelas formam a tira [*strip*] de um filme que se sucede à medida em que os prisioneiros caem; a

tira do filme se sucede como que rebobinando-se de volta no projetor, de sorte que temos a impressão de prefigurar o fundamento do filme, que é de fato a película [*strip*], a luz e a projeção.



Fig. 9.

William Kentridge, *Ubu tells the truth*, 1997, animação, 33 mm, colorido, som.

Yve-Alain Bois: Isto me leva a outra questão, que tem a ver com a palavra *medium*. No livro, há certas flutuações quanto à especificidade ontológica do termo *medium*, que é a base do pensamento modernista, em certo sentido. Sua interpretação do termo *medium* é a de um suporte técnico. No caso de Ruscha, você vê seu *medium* transformado num carro. Não é pintura ou impressão, é o carro. Você realmente encontra o *medium* não na especificidade do material, mas em uma especificidade do aparato técnico e suas regras. Há, em Derrida, uma passagem onde ele fala sobre a necessidade, ou sobre o fato de que somos forçados a usar velhas palavras (ele chama isso de *paleonímia*)¹⁴. É muito difícil realmente encontrar ou criar novos conceitos – parecemos limitados às mesmas velhas palavras, embora tivéssemos pretendido dizer algo diferente, com um conjunto diversificado de atributos. Acho que é algo assim que acontece em seu livro. Você ainda usa a palavra *medium* porque se opõe à falta de regras ou à ausência de limites no que vê como essa proliferação sem fim de instalações descartáveis, certo? Mas é necessário usar a palavra *medium*? Por que, simplesmente, não dizer apenas “suporte técnico”, enquanto tal?

14. DERRIDA, Jacques. **Positions**. Chicago: University of Chicago Press, 1981. Edição brasileira: **Posições**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001

[N.T.].

Rosalind Krauss: De certo modo, estou concordando com o filósofo Stanley Cavell, ou o acompanhando. Ao escrever sobre estética, Cavell diz que gostaria de substituir a palavra *medium* pela palavra “automatismo”, que de fato não é mais do que um conjunto de regras¹⁵. Ele dá o exemplo das regras que organizam a escala tonal da música ocidental e o modo como se tem uma progressão tonal no desenvolvimento de uma sonata ou do que quer que seja. O que ele diz é que são essas as regras, que é esse automatismo, que permite a ocorrência da improvisação – como em Bach, que pode escrever cinco vozes em uma fuga. Ou na cadência final de uma sonata, na qual o músico – o pianista – está realmente improvisando, ou no jazz, em que há improvisação. Cavell propõe automatismo como uma maneira de se livrar da palavra *medium*, para ele corrompida, em certo sentido, pela noção de Clement Greenberg, da especificidade do *medium* que se veria, por sua vez, ela própria corrompida. Mas então ele diz que deve retornar à palavra para as pessoas entenderem o que está falando. E de fato eu concordo com ele, digo isso a certa altura. Mas creio que suporte técnico é aquilo ao que *medium* se reduz. Veja a pintura sobre gesso no que concerne ao afresco, ou as regras da pintura sobre madeira – esses *mediums* tradicionais são suportes técnicos. Portanto, as pessoas que chamo de “cavaleiros do *medium*” estão fazendo o que devem fazer, isto é, é reinventando o *medium* na medida em que inventam ou tomam de empréstimo um novo suporte técnico¹⁶. Dessa maneira, no exemplo de Ruscha, trata-se do automóvel, com os estacionamentos, os postos de gasolina, os livros como *Every Building on the Sunset Strip* [Todos os Edifícios da Avenida Sunset Strip].

Yve-Alain Bois
Entrevista com
Rosalind Krauss

15. CAVELL, Stanley. *The World Viewed*. Cambridge: Harvard University Press, 1979. Para uma análise comparativa do termo *automatismo* em Krauss e Cavell, cf. COSTELLO, Diarmuid. *Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and the Photographically Dependent Arts*. *Critical Inquiry*, Chicago, n. 38, p. 819-854, 2012 [N.T.].

16. A proposição de reinvenção do *medium* é articulada no ensaio publicado na *Critical Inquiry* “Reinventing the Medium” (n. 25, p. 289-305, 1999) [N.T.].

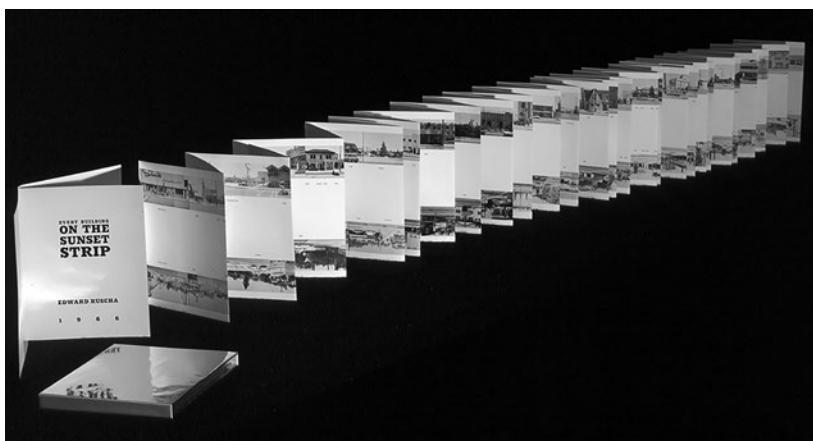


Fig. 10.
Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966, publicação sanfonada, 20 x 14 cm, Gagosian Gallery, Nova York.

17. SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1963. Edição brasileira: **Contra a Interpretação**. Tradução Ana Maria Capovilla. São Paulo: L&PM, 1987 [N.T.].

18. BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2018 [N.T.].

Yve-Alain Bois: Embora as imagens dos estacionamentos tenham sido feitas de um helicóptero.

Vamos a outro assunto. Você sabe que sou seu leitor há muitos anos e não me recordo de você citar Susan Sontag, ou ao menos mencioná-la com aprovação. Nesse livro há uma pequena homenagem, muito breve, mas bastante sensível à reivindicação de Susan Sontag de uma erótica da arte¹⁷.

Rosalind Krauss: Certo, trata-se de algo relacionado a *O Prazer do Texto*¹⁸, de Roland Barthes, a essa espécie de reivindicação do prazer formal em oposição à militância. No caso de Sontag, ela reivindica uma erótica da arte contra uma hermenêutica da arte e, em certo sentido, *O Prazer do Texto* faz o mesmo. É um tipo de permissão, de autopermissão. Essa ideia de permitir a experiência da forma, aquilo de que falo como a experiência com os limites do cubo e o prefigurar a base do trabalho, isto é, o suporte, que é obviamente uma instância formal. Uma das façanhas de *Under Blue Cup* é corroborar a ideia da experiência da forma, que é a erótica da arte, de acordo com Sontag.

Yve-Alain Bois: E na verdade, de acordo com muitos integrantes da linha assim chamada de “pós-estruturalista”, um conceito que ninguém aprovava.

Rosalind Krauss: Como em *O Prazer do Texto*, do Barthes?

Yve-Alain Bois: Sim. Também lembro que ao final de sua vida, em uma de suas últimas entrevistas, Foucault foi perguntado sobre o “pós-estruturalismo” e ele disse: “Escute, eu não sei sobre o que você está falando. Eu não era nem um estruturalista e agora você me diz que sou um pós-estruturalista?”. Na mesma entrevista (publicada em inglês na revista *Telos*, eu me lembro), Foucault se posicionou em defesa do formalismo e repetiu isso frequentemente em seus últimos três ou quatro anos de vida, ainda mais veementemente do que durante os anos de estruturalismo¹⁹. Barthes fez o mesmo ao final dos anos de 1970, dizendo algo como “os inimigos do formalismo são os nossos inimigos”.

19. Cf. FOUCAULT, Michel. Estruturalismo e Pós-Estruturalismo. In: _____. **Ditos e Escritos**: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, v. 2, p. 305-334 [N.T.].

Rosalind Krauss: Ah, sério?

Yve-Alain Bois: Todas essas pessoas rotuladas de opositoras do formalismo prosseguiram falando para não dispensá-lo tão rápido. Bem, é daí que viemos.

Rosalind Krauss: Foucault tem um ensaio maravilhoso chamado *Fantasia of the Library*²⁰, que é a celebração de uma espécie de rede de citações e, claro, há Walter Benjamin, que fala sobre querer fazer um livro que não é nada além de citações. Podemos dizer que essa rede de citações tem a ver com o sentido formalista da estrutura do livro e o *Bouvard et Pécuchet*, de Flaubert, vem a minha mente como um extraordinário livro de citações. Foucault – a esse respeito, de um modo óbvio – mostra-se pronto a pensar à luz de uma ideia formal.

Yve-Alain Bois: Acho que este é o longo debate que sempre tivemos, que diz respeito ao fato de que a noção de formalismo, tal como foi discutida nos Estados Unidos, ficou atada exclusivamente a Greenberg, o qual de certo modo ossificou o formalismo. Como frequentemente escrevi, há diferentes modalidades de alternativas formalistas. Para mim, foi importante o formalismo russo e os formalistas russos não se reconheceriam em Greenberg. Eles não articulariam a obra de arte daquela maneira – mas isso é outra história, não é parte do livro.

Rosalind Krauss: Bem, parte de meu conceito integral de derivação, de meu conceito integral de suporte técnico, se relaciona ao conceito de Shklovsky de “desnudar o dispositivo”. O último capítulo do livro, intitulado “O Movimento dos Cavaleiros”, começa com Shklovsky.

Yve-Alain Bois: Para terminar, o livro inteiro – e já a partir do início, com o relato sobre seu aneurisma – se preocupa com a questão da memória, e desse modo temos uma articulação que inclui o assim chamado “diagrama de Klein”, sobre memória e esquecimento. Como você sabe, sou completamente incapaz de entender diagramas, então lutei um pouco com ele e depois pensei, “esquece

Yve-Alain Bois

Entrevista com

Rosalind Krauss

20. Idem. The Fantasia of the Library. In: BOUCHARD, Donald (ed.). **Michel Foucault: Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews**. Ithaca: Cornell University Press, 1987, p. 87-109 [N.T.].

isso". No entanto, conforme você apresenta os seus "cavaleiros do *medium*", parece que a missão que eles estão prestes a assumir é lidar com a memória do *medium*. Mas, por outro lado, a tarefa deles é inventar um novo *medium*. Como isso se combina?

Rosalind Krauss: Tal é a noção dúplice, de lembrar e esquecer. Lembrar a importância do *medium*, lembrar o modernismo, mas em seguida esquecer esses suportes tradicionais específicos.

Yve-Alain Bois: Então a memória tem a ver com o princípio do *medium*, das regras, do automatismo, e o esquecimento tem a ver com a implementação efetiva desses *mediums* que foram específicos no passado?

Rosalind Krauss: Bem, vamos recorrer novamente à instalação como exemplo. O que digo sobre instalações de arte é que elas mesmas são uma espécie de esquecimento. Querer esquecer o *medium* tradicional. Mas no caso de Rebecca Horn e outros, como Viola, existe um tipo de...

Yve-Alain Bois: Reversão a uma lógica de imagens [*picturization*]? Você diria isso?

Rosalind Krauss: Sim. No exemplo de Rebecca Horn, você tem esse tipo de intervenção no espaço da borda "enquadradora" da tela, é uma lembrança compulsiva, mesmo na situação de querer esquecer.

Yve-Alain Bois: Outra parte do livro diz respeito ao *kitsch*, que você diz ser sobre memória e não memória. A intervenção do *kitsch* é, claro, um surpreendente retorno a Greenberg, nesse ponto do livro. É impactante! Algo profundamente enraizado! Porque, em sua juventude, você foi bastante próxima a Greenberg²¹.

Rosalind Krauss: Um dos escritores cujo trabalho me impressiona bastante é Milan Kundera, em *A insustentável leveza do ser*²², e o que ele entende por essa leveza é a inabilidade, a compulsão das pessoas em não serem capazes de dizer as coisas em conformidade com o que elas realmente são. A rejeição sem fim da natureza

21. Para uma tradução do texto de Greenberg em questão, "Vanguarda e Kitsch", bem como de ensaios acerca do autor escritos por Krauss, Bois, de Duve e T. J. Clark, cf. FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Funarte; Zahar, 1997 [N.T.].

22. KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Tradução Tereza Bulhões de Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [N.T.].

das coisas, tal é a insustentável leveza e, como exemplo, ele refere a “merda”. A inabilidade em mencionar o excremento, em ter de disfarçá-lo como outra coisa. Essa é a insustentável leveza do ser e chamo isso de *kitsch*.

Yve-Alain Bois: Ele mesmo chama isso de *kitsch* no livro, não?

Rosalind Krauss: Sim, ele diz que isso é *kitsch*. Parece-me que a natureza do *kitsch* é a inabilidade de sustentar – no caso de um prateiro, de sustentar esse trabalho artesanal com a prata e, em vez disso, o que se tem são padrões gravados em placas de prata. Tal sentido da industrialização do artesanato é o que Greenberg e outros chamam de *kitsch*. Esse modo de esquecer como trabalhar o *medium*, esquecer a base artesanal do trabalho nas guildas e substituí-la, recorrendo-se para tanto a uma falsa memória, tal dissimulação do suporte artesanal: eis como o *kitsch* aponta na discussão do pós-modernismo e eis a inabilidade do *medium* para continuar a operar através da consciência contemporânea. Por isso eu retorno à noção de *kitsch*. Isto é, não é homenagem a Greenberg, mas creio que o livro realmente trata do lembrar e do esquecer, nessas diversas maneiras.

Yve-Alain Bois: Como isso se relaciona ao conceito de “desespecialização” [deskilling]²³, que Benjamin Buchloh usa tão frequentemente nos próprios trabalhos?

Rosalind Krauss: A desespecialização é um tipo de esquecimento, de insistência para que o artista esqueça.

Yve-Alain Bois: De uma maneira ativa, autoconsciente.

Rosalind Krauss: Deixar de se agarrar à especialização, que é a regra de um determinado *medium*.

Yve-Alain Bois: Você diria que o ato de desespecialização, como Benjamin o descreve, seria, no mínimo, um modo autoconsciente e autodeclarado de esquecimento e, por isso, não seria simplesmente esquecimento, já que se declara como esquecimento?

23. Buchloh, a esse respeito, endossa – mas em termos – a posição de Ian Burn, membro do grupo de arte conceitual Art & Language, cujo argumento é o seguinte: “A aquisição de habilidades particulares implica o acesso a um corpo de conhecimento acumulado. Portanto, desespecialização significa a ruptura com um corpo histórico de conhecimento – em outras palavras, a des-historicização da prática da arte”.

Radicalizando o argumento de Burn, Buchloh defende que o processo de desespecialização não resulta apenas na mencionada des-historicização de “um corpo histórico de conhecimento”, mas também deve suscitar uma “análise crítica dos interesses sociais, políticos e ideológicos aos quais determinadas formas de conhecimento estético serviram ou satisfizeram”. BUCHLOH, Benjamin. **Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2003, p. 210-212 [N.T.].

Rosalind Krauss: Podemos retornar a Duchamp e dizer que escolher um *ready-made* é claramente uma forma de desespecialização. De fato, Duchamp fala sobre isso quando diz que queria se ver livre do cheiro de terebintina. Esse sentido de rejeição da pintura ou da pintura a óleo como cheiro de terebintina o leva, então, à desespecialização na forma do *ready-made*, e tal seria, de certo modo, o exemplo central de desespecialização.

Yve-Alain Bois: Mas ao desejarmos esquecer ou ao declararmos que esquecemos, não estaríamos imediatamente produzindo o inverso? Wittgenstein disse em algum lugar – isso é uma das poucas coisas que me recordo dele –, que não somos capazes de esquecer quando queremos. Algo, claro, que qualquer pessoa que já foi muito infeliz no amor, por exemplo, gostaria de fazer. Mas não podemos. Então, uma coisa que não podemos fazer segundo nossa vontade é esquecer. Dizer “eu esqueço” ou “eu quero esquecer” o cheiro de terebintina não seria, de certa maneira, reafirmar a existência dessa coisa que queremos esquecer?

Rosalind Krauss: É exatamente desse tipo de dialética que meu livro trata.

Bibliografia

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.

_____. From the Neutral: Session of March 11, 1978. **October**, Cambridge, v. 112, 2005, p. 3-22.

BOIS, Yve-Alain. Art in Conversation: Rosalind Krauss with Yve-Alain Bois. Entrevista feita por Yve-Alain Bois. **The Brooklyn Rail**, Nova York, 1 de Fevereiro de 2012. Disponível em: <<https://brooklynrail.org/2012/02/art/rosalind-krauss-with-yve-alain-bois>>. Acesso em 2/12/2018.

BUCHLOH, Benjamin. **Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975**. Cambridge: The MIT Press, 2003.

_____. **Benjamin Buchloh Replies to Joseph Kosuth and Seth Siegelaub**. October, Cambridge, v. 57, 1991, p. 158-161.

_____. Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. **October**, Cambridge, v. 55, 1990, p. 105-146.

CARRIER, David. **Rosalind Krauss and American philosophical art criticism: from formalism to beyond postmodernism**. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002.

CAVELL, Stanley. **The World Viewed**. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

COSTELLO, Diarmuid. **Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and the Photographically Dependent Arts**. Critical Inquiry, Chicago, University of Chicago Press, n. 38, Verão, 2012, p. 819-854

DELEUZE, Gilles. **Plato and the Simulacrum**. **October**, Cambridge, v. 27, 1985, p. 45-53.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2001.

DICKENS, Charles. **A Casa Assombrada**. São Paulo: Editora Folha de São Paulo, 2018.

DUVE, Thierry de. **A arte diante do mal radical**. Tradução Juliana Moreira. **ARS** (São Paulo), v. 7, n. 13, p. 64-87, 1 jun. 2009

_____. **Kant After Duchamp**. Cambridge: The MIT Press, 1996.

_____. **Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism**. **October**, Cambridge, v. 70, 1994, p. 60-97).

_____. **Marcel Duchamp, or The “Phynancier” of Modern Life**. **October**, Cambridge, v. 52, 1990, p. 60-75.

_____. **Yves Klein, or The Dead Dealer**. **October**, Cambridge, v. 49, 1989, p. 72-90.

_____. **Andy Warhol, or The Machine Perfected**. **October**, Cambridge, v. 48, 1989, p. 3-14.

EISENMAN, Peter; KRAUSS, Rosalind; TAFURI, Manfredo. **Houses of Cards**. Oxford: Oxford University Press, 1987.

FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim de (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte e Jorge Zahar, 1997.

FOUCAULT, Michel. Estruturalismo e Pós-estruturalismo. In **Ditos e Escritos II – Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Organização e seleção Manoel Barros da Motta. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 305-334.

_____. “The fantasia of the library”, in BOUCHARD, D. F. e SIMON, S (org.). **Michel Foucault: Language, Counter-Memory, Practice**. Ithaca: Cornell University Press, 1980, p. 87-109.

KRAUSS, Rosalind. **Under Blue Cup**. Cambridge: The MIT Press, 2011.

_____. **Vídeo: a estética do narcisismo**. Tradução Rodrigo Krul e Thais Medeiros. Revista Arte & Ensaios, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA UFRJ), Rio de Janeiro, n. 16, 2008, p. 144-157.

_____. “**The Rock**”: William Kentridge’s Drawings for Projection. October, Cambridge, v. 92, 2000, p. 3-35.

_____. **Reinventing the Medium**. Critical Inquiry, Chicago, n. 25, inverno, 1999, p. 289-305.

_____. “**A Voyage on the North Sea**” Art in the Age of the Post-Medium Condition. Nova Iorque: Editora Thames & Hudson, 1999.

_____. **The Picasso Papers**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

_____, BOIS, Yve-Alain. **Formless: a user’s guide [L’Informe: mode de emploi]**. Catálogo da exposição de mesmo título no Centro Georges Pompidou, Paris, de 22/05 a 26/08/1996. Nova York: Editora Zone Books, 1997.

_____. **The Optical Unconscious**. Cambridge: The MIT Press, 1993.

_____. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: The MIT Press, 1985.

_____. **A escultura no campo ampliado**. Tradução Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea, Rio de Janeiro, n. 1, 1984, p. 87-93.

KOSUTH, Joseph; SIEGELAUB, Seth. Joseph Kosuth and Seth Siegelaub Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art. *October*, Cambridge, v. 57, 1991, p. 152-157.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser.** Tradução Tereza Bulhões de Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LEVINAS, Emmanuel. Existentialism and Anti-Semitism. *October*, Cambridge, v. 87, 1999, p. 27-31.

SARTRE, Jean-Paul. Reflections on the Jewish Question, A Lecture. *October*, Cambridge, v. 87, 1999, p. 32-46.

SHKLOVSKY, Viktor. **Knight's Move.** Londres: Dalkey Archive Press, 2005.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação.** Tradução Ana Maria Capovilla. São Paulo: Editora L&PM, 1987.

Yve-Alain Bois é especialista em arte europeia e norte-americana no século XX, atuou como curador e co-curador de diversas exposições, como *Piet Mondrian, A Retrospective* (1994); *L'informe, mode d'emploi* (1996); *Matisse and Picasso: A Gentle Rivalry* (1999); e *Picasso Harlequin 1917-1937* (2008). Alguns de seus livros publicados são *Ellsworth Kelly: Catalogue Raisonné of Paintings, Reliefs, and Sculpture: Vol. 1, 1940-1953* (2015); *Matisse in the Barnes Foundation* (2015); *Art Since 1900* (com Benjamin Buchloh, Hal Foster e Rosalind Krauss, 2004); *Matisse and Picasso* (1998); *Formless: A User's Guide* (com Rosalind Krauss, 1997); e *Painting as Model* (1990). Atualmente, é professor de História da Arte no Institute for Advanced Study, em Princeton, EUA.

Leonardo Nones é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e cursa graduação em filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade.

Artigo recebido em 20 de outubro de 2018 e aceito em 15 de novembro de 2018.

Whose formalism?

Tradução: Célia Euvaldo

palavras-chave:
 formalismo; Clement Greenberg; Yve-Alain Bois

Lançando mão de uma refutação meticulosa dos que o “acusam” de um formalismo de tipo greenberguiano, o autor replica a seus “acusadores”, declarando suas conexões profundas a linhagens históricas do formalismo, cujas origens remontam a Alois Riegl, ao formalismo russo e ao estruturalismo – a milhas de distância, ele sublinha, da busca idealista de Greenberg por uma ideia sublimatória de forma. Ao longo do artigo, Yve-Alain Bois declara de modo enfático o mais vivo interesse na significação histórica do trabalho de arte e sua convicção no enraizamento da forma na matéria histórica, contrariamente à condenação greenbergiana de quaisquer injunções do significado nessa discussão.

keywords:
 formalism; Clement Greenberg;
 Yve-Alain Bois

By way of a meticulous rebuttal of his being insistently “accused” of a Greenbergian formalism, the author retorts his “accusers”, declaring his deep connexions with historical trends of formalism, whose origins go back to Alois Riegl, Russian Formalism and Structuralism – miles away, he remarks, from Greenberg’s idealist search for a sublimatory idea of form. Contrary to the critic’s condemnation of any injunction of meaning whatsoever in the discussion of an art work, Yve-Alain Bois declares emphatically, through this article, his vivid interest in its historical signification and his conviction in the embeddedness of form in a historical matter.

1. Publicado originalmente em *The Art Bulletin*, vol. 78, n. 1 Mar., 1996, pp. 9-12.

Agradecemos a Célia Euvaldo e a Sophia Silva Telles a recomendação para a publicação deste texto.

* Institute for Advanced Study [IAS], Princeton, EUA.

Tendo sido recentemente chamado de “criptoformalista”, de um “novo tipo de Greenberg, mas com visão retrospectiva”, e de “formalista niilista”, sinto que é meu dever, no atual momento de nossa disciplina, abordar a questão do formalismo – de seus usos e abusos². Começo pegando a deixa nesses diversos pronunciamentos sobre minha obra, pois todos parecem se basear numa noção similar de formalismo, que nunca chega a ser de fato definido mas cuja referência parece ser, nesta parte do mundo, a crítica de arte de Clement Greenberg. Para o primeiro autor, sou um greenberguiano que não ousa dizer seu nome (e que, no entanto, faz *business as usual*); para o segundo, falta pouco para eu ser um criminoso (repetindo desonestamente os “erros” de Greenberg enquanto eu teria todas as ferramentas à mão para evitar fazer isso); para o terceiro, que não compartilha esse repúdio por Greenberg, eu perverti deliberadamente a empreitada do formalismo maculando-o com ideologia. O primeiro alega ter tido a coragem de me tirar do armário (ao passo que nunca neguei minhas dúvidas para com o formalismo, embora não tanto o de Greenberg quanto o de Alois Riegl, o formalismo russo e o estruturalismo); o segundo subestima seu adversário (Greenberg teve seus momentos de visão retrospectiva, ainda que, com muita frequência eu me sinta compelido a questioná-los); o terceiro, se o entendo corretamente, acredita que é possível discutir obras de arte formalmente, sem tentar discernir seu significado. Todos concordam que é isso exatamente o que Greenberg queria fazer. O primeiro acrescenta que isso é o que eu próprio faço, faltando reconhecê-lo; o segundo, que isso é o que faço e que sei fazê-lo melhor; o último, que isso é o que eu deveria fazer.

Já que parece óbvio que mais uma vez terei de tentar livrar o “formalismo” da hipoteca que, com base em suas premissas, se consignou a Greenberg³, tomarei em primeiro lugar sua obra como exemplo para afirmar que é impossível manter o significado em suspenso, apesar do que ele tinha a dizer sobre o assunto (ele e vários dos autores do círculo Bloomsbury, como Roger Fry e Clive Bell que compartilhavam esse sonho tolo). Em seguida, usarei sua obra para mostrar que, se a “crítica formalista” carrega hoje uma má reputação, talvez seja por não ter sido bem praticada. Isso me levará a responder à acusação de que formalismo equivale a

2. LEIGHTEN, Patricia. Cubist Anachronisms: ahistoricity, cryptoformalism, and business-as-usual in New York, *Oxford Art Journal*, Oxford, v. 17, n. 2, p. 91, 1994; KOSUTH, Joseph. Eye's limits: seeing and reading Ad Reinhardt, *Art and Design*, [S.I.], n. 34, p. 47, 1994; PERL, Jed. Absolutely Mondrian, *New Republic*, New York, p. 29, 31 jul. 1995.

3. Cf. BOIS, Yve-Alain. Resistir à chantagem, in *A pintura como modelo*, trad. Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, pp. xxii, 2009. Este texto foi escrito como introdução para a primeira edição em inglês da publicação. Cf. Idem. Resisting Blackmail, in *Painting as Model*, Cambridge, MA: MIT Press, pp. xvii ss, 1990. [N.T.]

a-história ou anti-história (uma acusação comum desde a época do comissário cultural de Stálin Andrei Jdánov e trazida ao presente: é o argumento principal da crítica de *business-as-usual* acima mencionada). Ao longo deste texto, tentarei definir as tarefas do tipo de formalismo que tenho em mente em relação à prática de seus inimigos mais ruidosos.

Aliás, uma palavra sobre esses inimigos: embora venham de diferentes facções, compartilham uma concepção idealista do significado como um construto *a priori* existente antes de ser incorporado numa forma. Todos falam, como diria Roland Barthes, “em nome da Causa”. Sua concepção idealista do significado se associa a uma concepção idealista da forma (enquanto existente antes de ser incorporada em matéria) para garantir a apoteose do conceito de imagem – uma apoteose cujo sintoma atual é a ascensão do que chamamos de Estudos Visuais. Não é por acaso que a imagem era precisamente aquilo contra o qual a arte abstrata lutou, ou que ela foi o alvo principal dos formalistas russos em sua crítica literária, ou que o trabalho fundador de Riegl dizia respeito essencialmente às artes decorativas não miméticas, pois na ausência da imagem somos, ou seríamos, forçados a abandonar o conceito idealista de significado acima mencionado. Os inimigos do formalismo em geral se mantêm afastados da arte abstrata por essa mesma razão – mas quando ocasionalmente se aproximam dela, costuma ser numa tentativa desesperada de recuperar a imagem ausente (*business as usual*) e portanto negar a especificidade histórica da abstração.

Permitam-me primeiro conceder a Greenberg o benefício da dúvida: não estou tão certo de que sua provocação não teve um papel importante em sua ostensiva falta de interesse pelo significado (chego às vezes a imaginar, no pior dos cenários, se tal provocação não foi montada como um anteparo para mascarar o viés deliberado de sua interpretação). Seja como for, a obra de Greenberg fornece amplos argumentos para a demonstração de que, contrariamente ao que ele sustenta, nunca somos um puro olho – que mesmo nossas descrições mais formais são sempre baseadas num juízo e que o que está em questão nesse juízo é sempre, conscientemente ou não, o significado. E a meu ver o inverso também é verdadeiro: é impossível fazer qualquer afirmação sobre o significado sem falar especificamente (e eu diria inicialmente) da forma.

Embora sua obra ainda não tenha recebido a resposta que merece, a verdade é que a primeira descrição seriamente antigreenbergiana das pinturas *drip* [gotejadas] de Jackson Pollock foi oferecida por Rosalind Krauss no último capítulo de seu livro mais recente, *The optical unconscious*⁴. (O impressionante ensaio de Tim Clark, de 1990, sobre Pollock ainda dependia, paradoxalmente, da leitura formal de Greenberg e não a questionou⁵, mas isto já não acontece em seu texto mais recente, que eu discuto adiante; quanto à afetação dramática de Harold Rosenberg, por um lado, e o monte de absurdos junguianos despejados sobre Pollock, por outro, eu diria que, excluindo qualquer consideração a questões formais, esses textos epitomizam a concepção idealista de significado a tal ponto que seu antigreenbergianismo estridente não pode ser levado tão a sério.) Tirando a lição das respostas de Cy Twombly, Robert Morris e Andy Warhol à obra de Pollock, Krauss mostra como esses artistas optaram por salientar no trabalho dele exatamente os aspectos que Greenberg havia decidido ignorar: o fato de os *drips* terem sido feitos no chão, por exemplo (isto é, pondo por terra e jogando longe o plano imaginário da projeção vertical), e que ao abandonar o pincel Pollock havia rompido o vínculo corporal entre o gesto e a marca (isto é, havia se despedido, por assim dizer, da pincelada autográfica que assinala nascimento da tradição modernista a partir do impressionismo).

Em suma, tão logo Greenberg elaborou firmemente sua interpretação antes oscilante (no começo dos anos 1950), ele nos forneceu uma leitura sublimatória das pinturas *drip* de Pollock, que ignorava os procedimentos do artista e excluía qualquer coisa que estivesse perto demais de um lambuzar escatológico de materiais (sem falar, por exemplo, da “heterogeneidade do lixo”, para emprestar a expressão de Krauss, que Pollock havia “despejado na superfície de *Full fathom five* – pregos, botões, tachas, chaves, moedas, cigarros, fósforos...”). Greenberg, sem dúvida, tinha desculpas – ele precisava lidar com a teatralização hollywoodiana da *angst* de Rosenberg e companhia, e obviamente pensou que retratar um Pollock olímpico seria um bom expediente – mas o que quero destacar aqui é o fato de que o crítico “formalista” quintessencial teve de fechar os olhos para diversos aspectos formais importantes da arte de Pollock (seguramente os mais importantes) com o fim de manter sua ficção de que as pinturas *drip* eram puras “miragens” ópticas.

Yve-Alain Bois

(tradução de Célia Euvaldo)

Formalismo de quem?

4. KRAUSS, Rosalind.

The optical unconscious.
Cambridge, MA: MIT Press,
1994.

5. CLARK, T. J.. Jackson Pollock's abstraction. In: GUILBAUT, Serge (org.).

Reconstructing modernism: art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964. Cambridge, MA: MIT Press, 1990, p. 172-243.

6. Cf. GAGNON, Francois-Marc. *The work and its grip*.

In: _____ et al. **Jackson**

Pollock: questions. Montreal: Musée d'Art Contemporain, 1979. p. 16-43; O'BRIAN,

John. *Introduction*. In: _____

(org.). **Clement Greenberg**: the collected essays and criticism: III. Affirmation and refusals, 1950-1956. Chicago: University of Chicago Press,

1993, p. xv-xxxiii. Conferir

também BOIS, Yve-Alain. *The*

limit of almost. In: _____.

Ad

Reinhardt. New York: Museum of Modern Art, 1991. p. 11-33; e

minha intervenção no simpósio

Greenberg realizado no Centre

Pompidou em Paris em maio

de 1993: BOIS, Yve-Alain. *Les*

Amendements de Greenberg.

Les Cahiers du Musée National

d'Art Moderne, Paris, n. 45-46,

p. 52-60, 1993.

7. NEWMAN, Barnett. Letter to Clement Greenberg [9 ago. 1955]. In: O'NEILL,

John. **Selected writings and**

interviews. Nova York: Alfred A.

Knopf, 1990. p. 203.

Seria um processo demasiado longo discutir aqui a transformação gradual da abordagem de Greenberg a Pollock – que resultou numa revisão drástica de sua apreciação anterior da arte do pintor, uma revisão que pode ser vinculada à evolução da visão política de Greenberg (pendendo cada vez mais para a direita) bem como a diversos acontecimentos biográficos⁶. Basta dizer que as descrições formais que Greenberg fez de Pollock, ainda que muito mais fascinantes e úteis, eram não menos semanticamente carregadas que a cópia barata existencialista ou junguiana que encheu as colunas das revistas de arte por mais de um quarto de século. Greenberg teria negado que estava se referindo ao significado, mas estava: ele propunha uma interpretação idealista da arte de Pollock como transcendência, como uma viagem edificante para fora do mundo material (o “paralelo bizantino” etc.). E isso pressupunha a concepção idealista da forma mencionada acima – para caracterizá-la brevemente, uma concepção aristotélica, onde a forma é um OVNI *a priori* que aterrissa na matéria bruta, resgata-a de sua escura inércia e a transporta para o reino solar das ideias.

Vamos agora ao segundo ônus a ser consignado à hipoteca de Greenberg sobre o formalismo: se para elaborar sua interpretação sublimatória da obra de Pollock Greenberg teve de ignorar algumas de seus aspectos formais mais extraordinários, isso significa que, não obstante sua reputação, ele não era, afinal, um “formalista” tão magnífico – que seria possível fazer muito melhor, e que não custa tentar. De fato, apesar de sua conversa sobre o meio como o que define a especificidade de cada arte, Greenberg nunca parece ter pensado na questão quando diante de um trabalho de arte (sua indiferença pela matéria real de que qualquer trabalho de arte é feito aumentou com o passar dos anos). Quase todas as vezes em que ele tentou usar suas habilidades descritivas nesse domínio, cometeu um erro crasso. Parece estranho hoje que tão pouca gente tenha notado. Os pintores, sim – por exemplo, Barnett Newman, que ficou furioso quando em 1955 o crítico aludiu a suas telas como “impregnadas” ou “tingidas”, querendo dizer que, como observa Newman, “a superfície é como que impregnada com um pigmento, obtendo um aspecto de tintura” (“Você sabe que a qualidade da minha tinta é pesada, sólida, direta, o oposto de uma tintura”)⁷. Mas Greenberg ficaria indiferente: não corrigiu seu erro na versão

revisada do texto em questão, “Pintura ‘à americana’”, quando foi publicado anos depois em *Arte e cultura* (ele só substituiu “impregnar” por “parece impregnar”⁸.

O que ele omitiu desse texto em sua segunda versão, contudo, é relevante para meu propósito. Como Clark observou recentemente, toda a passagem sobre Clyfford Still sofre uma “pesada cirurgia”⁹. Na versão anterior, que continha uma tentativa elaborada de definir o termo *buckeye*¹⁰, o flerte de Still com o mau gosto foi elogiado por ter mostrado como “a pintura abstrata pode sair de seu próprio academicismo”. No texto de *Arte e cultura*, “A palavra *kitsch* foi substituída por ‘mais uma área deprimida da arte’, e a escolha do vocábulo ‘deprimida’ é, sem sombra de dúvida, a mais equivocada possível”¹¹, e “o termo ‘*buckeye*’ usado no texto da *Partisan Review* é abandonado em troca da expressão ‘demótico-impressionista’ ou ‘pintura ao ar livre em cores outonais’.” A esse aspecto da arte de Still que Greenberg havia percebido em 1955 mas reprimido em 1958, Clark chama “vulgaridade”, e seu ensaio estende essa abordagem inicial a todo o expressionismo abstrato.

Não tenho dúvida de que a hipótese da vulgaridade reembala as cartas (ela me ajuda a compreender por que, por exemplo, nunca fui capaz de engolir Hans Hofmann ou Adolph Gottlieb). A breve descrição que Clark fornece das superfícies de Hofmann me soa muito mais verdadeira do que as declarações bombásticas que Greenberg fez para evitar discutir sua falta de refinamento (lembrem-se: “podia-se aprender mais sobre a cor de Matisse com Hofmann do que com o próprio Matisse”¹², ou “ninguém digeriu o cubismo de forma mais completa do que Hofmann, e talvez ninguém tenha expressado melhor a outros a essência do cubismo”¹³). Em suma, quando precisa, Clark é um formalista muito melhor que Greenberg, e a razão é simplesmente que ele tem mais respeito pela forma – pela variedade de questões que ela aborda até nos mínimos detalhes de seus aspectos mais práticos. Para Greenberg, forma tornou-se gradualmente morfologia; para Clark, e o melhor do formalismo, é uma estrutura geradora.

Não estou certo, contudo, de que a extraordinária incursão de Clark nos sentidos do termo vulgaridade – seu vínculo com a formação de classe pequeno-burguesa – e seu teor particular na produção do expressionismo abstrato se sustentam para Pollock (o

8. GREENBERG, Clement. Pintura ‘de tipo americano’, in *Arte e cultura: ensaios críticos*, trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 256. Publicado como “American-Type” Painting (1958), in *Art and culture: critical essays*, Boston, 1961, p. 225. Para a versão original de 1955, ver a reimpressão in O'BRIAN, John (org.). *Clement Greenberg: the collected essays and criticism: III. Affirmation and refusals, 1950-1956*. op. cit, p. 232 (N.T.).

9. CLARK, T.J. Em defesa do expressionismo abstrato, in *SALZSTEIN*, Sônia (org.). T. J. Clark: modernismos, trad. Vera Pereira, São Paulo: Cosac Naify, p. 30, 2007. Publicado originalmente como In Defense of Abstract Expressionism, in October, n. 69, p. 42, verão 1994. [N.T.]

10. *Buckeye*: apelido dos nativos do estado norte-americano de Ohio, usado aqui pejorativamente como *kitsch*, “provinciano”. Segundo Greenberg, na primeira versão do referido ensaio, o termo *buckeye* foi usado por Barnett Newman para se referir ao aspecto gasto e prosaico das pinturas de Clyfford Still. [N.T.]

11. A frase de Clark continua: “O *kitsch* está mais para a mania que para a depressão. Antes de tudo é rigidamente exaltador da arte: acredita na arte como os artistas supostamente creem – ao ponto do absurdo, ao ponto em que o culto da arte se converte num novo filistinismo. Esse é o aspecto do *kitsch* que Still capta horrivelmente bem”. CLARK, 2007, p. 30-31.

12. GREENBERG, Clement. "O final dos anos 30 em Nova York", in *Arte e cultura: ensaios críticos*, trad. Otacílio Nunes, São Paulo: Cosac Naiy, 2013, p. 263. Publicado originalmente como *New York Painting Only Yesterday*, in *Art News*, verão 1957; reimpresso in O'BRIAN, John (org). *The Collected Essays and Criticism: IV. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 21. [N.T.].

13. GREENBERG, Clement. Hans Hofmann, in *Arte e cultura: ensaios críticos*, op. cit., p. 222. Publicado originalmente como Hans Hofmann: *Grand Old Rebel*, in *Art News*, jan. 1959; reimpresso in O'BRIAN, John (org). *The Collected Essays and Criticism: IV. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, op. cit., p. 70. [N.T.]

14. LEJA, Michael. *Reframing abstract expressionism: subjectivity and painting in the 1940s*. New Haven: Yale University Press, 1993, passim.

15. Tomo emprestado de Krauss a noção de um Pollock "ventriloquiado" (*ventriloquized*). KRAUSS, Rosalind. Op. cit., p. 322.

16. Esta é uma das lições mais preciosas que devemos à meticulosa leitura passo a passo que Gagnon faz dos textos de Greenberg sobre Pollock. Cf. GAGNON, Francois- Marc. *The work and its grip*. In:_____ et al. *Jackson Pollock: questions*. Montreal: Musée d'Art Contemporain, 1979. p. 16-43.

próprio Clark isenta Newman). O fato é que o ensaio de Clark fornece uma brilhante confirmação de algo em que venho pensando já há algum tempo sem ser capaz de articulá-lo: que Pollock (e também Newman, mas me restringirei a Pollock aqui) não teria muito em comum com a escola a que ele é fundamentalmente identificado. Embora Pollock compartilhasse uma grande variedade de crenças com seus colegas expressionistas abstratos (o que Michael Leja chamou de "discurso do Homem Moderno")¹⁴, a série investida de suas pinturas *drip* contra a pinelada autográfica "expressiva" e contra a noção de composição (por meio do *all-over*) torna difícil, se não impossível, enxergá-las como sinais de individualismo pequeno-burguês (e é o individualismo, especificamente o individualismo descarado do Homem Moderno, que está no cerne da definição de Clark de vulgaridade).

Ao romper o vínculo indicial entre o gesto corporal e a marca pictórica e ao permitir que forças não subjetivas como a gravidade e a fluidez sejam os principais agentes nesse processo pictórico, ao subverter o tipo de ordem que havia prevalecido na pintura desde os tempos de Alberti (composição), Pollock, conscientemente ou não, tomou de assalto o próprio individualismo que seus pares estavam celebrando, e o fez na pintura, ou seja, com as melhores ferramentas que tinha à disposição. (O "conscientemente ou não" é importante aqui, pois em suas inúmeras declarações Pollock foi tão descarado e "individualista" quanto o resto da gangue – mas cabe discutir o quanto essas declarações eram "ventriloquiadas")¹⁵. De qualquer modo, talvez por sentir que seu assalto solitário à tradição individualista da qual ele provinha era uma tarefa por demais aterradora, Pollock pegou de novo no pincel e abandonou a horizontalidade e o *all-over* em suas telas em preto e branco de 1951.

No entanto, a arte do Pollock anterior a 1951 não está desprovida de um certo tipo de vulgaridade, embora este possa não ser o termo correto se aceitarmos o uso que Clark faz dele (e não vejo por que não aceitariamos). Como observei anteriormente, acompanhando Krauss, Greenberg nunca deu muita atenção para o processo efetivo do *dripping* (a "dissociação" e a horizontalidade), e estava muito mais intimidado pelo *all-over* do que normalmente se acredita¹⁶. Dado seu desejo, cada vez mais marcado ao longo dos anos – especialmente depois de declarar que por volta de 1951

Pollock “perdera sua substância” [*had lost his stuff*] – de reinscrever Pollock numa tradição dos Grandes Mestres, não surpreende que ele tenha gradualmente amenizado seu desagrado diante dos impactos estridentes de chicotadas de cores saturadas que fazem lembrar os tons pastéis “psicodélicos” de Odilon Redon mais do que a austeridade do cubismo analítico. Greenberg chegou a revisar seu repúdio inicial pela materialidade obstinada da tinta metálica de Pollock numa jubilante apreciação dessas miragens ópticas. Mas minha alegação é que a cor “vulgar” de Pollock (tinta metálica; combinações de cor desarmônicas, berrantes etc.), que Greenberg de início odiava e depois sublimou, também era parte da estratégia do pintor contra o individualismo – contra o *cogito ergo sum* e sua pretensão idealista à unidade subjetiva.

Essa alegação é coerente com a estratégia que Twombly, Morris e Warhol leem na obra de Pollock e que Krauss analisou minuciosamente: uma estratégia anti-humanista e antissublimatória de rebaixamento que foi cunhada por Georges Bataille como a do informe, e concebida por ele como um ataque radical às oposições dualistas que estão em jogo na metafísica ocidental (incluindo a oposição entre forma e significado)¹⁷. Mas o mais importante aqui, porque ensejará meu último argumento contra a hipoteca de Greenberg em relação ao formalismo, é que tal alegação traz consigo uma questão histórica.

De fato, essa qualidade informe da cor de Pollock é manifesta principalmente em seus últimos trabalhos, os que se seguiram às pinturas exclusivamente em preto e branco de 1951 cujo efeito de manchado seria destacado por Greenberg, retrospectivamente, como antecipador da opticalidade ilusionística de Helen Frankenthaler e Morris Louis. Em alguns desses últimos trabalhos (e isso constitui o contraste mais agudo com as pinceladas caligráficas das pinturas em preto e branco), Pollock volta com mais força ao respingar e ao derramar. Não só as cores peculiares que ele escolheu são estridentes e incompatíveis como nunca, mas a maneira como elas se confrontam na tela também repele, de modo contundente, qualquer possibilidade de mistura óptica. Penso em *Convergence*, com sua infiltração *kitsch*, à maneira de Paul Jenkins, das cores primárias nas poças brancas, ou de *Blue poles*, com sua infiltração igualmente “desagradável” de laranja metálico e industrial, como

17. A maneira mais rápida para destacar o anti-humanismo da estratégia do informe é citar a definição de Homem dada no “dicionário” publicado na revista de Bataille *Documents*. Essa definição, publicada anonimamente, é uma citação (quase certamente escolhida por Bataille) do mais que oficial *Journal des Debats*, uma publicação governamental que reporta as sessões do Congresso francês (a “citação” poderia também ser apócrifa, não verifiquei): “Um eminent químico inglês, o dr. Charles Henry Maye, empenhou-se para determinar de maneira exata do que é feito o homem e qual seu valor químico. Eis aqui os resultados dessa pesquisa científica: A gordura do corpo de um homem de constituição normal seria suficiente para fabricar sete barras de sabonete. Há no organismo ferro o bastante para fabricar um prego de espessura média e açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo produziria 2.200 palitos. O magnésio seria suficiente para tirar uma fotografia. Também há um pouco de potássio e de enxofre, mas em quantidade inutilizável. Essas diferentes matérias-primas, estimadas na cotação atual, representam cerca de 25 francos. “L’Homme”, *Documents*, n. 4, 1929, p. 215, minha tradução.

Fig. 1.

Jackson Pollock, *Convergence*, 1952, óleo sobre tela, 237,49 x 393,7 cm, coleção Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY
©Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York



Fig. 2.

Jackson Pollock, *Blue poles* (Number 11, 1952), esmalte e tinta de alumínio com vidro sobre tela, 212,1 x 488,9 cm, National Gallery of Australia, Sydney ©Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York



18. A cor às vezes se infiltra nas pinturas *drip* clássicas, particularmente as grandes telas de 1950, mas o efeito desse modo tátil de confronto cromático é sempre atenuado: a infiltração é ou tonal (um bege claro, digamos, penetra no branco, um marrom escuro no preto) ou afeta apenas os tons que são próximos no espectro de cor (um bege escuro penetra num marrom claro).

19. Tal como a história ridícula, implícita num artigo de Stanley P. Friedman baseado numa entrevista com Tony Smith,

o de Donald Judd. Seria impossível imaginar que nesses trabalhos – nos quais Pollock explora uma nova tabela de cores e defende um modo material e tátil de relacionar os pigmentos que até então havia usado muito discretamente¹⁸ – o pintor está em última instância dando de ombros para o onipresente figurão Greenberg, que recentemente deixara de apoiá-lo e está prestes a defender Louis como o seu (de Pollock) verdadeiro herdeiro? Até agora, essas últimas pinturas suscitaram apenas comentários constrangidos (se não puro mito)¹⁹: não eram legíveis de acordo com o livro (e o único livro que valia a pena ler sobre elas era o de Greenberg). Não porque o livro fosse formalista – mas porque não era atento o bastante à forma. Sem notar que Pollock tentava algo formalmente novo nessas últimas pinturas, deixava-se de se questionar por quê e a que altura ele se vira premido a proceder assim; fracassava-se em ser um historiador.

Assim, eu certamente concordaria que a crítica de Greenberg, que vê a arte como uma evolução num presente contínuo, é militanteamente a-histórica, mas esse não é o caso com a obra de Riegl, com a da escola crítica formalista russa ou, digamos, com a de Barthes.

E é certamente por estar interessado na significação histórica dos objetos de arte (o que eu chamaria suas condições de possibilidade – o que torna qualquer objeto de arte possível em qualquer época) que em minha própria obra confiro uma importância preeminente a análises formais atentas: perdendo-se o detalhe, perde-se o todo – e o todo não é, se falarmos dos *papiers collés* cubistas de Picasso, por exemplo, o interesse altamente improvável desse artista pela guerra dos Balcãs, mas a questão muito mais complexa do status da significação num mundo em que as ilusões de unidade consentidas pela episteme de representação estão sendo desmanteladas.

Deixar de abordar a pergunta levantada pelos *papiers collés* de Picasso sobre a verdadeira natureza do signo e sua função de comunicação, e querer fazer deles o equivalente das pinturas históricas do século XIX, são vias seguras para permanecer cego a sua especificidade histórica.

Nada me incomoda mais nos inimigos do formalismo que sua habitual desconsideração da singularidade formal dos trabalhos de arte que desejam analisar. Essa desconsideração produz, as mais das vezes em nome da diferença, um discurso genérico que, apesar de suas declarações grandiosas, nos deixa ignorantes e desaparelhados quanto ao que procurar em qualquer trabalho de arte e a como determinar as questões em particular que ele propõe. Ser minucioso observando a maneira como a tinta de Pollock se infiltra poderia parecer trivial – mas no final poderia revelar tanto quanto, se não mais, sobre a história, o contexto, as restrições ideológicas, etc. da pintura norte-americana do pós-guerra do que qualquer análise sobre o seu mercado e instituições.

segundo a qual Newman ajuda Pollock no posicionamento dos “polos” em *Blue poles* [Polos azuis]. Suponho que é o substantivo “polos”, muito mais do que seu referente na pintura, que suscitou essa fantasia, pois os “polos” de *Blue poles* não são verticais e, ao contrário dos *zips* de Newman, não correm de cima a baixo. Além disso, não são totalmente pintados com um pincel, mas são (ao menos parcialmente) impressões de um sarrafo embebido em tinta azul: esse modo de traçar indício, novo em Pollock (com a exceção da impressão de suas mãos), é mais uma indicação de que ele teria tentado “algo novo” em seus últimos trabalhos, e de que isso deveria ser visto como uma crítica explícita ao expressionismo abstrato. Como costuma ocorrer, um acontecimento verdadeiro parece ter sido o ponto de partida para a história de *Blue poles*: segundo Thomas B. Hess (que o relatou a Friedman, que, por sua vez, distorceu e ampliou a informação), Newman disse que durante uma visita que fez ao estúdio de Pollock na companhia de Tony Smith, o pintor tinha demonstrado a eles, na tela que viria a ser *Blue poles*, como ele podia, com um único apertão, ejetar a tinta de um tubo, deixando-os experimentar a técnica. Ao contrário dos autores do catálogo *raisonné* da obra de Pollock, Francis V. O’Connor e Eugene V. Thaw, que negam categoricamente esse relato, Michael Lloyd e Michael Desmond concluem,

Bibliografia

BATAILLE, Georges; LEIRIS, Michel. "L'Homme", *Documents*, n. 4, 1929, p. 215.

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**, trad. Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

_____. The limit of almost. In:_____. **Ad Reinhardt**. New York: Museum of Modern Art, 1991. p. 11-33.

_____. Les Amendements de Greenberg. **Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne**, Paris, n. 45-46, p. 52-60, 1993.

CLARK, T. J.. Jackson Pollock's abstraction. In: GUILBAUT, Serge (org.). **Reconstructing modernism: art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964**. Cambridge, MA: MIT Press, 1990. p. 172-243.

_____. Em defesa do expressionismo abstrato. In: SALZSTEIN, Sônia (org). **T. J. Clark: modernismos**, trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 7-38.

GAGNON, Francois-Marc. The work and its grip. In:_____. et al. **Jackson Pollock: questions**. Montreal: Musée d'Art Contemporain, 1979. p. 16-43.

GREENBERG, Clement. Pintura 'de tipo americano'. In *Arte e cultura: ensaios críticos*, trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 256.

_____. New York painting only yesterday. In: O'BRIAN, John. (org.). **The collected essays and criticism: IV: modernism with a vengeance, 1957-1969**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

KOSUTH, Joseph. Eye's limits: seeing and reading Ad Reinhardt. *Art and Design*, [S.l.], n. 34, p. 46-53, 1994.

KRAUSS, Rosalind. **The optical unconscious**. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

LEIGHTEN, Patricia. Cubist Anachronisms: Ahistoricity, Cryptoformalism, and Business-as-Usual in New York. *Oxford Art Journal*, Oxford, v. 17, n. 2, p. 91-102, 1994.

em seu recente e excelente estudo técnico da pintura que esse relato é confirmado por evidência material. Conferir LLOYD, Michael; DESMOND, Michael. **European and American paintings and sculptures, 1870-1970, in the Australian National Gallery**.

Canberra: Australian National Gallery, 1992, p. 236-245.

LEJA, Michael. **Reframing abstract expressionism: subjectivity and painting in the 1940s**. New Haven: Yale University Press, 1993.

LLOYD, Michael; DESMOND, Michael. **European and American paintings and sculptures, 1870-1970, in the Australian National Gallery**. Canberra: Australian National Gallery, 1992.

NEWMAN, Barnett. Letter to Clement Greenberg (9 ago. 1955). In: O'NEILL, John. **Selected writings and interviews**. Nova York: Alfred A. Knopf, 1990. p. 203.

O'BRIAN, John. Introduction. In: _____ (org.). **The collected essays and criticism: III: affirmation and refusals: 1950-1956**. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 15-33.

PERL, Jed. Absolutely Mondrian. **The New Republic**, New York, p. 27-32, 31 jul. 1995.

Yve-Alain Bois é especialista em arte europeia e norte-americana no século XX, atuou como curador e co-curador de diversas exposições, como *Piet Mondrian, A Retrospective* (1994); *L'informe, mode d'emploi* (1996); *Matisse and Picasso: A gentle rivalry* (1999); e *Picasso Harlequin 1917-1937* (2008). Alguns de seus livros publicados são *Ellsworth Kelly: Catalogue Raisonné of Paintings, Reliefs, and Sculpture: Vol. 1, 1940-1953* (2015); *Matisse in the Barnes Foundation* (2015); *Art Since 1900* (com Benjamin Buchloh, Hal Foster e Rosalind Krauss, 2004); *Matisse and Picasso* (1998); *Formless: A User's Guide* (com Rosalind Krauss, 1997); e *Painting as Model* (1990). Atualmente, é professor de História da Arte no Institute for Advanced Study, em Princeton, EUA.

Célia Euvaldo é artista plástica e tradutora, entre outros, de *Desobedecer*, de Frédéric Gros (Ubu, 2018), *A arte da rivalidade*, de Sebastian Smee (Zahar, 2017), *Velázquez*, de Ortega y Gasset (WMF Martins Fontes, 2016), *O retorno do real* e *O complexo arte-arquitetura*, ambos de Hal Foster (Cosac Naify, 2013 e 2014, respectivamente).

palavras-chave:
crítica de arte no Brasil; arte autônoma no Brasil; arte abstrata no Brasil; concretismo; neoconcretismo

Este estudo traça o percurso de Mário Pedrosa com os conceitos, desde seu começo de autêntica perplexidade até a posição crítica que iria caracterizá-lo, pela teleologia imanente da arte moderna a confluir na arte abstrata construtiva. A esta atribuía, pela “forma primeira fisionômica”, a missão de dissolver o antagonismo das várias formas do saber humano, num retorno às formas originárias de sociabilidade. Este foi seu milenarismo que conheceu abalos já na década de 1950 com o surgimento do informalismo e do expressionismo abstrato. Pedrosa encontrou, então, produções a que deu apoio por julgar que operavam no espaço real da vida: a arquitetura brasileira e o neoconcretismo de Oiticica e Clark. Em seus últimos escritos, já nos anos de 1970, Pedrosa ainda sustentava aquele milenarismo apoiado nos seus primeiros autores prediletos.

keywords:
art criticism in Brazil;
autonomous art in Brazil;
abstract art in Brazil; concrete
art; neo-concrete art

This paper aims to trace out Mário Pedrosa's path through concepts since his beginnings of authentic perplexity on to the position which would single him out, that in favor of constructivist abstract art. To the latter he attributed, by way of “Physiognomic primary form”, the mission of dissolving all antagonistic forms of human knowledge and to lead modernity back to original forms of sociability. This millenarian bent of his knew setbacks since the 1950s when informal art and abstract expressionism brock upon the scene. Nonetheless Pedrosa found productions that he thought to work in the real space of life, such as Brazilian architecture and neoconcretist artists Oiticica and Clark. In his last writings in the 1970s, Pedrosa still upheld his millenarian view of art on the basis of the same authors he cherished from the outset.

* Faculdade de Ciência e
Tecnologia da UNESP
em Presidente Prudente, SP,
Brasil.

Mário Pedrosa foi, assim sugeriu Otília Arantes, o maior responsável pela modernização da arte no Brasil do pós-guerra¹. Foi um crítico que cooperou programaticamente com artistas, tendo dado forma ao projeto construtivo de concretos e neoconcretos. Exerceu posições dirigentes nos museus fundados a partir de 1947 e nas Bienais, impulsionando o enraizamento brasileiro da arte autônoma, defendendo a continuidade de pesquisas e as instituições de arrastões conservadores. Seus escritos são fundamentacionais de tudo que a crítica produziu no Brasil desde 1944. Mas foi também militante de esquerda, com Trotsky desde 1927 até a dispersão da IV Internacional em 1940. Pagou por isso com dois períodos de exílio, sob o Estado Novo e sob o Regime Militar já aos setenta anos de idade. Pouca gente conquistou tamanho apreço do público quanto Pedrosa, tanto que hoje estamos na necessidade de empreender estudos especializados para reconstituir dimensões de sua atividade com precisão, tais como as ideias ou a sistematicidade de sua crítica.

Seu primeiro texto crítico, “As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz”², de 1933, numa primeira parte, foi também sua primeira manifestação de fundamentos teóricos, os quais será interessante verificar como se mantiveram, ou não, ao longo de sua carreira. Esta fundamentação era, de fato, dupla, de um lado havia o marxismo pelo qual a arte não poderia deixar de ser manifestação da luta de classes. De outro, Pedrosa evocava autores como Richard Wagner, Gottfried Semper, Ernest Grosse e Karl Bücher, os três últimos a terem conduzido investigações historiográficas inspiradas pela metafísica da necessidade elaborada pelo compositor em seus escritos de 1848³. Cada um desses autores elaborou uma história da arte enraizada na sujeição do homem à necessidade e originária da produção artesanal. Semper foi o fundador dessa linhagem historiográfica com sua teoria do estilo⁴ enquanto rememoração da experiência originária com a necessidade. Ernest Grosse tinha o projeto de uma ciência da arte que unia sociologia e antropologia à história da arte de modo a ampliar seu escopo e a incluir as produções dos povos não ocidentais, aliás, de modo a incluir a pré-história dos ocidentais também. Esta era uma antropologia da arte como fenômeno interessado, ou melhor, fenômeno no qual o interessado e o desinteressado nem se dife-

1. ARANTES, Otília Beatriz. Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração. **Discurso**, São Paulo, n. 13, p. 95-134, dez. 1980.

2. PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949d. p. 7-34.

3. WAGNER, Richard. **The art-work of the future**. In: _____. **Richard Wagner's prose works**. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & co., 1892b.

4. SEMPER, Gottfried. **Style in the technical and tectonic arts**: or, practical aesthetics. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

5. GROSSE, Ernst. *The beginnings of art*. New York: D. Appleton and Company, 1914. p. 313.

6. Karl Bücher (1847, 1930) foi economista, antropólogo e jornalista. Uma de suas obras em particular, *Arbeit und Rhythmus* (1896), foi importante para as teorias da origem da arte no artesanato e no trabalho produtivo em geral.

7. PEDROSA, M. Arte, necessidade vital. In: *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949c. p. 143-167.

8. SEMPER, Gottfried. *Science, industry and art*. In: *The four elements of architecture and other writings*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1989. p. 133-135.

9. PEDROSA, Mário. A propósito do "estilo século XX". In: WISNIK, Guilherme (org.). **Mário Pedrosa: arquitetura: ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015b. p. 40-42.

10. Idem. Panorama da pintura moderna. In: *Arte, forma e personalidade*: 3 estudos. São Paulo: Kairós, 1979c. p. 122-145.

11. Idem, 1949d, p. 15.

12. Ibidem, p. 19-20.

13. Ibidem, p. 19.

14. Ibidem, p. 15.

15. Ibidem, p. 10.

renciavam em atividades nas quais a arte surgia "como meio na luta pela vida"⁵. Bücher⁶, por seu turno, estudava o surgimento da "arte" nos ritmos do trabalho e dos cantos camponeses em vários continentes.

É interessante notar que através desta linhagem de autores, mostrava-se pela primeira vez o interesse de Pedrosa pelas produções dos povos primitivos e das crianças, o qual desenvolveria mais tarde como atividade pedagógica e terapêutica⁷. Acima de tudo, estes autores lhe proporcionavam o ponto de vista de um verdadeiro universalismo, pois o estudo das artes dos povos ditos primitivos em busca de leis universais trazia todos os povos a uma única humanidade, algo que seria um ponto de princípio mais tarde para sua doutrina da "forma primeira". Anunciava-se, também, uma teologia da arte e uma concepção do tempo circular, na qual o passo mais desenvolvido, para além dos impasses da modernidade, se mostrava como volta, de algum modo, ao mais primitivo.

Essas teorias da origem da arte no trabalho artesanal produtivo tinham em Semper outras conotações afeitas à compreensão do fenômeno da ausência do estilo na modernidade. Este autor de meados do séc. XIX opunha a rememoração da experiência original com a necessidade, ou seja o estilo, à dissolução deste que viera com as supostas facilidades da indústria moderna⁸. Quanto à questão do estilo mesmo, comentado mais tarde em escritos entre os anos de 1957⁹ e 1964¹⁰, já aparecia neste primeiro texto numa formulação como "o caráter social e totalitário da realização artística do passado"¹¹, a qual já tinha que haver-se com a dúvida expressa por Richard Wagner citada por Pedrosa¹², para quem a arte autêntica da modernidade deveria ser uma arte de oposição e não aquela disposta a agradar a maioria; aquela que fosse capaz de constituir um estilo seria como uma aparência ambiental dotada de transcendência, tal como fora como os estilos do passado¹³.

Aqui, a formulação dada por Pedrosa para estilo deve ser interrogada – "concepção única e geral da natureza e da sociedade"¹⁴. Uma afirmação enigmática mesmo, sugere que Pedrosa pretendesse ligar Grosse, por exemplo, à luta de classes e à história da relação entre forças produtivas e as respectivas formações sociais. Uma frase como "lei do desenvolvimento estético [segundo o qual] o estilo artístico dos povos depende sobretudo da técnica"¹⁵ leva a

pensar desse modo, pois a técnica – a produção material – era afeita a ser enquadrada pelo marxismo através da introdução das relações sociais de produção, que ampliaria e esclareceria a posição de Grosse, de outro modo, unilateral. E isto conduzia à discussão da capacidade ou incapacidade da arte moderna em plasmar o estilo da modernidade enquanto análogo àquele “caráter social e totalitário da realização artística do passado”¹⁶.

16. Ibidem, p. 19.

A arte moderna em 1933

A síntese que Pedrosa parecia buscar entre as duas linhas de pensamento que explorava o conduzia à posição de que a burguesia, enquanto classe dominante, teria construído na modernidade uma concepção de natureza pela qual teria imposto uma “vontade racional à natureza”¹⁷, faltando-lhe, contudo, uma concepção geral do mundo que integrasse a sociedade. Segundo a teleologia marxista, uma tal concepção “só poderá ser obra do proletariado”¹⁸. A essa divisão no plano das classes sociais, corresponderia uma formalização artística que não poderia ser fruída pela ampla base da sociedade, ou que as produções modernas não pudessem ter aquele “caráter social e totalitário da realização artística do passado”¹⁹.

17. Ibidem, p. 18.

18. Ibidem, p. 18.

19. Ibidem, p. 19.

Em 1933 essa era a compreensão que Pedrosa tinha da arte e dos artistas modernos, os quais “reagiram em tempo e legitimamente contra o impressionismo, essa extrema deliquescência individualista a que chegou a arte”²⁰ mas, apesar da intuição de que “nossos sentidos já não podiam ser utilizados desprovidos de um correspondente sistema técnico-filosófico”²¹, hesitavam tímidos em face das possibilidades abertas pela indústria e pela técnica modernas, uma vastidão de meios tal que “tirou-lhes a perspectiva social”:

20. Ibidem, p. 20.

21. Ibidem, p. 20.

Impressionistas na interpretação do mundo, estes artistas desumanizam-se, separando-se da sociedade, isto é, dos seus problemas vitais, corrompem-se e idiotizam-se, restringindo o seu plano social e as suas preocupações estéticas a um puro jogo pueril de formas e naturezas mortas. A própria sociedade e os homens mesmos são para eles uma espécie de natureza morta.²²

22. Ibidem, p. 22.

- 23.** TROTSKY, Leon. *Literature and revolution*. New York: Russell & Russell, 1957. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/trotsky/works/1924/lit_revo/ch07.htm>. Acesso em: 25 nov. 2015.

- 24.** PEDROSA, M. Arte, necessidade vital. In: _____. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949c. p. 144.

25. Idem, 1949d, p. 26.

26. Ibidem, p. 27.

Com tamanha perplexidade e uma arte moderna que lhe era, então, demasiado ambígua, Pedrosa mantinha-se nas posições da arte revolucionária de Trotsky²³, daí a escolha mesma de seu primeiro tema, a gravura de Käthe Kollwitz, e a concepção da arte revolucionária como uma arma. Só em 1944, nos escritos sobre Calder, sua posição mudaria. A propósito da artista, Pedrosa via-se em face de uma questão que o acompanharia por toda vida, o *status* problemático que a narrativa havia assumido na arte, malgrado suas próprias reprimendas aos artistas que tratavam os homens como “uma espécie de natureza morta”. Inquietava-o o caráter que a narrativa histórica ou épica havia assumido desde o renascimento, num estado de coisas social que inviabilizava a representação de personalidades humanas acima da média e como determinantes do curso da história, a não ser no modo laudatória do academicismo:

é derivante da concepção que se cristalizou a partir da Renascença – a arte como glorificação social, glorificação de grandes homens; cinjam estes a espada do guerreiro, ou a coroa do imperador; trate-se de príncipe ou tirano, cardeal ou santo, etc. Dos seus fins glorificadores, a obra artística, quando desapareceram os glorificados, isto é, o objeto da consagração, passou, por sua vez, a ser consagrada como um novo fetiche.²⁴

A narrativa que encontrava em Kollwitz tinha “caráter de classe”, na medida que era instrumental à tarefa revolucionária e sua validade não ultrapassasse a desta última. A guerra havia inspirado Kollwitz também, mas sua resposta não era individual como a de Grosz, por exemplo, mas de classe, “a guerra vista pelo povo, do lado de cá da barricada social, sentida pelo proletariado, sem deformação ideológica ou tendenciosa, sem a ignóbil masturbação patriótica com que é exaltada, sem reclame de soldados desconhecidos nem heróis de opereta”²⁵. O apelo de suas “pequenas litografuras” dispensava todas as convenções acadêmicas de que se servia a propaganda, em vez disso falava direto ao sentimento dos que arcavam com o desastre: “a guerra de Kollwitz só tem viúvas, (...) só tem mães. Uma organização de mães que se unem, que entrançam seus braços como arames farpados em defesa dos filhos que ainda restam”²⁶. Assim, atribuía a suas gravuras uma força socializadora, por cuja “atitude em frente à guerra, define-se a tendência social

dominante em Kollwitz – a fidelidade à sua classe”²⁷, a qual se mantinha indiferente às modas e às vanguardas passageiras.

Pedrosa, além de lhe elogiar o despojamento de forma, sugeria uma correspondência entre as formas da artista e o processo de formação da consciência de classe do proletariado, cuja primeira forma era, precisamente, o sentimento. Com este fim, a arte proletária teria que “ser também transitória e utilitária”, destinada a desenvolver o “instinto de classe”, a ser mesmo “uma arma”:

A obra de Kollwitz concorre assim para dividir ainda mais os homens. A dialética da dinâmica social que as leis da lógica e da psicologia individual não decifram, faz com que uma obra destas, tão profundamente inspirada de amor e de fraternidade humana sirva, entretanto, para alimentar o ódio de classe mais implacável. E com isto está realizada a sua generosa missão social.²⁸

28. Ibidem, p. 34.

Os escritos sobre Portinari, entre 1934 e 1948, são muito menos ricos em dúvidas. São aqueles em que Pedrosa se apropriava de traços da biografia do artista e os projetava num plano histórico, como se cada passo na construção da carreira correspondesse a um certo momento da construção social ou histórica. Foram também os escritos nos quais mais se utilizaria dos adjetivos, insistindo na transcrição de imagens da pintura em narrativas verbais; com efeito, o crítico e o artista pareciam compartilhar da mesma narrativa ideológica. Trata-se de um momento na trajetória do crítico em que a arte narrativa de propaganda política nacionalista lhe parecia a alternativa progressista não somente ao que entendia serem as ambiguidades da arte moderna, mas para um curso progressista do país.

Calder e a arte abstrata

Em 1933, o problema do estilo e a concepção universalista eram compreendidos de modo ambíguo, de um lado pelo modo de produção e pelas classes correspondentes, de outro, pela história da arte como história das formas nascidas da exposição do homem à necessidade. Nos escritos sobre Calder, um certo conceito de vida retomaria aspectos daquela última, e prometia trazer, por

meio da arte, o universalismo e a teleologia da emancipação universal, com a diferença de que não teria mais lugar uma revolução violenta como a destruir a velha ordem e a fazer nascer a nova; ao contrário do que se dava com Kollwitz, a obra de Calder já não seria uma arma, e era bom que não o fosse. A indústria moderna já teria cumprido sua missão histórica, mas faltava a dissolução de uma ordem que prolongava desnecessariamente a opressão e a divisão entre a arte e as atividades da vida cotidiana.

Podemos dizer que a obra de Calder foi a porta pela qual Pedrosa chegou à arte abstrata, numa notável reorientação. Os escritos sobre Calder contém inumeráveis belezas, talvez os mais inspirados de Pedrosa. Atenhamo-nos à mudança de conceitos da forma do universalismo e da substância da arte, a vida, e não mais as atividades interessadas da luta política. Pedrosa apresentava uma narrativa biográfica de Calder, como o fizera com Portinari, na qual destacava certos aspectos da biografia do artista em diapasão com o que este realizara em sua obra. Assim, figurava-se um abandono da arte morta e a entrega ao oposto da arte, a engenharia, e depois retorno à arte como entrega à vida, quando a arte não mais era profissão e havia se tornado a própria vida:

O circo, porém, não lhe abriu a porta propriamente da arte, mas antes do país das maravilhas, isto é, da vida. A arte era então para ele como uma espécie de tara familiar, da qual não conseguia escapar. Mas o circo de cavalinhos foi o encantamento, o suco da própria vida. Ele se divertiu imensamente com o circo. E sem pensar em arte lhe veio a ideia gozada de fazer uns bichos que andassem, ou mexessem, como os do picadeiro.²⁹

²⁹. Idem. Alexander Calder, Escultor de Cataventos. In: Arte, necessidade vital. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949a. p. 88.

Mas o que seria a vida, esse “país das maravilhas”? Certamente não a práxis cotidiana da reprodução material da vida nas sociedades modernas. Mas a vida é o que subjaz e que contém, ela mesma, o princípio e a atividade criativa que tudo produz a partir de si mesma. Daí que contenha, além da possibilidade e da necessidade da infelicidade, a necessidade da felicidade ou do advento da sociedade do futuro. Assim, essa teleologia não se daria mais, a julgar pelo modo como Pedrosa descrevia o caráter de Calder, como uma passagem violenta ou abrupta, mas pelo abandono da separação entre arte e vida e entre arte, técnica e ciência, como

quem deixa para trás um conflito estéril e “parte para outra”. Se estas separações que descaracterizam a atividade criativa fundamental – ou seja, a vida a impulsionar inconscientemente os dois lados da oposição – fossem superadas, num retorno consciente à unidade originária, o tempo circular teria seu fecho emancipador. Se a separação havia sido necessária para constituir a ação técnica generalizada sobre a natureza, esta última já estaria supostamente completa.

A ironia com que Pedrosa tratava a arte acadêmica, a “tara” de ser artista, é consistente com essa concepção do tempo histórico, de separação degradante, mas necessária, e da necessidade oposta que se lhe seguiria, isto é, a regeneração trazida pelo retorno ao próprio fluir da vida. A arte acadêmica, demasiado autoconsciente, arte que queria ser arte, seria como que uma “tara”, ou um mal, que acometia a atividade criativa em nome da habilidade, da distinção hierárquica na divisão do trabalho. O percurso de Calder seria, então, exemplar do mal e da cura; primeiro, por ter sido engenheiro, pondo-se do lado oposto ao da arte, no interior, contudo, da mesma separação e, depois, como repórter da atividade circense, ou seja, a cura que veio pelo mergulho na “vida”, de que emergiria um artista, o qual, finalmente, já não pensava mais em arte. Suas miniaturas circenses dos anos de 1920, feitas de materiais ordinários, teriam a humanidade autêntica do circo mambembe e não a habilidade maquínica do circo profissional; o verdadeiro salto mortal seria o perder-se na vida e não o salto ensaiado à perfeição mecânica como no circo profissional.

Os seus comentários sobre a obra de Calder são dos mais interessantes, uma obra que dividia em fases ou modalidades de produção. Primeiro vieram as miniaturas performáticas de circo, seguidas dos desenhos espaciais de arame, algo como caricaturas espaciais, após o que travou contato com Mondrian em 1929, contato que o levou à forma abstrata, capaz de articular o plano, o espaço e a cor. Do ponto de vista de Pedrosa, a paixão de Calder pela vida, sua disponibilidade radical pela multiplicidade do devir, não poderia tê-lo contentado com a forma pura, com o *eidos* anterior e infenso às coisas sensíveis e ao devir. O espaço literal, a cor intensa e as formas orgânicas ou ameboides como as de Miró e Arp, bem como o movimento literal, marcaram a imersão no devir, cujos sig-

nificados eram vários. A multiplicidade e o movimento revelaram o espaço e sua estrutura abstrata como a matriz idêntica e comum ao cosmo e à imaginação, unidos numa forma abstrato-concreta que seria a matriz de todas as coisas e de todas as representações da consciência.

As formas ameboïdes mereceriam, talvez, algumas considerações quanto à identidade entre a imaginação e o devir cósmico. Sua pregnância sugestiva é como que um processo perpétuo de formar-se que jamais se conclui numa atualidade e numa suposta identidade e permanência fechadas; no lugar da determinação que fecha, há o sorriso de um perene poder ser e ser, que continua em movimento, como que vida e criatividade em ato, que não retorna, antes incorpora e absorve tudo, mesmo o acaso, e continuam. Tal era o sentido peculiar do “automatismo” em Calder, mais afeito ao dadaísmo do que ao surrealismo. Seus estábiles prolongavam o senso do tempo circular das formas ameboïdes, mas com uma nova questão que era a funcionalidade dos materiais. Ao contrário das formas ameboïdes, o material e suas propriedades são determinados e fixos, ou seja, são objetivos; no entanto, o são num modo, pelo qual se mostram como que depositários do devir cósmico; por exemplo, assim era com a elasticidade reativa do aço.

Desse sentido do devir, ou do tempo circular, o escultor passou para o movimento literal com seus móbiles. Compreender o modo de unidade de suas várias produções com movimento literal, exigiu os maiores esforços de Pedrosa. Os primeiros, aqueles objetos fixos no espaço mas contendo um movimento circular impresso por uma engenhoca, tinham um modo de unidade que se espalhava nas configurações de cada um dos momentos do ciclo fechado. O tempo circular parecia compreendido como a “alegria que jaz latente na concepção das voltas periódicas previstas nos cálculos do sábio ou na especulação dos filósofos”³⁰, como as pazes feitas com o devir, não mais trágico, mas ao modo de um saber viver, saber envelhecer e morrer, algo que o homem moderno já não saberia, movido que era na direção única da acumulação. Aqui, o pensamento do tempo circular não individualizava, não impelia a romper com as forças vitais tornadas reativas; aliás, não havia forças humanas tornadas reativas, só havia um convite para deixar retornar, não à mesmice, mas ao impulso e ao ritmo incessantes da vida.

30. Idem. Tensão e coesão na obra de Calder. In: _____.

Arte, necessidade vital. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949e.
p. 119.

Já os móveis com movimentos fortuitos, teriam um modo de unidade formal afim à constituição das árvores. A árvore, agitada pelo vento, seria o modelo do equilíbrio dinâmico, com isso Calder se afastava do equilíbrio estático mais decididamente, por sua literalidade, que seu mestre Mondrian. O equilíbrio estático era, assim, deslocado, tanto quanto suas conotações hierárquicas, pois que tinha como modelo, na arte ocidental, o corpo humano. Estas peças requeriam um ponto fixo do qual pendia a peça toda, mas os movimentos já não formavam um ciclo fechado, e sim uma multiplicidade de movimentos ao redor de pontos eles mesmos móveis; tampouco havia direção determinada e ritmo. A multiplicidade desfazia a centralidade do ponto fixo, pelo que a imagem hierárquica de um cosmo movido e um primeiro motor imóvel era afastada; antes parecia insinuar-se uma absoluta alternância entre o motor e o movido, como na alternância de papéis entre cidadãos das várias utopias sociais. A unidade da obra consistiria mesmo nessa reversibilidade dos papéis a qual reenvia à sua concepção peculiar do tempo circular.

Uma respeitável teoria da arte

A arte instrumental a causas políticas – como em Käthe Kollwitz e Portinari – foi, no início da carreira de Pedrosa, a concepção que lhe parecia portadora de universalidade e de objetividade. A experiência e a reflexão o levaram a abandoná-la e a compreender a arte autônoma não mais como estreiteza de horizontes, mas como portadora da universalidade, sob nova divisa, a vida. Este último conceito, bem como sua concepção do tempo, que surgiram nos escritos sobre Calder, viriam a orientar sua atividade daí por diante e a inspirar seus mais importantes escritos teóricos, aqueles nos quais buscou determinar o fundamento e a finalidade da atividade artística. Foram eles “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” e “Forma e personalidade”, escritos em 1949 e 1951, respectivamente. Neste último, Pedrosa, evocava o crítico formalista Roger Fry e sua exigência de depuração de critérios da crítica de arte.

De acordo com o crítico britânico, porém, a lei da forma, à parte as leis da Gestalt, teria ainda um pé no mundo, por as-

sim dizer, ou seja, um modelo objetivo, mas dava-se conta de que havia obras sem modelo a não ser o que chamava de modelo interior, o subjetivo. Isso o obrigava a postular um sentido, um conteúdo originário à pura forma, pois não seria possível compreender a arte e o critério de valoração sem uma referência interna. Assim, a objetividade da forma mostrava-se ancorada num estrato mais profundo, o seu fundo antropológico de emoções universais, subjacente ao que poderíamos chamar de uma estrutura universal e pré-pessoal da subjetividade. A arte promanaria de um substrato de experiências primordiais formadoras da espécie, chamada pelos psicólogos genéticos de “forma primeira”. Fica claro que esse substrato e seu teor emocional fossem pré-pessoais, anteriores e indiferentes às experiências e emoções do indivíduo constituído. A “forma primeira” ou as “imagens eidéticas” esclareceriam também o problema suscitado pelas produções de crianças e alienados, a quem falta precisamente um princípio de realidade constituído. A fonte da necessidade e da legalidade da forma não seria a realidade dada do homem adulto, são e ocidental moderno, mas algo primordial e anterior à “realidade”, sem a qual não haveria mesmo qualquer realidade. Com isso, dissolia-se a tradicional oposição entre formalismo e realismo.

Se não se admitisse uma necessidade de expressão congênita ao homem, este seria um organismo inviável. A forma, cuja estrutura implicava uma hierarquia de formas, seria o princípio primeiro de toda atividade vital da espécie, pela qual o ego e o ambiente podem interagir, e pode dar-se a preservação do ego e sua expansão/expressão enquanto vida:

A vida é uma hierarquia de formas (Prinzhorn). Só estas nos oferecem base para um julgamento preciso, para uma avaliação sensível e concreta das relações das coisas entre si. Os fundamentos psíquicos desses fenômenos formais se encontram nessa incoercível necessidade de expressão presente em todo ser humano. Por mais que se justifique em outros planos dessa fenomenologia, o finalismo é inteiramente estranho à essência da forma. O sentido desta encontra-se nela mesma, a perfeição de uma obra se enquadra nesta equação: a vitalidade mais alta na estrutura mais inevitável. Tudo o mais é secundário.³¹

31. Idem. Forma e personalidade. In: _____. **Arte, forma e personalidade:** 3 estudos. São Paulo: Kairós, 1979b. p. 108-109.

Pedrosa expunha uma história ou fenomenologia da forma primeira, a qual conheceria uma dialética de diferenciações de impulsos e de modos de formalização passíveis de serem conduzidos um ao outro, pelo que haveria diferenciações num movimento não totalmente progressivo. A diferenciação de modos formais levaria, a certa altura, à ruptura do campo perceptivo, como na separação ocorrida, no plano do pensamento, entre os mundos sensível e inteligível.

Tais observações – sobre como Pedrosa encaminhava a diferenciação e o desenvolvimento da forma primeira ou imagem eidética, no título “os veículos de expressão”³² – são indicativas de que na necessidade de expressão, que é o mesmo que a percepção, estaria a origem do que veio a ser conhecido como a atividade formalizadora da arte, bem como de todas as formas do pensamento. Aquelas observações indicam que a possibilidade mesma de que a representação intelectual – ou seja, a ideia ou a *nous* – transcendia a realidade imediata, radicaria na forma primeira, uma procedência que a história da filosofia e a estética hegeliana poderiam representar na ordem inversa. Que o mundo seja compreendido como a separação ou a alienação entre o sensível e o efetivo de um lado, e o espírito do outro, é algo que encontra nesses argumentos tanto um fundo antropológico “certo”, ou seja, as descobertas da psicologia da forma e da psicologia genética, bem como reenvia a ideia a uma inerência à forma, a uma estrutura da psique universal e dotada de leis objetivas. Com este suporte científico e não mais meramente especulativo, os diagnósticos e as prospecções históricas haveriam se tornado conforme àquela “ciência da arte” reivindicada por Ernest Grosse e subscrita por Pedrosa.

A unidade de fundo entre as formas e o pensamento radicaria, então, na forma primeira em virtude de sua unidade. Ao contrário da psicologia tradicional empirista, para quem às sensações atômicas corresponderia sentido pela experiência e pela associação, tratava-se do dinamismo totalizador da imagem, cujos elementos não seriam passíveis de dissociação para análise; à parte, eles nem mesmo existiriam. Tal unidade originária daria conta não só das formas e das ideias, mas da própria dimensão moral do sentido:

32. Ibidem, p. 110.

toda sorte de seres, objetivos, situações, tem sua fisionomia moral; nenhuma dessas categorias se apresenta como ideia desencarnada (...). Os objetos têm por si mesmos, em virtude de sua própria estrutura, independentemente de toda experiência anterior do sujeito que os percebe, um caráter próprio, as qualidades do insólito, do estranho, do assustador, do irritante ou do plácido, do gracioso, do elegante, do áspero, do mavioso, do repulsivo, do atraente, etc.³³

33. Idem. Da natureza afetiva da forma na obra de arte.

In: _____. **Arte, forma e personalidade**: 3 estudos. São Paulo: Kairós, 1979a. p. 12-87.

Se o bom, o belo e o verdadeiro proviessem da estrutura da forma, é importante notar que a subjetividade e a intersubjetividade humanas encontrariam sua condição última de possibilidade na mesma estrutura da forma. As pesquisas da psicologia genética mostravam como o processo de formação da personalidade individual partia de um substrato inconsciente emocional e pré-pessoal, isto é, anterior às experiências do indivíduo. Esse substrato já dotado de sentido manifestava-se na intencionalidade pela qual, mesmo no bebê, em seus primeiros meses de vida, a percepção já lhe dava totalidades dotadas de sentido, sentido fisionômico, como a face da mãe e dos familiares, e sempre faces alegres ou tristes, receptivas ou ameaçadoras.

No plano da intersubjetividade, comunicação e alteridade gestariam na comunidade universal de estrutura e na identidade primordial entre percepção e expressão. A dor que sentimos, por exemplo, seria percebida pelos outros, através de nossos gestos, contorções do corpo e dos gritos que deixamos escapar. Essa identidade entre expressão e percepção não dependeria, no nível mais primário e profundo, de convenções e de associações, e a arte teria posição proeminente em revelar essa identidade.

Na modernidade, o campo perceptivo teria se tornado acen-tuadamente diferenciado, os objetos e o ego se distanciariam, o homem não veria no objeto senão um instrumento ou meio para fins, dando-se um “desaparecimento progressivo dos caracteres fisionômicos”. “Entre os objetos e o sujeito não há, no ponto extremo, se-não uma relação vaga e abstrata, puramente conceitual e utilitária. O objeto deixa de aparecer por si mesmo na sua expressão total.”³⁴ Pedrosa oferecia, como exemplos de atitude moderna, a figura do engenheiro diante de seu registro medidor, ou do explorador de madeira diante de um bosque nativo. Do outro lado, no avesso que

34. Ibidem, p. 78.

estaria a dormitar nesse mesmo homem moderno, oferecia o exemplo do homem cujo filho é lançado ao mar bravio, ou o amante da natureza diante do mesmo bosque.

A inversão que vimos delineada nos comentários acima, que faz o pensamento e a razão derivarem da forma primeira e não a arte do “espírito”, como se aquela fosse uma de suas fenomenologias, completa-se, junto à crítica da modernidade, ao fazer do sujeito da filosofia, o *ego cogito* de Descartes, uma forma derivada e antagônica ao modo antropológicamente originário de formação da “personalidade”, fosse individualmente, fosse coletivamente. A autonomia subjetiva constituída como certeza de si, era posta em questão, pois se lhe mostrava uma forma inautêntica, derivada e contraditória da autonomia do homem. As tendências modernas à racionalização e ao esgotamento do poder das imagens, tão festejadas em outras searas, apareciam-lhe como manifesta irracionalidade e fetichismo.

Num “campo perceptivo com o ego fortemente unido”, como nas formas originárias e supostamente autênticas de vida em comum, o mundo se tornaria cheio de caracteres fisionômicos, ainda que certamente minguado daquelas qualidades instrumentais que a modernidade louvava como positivas e válidas. Os homens de nossa civilização não mais viam os objetos, e a eles só se opunham, como, aliás, denota a etimologia da palavra objeto. Por isso, o mundo de homens de outras civilizações “mais primitivas” era considerado mais rico de expressões fisionômicas. Estas considerações sobre primitivos e modernos, de um ciclo do tempo necessitado de retornar ao começo de modo diferenciado, punha a arte como atividade privilegiada no retorno a um campo perceptivo unido e à fisionomia das coisas, um retorno futuro, talvez num futuro próximo.

Em outras palavras, a arte se tornava central à sua concepção de teleologia, central e decisiva ao poder operar uma reversão do curso do “campo perceptivo (...) acentuadamente diferenciado” da modernidade a uma condição de “ego fortemente unido”, ou uma sociabilidade totalmente diversa da modernidade técnico-industrial. Esta reversão e o papel da arte já haviam sido introduzidas nos escritos sobre Calder. Aqui, contudo, a teleologia já assumia contornos decididamente milenaristas, pois a arte assu-

mia, enquanto um valor e um modo de civilização, o papel que a transcendência, fosse a *φύσις* grega, fosse o Deus cristão, assumia no passado.

A arte autônoma, o estilo de nossa época e a humanidade futura

No ano de 1953, após haver concluído seus escritos teóricos, Pedrosa dedicou alguns brilhantes escritos às questões da arte moderna, sobretudo à autonomia das artes, desta vez associando a teleologia da arte autônoma à teleologia da emancipação social universal. Mais do que a discussão desta ou daquela tendência ou vanguarda, as quais também tratou em pormenor³⁵, interessa-nos o quadro de conjunto e a questão ela mesma. Pedrosa situava o percurso da arte moderna desde o impressionismo como a destruição do naturalismo, ou seja, das convenções da Ilusão dos corpos, ilusão do espaço, ilusão da matéria, desenho acabado do pormenor, justeza das proporções anatômicas, da perspectiva e da cor local dos objetos. Os anos desde a revolução impressionista haviam sido de ampliação de possibilidades pela descoberta da cor e da linha das gravuras japonesas, e “uma compreensão maior do desenho, da forma em função de cada material”³⁶ obtidas com a artes dos povos primitivos recém descobertos. Na pintura, dois movimentos em direção à autonomia ocorreram após o impressionismo:

O expressionismo alemão foi o primeiro a conhecer a crise da figuração porque se esqueceu de que as cores se regem por uma dinâmica que lhes é peculiar. Já foram comparadas a um organismo social coerente dentro do qual não podem existir seres à parte ou isolados.³⁷

Assim, o quadro encontrava uma ordem cromática necessária que afasta a representação dos objetos e da cor local. A evolução do espaço pictórico foi semelhante à da cor³⁸. Em vez de uma percepção regrada por convenções caducas:

o plano do quadro recobra seus direitos, obrigando as formas a determinado comportamento. O objeto, ainda não abandonado inteiramente, só é retido pelo que Picasso chamou de forma primária. Não querendo ainda suprimir o objeto, os cubistas banem a gama viva e vibrante do fauvismo.³⁹

35. Idem, 1979c, p. 122-145.

36. Ibidem, p. 129.

37. Idem. Fundamentos da arte abstrata. In: _____. *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964b. p. 207-215.

38. Ibidem, p. 211.

39. Ibidem, Loc. cit.

O jogo das formas que o cubismo pôs em movimento era tão absoluto quanto a cor livre, e a vítima seria a representação do objeto e do mundo exterior. Os chefes Picasso e Braque deram, então, um paço atrás: “Eis porque os chefes do grupo não puderam continuar pela nova senda descoberta, o que aliás veio retardar consideravelmente o amadurecimento do verdadeiro estilo de nossa época”⁴⁰.

Assim, o próximo passo “necessário” seria abandonar a limitação do plano e ganhar o espaço real da vida com projeções de luzes e cores. Pedrosa concebia, então, a autonomia da pintura como uma teologia técnica a beneficiar-se das possibilidades abertas pela fotografia, pelo cinema e pela mecânica. E apontava artistas de então que lhe pareciam estar na “vanguarda”, ou que avançavam na criação de um estilo de nossa época sem passos atrás, ainda que os passos adiante fossem curtos. Na escultura, Max Bill, cuja

vontade de se basear no pensamento matemático, dada a ausência do objeto, é tão característica de nosso tempo, malgrado suas realizações, [ele] não é, no fundo, senão um primitivo , se bem que , desta vez, um primitivo verdadeiramente moderno, pois que sua “ingenuidade” consiste em um pensamento ou uma intenção científica (...).⁴¹

41. Ibidem, p. 214.

Para a arte abstrata como um todo, Pedrosa afirmava que:

só podemos encontrar-lhe justificação se admitirmos a possibilidade de uma semântica, de outra forma de lógica diversa da lógica positiva. A sua justificação (...) reside na pressuposição de que a forma contém um significado simbólico.⁴²

42. Ibidem, Loc. cit.

À parte acertos ou erros no juízo sobre carreiras promissoras em seu tempo, ou sobre o futuro do mundo, aqui surge a figura do tempo circular, em cujo simbolismo os mais avançados mostravam-se “primitivos”, e esse “primitivismo” requeria novas dimensões de pensamento e de linguagem para serem compreendidos. Estas figuras do tempo circular corresponderiam ao estilo de nossa época, uma previsão que fazia eco à proposição de uma nova monumentalidade arquitetônica aventada por Sigfried Giedion, Fernand Léger e o urbanista Josep Lluís Sert em manifesto de 1943⁴³, em que a

43. GIEDION, Sigfried; SERT, Josep Lluís; LÉGER, Fernand. Nine points on monumentality. In: OACKMAN, Joan; EIGEN, Edward (org.). **Architecture culture 1943-1968**. New York: Columbia Books of Architecture: Rizzoli, 1993. p. 29-30.

40. Ibidem, p. 212.

cooperação aparecia como o *télos* das artes autônomas e dos mais modernos meios técnicos, inclusive uma pintura espacial com luzes, a conduzir ao surgimento de nova sociabilidade, uma sociabilidade da proximidade, assim esperava-se no pós-guerra. Esta confluência entre Pedrosa e aqueles autores só reforçava a feição que imaginava para o estilo de nossa época, que a mais decidida arte autônoma fosse uma arte cooperativa e fosse constitutiva de nova sociabilidade.

Aqui algumas observações são oportunas, a arte autônoma foi criada por um movimento espontâneo entre os artistas como aquela arte que só serve à dinâmica da cor ou à condição do espaço pictórico plano. Surge a coerção da cor e do plano que pode então, *a posteriori*, ser representada teleologicamente pela crítica. Picasso e Braque, ao seguir seus próprios interesses artísticos e a não seguir o caminho que a teoria e a crítica representavam como “necessários”, apareciam como tendo retardado o amadurecimento “do verdadeiro estilo de nossa época”. A teleologia da arte autônoma seria o estilo da modernidade, uma aparência ambiental identificada ao télos da emancipação universal segundo as linhas gerais da “forma primeira” ou da “teoria do simbolismo presentativo”⁴⁴ não verbal de Suzanne K. Langer. Pedrosa esforçava-se enormemente para colher no panorama do pensamento de seu tempo tendências filosóficas como a de Langer, ou científicas como com Erwin Schrödinger, entre as quais pudesse situar a arte autônoma e sua teleologia imanente num movimento por uma emancipação geral da humanidade:

Assim, um dia o povo e os artistas restabeleceriam, graças às realizações da arte abstrata, o contato perdido. Na decadência da civilização verbal, cuja curva descendente “começava” a delinear-se diante dos olhos de todos arrastando consigo as conceituações mais sólidas e sagradas, a nova arte tentava restaurar o sentido das coisas eternas, dando vida a novos mitos que, só eles, poderiam trazer aos homens uma nova razão de ser e nova esperança.⁴⁵

45. Ibidem, p. 215.

A crise de uma teleologia

Mas o que aconteceria com o sistema de Pedrosa se pintores de seu tempo tomassem uma direção que não coubesse em sua

teleologia? A bem da verdade, retrospectivamente, tais teleologias já estão há muito desacreditadas, mas não era assim com Pedrosa. Em consequência do diagnóstico civilizatório da modernidade, formulado do ponto de vista da “forma primeira” ou da “teoria do simbolismo presentativo”, Pedrosa não propunha nada como abrir mão do poder calculista/finalista da indústria moderna, em vez disso encontrava, sobretudo em seus escritos sobre arquitetura e planejamento urbano e territorial dos anos de Brasília, uma possibilidade de unir aquele desenvolvimento moderno à afirmação da personalidade pela forma/expressão/percepção. De fato, Pedrosa foi migrando da forma primeira fisionômica para a teoria do simbolismo presentativo, mas sem que seu esquema milenarista se modificasse.

Sua aposta em Brasília, de cuja construção foi um entusiasta, era da união dos poderosos meios técnicos modernos com uma estética urbanística e arquitetônica imbuída do que chamava uma “civilização oásis”, civilização que surge num lugar e é transplantada para outra região desértica, onde torna-se instrumental à necessidade premente de dominação da natureza, de tal modo que a arte mantém os traços da sujeição do homem à necessidade, como gostaria Grosse. Esta seria a condição da vertente americana da civilização ocidental como já havia apontado sobre Calder⁴⁶, um caráter que identificava também no paulista e nas frentes de colonização no Brasil: “e aí está porque há algo no americano, no canadense, no argentino, no paulista, que é intrinsecamente antinatural”⁴⁷

Assim Brasília figurava em seus escritos como um experimento em que o tempo circular ensaiava cumprir-se, em que o mais avançado, a técnica, mostra-se o primitivo, desde que a arte não perdesse o contato com a necessidade. Assim, Pedrosa podia ter esperanças de que uma sociabilidade da ordem da proximidade pudesse nascer, para o que a Nova Capital daria um empurrãozinho.

Seu entendimento do curso da arte autônoma e sua teleologia teriam, contudo, já em meados dos anos de 1950, que dar conta de fenômenos que não previa ou mesmo que o frustravam. Em alguns de seus escritos podemos flagrar seus juízos e prospecções sobre a pintura informalista, tachista ou “*action painting*”. Assim, no ensaio “Da abstração à autoexpressão”⁴⁸ de 1959, investigava o

46. Idem. A máquina, Calder, Léger e outros. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949b. p. 129-142.

47. Idem. Reflexões em torno da Nova Capital. In: AMARAL, Aracy (org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981b. p. 305.

48. Idem. Da abstração à autoexpressão. In: AMARAL, Aracy (org.). **Mário Pedrosa: mundo em crise, homem em crise, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975a. p. 35-47.

sentido das alegações de que, na pintura informal, dar-se-ia uma busca por expressão direta, com a suposta eliminação da distância psíquica que a arte requer que se interponha entre a obra e o artista e entre ela e o público.

Apoiava-se, então, nas observações do artista e teórico norte-americano Allen Leepa, que via o processo da criação artística dar-se em três atos distintos. O primeiro é uma projeção do eu do artista, suas preferências por temas e formas; no segundo por si mesma e sem projeção do artista, a tela cresce em complexidade; no terceiro, a tela se resolve, ou seja, simplifica-se pela via da complexidade. Está claro que esse esquematismo buscava captar a dialética entre a personalidade do artista e a objetividade estética, ou a autonomia dos elementos plásticos da obra. Essa objetividade faz da obra uma mediação na qual se interpõe uma “distância psíquica” que a separa dos interesses do indivíduo concreto, seja do artista, seja do público. Se, por outro lado, a obra restringir-se à projeção, elimina-se a distância e vem ao primeiro plano a personalidade concreta, as idiossincrasias e a biografia do artista. Com o informalismo parecia-lhe ir-se embora a objetividade estética radicada nas leis da cor e do plano pictórico. Os pintores informalistas, Pedrosa os via oscilando entre duas espécies de hedonismo:

entre um hedonismo estético (gênero Mathieu) e outra espécie de hedonismo dito de ordem moral, gênero Pollock, Kline. No fundo, trata-se de um compromisso não estético, mas de ordem moral e utilitária; hedonismo tomado num sentido de que há um interesse (logo um prazer), uma consideração prática em jogo; tratar-se-ia, então, de um apelo pessoal direto, isto é, positivo, quase explícito, sobre os outros. A direção de tal tendência é francamente num sentido antiestético, ou, pelo menos, anti-estético.⁴⁹

49. Ibidem, p. 40.

Os motivos dessa demissão da arte estariam entre o oportunismo e o desencanto em face do isolamento da arte em seu mundo especializado em relação ao poder comunicativo direto para as amplas massas dos meios modernos de comunicação. A pintura *all over* retomava o tema do dinamismo, a que as velhas vanguardas conferiam o sentido de mobilização para a ação revolucionária, mas o fazia com o caráter de “espaço universal, dentro do qual

signos premonitórios estão impregnados de uma visão trágica do mundo⁵⁰; o que era otimista e revolucionário, passada uma geração apenas, tornava-se um “gesto não mais social, mas ao contrário, dissociado, de desespero individualista em Pollock ou gesto decantatório em Vedova”⁵¹. Entre estes dois, Pedrosa situava os artistas ocidentais de seu tempo, Vedova como que testemunha, Pollock como que ator⁵². Estas caracterizações bastam para que compreendamos o sentido do ceticismo, senão reprimendas mesmo, que Pedrosa e sua teleologia reservavam, então, às artes individuais, tributárias, como queria, da tradição artesanal e, sobretudo, agarradas ao hedonismo, aos prazeres e privilégios de ser artista reconhecido e inserido num mercado de arte. Veja-se seu juízo explícito sobre o futuro das artes individualistas:

A arte dita moderna terminou, digamos na primeira metade do século a sua fase criadora-destrutiva, na qual não faltaram as iluminações do gênio. (...)

A síntese das artes será o único corretivo possível ao pessimismo destruidor das artes individualistas de nossos dias, de impulsos temperamentais românticos e expressionistas muito em voga.⁵³

Assim, continuar pelo caminho das artes individualistas, que agora lhe parecia esgotado, recairia no hedonismo ou no desencanto pessimista. Contudo, Pedrosa continuava a apoiar duas direções que ainda considerava progressistas, a síntese ou integração das artes com o protagonismo da arquitetura e do planejamento urbano, e o neoconcretismo brasileiro de Ligia Clark e Hélio Oiticica^{54,55}. Em comum entre as duas manifestações, havia o projetar e o conceber “em termos ambientais”, do planejamento regional à escultura e ao objeto.

Portanto, onde a arte ocidental de seu tempo lhe exibia demissão ou pessimismo, Pedrosa discernia o que poderia ser um momento de transformação, em que a atividade artística pudesse passar à formalização do espaço real e social. O ensaio “Mundo em crise, homem em crise, arte em crise”, de 1967, é uma sucessão de anúncios bombásticos de fenômenos culturais de modo a narrar o advento histórico do que Pedrosa acreditava desafiar a compreensão baseada na alta cultura, cuja significação já lhe parecia anacrônica e conservadora:

53. Idem. Brasília, a cidade nova. In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981a. p. 420.

54. Idem. Mundo em crise, homem em crise, arte em crise. In: AMARAL, Aracy (org.). **Mário Pedrosa**: mundo em crise, homem em crise, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975b. p. 216.

55. Idem. A Bienal de cá para lá. In: MAMMI, Lorenzo (org.). **Mário Pedrosa**: arte: ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015a. p. 485, 492-493, 502, 505.

Qual é a característica fundamental deste complexo social, dessa ambiência cultural (e tecnológica) que envolve o homem de nossas cidades e de nosso tempo? Consta-se antes de tudo um fato cultural da maior importância e alcance, em suas imensas implicações: a perda progressiva da multissecular hegemonia da expressão verbal, da escrita, da palavra sobre qualquer outro meio ou recurso expressional na civilização ocidental, incluindo nesta todos os países da Europa e as Américas. Uma concepção geral puramente discursiva numa imagem do mundo, abstrata e discursivamente visual, tem sido a resultante daquela hegemonia.⁵⁶

56. *Idem*, 1975b, p. 216.

A atividade prospectiva de Pedrosa apoia-se em duas ordens de argumentos. Diante da avalanche de transformações tecnológicas, principalmente nos meios de comunicação, retomava, a seu modo, a tese benjaminiana da “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Já a “globalização” ou a “aldeia global” de McLuhan, conduziam-no à prospecção de um possível retorno à “forma primeira” ou “imagem eidética”, enquanto síntese de todas as formas de cognição e de atividade e o fim da separação antitética entre o homem comum e o artista ou sábio, entre arte e ciência e entre a atividade desinteressada e a atividade finalista.

As novas técnicas nas comunicações e sua difusão global estariam, segundo Pedrosa, construindo uma nova imagem de mundo, não mais dominada pelo discursivo-visual. O “condicionamento sensorial simultâneo”, com o cinema e a televisão, estaria impondo “uma reestruturação do sujeito receptivo e fatalmente participante pelo discurso não mais escrito, mas fílmico”. Nos países subdesenvolvidos, o cinema e a televisão atingiam amplas massas, antes mesmo que a alfabetização. Afirmava que:

Com efeito, mesmo a informação visual se processa, hoje, sobretudo através de um discurso sensorial no qual o modo tátil, o elemento háptico tem parte indispensável na decifração da mensagem. Quase já não se pode ver sem tocar ou sentir. Aí está o cinema para testemunhar.⁵⁷

57. *Ibidem*, p. 217.

Pedrosa sugeria mesmo, que o “tocar” e o “sentir” propiciariam o retorno das relações de proximidade banidas pelo cálculo monetário: “Como observou ainda Fougeyrollas, [dá-se] uma extraordinária ressurgência do instintivo, do afetivo, do emocional, do

imaginário na sociedade ultramoderna”⁵⁸. Afinal, forma primeira, fenomenologicamente originária e já afetiva e moralmente orientada, numa palavra, *fisionômica*, não era também o fundo de possibilidade da intersubjetividade? Na “aldeia global” de McLuhan, Pedrosa via o ressurgimento do “velho meio ambiente tribal”⁵⁹ no seio do mundo altamente tecnológico, aliás, que se tornava possível pelo concurso mesmo da tecnologia. Esse velho meio tribal seria caracterizado por:

ser familiar a todos os membros da tribo, os quais, sem ter de se referir ao mesmo, sem ter talvez consciência clara dele, usavam de todos os sentidos, em sua plenitude, de manhã à noite, como condição *sine qua non* de intercomunicação e sobrevivência.⁶⁰

60. Ibidem, Loc. cit.

Essa última passagem é significativa. Pedrosa estava a sugerir a unidade, enfim, entre a sociabilidade espontânea e livre e a luta pela sobrevivência, esta última que tem significado o fulcro de toda atividade finalista humana, a “dominação da natureza”, e da qual dependia que a arte mantivesse sinais da luta pela vida, como queria Grosse. Anunciava-se, então, que relações sociais em que o homem não fosse mais apenas instrumento estariam por florescer em meio à atividade finalista generalizada, a atividade que faz de tudo e de todos meio para fins. Pedrosa deslocava a tese benjamiana, a qual pretendia liberar e mobilizar energias adormecidas para a luta política, para que esta última cedesse seu protagonismo à integração das artes e da técnica, protagonismo já sem manifestos e partidos.

Os últimos escritos

No fim dos anos de 1960, às vésperas do exílio sob o regime militar, Pedrosa, então aos setenta anos, deixou importantes escritos. Dentre eles destaca-se “A Bienal de cá para lá”. Trata-se de um texto longo e denso que pode ser lido de diversos modos. É um esboço de história da arte moderna no Brasil escrito por um de seus principais atores, e abundante em relações tramadas com a história sócio-política do país, e com testemunhos argutos sobre os principais artistas. O texto tem uma infinidade de belezas e de

58. Ibidem, Loc. cit.

59. Ibidem, p. 218.

tesouros, alguns já minerados, outros ainda não. Mas é também um testamento da atividade de Pedrosa e de várias gerações de artistas, e um epítáfio para um projeto que galvanizou as almas de tantos participantes, um epítáfio em particular para o modo como a arquitetura moderna brasileira era praticada até então:

A arquitetura-arte, a arquitetura-atividade cultural, transformou-se num mito, que ainda não foi mas precisa ser denunciado, sem no entanto, o que é pior, se tornar por isso atividade social racional e consciente, numa técnica construtiva reformulada em função das condições de pobreza do vasto país do interior ou em função da revolução tecnológica que prossegue pelo mundo quanto a materiais, quanto a processos de edificar, quanto à emergente libertação dos limites de localização. (Para vencer a barreira do subdesenvolvimento, o Brasil carece de toda sorte de reformulações, inclusive no plano arquitetônico.) Mas afinal, de qualquer modo, o progresso capitalista veio carreando tudo na sua torrente. Inclusive as artes – e de novo- a arquitetura para as bienais, que vão começar.⁶¹

61. *Idem*, 2015a, p. 467.

62. *Idem*. Discurso aos tupiniquins ou nambás. In: MAMMÍ, Lorenzo (org.). **Mário Pedrosa**: arte: ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015c. p. 552.

63. *Ibidem*, p. 551.

64. *Ibidem*, p. 552.

65. *Ibidem*, Loc. cit.

Em “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, escrito no exílio em Paris em 1976, o tom misto de esperança e desesperança se acentua até o paroxismo. Sobretudo, o crítico confrontava os atestados de óbito da arte emitido por críticos ativos nas grandes metrópoles. Para situar a questão evocava suas velhas posições: “[...]existem sociedades propícias ao desenvolvimento do fenômeno artístico e outras que já não o são”⁶². E respondia que as sociedades ricas e desenvolvidas já não o seriam⁶³[...]. Por que no mundo dos desenvolvidos a arte era, quando muito, luxo estético[...].

Já entre as massas pobres do Terceiro mundo, era “onde se trava o esforço anônimo de criatividade, da inventividade autêntica, quer dizer, o esforço para a coletividade”⁶⁴. Nesses rincões a arte tinha suas raízes na natureza, ou melhor, na necessidade natural: “Mas não se confundem e menos ainda se fundem, pois não se trata do processo triádico da dialética, que terminaria ainda que provisoriamente em uma síntese”⁶⁵.

Aqui temos algumas proposições do maior interesse:

– A arte e a criatividade prosseguem entre os pobres e atrasados, pois que um autor citado já em 1933, Ernest Grosse,

afirmava: “consequentemente, a arte está destinada a ser mais ricamente e poderosamente desenvolvida por meio da luta pela existência. (...) Assim a arte não é brinquedo ocioso, mas uma função social indispensável”⁶⁶. Em outras palavras, a arte tiraria sua vitalidade do embate humana com a necessidade, daí haver condições de desenvolvimento entre os atrasados e não mais entre os ricos e desenvolvidos.

– A história moderna que confluiu no conflito entre os dois hemisférios do mundo, não teria a saída dialética, não haveria a possibilidade de revolução violenta entre os dois blocos. Mas se não haveria um movimento dialético, que forma poderia ter a história?

A tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude. Avança agora para as áreas mais amplas e mais dispersas do terceiro mundo. A miséria, a fome, a pobreza podem conduzir ao desespero tais populações (assim o crê e disso adverte à sua gente o presidente do Banco Mundial, o Sr. McNamara), mas elas estão contagiadas o bastante pelos poderosos complexos sadomasoquistas que reinam na sociedade da riqueza, da prosperidade, da saturação cultural para serem levadas ao suicídio coletivo.⁶⁷

Mas se assim era, qual a parte daqueles complexos caberia aos desenvolvidos como os artistas da Body art e suas performances de automutilação coreografada? Evocando uma passagem de W. Benjamin sobre Marinetti, Pedrosa comentava que para os “ultralógicos niilistas da arte corporal (...) tornou-se (a humanidade) (...) bastante estranha a si mesma para (...) viver sua própria destruição como um gozo estético de primeira ordem”⁶⁸. Quanto às multidões miseráveis do terceiro mundo, era:

mais lógico que se espere delas algo mais positivo para arremeter-se contra o *status quo*. Existe mesmo em processo, em andamento um pouco por toda parte, um projeto a realizar, condição *sine qua non* para conceber o futuro, ou seja, manter aberta para todos uma perspectiva desimpedida de desenvolvimento histórico. O que é isso senão uma revolução? Sim, uma revolução. (...) A única positivamente concebível como a tarefa histórica do vigésimo primeiro século.⁶⁹

66. GROSSE, Ernst. Op. cit., p. 314.

68. Ibidem, p. 558.

69. Ibidem, p. 556.

Bibliografia

ARANTES, Otília Beatriz. Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração. **Discurso**, São Paulo, n. 13, p. 95-134, dez. 1980.

GIEDION, Sigfried; SERT, Josep Lluís; LÉGER, Fernand. Nine points on monumentality. In: OACKMAN, Joan; EIGEN, Edward (org.). **Architecture culture 1943-1968**. New York: Columbia Books of Architecture: Rizzoli, 1993. p. 29-30.

GROSSE, Ernst. **The beginnings of art**. New York: D. Appleton and Company, 1914.

KAREPOVS, Dainis. Mario Pedrosa e a IV Internacional (1938-1940). In: MARQUES NETO, José Castilho (org.). **Mario Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001. p. 110-119.

PEDROSA, Mário. Alexander Calder, Escultor de Cataventos. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949a. p. 85-108.

_____. A máquina, Calder, Léger e outros. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949b. p. 129-142.

_____. Arte, necessidade vital. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949c. p. 143-167.

_____. As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949d. p. 7-34.

_____. Tensão e coesão na obra de Calder. In: _____. **Arte, necessidade vital**. Rio de Janeiro: Livraria da Casa do Estudante do Brasil, 1949e. p. 108-129.

_____. As relações entre a ciência e a arte. In: _____. **Dimensões da arte**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964a. p. 197-205.

_____. Fundamentos da arte abstrata. In: _____. **Dimensões da arte**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964b. p. 207-215.

_____. Da abstração à autoexpressão. In: AMARAL, Aracy (org.). **Mário Pedrosa: mundo em crise, homem em crise, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975a. p. 35-47.

_____. Mundo em crise, homem em crise, arte em crise. In: AMARAL, Aracy (org.). **Mário Pedrosa: mundo em crise, homem em crise, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975b. p. 215-220.

_____. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: _____. **Arte, forma e personalidade: 3 estudos**. São Paulo: Kairós, 1979a. p. 12-87.

_____. Forma e personalidade. In: _____. **Arte, forma e personalidade: 3 estudos**. São Paulo: Kairós, 1979b. p. 87-122.

_____. Panorama da pintura moderna. In: _____. **Arte, forma e personalidade: 3 estudos**. São Paulo: Kairós, 1979c. p. 122-145.

_____. Brasília, a cidade nova. In: AMARAL, Aracy (org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981a. p. 345-353.

_____. Reflexões em torno da Nova Capital. In: AMARAL, Aracy (org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981b. p. 303-316.

_____. A Bienal de cá para lá. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). **Mário Pedrosa: arte: ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015a. p. 440-508.

_____. A propósito do “estilo século XX”. In: WISNIK, Guilherme (org.). **Mário Pedrosa: arquitetura: ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015b. p. 40-42.

_____. Discurso aos tupiniquins ou nambás. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). **Mário Pedrosa: arte: ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015c. p. 551-558.

SEMPER, Gottfried. Science, industry and art. In: _____. **The four elements of architecture and other writings**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1989. p. 133-135.

_____. **Style in the technical and tectonic arts: or, practical aesthetics.** Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

TROTSKY, Leon. **Literature and revolution.** New York: Russell & Russell, 1957. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/trotsky/works/1924/lit_revo/ch07.htm>. Acesso em: 25 nov. 2015.

WAGNER, Richard. Art and revolution. In: _____. **Richard Wagner's prose works.** London: Kegan Paul, Trench, Trübner & co., 1892a.

_____. The art-work of the future. In: _____. **Richard Wagner's prose works.** London: Kegan Paul, Trench, Trübner & co., 1892b.

Marcos Faccioli Gabriel é graduado pela FAU USP, mestrado na EESC USP em 2003, Doutorado pela FAU USP em 2017, com tese “Mário Pedrosa e a arquitetura brasileira: autonomia e síntese das artes”. Leciona no curso de arquitetura e urbanismo da FCT UNESP.

To define art or not: objections to the thesis on the impossibility of defining art and the theoretical perspectives after Morris Weitz.

Artigo inédito

palavras-chave:

teoria da arte; definição de arte; semelhança de família; arte contemporânea

Este artigo trata da proposta apresentada por Morris Weitz de que não é possível definir arte em termos de condições necessárias e suficientes. Ele sustenta que as teorias em estética, ao buscarem uma definição que capture a essência da arte, tentam definir o que não pode ser definido. Este artigo mostra que o argumento de Weitz – centrado no uso do conceito de arte como “conceito aberto” e na análise da extensão do termo “arte” – é refutável por objeções que envolvem a noção de “semelhança de família”. Além disso, aponta-se duas perspectivas para o debate sobre a possibilidade de definir arte: uma que retoma a posição de Weitz e outra que propõe definições nos termos negados por ele.

keywords:

art theory; definition of art; family resemblance; contemporary art

This paper analyzes Morris Weitz's claim that art cannot possibly be defined in terms of necessary and sufficient conditions. Weitz argues that aesthetic theories, since they seek a definition that captures the essence of art, attempt to define what cannot be defined. This paper demonstrates that Weitz's argument, which is centered on the use of the concept of art as an open concept and on the analysis of the extension of the term "art," is refuted by objections that involve the notion of family resemblance. In addition, this paper points out two perspectives regarding the debate as to whether art can be defined: one that retakes Weitz's position, and another that proposes definitions in terms denied by him.

1. Este artigo foi escrito em parte durante pesquisa realizada com financiamento da CAPES.

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

Definir ou não definir arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz

A natureza da arte pode ser formulada em uma definição? Ao responder à essa questão, Morris Weitz, em “The role of theory in aesthetics”, escrito em 1956, questiona a possibilidade de uma definição de arte². Por definição de arte, Weitz refere-se à afirmação de propriedades comuns às obras de arte, em termos de condições necessárias e conjuntamente suficientes para que algo seja arte³. Segundo Weitz, as teorias da estética têm buscado condições que expusessem a natureza da arte por meio de uma definição. Em sua perspectiva, essa busca fez as teorias fracassarem porque, para ele, não existem condições necessárias e suficientes que algo deva satisfazer para que seja arte. Desse modo, para Weitz, a busca por uma definição que expresse a natureza da arte não é relevante, mas sim a elucidação do conceito de arte.

Weitz exerceu grande influência no debate em estética e filosofia da arte durante toda a segunda metade do século XX. Por um lado, filósofos empreenderam tentativas de apresentar objeções à proposta da impossibilidade da definição de arte. Por outro, buscaram oferecer definições de arte em termos de condições necessárias e suficientes (ou ao menos necessárias) que apanhassem a essência ou natureza da arte⁴.

A abordagem de Weitz surge em um momento de incertezas no campo da teorização sobre arte. Se pensarmos na diversidade de obras de arte do período contemporâneo ao filósofo, podemos entender que as grandes teorias⁵ não davam mais conta de responder à extensão do que chamamos “arte” ou “obras de arte”⁶. Diante dos novos casos de arte, pareceu difícil encontrar uma propriedade comum a todos eles. Obras de arte pertencentes a novos movimentos ou simplesmente ao que hoje intitulamos de Fluxus, Novo Realismo, Pop Art, Minimalismo, Arte Conceitual, entre outros, se tornaram exemplos emblemáticos do problema da definição de arte⁷. O que pensar a respeito de obras como o *Desenho de De Kooning apagado* (1953), um desenho do renomado pintor expressionista Willem De Kooning literalmente apagado por Robert Rauschenberg, ou *Monogram* (1955), outra obra de Rauschenberg, composta por uma cabra empalhada, um pneu de carro, madeira e colagens? Ou ainda sobre as obras de Yves Klein, como *A sinfonia monotônica* (1949), composta por uma única nota, e a exposição “Le vide” (ou “O vazio”), de 1958, em que a galeria se encontrava vazia? O

2. WEITZ, Morris. The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 15, n. 1, p. 27-35, Sep. 1956, p. 30. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/427491>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

3. Por condição necessária para algo ser arte, entende-se aquela condição que tudo que for arte deve satisfazer. Por condição suficiente para algo ser arte, entende-se aquela condição que tudo o que satisfaz essa condição seja arte, isto é, basta satisfazê-la para ser arte. Por exemplo, ser grego é uma condição necessária para ser ateniense, mas não é uma condição suficiente, já que não basta ser grego para ser ateniense. Cf. BRANQUINHO, João (org.). *Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos*. Lisboa: Gradiva, 2001, p. 159-160.

4. “Essência” e “natureza” da arte são usados indistintamente por Weitz e desta forma serão utilizados neste artigo.

5. Por exemplo, as teorias formalista e a da expressão da emoção, para citar duas daquelas que Weitz discute.

6. A extensão de um termo é a classe de coisas às quais ele se aplica.

7. A maioria das obras agrupadas nos movimentos citados surgiu após 1956, data em que Weitz escreve sobre a impossibilidade da definição. Mas já havia, na

década de 1950, manifestações precursoras do que se tornaria a produção generalizada na década seguinte.

8. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*.

Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção: Os Pensadores).

9. Walter Gallie (1948, 1956), John Passmore (1951), Paul Ziff (1953) e William Kennick (1958) também defenderam que a arte não pode ser definida e que a arte não possui uma essência. Cf. DAVIES, Stephen. Weitz: Aesthetic Anti-Essentialism. In: LAMARQUE, Peter (org.). *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 63-68.

10. Cabe aqui observar que a posição sobre a impossibilidade da definição de arte nem sempre foi defendida a partir de Wittgenstein. Por esse motivo, o foco deste artigo não será a análise dos escritos deste filósofo.

11. Cf. CARROLL, Noël. *Philosophy of Art*. London: Routledge, 1999.

12. Cf. DICKIE, George. *El círculo del arte*. Trad. Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.

13. Cf. MANDELBAUM, Maurice. *Family Resemblances and Generalization concerning the Arts*. *American Philosophical Quarterly*, v. 2, n. 3, Jul. 1965, p. 219-228.

debate sobre a definição de arte, após a década de 1950, teve como pano de fundo essa diversidade na produção artística.

Embora sua proposta tenha suscitado um intenso debate, Weitz não foi o único a negar a possibilidade de definições essencialistas de arte em sua época. Muitos filósofos contemporâneos a Weitz foram influenciados por Ludwig Wittgenstein e sua obra *Investigações filosóficas*⁸, publicada em 1953. Partindo das ideias de Wittgenstein, alguns filósofos argumentaram que fazemos a identificação de objetos e nos referimos às coisas sem sabermos suas essências ou definições⁹. A defesa da impossibilidade da definição de arte foi a posição predominante nas elaborações teóricas sobre o tema por cerca de dez anos – entre as décadas de 1950 e 1960 – sendo contestada nas décadas seguintes. Mas, mesmo que essa posição tenha sido contestada, ela é retomada em algumas elaborações teóricas recentes¹⁰.

Neste artigo analiso a tese de Weitz, a mais conhecida entre as elaborações que propuseram a impossibilidade de se definir arte. Apresento o problema da definição de arte; a defesa da arte como um conceito aberto; a identificação da arte por semelhanças de família (*family resemblances*). Em seguida, mostro algumas das principais objeções aos argumentos de Weitz: (1) a objeção de Noël Carroll em relação à ambiguidade no uso do conceito de arte¹¹; (2) a objeção de George Dickie, do regresso ao infinito gerado pelo recurso da semelhança entre obras de arte de um determinado período e obras de arte existentes anteriormente¹²; (3) outra objeção de Dickie, contra a negação da artefactualidade como condição necessária da arte; (4) a objeção de Maurice Mandelbaum, de que é possível que existam propriedades comuns aos objetos que não são manifestas perceptualmente¹³; (5) e, finalmente, a objeção de Arthur Danto, de que a Pop Art e o Fluxus oferecem casos de arte que compartilham as mesmas propriedades perceptuais com objetos que não são obras de arte¹⁴.

Defendo, então, que as objeções nos mostram que a semelhança de família não é um critério suficiente para reconhecermos e classificarmos a arte. Além disso, defendo que Weitz não nos dá boas razões para aceitar que a busca por definições de arte seja uma tarefa fadada ao fracasso. Por fim, aponto brevemente duas linhas da teorização sobre arte que surgiram após Weitz: uma per-

segue o projeto de definir arte; outra volta a defender a impossibilidade da definição de arte, retomando outro conceito utilizado por Wittgenstein: o de “agrupamento” (*cluster*). Esta última posição é a de Berys Gaut¹⁵, que defende existirem apenas condições disjuntivamente necessárias para um objeto ser parte da extensão do conceito de arte. Gaut apresenta uma lista de critérios que podem ser usados para identificar a arte, como alternativa às definições. Não é possível desenvolver, neste artigo, de forma mais detalhada esses dois projetos. Apresento essas duas linhas de teorização após Weitz apenas como perspectivas recentes para o debate sobre a possibilidade ou não de se definir arte.

O problema da definição de arte

Para Weitz, a teorização sobre arte, desde a antiguidade clássica, tem sido a tentativa de encontrar uma natureza da arte que possa ser formulada por meio de uma definição, capaz de especificar propriedades essenciais às obras de arte. Segundo o filósofo, as várias teorias desde Platão não nos aproximaram de uma solução para questão: “Qual é a natureza da arte?”. Ao contrário, essas teorias falharam no que se propuseram¹⁶.

Duas das grandes teorias analisadas por Weitz são a formalista e da expressão da emoção¹⁷. A teoria formalista da arte, que teve como seus principais defensores Clive Bell e Roger Fry, defende que a propriedade definidora da arte é a “forma significante”. Segundo Weitz, a arte para os formalistas, é definida em termos de um conjunto de características formais da obra (linhas, cores, formas) que suscitam uma reação única. Desta maneira, a natureza da arte de acordo com a teoria formalista é “a singular combinação de certos elementos (os especificáveis como plásticos) nas suas relações”¹⁸. Por outro lado, para a teoria da arte como expressão da emoção, defendida por Leon Tolstoi e Curt Ducasse, a obra de arte se define como a expressão da emoção em um meio sensível e público¹⁹. Assim, cada teoria considera que a outra deixou algo essencial de fora e afirma que a correta característica definidora é aquilo que ela propõe.

Para Weitz, as grandes teorias falharam porque a “teoria estética é uma tentativa logicamente vã de se definir o que não pode

14. Cf. DANTO, Arthur. O mundo como armazém: Fluxus e a filosofia. In HENDRICKS, Jon (org.). **O que é Fluxus? O que não é! O porquê.** (What's Fluxus? What's Not! Why). Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil; Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.

15. Cf. GAUT, Berys. The Cluster Account of Art. In: CARROLL, Noël (org.). **Theories of Art Today**. Madison: University of Wisconsin, 2000.

16. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 27.

17. Ibidem, p. 28-29.

18. Ibidem, p. 28, tradução minha.

19. O filósofo Robin George Collingwood foi um dos grandes defensores da arte como expressão dos sentimentos em *The Principles of Art* (1938). Embora ele não seja citado, é possível entender que as críticas de Weitz também se dirigem a Collingwood.

- ARS** ser definido, de determinar as propriedades necessárias e suficientes daquilo que não possui tais propriedades”²⁰. Por esse motivo, para o filósofo, não só as teorias já elaboradas falharam como estão condenadas ao fracasso as teorias futuras que se proponham a encontrar uma essência da arte.

É importante notar que, para Weitz, a falha das grandes teorias não diminui o papel que elas têm para a avaliação da arte. Quando elas afirmam uma propriedade como definidora da arte, na verdade não apontam uma propriedade essencial e sim accidental. Isto acontece porque as grandes teorias tomam as propriedades de uma obra valorativamente, apontando uma característica como critério para afirmar que algo é “boa arte”. Deste modo, elas contribuem no reconhecimento de algo como obra de arte. Segundo Weitz, a análise do uso do conceito de arte mostra que o usamos de forma descriptiva e valorativa, simultaneamente. Por exemplo, a expressão “isto é uma obra de arte” é usada valorativamente para elogiar uma obra e não para enunciar a razão pela qual a expressão é proferida. Assim, as grandes teorias nos mostram quais são as características importantes, valorativas, de determinadas obras de arte, sejam elas a forma ou a expressão da emoção²¹.

21. Ibidem, p. 33.

A arte como um conceito aberto

Para Weitz, a questão “O que é arte?” deve ser substituída pela questão “Que tipo de conceito é arte?”, pois o problema central da filosofia consiste em explicar as “relações entre o emprego de certos tipos de conceitos e as condições sob as quais eles podem ser corretamente aplicados”²². Este modelo de descrição reivindicado por Weitz é o de Wittgenstein em *Investigações filosóficas*. A ilustração dada por Wittgenstein para a refutação do modelo de teorização filosófica da busca por definições é o exemplo de “jogo”. Para saber o que é um jogo, explica Weitz, a teorização filosófica tradicional tenta encontrar um conjunto de propriedades comuns a todos os jogos e, assim, tenta delimitar a classe à qual eles pertencem. No entanto, para Wittgenstein, essa teorização não consegue definir o que é um jogo. Mesmo assim, podemos saber o que é um jogo olhando para a extensão do termo “jogo”, como defendido por Wittgenstein na seguinte passagem:

22. Ibidem, p. 30, tradução minha.

Tenho em mente os jogos de tabuleiro, os jogos de cartas, o jogo de bola, os jogos de combate, etc. O que é comum a todos estes? – Não diga: “*Tem que haver algo que lhes seja comum, do contrário não se chamariam ‘jogos’*” – *mas olhe e veja se há algo que seja comum a todos.* – Porque, quando olhá-los, você não verá algo que seria comum a *todos*, mas verá semelhanças, parentescos, aliás, uma boa quantidade deles²³.

Para Wittgenstein, podemos saber o que o conceito de jogo é sem termos uma definição dele, apenas observando uma teia de similaridades entre o que é designado pelo termo “jogo”. Se “olharmos” e “vermos” o que incluímos na extensão do termo “jogo”, não encontraremos uma única propriedade comum entre os variados tipos de jogos que possa ser uma propriedade definidora, mas apenas uma rede de semelhanças que torna possível reconhecer o que é um jogo. Alguns jogos compartilham entre si o número de jogadores, outros ainda o fato de serem de cartas, tabuleiro, e assim por diante. Estas semelhanças são chamadas de “semelhanças de família”. Assim como entre os membros de uma família, observamos que não há uma única característica comum a todos que possa definir quais são os membros da família, mas há várias características que se assemelham em uma rede de combinações. Cada dois objetos têm ao menos uma característica em comum, mas não há uma única característica comum a todos os objetos.

O exemplo dado por Wittgenstein serve para entendermos o que Weitz aplica ao conceito de arte. Segundo Weitz, a resposta à questão “O que é um jogo?” não é dada por uma definição a partir de condições necessárias e suficientes que tente apanhar a natureza do que se pretende definir. Da mesma forma que em relação aos jogos, podemos saber o que é a arte sem fazermos uso de uma definição. Neste sentido, Weitz afirma

O problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos, ao menos neste aspecto: se olharmos e vermos a que é que chamamos “arte”, também não iremos encontrar nenhuma propriedade comum – apenas redes de similaridades. Saber o que é arte não é apreender uma essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos “arte” em virtude destas similaridades²⁴.

23. WITTGENSTEIN, Ludwig. Op. Cit., p. 51, destaques do original.

24. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 31. Tradução minha a partir de consultas às traduções de Célia Teixeira e Vítor Silva. No original: “The problem of the nature of art is like that of the nature of games, at least in these respects: If we actually look and see what it is that we call ‘art’, we will also find no common properties – only strands of similarities. Knowing what art is is not apprehending some manifest or latent essence but being able to recognize, describe, and explain those things we call ‘art’ in virtue of these similarities”.

A semelhança entre os conceitos de jogo e arte, para Weitz,

é a “textura aberta” destes conceitos. De acordo com Weitz, “um conceito é aberto se as suas condições de aplicação são reajustáveis e corrigíveis”²⁵. Segundo o filósofo, quando analisamos os casos paradigmáticos de arte, conseguimos saber algumas condições sob as quais o conceito de arte é aplicado corretamente. Porém não podemos fechar esta lista de condições nem descrever todas elas, pois novas condições podem sempre surgir.

Segundo Weitz, por seu “caráter expansivo e aventureiro, suas sempre presentes mudanças e criações novas”²⁶, a arte é logicamente impossível de ser definida por um conjunto de propriedades comuns às obras de arte. Quando tentamos definir a arte a partir de condições necessárias e suficientes, segundo a tese da impossibilidade da definição, fechamos o conceito por tentarmos aplicar à arte um tratamento aplicado aos conceitos matemáticos²⁷. O conceito de arte, para Weitz, é como o de jogo: possui alguma indeterminação, por isso é um conceito aberto. Uma definição fecharia o conceito de arte e estipularia o alcance do seu uso. Assim, podemos compreender que, para Weitz, as definições não somente falham em capturar a natureza da arte, mas impõem limites ao seu caráter criativo.

Para Noël Carroll, o argumento de Weitz pode ser formulado como um *reductio ad absurdum* da perspectiva de que a arte pode ser definida²⁸. Consideremos a formulação que Carroll faz do argumento de Weitz:

- (1) A arte pode se expandir.
- (2) Portanto, a arte deve estar aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação.
- (3) Se algo é arte, então deve estar aberto à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação.
- (4) Se algo está aberto à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação, então não pode ser definido.
- (5) Suponhamos que a arte possa ser definida.
- (6) Então, a arte não está aberta à permanente possibilidade de mudança radical, expansão e inovação.
- (7) Logo, a arte não é arte.

25. Ibidem, p. 31, tradução minha.

26. Ibidem, p. 32, tradução minha.

27. Por exemplo, um triângulo é polígono de três lados e esta definição não é corrigível ou reajustável.

28. CARROLL, Noël. Op. cit., p. 212.

O argumento de Weitz, segundo Carroll, nos leva a uma conclusão absurda e contraditória: “a arte não é arte”. Para nos livrarmos desta contradição, é preciso localizar a premissa falsa. Se deduzimos que a premissa falsa é (5), “suponhamos que a arte possa ser definida”, evitamos a conclusão expressa em (7), “a arte não é arte”. Carroll identifica, assim, a incompatibilidade do conceito de arte com a possibilidade de defini-la diagnosticada por Weitz.

Identificar a arte por “semelhança de família”

Para ilustrar a noção de conceito aberto de arte, Weitz utiliza como exemplos o que ele chama de “subconceitos”: o romance, a tragédia, a ópera etc. Para respondermos às questões “É *Rumo ao farol* de V. Woolf um romance?” e “É *Finnegan's wake* de Joyce um romance?”²⁹, não fazemos uma análise das propriedades necessárias e suficientes dessas obras, segundo o filósofo. A resposta a estas questões é uma decisão sobre se as obras serão incluídas na classificação do que chamamos de “romance”. Esta decisão é tomada quando se examina as similaridades que as obras possuem com outras obras, já consideradas romances. Um crítico de literatura analisa se a nova obra é narrativa, se é ficcional, se possui diálogos entre os personagens e assim por diante. De acordo com Weitz, uma nova obra pode ser reconhecida por alguns aspectos e não por outros. Por exemplo, o novo romance pode ter algumas semelhanças com os romances A, B e C e não com D, E e F, ao mesmo tempo em que pode ter outros aspectos semelhantes a estes romances que não são compartilhados com aqueles. Destarte, a rede de similaridades entre as novas obras e as já conhecidas é como aquela proposta no exemplo dos jogos: serve para reconhecer a arte por semelhança de família.

Diante de novos casos de arte, cabe a escolha de alargar o conceito para incluí-los ou não. Assim, o conceito de arte pode ser ampliado para abranger um novo caso ou um novo subconceito ser criado, caso se julgue necessário. Por este motivo, Weitz defende que o conceito de arte é corrigível e reajustável. Weitz expõe como exemplo, que diante de novos casos de arte alguém poderia questionar: “É esta *collage* uma pintura ou não?” ou afirmar: “Isto não é uma escultura, é um móbil”³⁰. Do mesmo modo, podemos

Rosi Leny Morokawa

Definir ou não definir arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz

29. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 31-32.

30. Ibidem, p. 32.

imaginar que, diante da obra *Monogram* de Rauschenberg, críticos questionaram: “Isto é uma escultura?”. Ou que alguns afirmaram: “Isto não é uma escultura, é uma *assemblage*”³¹.

O trabalho do crítico de arte, para Weitz, é o de “clarificar completamente o modo como concebe os seus conceitos”³². Caso contrário, ao tentar definir a obra a partir de certas propriedades, pode-se fechar o conceito de forma arbitrária. Isto aconteceria caso não houvesse o uso de um critério correto de reconhecimento de um membro da classe de obras de arte. Podemos entender que Weitz propõe que, na ausência de propriedades definidoras, o reconhecimento de obras de arte e sua classificação sejam explicados por semelhança de família.

31. Termo usado pelo pintor francês Jean Dubuffet, em 1953, para denominar a incorporação de qualquer objeto e material às composições plásticas.

32. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 33, tradução minha.

Objeções à tese de Weitz

A proposta de Weitz a respeito da impossibilidade da definição de arte gerou muitas objeções. Em vez de resolver a questão, suscitou um intenso debate e novas tentativas de definições. Veremos a seguir as principais objeções formuladas contra a proposta de Weitz.

Para Carroll, o argumento sobre a lógica do conceito de arte proposto por Weitz tem por base uma ambiguidade. Ela está no conceito de arte usado por Weitz, que pode ser entendido de duas maneiras: como obra de arte e como prática de arte. Segundo Carroll, quando Weitz afirma que a arte não pode ser definida, ele está falando sobre condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte. No entanto, quando ele argumenta que o conceito de arte é aberto a mudanças por seu caráter expansivo e criativo, ele se refere à prática da arte enquanto fazer artístico. Portanto, para Carroll, não existe uma verdadeira contradição, pois os dois conceitos de arte não são usados de maneira unívoca. Se retomamos a formulação apresentada por Carroll exposta anteriormente neste artigo, não haveria na conclusão “A arte não é arte” uma contradição, pois são usados dois conceitos de arte: como obra de arte e como prática da arte³³.

A objeção apresentada por George Dickie é a do regresso ao infinito. A definição recursiva em termos de semelhanças anuncia “X é uma obra de arte se se assemelha a obras de arte do passado”³⁴.

33. CARROLL, Noël. Op. cit., p. 218-219.

34. DICKIE, George. Op. cit., p. 52-53, tradução minha.

Isso implica em uma regressão ao infinito, na qual obras de arte só seriam obras de arte em relação a alguma outra obra de arte já reconhecida anteriormente como tal. Para Dickie, a abordagem por semelhança de família não poderia afirmar que há uma arte em absoluto, sem relações de semelhança com outras obras de arte. Caso afirmasse que pode haver uma arte sem relações de semelhança – para assim fugir do problema da regressão ao infinito –, deveria dar alguma explicação complementar para o que faz um objeto ser uma obra de arte. Diante da primeira obra de arte, não teríamos a que recorrer, uma vez que não existem obras de arte anteriores para se assemelhar. Consequentemente, se a primeira obra de arte não é arte, todas as demais que a sucedem também não são. Seria preciso ter um critério diferenciado para explicar as primeiras obras de arte, mas Weitz não o aponta em sua teoria, deixando a questão em aberto e suscetível a esta objeção.

Outra crítica levantada por Dickie é a de que Weitz nega até mesmo a artefactualidade – ser um produto da atividade humana – como condição necessária para que algo seja arte³⁵. Para Weitz, as muitas propriedades de um objeto ajudam no seu reconhecimento como arte e na sua validação como boa arte, no entanto nenhuma destas propriedades é uma condição necessária para que o objeto seja arte. Weitz recorre ao exemplo do pedaço de madeira recolhido da beira de uma praia que pode ser chamado de obra de arte, para negar até mesmo a artefactualidade como condição necessária para algo ser arte³⁶. Dickie considera que esta abordagem contraria não somente o senso comum, mas também a maneira como tradicionalmente a filosofia da arte teorizou a natureza de uma classe de artefatos: livros, pinturas, peças musicais, entre outros. Dickie defende que há um trabalho mínimo do artista que se configura como artefactualidade, mesmo no exemplo do tronco de madeira: quando o artista retira o tronco da areia, ao limpá-lo e ao prepará-lo para ser exposto como obra de arte. Além disso, podemos argumentar que, sem a artefactualidade como condição necessária para que algo seja arte, Weitz não explica a distinção entre arte e natureza.

O próprio exemplo de uma família, que dá nome à proposta de a arte poder ser reconhecida por semelhança de família, levá-nos a outra objeção, de acordo com Maurice Mandelbaum. Em uma família, podemos ter características semelhantes entre um de seus

35. *Ibidem*, *passim*.

36. WEITZ, Morris. *Op. cit.*, p. 34.

membros e outras pessoas que não fazem parte dela. A semelhança não é o critério para agrupar os membros de uma família. As características genéticas em comum entre os membros da mesma família nem sempre são expressas fenotipicamente. Assim, características genéticas podem ser consideradas propriedades não manifestas perceptualmente, mas mesmo assim comuns aos membros de uma família. A objeção feita por Mandelbaum consiste em afirmar que a argumentação de Weitz pode levar à conclusão que pode haver um conjunto de propriedades essenciais que não são perceptuais e tal conclusão não atestaria a inexistência de uma essência da arte³⁷. Este é um forte argumento (e o primeiro) a questionar não somente a semelhança de família como método de identificação de arte – parte empírica do argumento –, mas também a parte conceitual, ou seja, a negação da existência de propriedades essenciais às obras de arte. Embora Mandelbaum não proponha uma definição de arte, ele aponta que uma definição pode ser feita com base em propriedades não perceptuais, mas relacionais, comuns às obras de arte³⁸.

Weitz parece considerar apenas as características perceptuais de uma obra de arte quando propõe o “olharmos e vermos a que é que chamamos ‘arte’”³⁹. Uma crítica neste sentido é apresentada por Danto. No texto para o catálogo da exposição retrospectiva do movimento Fluxus⁴⁰, Danto fez uma reflexão sobre o exemplo proposto por William Kennick⁴¹. Kennick propõe que imaginemos um armazém com os mais variados objetos (ferramentas, quadros, utensílios, barcos, etc.), e que alguém seja instruído a entrar nele e trazer consigo as obras de arte que encontrar⁴². No experimento imaginário, quem entrar no armazém não terá dificuldades em identificar as obras de arte, contrariando a posição de muitos estetas que defendem definições de arte, segundo Kennick. Para ele, sem uma “definição satisfatória de arte em termos de algum denominador comum”⁴³, uma pessoa distingue quais os objetos deve trazer consigo do armazém. Kennick, da mesma forma que Weitz, está aplicando ao conceito de arte a ideia apresentada por Wittgenstein, de que “somos capazes de navegar pelo mundo sem o tipo de definições que filósofos, desde Platão, assumiram que era sua incumbência fornecer”⁴⁴, segundo Danto.

Para Danto, os filósofos que, influenciados por Wittgenstein, propuseram sabermos identificar arte sem uma definição, não

37. MANDELBAUM, Maurice. Op. cit., *passim*.

38. Este caminho apontado por Mandelbaum foi seguido por Danto e Dickie nas elaborações de suas teorias da arte.

39. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 31, tradução minha.

40. Movimento artístico que teve associados na América, na Europa e na Ásia artistas, escritores e músicos como: Volfe Vostell, Joseph Beuys, George Maciunas, John Cage, Yoko Ono, Nam June Paik, entre outros.

41. Cf. DANTO, Arthur. Op. cit.

42. Cf. KENNICK, William. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? *Mind*, v. 67, n. 267, Jul. 1958, p. 317-334.

43. KENNICK apud DANTO, Arthur. Op. cit., p. 23.

44. DANTO, Arthur. Op. cit., p. 23.

consideraram o problema apresentado por obras como as do Fluxus ou da Pop Art. Este é o problema de sabermos o que faz que um objeto seja uma obra de arte e outro não quando ambos são indiscerníveis perceptualmente. Danto elaborou o problema dos pares indiscerníveis⁴⁵ após contato com as obras de Andy Warhol⁴⁶. Mas, em 2002, por ocasião da exposição retrospectiva do Fluxus, Danto admitiu que sua elaboração poderia ter sido feita a partir das obras do Fluxus, se ele tivesse tido contato com elas na década de 1950 ou 1960. Com as obras do Fluxus, segundo Danto, podemos imaginar um armazém reverso ao proposto por Kennick. Entrar em uma exposição como a do acervo Fluxus do Getty Center, em Santa Mônica, ou a da coleção Silverman do Fluxus, em Detroit, seria como entrar em um armazém. No entanto, ao contrário do proposto por Kennick, aqueles objetos comuns, que não seriam considerados arte no experimento imaginário de 1958, agora seriam as obras de arte. Para Danto, o “Fluxus não demonstrou que nenhuma definição de arte poderia ser dada. Ele demonstrou que qualquer definição existente deveria lidar com estes objetos e ações pouco atraentes”⁴⁷.

De certa forma, quase tudo pode se assemelhar a tudo. Quando Weitz fala de semelhança, certamente ele tem em mente as várias características que podem ser associadas às obras de artes já consideradas como tais e com as quais críticos de arte, artistas e filósofos já estão habituados a trabalhar. Contudo, com a arte que surgiu durante toda a segunda metade do século XX, estas semelhanças entre objeto de arte e objetos comuns se estreitaram, de modo que se tornou difícil sustentar que, por semelhança de família, poderíamos dizer o que é uma obra de arte. Os *Combines* de Rauschenberg são feitos com objetos comuns, como pneus, camas, animais empalhados, sacos, madeira, entre outros. As obras da Pop Art mantêm as mesmas características perceptuais dos objetos comerciais que não são considerados obras de arte. A *sinfonia monotônica*, composta por uma única nota, poderia ser analisada em termos de semelhança com outras obras? Poderíamos supor que sim, por ser composta por uma nota musical, algo que compõe a estrutura de outras obras musicais. Mas seria este um critério suficiente para decidirmos alargar o conceito de música? A própria defesa da arte como expansiva, em permanente mudança e ino-

45. Idem. The Artworld. In: *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, p. 571-584, out. 1964. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2022937>>. Acesso em: 9 jul. 2016.

46. Em uma exposição de Andy Warhol na Stable Gallery, em 1964.

47. DANTO, Arthur. Op. cit., p. 26.

ARS vadora (como um conceito aberto) desafia o método de descrição do emprego efetivo do conceito de arte. E, assim, ao analisarmos os casos de obras de arte, as próprias obras criativas e inovadoras depõem contra a semelhança de família como forma de reconhecimento da arte.

Definir ou não definir arte: perspectivas após Weitz

Após várias objeções à tese de Weitz, poderíamos supor que o projeto da impossibilidade da definição de arte fracassou, encerrando o debate. Mas, no início do século XXI, Berys Gaut⁴⁸ retomou a caracterização feita por Weitz de que não é possível definir arte. As objeções contra a tese de Weitz, segundo Gaut, concentram-se na rejeição da noção de semelhança de família. Todavia, a afirmação de que a arte não pode ser definida – no sentido de apresentar condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes – não foi negada pela maioria das objeções. A objeção de Mandelbaum é uma exceção ao alegar que Weitz não provou que não existem propriedades necessárias e suficientes para algo ser arte. Segundo Mandelbaum, quando Weitz centra sua abordagem nas propriedades intrínsecas e manifestas das obras de arte, ainda assim, deixa em aberta a possibilidade de haver propriedades relacionais e não manifestas comuns às obras de arte. Não por acaso, as principais definições apresentadas na segunda metade do século XX, em termos de condições necessárias e suficientes, foram definições relacionais, que buscavam definir a arte pela sua relação com elementos extrínsecos a ela, como fazem as definições institucionais e históricas. De acordo com Gaut, essas definições falham em conseguir qualquer acordo sobre qual é a mais correta. Assim, o fracasso das definições relacionais em assegurar um assentimento geral serve para “reanimar o pensamento de que a ‘arte’ não foi definida porque não pode ser definida”⁴⁹.

A abordagem da arte como um “conceito de agrupamento” (*cluster concept*) é proposta, então, por Gaut, como tentativa de recuperar o debate fomentado por Weitz. Ele tenta mostrar que não devemos supor que o projeto de negar a possibilidade da definição de arte esteja errado pelo fato de a abordagem da semelhança de família ter sido rejeitada. Segundo Gaut, a abordagem da semelhança

48. GAUT, Berys. Op. cit.

49. Ibidem, p. 26, tradução minha.

de família pode ser feita de duas maneiras. Uma delas, que se baseia na semelhança de família entre novos casos de arte e casos paradigmáticos, foi feita por Weitz. Este ponto de vista demonstrou-se vazio, uma vez que tudo pode se assemelhar a tudo. Por outro lado, há uma outra maneira de abordar a noção de semelhança de família de Wittgenstein, a saber, pelo conceito de agrupamento. De acordo com Gaut, as objeções contra a noção de semelhança de família são contra a primeira abordagem e não recaem sobre a segunda, deixando sua proposta imune àquelas objeções feitas a Weitz.

A proposta de Gaut é a de que o conceito de arte possui um conjunto de propriedades que são instanciadas pelos objetos que fazem parte da extensão do conceito. Essas propriedades são necessárias para que o objeto faça parte da extensão do conceito. Se todas ou quase todas as propriedades são instanciadas, o objeto faz parte da extensão do conceito, isso é, as propriedades do objeto são conjuntamente suficientes para a aplicação do conceito. No entanto, não existem propriedades que são condições individualmente necessárias para o objeto fazer parte da extensão do conceito, isto é, não existe uma propriedade que todos os objetos que fazem parte da extensão de um conceito necessariamente possuam. Por este motivo, existem apenas condições disjuntivamente necessárias, ou seja, ou uma ou outra propriedade é necessária para que o objeto que a instancia seja parte da extensão do conceito de arte, mas não há uma única propriedade necessária comum a todos os objetos por ele abrangidos.

Gaut propõe que a posse das propriedades pelo objeto – propriedades que fazem que ele faça parte dos objetos da classe que o conceito delimita – seja chamada de “critério”. Ele apresenta, então, uma lista de critérios que podem ser usados no julgamento de algo ser ou não arte: (1) possuir propriedades estéticas positivas; (2) expressar emoção; (3) ser intelectualmente desafiador; (4) ser formalmente complexo e coerente; (5) ter a capacidade de transmitir significados complexos; (6) exibir um ponto de vista individual; (7) ser um exercício de imaginação criativa (ser original); (8) ser artefato ou performance que é um produto de um alto grau de habilidades; (9) pertencer a uma forma artística estabelecida (música, pintura, filme, etc.); e (10) ser o produto de uma intenção de fazer uma obra de arte⁵⁰.

50. Ibidem, p. 28-29, tradução minha.

Gaut supõe que é possível formar vários subconjuntos com os dez critérios, em que nenhuma propriedade seja comum a todas as obras de arte, mas todas as obras de arte devem possuir todas ou quase todas as propriedades listadas⁵¹. Assim, ele nega a possibilidade de definir arte no sentido de dar condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes para algo ser arte. Ele defende que é possível apenas oferecer uma caracterização da arte, segundo critérios e características que as obras de arte possuem para serem consideradas obras de arte. Assim como Weitz, ele apresenta uma proposta de identificação e classificação da arte como alternativa às definições. A sua proposta reserva uma certa indeterminação quanto à formação de subconjuntos e até mesmo quanto à lista de critérios, que pode ser alterada caso seja necessário que outro critério seja incluído⁵².

A proposta da arte como um conceito de agrupamento recebeu várias críticas, entre elas a de Stephen Davies e Robert Stecker⁵³. Ambos sustentam que a proposta de Gaut não é uma alternativa às definições, mas que ela própria é uma definição disjuntiva⁵⁴. Segundo Davies, Gaut tenta fundamentar um antiessencialismo a partir da teoria do agrupamento ao argumentar que a teoria permite muitas maneiras diferentes pelas quais algo pode ser qualificado como uma obra de arte; que podem haver tantas disjunções quanto as supostas artes; que, assim, o que é descoberto não é uma essência subjacente, mas uma enumeração da possível extensão do conceito. De acordo com Davies, Gaut pretende mostrar que a arte não pode ser definida ao demonstrar como as obras de arte se agrupam sob o conceito de arte, mas seu argumento não é contundente. Para Davies, a posição de Gaut tem os elementos de uma definição disjuntiva, porque é apresentada e pode ser vista como a “captura de princípios unificadores e não como uma lista arbitrária de características que podem ser encontradas em qualquer suposta obra de arte”⁵⁵. Apesar de numerosa e complexa, a lista apresentada por Gaut é finita e, ao tentar capturar a unidade de um conceito, pode ser vista como uma definição.

Tendo em vista que a principal objeção à proposta da arte como um conceito de agrupamento é a de que ela seria um tipo de definição, ela não repercute como uma alternativa forte às definições. Cada um dos critérios envolve propriedades apresentadas

51. Ibidem, p. 27.

52. Caso venha a existir algo que seja arte e não seja contemplado pelos dez critérios.

53. Cf. DAVIES, Stephen. The Cluster Theory of Art. *British Journal of Aesthetics*, v. 44, n. 3, Jul. 2004, p. 297-300; STECKER, Robert. Is it Reasonable to Attempt to Define Art? In: CARROLL, Noël (org.). *Theories of Art Today*. Madison: University of Wisconsin, 2000, p. 45-64.

54. Stecker apresenta a sua própria proposta de definição de arte como uma definição disjuntiva. Cf. STECKER, Robert. Op. Cit.

55. DAVIES, Stephen. *Philosophical Perspective on Art*. Oxford: Oxford University, 2010, p. 4, tradução minha.

por outras definições, como (1) “possuir propriedades estéticas”, (2) “expressar emoção”, ou (10) “ser o produto de uma intenção de fazer uma obra de arte”, entre outras. Mesmo que Gaut afirme que estas propriedades não são individualmente, mas sim conjuntamente necessárias para algo ser arte, não as nega e sim as reforça. Deste modo, endossa os elementos propostos por algumas definições.

Além disso, a alegação de Gaut de que o debate sobre a definição de arte que se sucedeu a Weitz foi infrutífero não é convincente. Afinal, a questão da definição de arte nunca teve tanto destaque na filosofia. Um debate contínuo gerou o refinamento das discussões que, sem dúvidas, se deve ao papel que Weitz exerceu na questão. As definições de Arthur Danto, George Dickie, Jerryold Levinson e Monroe Beardsley fomentaram muitas discussões e ainda fomentam junto a outras propostas e novas perspectivas para a questão da definição de arte, como as de Nick Zangwill, Gary Iseminger, Robert Stecker, entre outros.

Ainda carecemos de respostas para a pergunta “O que é a arte?”. Alguém em uma exposição de arte contemporânea, diante de uma série de objetos comuns compõe uma obra de caráter conceitual, poderia perguntar “Isto é arte?”. Neste caso, certamente, a pessoa sabe que aquilo que está a sua frente é arte, porque ela tem consciência que está em um local de exposição, e que está neste local para ver obras de arte. Poderíamos interpretar o questionamento como sinônimo de outra questão comum desde meados do século XX: “O que o artista quis dizer com isto?”. Mas, ainda outra dúvida persiste, mesmo quando temos um bom entendimento de uma certa obra de arte. Esta dúvida é: “Há uma essência ou natureza da arte?”. Aquilo que ainda nos falta saber e que torna possível perguntarmos “O que é arte?” é o que move as investigações filosóficas desde os antigos. E ainda hoje nos impele a realizá-las.

Considerações finais

Por mais que possamos ter uma noção de quais são os objetos de arte com base em obras paradigmáticas, a produção artística variada que se iniciou nos anos 1950 e 1960 desafia os critérios de o que pode ser arte. Por um lado, essa diversidade da produção

confirma o que enuncia Weitz sobre o caráter criativo das obras de arte e a sua permanente mudança. Por outro lado, é justamente este caráter criativo e de permanente mudança que faz seu argumento acerca do reconhecimento de obras de arte por semelhança de família se mostrar inoperante. Diante de obras como Brillo box⁵⁶ de Warhol ou as caixas de George Maciunas⁵⁷, em que suas características perceptuais são idênticas às de outros objetos que não são obras de arte, o método da semelhança de família não serve para identificar que objetos mantemos sob o domínio do que chamamos de “arte”.

Podemos concluir que as objeções conseguem mostrar que o critério da semelhança de família não é suficiente para identificar e classificar obras de arte. As objeções mostram que a tese de Weitz – de que a arte não pode ser definida porque não possui uma essência – não consegue ser defendida e se sustentar com os argumentos por ele apresentados, envolvendo a elucidação do conceito de arte e a semelhança de família. Contudo, a abordagem do conceito de agrupamento nos mostra que, apesar de a semelhança de família ser rejeitada, a posição de Weitz ainda exerce influência nas elaborações teóricas sobre a arte. Essa linha de pensamento merece um estudo mais aprofundado. Ellen Dissanayake e Denis Dutton também elaboraram propostas teóricas utilizando a abordagem do conceito de agrupamento⁵⁸, embora Dutton apresente sua proposta como uma definição e não como uma alternativa a ela. Já as elaborações de Noël Carroll são próximas à linha de pensamento oriunda de Weitz⁵⁹, apesar de não abordar o conceito de agrupamento. A proposta de Carroll de narrativas históricas é uma alternativa às definições, uma vez que não pretende apresentar uma definição de arte, mas apenas uma forma de identificá-la.

Enfim, outra perspectiva que pode ser considerada como um campo frutífero para o debate e novas reflexões é a da busca por uma definição de arte. Não podemos concluir do fato de ainda não termos encontrado uma definição de arte satisfatória que a sua busca é fadada ao fracasso, ou seja, é uma “tentativa vã de definir o que não pode ser definido”⁶⁰, como defende Weitz. Ou, como Gaut ilustra, que a busca por uma definição fracassa porque é como uma mosca presa em uma garrafa da qual não consegue sair. As diversas tentativas de definição de arte apresentadas após a proposta de

56. Obra composta por *fac-símiles* de caixas de embalagens do produto de limpeza chamado “Brillo”.

57. Foi um dos artistas fundadores do movimento artístico Fluxus. Intitulou alguns de seus trabalhos de “Caixas fluxus”, caixas contendo os mais variados objetos.

58. Cf. DISSANAYAKE, Ellen. *What is Art For?* Bellingham: University of Washington Press, 1990; DUTTON, Denis. A Naturalist Definition of Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 64, n. 3, Summer, 2006, p. 367-377.

59. CARROLL, Noël. Historical Narratives and the Philosophy of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 51, n. 3, Summer, 1993, p. 313-326. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/431506>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

60. WEITZ, Morris. Op. cit., p. 30, tradução minha.

Weitz mostram que ainda é possível definir arte e que, mesmo que as avaliações sobre a plausibilidade destas definições sejam controversas, a questão não se esgotou, muito menos se encerrou. A importância de Weitz reside justamente em ter proporcionado um intenso debate sobre a definição de arte e, assim, ter fomentado novas tentativas de definições nos termos que ele pretendeu negar.

Rosi Leny Morokawa

Definir ou não definir arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz

Bibliografia

BRANQUINHO, João (org.). **Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos**. Lisboa: Gradiva, 2001.

CARROLL, Noël. Historical Narratives and the Philosophy of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 51, n. 3, Summer, 1993, p. 313-326. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/431506>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

CARROLL, Noël. **Philosophy of Art**. London: Routledge, 1999.

DANTO, Arthur. The Artworld. In: *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, p. 571-584, out. 1964. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2022937>>. Acesso em: 9 jul. 2016.

DANTO, Arthur. O mundo como armazém: Fluxus e a filosofia. In HENDRICKS, Jon (org.). **O que é Fluxus? O que não é! O porquê. (What's Fluxus? What's Not! Why)**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil; Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.

DAVIES, Stephen. The Cluster Theory of Art. *British Journal of Aesthetics*, v. 44, n. 3, Jul. 2004.

DAVIES, Stephen. Weitz: Aesthetic Anti-Essentialism. In: LAMARQUE, Peter. (org.). **Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition**. Oxford: Blackwell, 2005.

DAVIES, Stephen. **Philosophical Perspective on Art**. Oxford: Oxford University, 2010.

- DICKIE, George. *El círculo del arte*. Trad. Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.
- n. 34 DISSANAYAKE, Ellen. **What is Art For?** Bellingham: University of Washington Press, 1990.

DUTTON, Denis. A Naturalist Definition of Art. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 64, n. 3, Summer, 2006.

GAUT, Berys. The Cluster Account of Art. In: CARROLL, Noël (org.). **Theories of Art Today**. Madison: University of Wisconsin, 2000.

KENNICK, William. Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? **Mind**, v. 67, n. 267, Jul. 1958.

MANDELBAUM, Maurice. Family Resemblances and Generalization concerning the Arts. **American Philosophical Quarterly**, v. 2, n. 3, Jul. 1965.

STECKER, Robert. Is it Reasonable to Attempt to Define Art? In: CARROLL, Noël (org.). **Theories of Art Today**. Madison: University of Wisconsin, 2000.

WEITZ, Morris. The Role of Theory in Aesthetics. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 15, n. 1, p. 27-35, Sep. 1956. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/427491>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção: Os Pensadores).

Alfredo Volpi, substantivo próprio, indica um artesão que opera um horizonte proposto, implanta a cor quadrada no quadrado, ajuda a demarcar a cidade terrestre limpa excluindo a bomba.

*

Volpicor Volpiespaço Volpitempo Volpiaberto área de recorte exato campo preciso da cidade pilotado programado.

*

Volpi A figurativo. Volpi B abstrato-concreto. Divide-se em duas metades que afinal se justapõem; aderindo à realidade, um só corpo, uma só cabeça. Informação múltipla.

*

Um solo Volpi: Volpi sobre Volpi. Janela branca verde azul. Bandeira de rigor e sem fronteiras.

1. Publicado em MENDES, Murilo. *Transistor: antologia de prosa (1931 - 1974)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Murilo Mendes é poeta. Nasceu em 1901, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Escreveu diversos textos sobre artistas como Di Cavalcanti, Lasar Segall e Portinari. Sua produção crítica foi reunida em obras como *A invenção do finito*, com textos escritos entre 1959 e 1974, e *Retratos-relâmpagos*, na qual foi publicado "Volpi". Faleceu em 1975, em Portugal.

palavras-chave:
 abstração; pintura brasileira;
 arte e sociedade; concretismo;
 Alfredo Volpi

Este artigo assinala alguns traços centrais na transformação da pintura de Alfredo Volpi durante a década de 1940 para refletir sobre o papel da têmpera e as consequências que o pintor extraiu dessa técnica “primitiva”, que é uma espécie de simplificação da tinta, no diálogo que seu trabalho estabeleceu com a modernidade brasileira, a arte moderna e com o campo artístico da época.

keywords:
 abstraction; brazilian painting;
 art and society; concretism;
 Alfredo Volpi

This article aims to point out some central transformations in Alfredo Volpi's painting during the 1940's in order to reflect on the tempera's role in his work and the consequences that the painter got with the use of this “primitive” technique, which is a kind of simplification of the paint, in the critical dialogue that his artwork had with the Brazilian modernity, Modern Art and with the artistic field of the time.

* Instituto de Estudos
 Brasileiros - Universidade
 de São Paulo (IEB / USP), SP,
 Brasil.

Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi.

Em um contexto que proporciona para Alfredo Volpi (1896-1988) uma possibilidade de profissionalização mais efetiva no começo dos anos 1940, o uso da têmpera se torna central na elaboração dos seus quadros. Nesse momento, Volpi contava com aproximadamente trinta anos de experiência de pintura e havia procurado intensamente caminhos para se profissionalizar dentro de um contexto colaborativo constituído por imigrantes¹, predominantemente italianos, na cidade de São Paulo. Entre essas formas organizativas elaboradas por esses artistas estavam, para citar algumas, a Sociedade Juventus Paulista², em meados dos anos 1920, o Sindicato dos Artistas Plásticos, na segunda metade dos anos 1930, que teve atuação decisiva de artistas ligados ao Grupo Santa Helena, a Família Paulista, que ganhou a atenção um tanto reticente de Mário de Andrade no final dos anos 1930, além de salões, exposições e outras formas de apoio mútuo e comercialização de obras.

Com o uso da têmpera, seus quadros na década de 1940 passaram a ser estruturados com certa progressiva simplificação dos elementos em direção a uma espécie de geometria amolecida e certo esfriamento e fragilização dos contornos³. Nos termos de Salzstein: “O ecletismo da obra ia, enfim, dando lugar a uma espacialidade mais livre e esvaziada de volumetria”⁴ ou, seguindo com certa liberdade a caracterização de Mammì⁵, cada parte da composição começou a parecer, então, produzida individualmente e colocada lado a lado, promovendo uma tensa e delicada unidade na base da justaposição dessas partes. Essa maneira de pintar, no entanto, foi inventada por Volpi em um momento em que ele começa a adequar sua pintura a essa “nova” técnica – e a pintar no atelier, de “memória”, já que a têmpera é um processo que envolve um tipo de preparo pouco propício à produção de quadros ao ar livre. Segundo críticos e pesquisadores, essa transição e essas escolhas estão vinculadas à maturidade da sua pintura⁶ e/ou a um forte processo de autoconsciência em relação ao próprio trabalho. O próprio pintor em depoimentos endossa essa “evolução”: “Comecei pintando do natural. Interessava naquela época a pintura ‘tonal’. Depois comecei a pintar de memória. Tratava de resolver o problema da pintura. O assunto foi perdendo o interesse. Aí ficou só o problema de linha, forma e cor”⁷. Esse discurso traz implícito

1. Cf. MASTROBUONO, Marco.

Alfredo: pinturas e bordados.

São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, 2013 e PIRES, Carlos. Os anos de formação de Alfredo Volpi e o contexto dos imigrantes italianos em São Paulo no começo do século XX. **19&20**, Nova Friburgo, v. 12, n. 2, 2017. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/cp_volpi.htm. Acesso em: 5 nov. 2018.

2. Sobre o assunto, conferir MASTROBUONO, Marco. Op. cit.

3. Esse aspecto, notado por Paula Salgado Quintans, já estava presente, embora em grau menor, em trabalhos da virada da década de 1930 para a seguinte em muitos contornos diáfanos, para usar a expressão de Mammì, mas, de fato, ganha um peso maior nessa nova elaboração formal da década de 1940. Cf. QUINTANS, Paula.

Alfredo Volpi: forma e narrativa. 2003. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

4. SALZSTEIN, Sônia. Volpi.

Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000, p. 23.

5. Cf. MAMMÌ, Lorenzo. Volpi.

São Paulo: Cosac Naify, 1999.

6. Muitos que escreveram

sobre o pintor provocam certo apagamento em relação às suas três primeiras décadas, em que existem pinturas “maduras” e modernas, mas não na chave do modernismo brasileiro.

Marcos Gianotti, em um raro e interessante estudo que procura refletir sobre a têmpera na obra de Volpi, relaciona diretamente essa técnica à maturidade do pintor: "A têmpera demarca o processo de amadurecimento de Volpi, pois a transparência do óleo muitas vezes tornava suas pinturas diáfanas em demasia" (GIANNOTTI, Marco. Volpi ou a reinvenção da têmpera. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 72-77, 2006.

7. MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 252.

8. Claro que essa preocupação de Volpi com linha, cor e forma não tem uma relação direta com os problemas relacionados à "autonomia da arte", ela passa, principalmente, por uma relação particular que o artista estabelece com tradições artesanais, como discutiremos adiante.

9. "When the paint is dry the colors resemble their original dry state more than do the deep-toned oil colors" (MAYER, Ralph. *The artist's handbook of materials and techniques*. 3. ed. rev. e aum. New York: Viking Press, 1970, p. 223).

10. Isso aconteceu em poucas pinturas e geralmente associado a problemas muito específicos do seu trabalho.

certa posição em relação à ideia de autonomia da arte, e a evolução para formas mais "puras", útil muitas vezes para justificar certa dissociação entre arte e contexto, ou para despolitzar a história da arte⁸. Essa "evolução" e os discursos em torno dela certamente contribuíram para a inserção de Volpi em alguns espaços no contexto da década de 1950 e posteriores. O que pretendo fazer aqui é dar inicialmente um passo atrás em relação a esse enquadramento historiográfico e reconsiderar o processo que conduziu a certa abstração particular nos quadros de Volpi, problematizando tanto questões técnicas e artísticas quanto contextuais – sociais, políticas e biográficas – com o intuito de reenquadrar, por meio do pintor, o debate da abstração no Brasil.

*

Em 1943, Volpi, com aproximadamente 47 anos, compra sua residência na rua Gama Cerqueira, sai da casa de seus pais e oficializa o casamento com Judite, com quem viverá até a morte dela, em 1972. Em 1944, em exposição organizada por Mário Schenberg, todos os quadros de Volpi são vendidos, e as possibilidades de profissionalização se tornam de fato mais efetivas – e necessárias, considerando seus parcos meios de subsistência. A partir de meados da década de 1940 a têmpera se torna dominante na sua produção, que começa a acontecer de maneira mais disciplinada.

Essa técnica promove, sem os vernizes, uma superfície com certa luminescência difusa, peculiar, que coloca os pigmentos em maior evidência, ou mais cruentamente, com menor interferência do que, muitas vezes, o óleo⁹. Com a têmpera, Volpi estabelece em seus quadros a cor com camadas ainda mais planas de tinta, que se soma a certa geometria particular, por assim dizer, amolecida. Essa simplificação peculiar das formas desenvolvida pelo pintor, com certa resistência em lançar mão da régua¹⁰ ou de estratégias para maior delimitação dos campos de cor em seus quadros, marcam duas fortes diferenças imediatas de Volpi em relação à pintura abstrata geométrica, a qual se tornou central no contexto da década de 1950. Ou, dizendo de outra maneira, os quadros do pintor são, como é simples de observar, muito diferentes de muitas das produções abstratas geométricas da década de 1950 do Brasil. E

Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi.

sustentam, até meados dessa década, referências ao real, ou não são rigorosamente abstratos.

Mesmo nessa chave genérica e um tanto brutal, “quadros abstratos geométricos”, que dissimula uma produção bastante heterogênea e rica, e que agrupa obras muito distintas entre si, a comparação com as pinturas de Volpi apresenta fortes diferenças. Além das já citadas, existe nessas pinturas com têmpera, e não tintas industriais, um uso de cores pouco usuais. O uso dessas cores causa um estranhamento ainda maior pelo fato de serem aplicadas, como dito, por meio de camadas planas de tintas, mantendo, ainda, o trabalho de constituição dessas camadas/campos aparente, algo caro às vertentes construtivistas. E esses campos de cores ficam, muitas vezes, porosos, o que traz uma estranha rusticidade dentro desse contexto de “delírios simétricos”¹¹.

De qualquer maneira, esses dois aspectos, a fatura rala, porosa, que essa técnica propicia em muitos quadros de Volpi – em outros em que a cor é mais uniforme esses campos ganham certa aparência de maciez – e essa geometria particular, pontuam uma tensão interessante em relação à pintura concreta que naquele momento histórico foi resolvida – ou esvaziada – por meio do confinamento do pintor a uma dimensão “popular”, a uma singularidade do bairro do Cambuci, na época ainda subúrbio operário de São Paulo. Era – e é – difícil sustentar essas pinturas em relação a um paradigma moderno muito restrito de estrato funcionalista, que em boa medida pressupõe, simplificando, cores afirmativas, impersonais, delimitações rígidas, formas “puras”, para usar o jargão de fundo religioso que perpassou boa parte das discussões sobre a arte moderna da primeira metade do século XX¹².

Esse lugar de Volpi naquele contexto sofria ainda a orientação de “pintor operário”, cunhada por Mário de Andrade no final dos anos 1930, na defesa que o crítico de São Paulo¹³ fez, não sem ambivalências, desse grupo de pintores carcamanos que, aos poucos, começou a rivalizar com a tradição modernista de 1920 ou derivada daí. Volpi e o grupo do qual fazia parte são conduzidos ao limite de uma respeitada pintura... ingênua¹⁴, ou, no mínimo, como “outra” em relação à pintura modernista e, depois, à concreta, tensão que se explicita em diversos momentos, como em 1953, quando o júri internacional da Bienal de São Paulo decide dividir o prêmio, que estava previamente

11. Tomo a expressão emprestada do conhecido estudo de Ronaldo Brito sobre o período. Cf. BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

12. Essas vertentes, como se sabe, ganharam força no país nos anos 1950. O livro de Ronaldo Brito citado anteriormente faz uma discussão sobre esse projeto construtivo brasileiro e seus limites.

13. Sobre o assunto e a polêmica que o artigo de Mário de Andrade gerou entre os modernistas da década de 1920 e simpatizantes, conferir PONTES, Heloisa. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-1968. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Este trecho de uma crítica de Mário de Andrade de 1941, citado por Mastrobuono, pontua bem essa ambivalência do crítico modernista: “a própria funcionalidade artesanal de que provieram, a própria honestidade de um proletário psicológico intenso necessariamente refreadora de pesquisas mais audazes, os está prendendo” (MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 151).

14. Rodrigo Naves faz um levantamento sobre a formação de Volpi que afasta essa aura de ingênuo em que muitas vezes a discussão sobre sua pintura patina ou mesmo para. Cf. NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Novos Estudos**

CEBRAP, São Paulo, n. 81, p. 139-155, 2008. Naves lembra, no começo desse ensaio, como inclusive Mário Pedrosa contribuiu nessa direção.

15. "Nos anos 30, [Mário de Andrade] não colecionou a nova fase dos modernistas. Mas zeloso, preencheu ainda, conforme as oportunidades que apareciam, algumas lacunas do tempo modernista: (...) estava adquirindo em 1930/31, uma Tarsila de 1925 e em 1935 compraria A estudante russa de Anita Malfatti" (BATISTA, Marta.

Coleção Mário de Andrade: artes plásticas. São Paulo: IEB-USP, 1998, p. 173).

16. PONTES, Heloisa. Op. cit., p. 45-46.

17. Cf. ROSA, Marcos. **O espelho de Volpi:** o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

18. ARANTES, Otilia. **Mário Pedrosa:** itinerário crítico, 1. ed. São Paulo: Scritta Editorial, 1991, p. 49.

19. Segundo Arruda, o país, em 1950, emerge com uma espécie de "culto à renovação" nos meios urbanos, com uma temporalidade organizada para o futuro, procurando estabelecer uma ruptura histórica com a tradição. Cf. ARRUDA, Maria. **Metrópole e cultura:** São Paulo: no meio do século XX, São Paulo: Edusp, 2015, p. 19.

destinado a Di Cavalcanti, com o "pintor do Cambuci" – o que informa sobre os sistemas de consagração no país e suas "falhas".

Mário de Andrade acompanha nos anos 1930, o que é possível perceber por meio de sua coleção, a inflexão no Modernismo¹⁵ nacional, mas não as obras dos modernistas de 1920, em direção a uma espécie de realismo social e passa a ter um maior interesse por pinturas como as de Portinari e por arte popular. A coleção de Mário de Andrade reflete em boa medida esse andamento histórico e outros fatores, como a curiosidade maior do autor de *Macunaíma* nesse momento pela arte popular, o artesanato indígena, objetos ligados ao folclore etc. E é nessa perspectiva que os pintores carcamanos entram no radar do crítico com, como Heloisa Pontes descreve, muita reclamação dos modernistas de 1920 e do grupo que se constituiu em torno deles na década seguinte:

O impacto causado pelo artigo de Mário de Andrade [Esta paulista família, 1939] foi imediato no campo das artes plásticas paulista. Sua posição incontestável de líder maior do modernismo garantiu aos integrantes da Família Artística Paulista o reconhecimento público que não tiveram até então. A chave analítica utilizada por ele para tematizar e legitimar a produção desses artistas, prensados até aquele momento entre os modernistas e os acadêmicos, permitiu-lhes sair do limbo em que se encontravam confinados. E mais: obrigou os críticos atuantes da época a reavaliarem seus julgamentos sobre eles. Seja para referendarem a avaliação do escritor, seja para contestá-la, todos se viram constrangidos a examiná-la.¹⁶

A reputação de Alfredo Volpi ampliou-se progressivamente ao longo dos anos 1940, ganhando um momento de ápice em 1953. A partir de então, ele passou a ser considerado central nas disputas entre concretos e neoconcretos. Mário Pedrosa¹⁷ teve um papel decisivo nessa disputa – o pintor foi considerado, em tal contexto, um "nexo orgânico entre arte abstrata e cultura material do país"¹⁸ – o que coloca a ambivalência em relação ao pintor naquele meio cultural, um "nexo orgânico" cultuado de algo que a realidade prática, ou o processo de modernização, queria em boa medida extirpar¹⁹. Ao longo dos anos 1960, e principalmente 1970, Volpi começou a pintar praticamente em função das muitas encomendas – seus quadros passaram a ser longamente esperados por seus colecionadores

e alguns galeristas, segundo os relatos de Mastrobuono, um dos “volpistas”, ou colecionador, que aguardava por essas produções.

A pergunta que parece central aqui, para voltar ao ponto, é o que Volpi foi procurar (e o que ele encontrou) na têmpera, uma técnica menos maleável, ou menos plástica, e mais artesanal do que o óleo²⁰. Fora a questão financeira – a pintura a óleo era uma opção mais custosa – que para um pintor pobre de São Paulo não é um fator desprezível, a têmpera, o que não deixa de ser curioso, traz Volpi de maneira ainda mais imediata para problemas-chave da pintura do século XX que ganharam destaque nesse momento, como a já citada cor como uma camada plana de tinta – com o custo de certa rigidez no processo pictórico.

As passagens entre os elementos dos quadros ficam menos fluidas, se tivermos em mente um espaço perspectivo que parecia organizar muitas de suas pinturas a óleo – embora seus óleos já apontem para certo achatamento da volumetria. A fluidez foi efetivamente algo procurado por Volpi nas décadas anteriores em certa tensão com o desenho, como os seus quadros “expressionistas”, com influência de Ernesto De Fiori²¹, indicam por meio das pinzeladas mais agitadas sobre o plano, formando linhas que desenham e “contornam” as figuras. Ou procurando uma indeterminação, presente em De Fiori, entre desenho e pinzelada, que em seguida Volpi abandona:



20. Volpi, ao que parece, realizava uma receita conhecida em que adicionava óleo de cravo para, ao que tudo indica, diminuir o mau cheiro do apodrecimento do ovo e, talvez, retardar um pouco a secagem da tinta, que é bastante rápida. De qualquer maneira, a têmpera tem um tempo para secar muito diferente de uma tinta profissional/comprada. Paulo Pasta, em um debate sobre Volpi, fala em simplificação da tinta: “[a têmpera] É uma simplificação da tinta. Quer dizer, resolver a pintura para Volpi era simplificar”. E aproxima o pintor de certa direção modernista, que tem Manuel Bandeira como paradigma, em que simplificação e refinamento assumem uma mesma direção. Cf. KLABIN, Vanda et al. **6**

perguntas sobre Volpi: um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 20.

Fig. 1.

Ernesto de Fiori, *Marinha*, 1939.
Óleo sobre tela, 94,4 x 99,3 cm.
Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo,
São Paulo.

**Fig. 2.**

Alfredo Volpi, *sem título*, passagem da década de 1930/1940. Óleo sobre cartão, 32 x 45 cm, Museu de Arte Moderna, São Paulo.

21. Volpi negava essa influência de maneira enfática (MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 263), embora o próprio Mastrobuono assinale “a lição que Volpi aprendeu com De Fiori: “Distinguir assunto e pintura” (Ibidem, p. 174). Sônia Salzstein, em um ensaio – “Alfredo Volpi, moderno no subúrbio” – que deu a direção de investigação deste, parece correta ao estabelecer essa relação (SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 32). Reproduzo a mesma tela de Ernesto de Fiori, em que o seu estudo com outra marinha de Volpi deixa, acredito, ainda mais clara a tensão entre linha, desenho, pincelada e pintura nessa sua fase “expressionista”.

22. Ver “A pesca”, 1883, de Domingos García Y Vázquez, aluno de Georg Grimm – pintura exposta no Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro) que já traz algo da solução gráfica nas redes que Volpi intensifica.

A maneira como a matéria pictórica envolve praticamente tudo em uma única substância no quadro de Volpi (Fig. 2), claramente influenciado por Ernesto de Fiori, contrasta com a simplificação gráfica dos pescadores, em um plano sobreposto à pintura, puxando a rede quase em direção ao espaço do observador. Os contornos, largos, que se autonomizam em um grafismo particular nos quadros de Fiori, aqui, nessa cena em boa medida tradicional²² no país, promovem uma construção espacial complexa acentuada pelos postes “dentro” da matéria pictórica e por esse movimento de “fora” ainda mais para fora, ou, como dito, em direção ao observador.

Ao longo dos anos 1940 e no começo da década seguinte, os planos/blocos passam a configurar a pintura por meio de certa justaposição, como dito, sem perder certa dimensão referencial – e com a fragilização dos contornos que acontece, acredito, pela mudança de relação com o “desenho” e pelo uso da têmpera, ou pela mudança das suas estratégias de composição. A comparação dos quadros à têmpera desse período com os realizados a óleo, praticamente os últimos que Volpi pintou, mostra como os planos, com a nova técnica, ganham uma delimitação maior, embora, como dito, com contornos, quando existem, ainda mais frágeis, o que dá a impressão, descrita por Mammì, de que os pedaços parecem feitos isoladamente e colocados na composição.

Carlos Pires

Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi.



Fig. 3.

Alfredo Volpi, *sem título*, início da década de 1940. Óleo sobre tela, 64,6 x 81,6 cm, coleção Ladi Biezus.

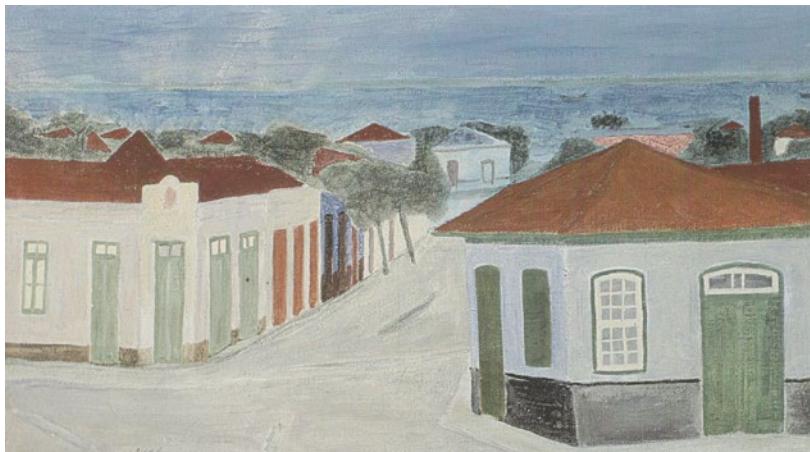


Fig. 4.

Alfredo Volpi, *sem título*, meados/final da década de 1940. Têmpera sobre tela, 45 x 76,5 cm, coleção Domingos Giobbi.

Nessa diminuição dos volumes, e/ou nesse achatamento dos planos, não é difícil enxergar um confronto entre maneiras de se conceber o espaço que levam o pintor em direção a uma certa espacialidade moderna plana em que, para usar uma justificativa que se tornou hegemônica nesse momento, bastante questionada atualmente²³, o “espaço pictórico” perdeu seu “interior” e tornou-se inteiramente “exterior”²⁴. O ponto aqui não é polemizar com leituras da obra de Volpi que tenham esse paradigma, mas trazer alguns elementos para entender como o pintor foi lido e colocado em evidência dentro do projeto construtivo

23. Uma das críticas mais elaboradas em relação a essa posição, de uma das vertentes da arte moderna que tem o crítico Clement Greenberg como figura central, é a de Caroline A. Jones. Cf. JONES, Caroline. *Eyesight alone: Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

brasileiro e como esse contexto reverberou no pintor a ponto dele assumir no plano discursivo uma posição em que pintar “é resolver questões de forma, linha e cor”, para repetir um bordão que adotou.

24. Cf. GREENBERG, Clement.

Arte e cultura. São Paulo: Ática, 1996, p. 147.



Fig. 5.

Alfredo Volpi, *sem título*, 1940.
Óleo sobre cartão, 27 x 34,6 cm,
coleção Mastrobuono.



Fig. 6.

Alfredo Volpi, *sem título*, 1940.
Têmpera sobre tela, 54,5 x 65
cm, coleção Rubens Taufic
Schahin.

A têmpera tem um papel tanto na diminuição da ilusão perspectiva, em função de ser uma técnica menos maleável – e ter sido

Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi.

usada nessa direção pelo pintor –, quanto na explicitação de uma “espacialidade exterior”²⁵, à medida que cobre a superfície com pigmentos que se colocam com menos interferência, na maioria dos casos, do que o óleo²⁶. O que, na pintura de Volpi, promove uma espécie de literalidade que progressivamente se intensifica relacionada ao uso das cores e dos planos da composição. Em outros termos, os pigmentos explicitam certa espacialidade exterior progressiva com a tela que promove relações ambivalentes entre os planos, ou assumem certa literalidade com cores que remetem a situações banais do contexto do pintor, como as usadas em fachadas de casas, bandeirinhas etc. O trabalho de Volpi configura, dessa forma, uma “contradição objetiva”²⁷, já que a literalidade carrega no âmbito da cor uma dimensão referencial-afetiva e não, digamos assim, abstrata-impessoal. Ou, para reformular o argumento, existe certo processo de abstração e autonomização do uso das cores nessa pintura “de memória” de Volpi nesse momento, mas que vincula essas cores – não industriais, por isso fora dos padrões – a uma dimensão afetiva de uma realidade que está, da perspectiva suburbana do pintor, desaparecendo²⁸. Vale insistir, antes de entrar nesse ponto, um pouco mais nas diferenças técnicas entre a têmpera e a pintura a óleo.

Sobre isso, Ralph Mayer diz que as vantagens do óleo em relação à têmpera estão na maior fluidez, facilidade de mistura, demora para a secagem etc²⁹. Volpi, no entanto, faz de fato uma escolha por uma tinta mais resistente, ou que apresenta um tempo que não permite tantas idas e vindas. De uma tinta que exige algum planejamento para o uso, mas um planejamento em que seja decisivo testar e transformar o próprio plano prévio com os materiais em jogo – ou existe uma aposta em um rigor que causa certo estranhamento a uma lógica, ou tecnologia, moderna, que entende esse planejamento, ou esse projeto, como um modelo ou um plano prescritivo³⁰, o que retira em boa medida a própria ideia de desenvolvimento, ou processo, da elaboração artística. E isso é sustentado por Volpi de forma altiva, sem qualquer timidez ou pedido de desculpas, como defende Naves³¹, afirmando um ponto de vista que propositalmente conflita com o da “modernidade” ou do “moderno” – na verdade com uma das inúmeras vertentes ditas modernas, e suas supostas facilidades e simplificações. A resposta

25. Para uma discussão sobre a formação do espaço moderno e a ideia de espacialidade exterior, conferir: TASSINARI, Alberto.

O espaço moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

26. Em diversos relatos de pessoas que conviveram com – ou visitaram – Volpi (e muitos outros que talvez derivem desses) está escrito que o pintor adicionava o pigmento à clara. O que funciona como emulsão, no entanto, é a gema (talvez ele usasse o ovo inteiro, o que é possível, o que acelera a secagem, segundo Mayer, acarretando ainda menos maleabilidade ao processo).

27. Para uma apresentação desse conceito de Adorno, conferir: SAFATLE, Vladimir. **A paixão do negativo:** Lacan e a dialética. São Paulo: Editora Unesp, 2006, p. 253-257.

28. Muitos críticos comentam aspectos nessa direção. Naves, por exemplo, diz: “O país de Volpi – uma espécie de comunidade humilde e digna – já se desfez, e surge vagamente na lembrança, nas cores lavadas da têmpera”. NAVES, Rodrigo. Anônimo e singularidade em Volpi. In: **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 2001, p. 180. Meu argumento, voltarei muitas vezes a ele, é que a pintura de Volpi cifra nos anos 1940 e 1950 um conflito entre essa temporalidade, que estava se desmanchando, e um tempo “moderno”, que se estabelecia de maneira particular no Brasil e que a têmpera, dentro das escolhas que o artista faz, tem

um papel decisivo na verificação mútua dessas temporalidades em convívio/confronto.

29. *"The chief manipulative advantages of oil over tempera are its greater fluidity, the ease with which its colors may be gradated or blended, its conveniently slow rate of drying, and the absence of color change caused by evaporation of the medium on drying. Oil is a more convenient, flexible, and available technique".* MAYER, Ralph. Op. cit. p. 224.

30. Meyer Schapiro explicita em seu conhecido estudo de 1937, *A natureza da arte abstrata*, essas "transformações" e deslocamentos que aconteceram segundo ele após a Primeira Guerra Mundial, na pintura e no vocabulário artístico modernos: "As antigas categorias artísticas foram traduzidas para a linguagem da tecnologia moderna; o essencial foi identificado com o eficiente, a unidade com o elemento padronizado, a textura com os novos materiais, a representação com a fotografia, o desenho com a linha traçada mecanicamente ou a régua, a cor com a camada plana de tinta e o projeto com o modelo ou o plano prescrito". SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna:** séculos XIX e XX: ensaios escolhidos. São Paulo: Edusp, 1996, p. 273.

31. Naves, que acredita também que um projeto que se materializa em um suporte "infenso às interrogações sobre seu estatuto visível" é uma forma de violência, defende, no entanto, uma timidez nos quadros de Volpi dentro da

que o artista dá ao ser questionado sobre o motivo de ter parado de pintar a óleo explicita esse "saber fazer" artístico que ele considera superior – e que, de fato, se revela nas composições como uma possibilidade potente de verificação crítica da modernidade³²: "Com a têmpera, precisa saber o que vai pintar. Com o óleo, o pentimento é mais fácil. Mas a têmpera, mais transparente, é como aquarela. Tem que resolver na primeira pinçelada, senão a outra estraga"³³.

Mastrobuono, colecionador e membro da Sociedade para Catalogação da Obra de Alfredo Volpi, que apresenta esse relato memorialístico, comenta uma visita a uma exposição que fez com o artista em que essa posição do pintor se explicita ainda mais:

O Mestre examinou toda a exposição, quadro por quadro. Deteve-se diante de uma pintura surrealista, minuciosa, de Otávio Araújo. Ao se aproximar com os óculos, a ponto de quase encostar o nariz na tela, saiu-se com este comentário: "bem lambidinho, não?" E era. Com tantas pinçeladinhas repetidas no mesmo lugar, não há como errar.³⁴

Essas observações reticentes de Volpi aconteciam também quando aproximavam seu trabalho ao dos artistas concretos³⁵. Essa postura não pode ser reputada simplesmente ao orgulho "carcamano" do pintor ou a certo orgulho da sua origem social que, ao que tudo indica, estão também presentes nessas frases. Embora a relação de Volpi com o contexto social e político das primeiras décadas do século XX tenha sido pouco tratada pela crítica, o trabalho relativamente recente de Mastrobuono reestabelece convincentemente o processo formativo operário de Volpi e sua relação com o anarcossindicalismo e o fato dele ter sido um anticlerical "empedernido e [um] blasfemo contumaz"³⁶ – o que o deixou em alguma medida deslocado em relação ao "grande e surdo embate referencial [dos subúrbios operários], não apenas ideológico (...) a partir dos anos 1930 (...) entre a religião e o comunismo"³⁷. Isso que pode parecer anedótico é, na verdade, bastante produtivo para entender a maneira como Volpi formou um ponto de vista deslocado em relação aos centros hegemônicos do país em diversos campos – social, político, artístico, religioso – e constituiu uma posição ao mesmo tempo pessimista e exultante, sem sustentar falsas

crenças, em relação à modernidade³⁸. Em relação ao comunismo³⁹, é também Mastrobuono que recolhe um raro comentário do pintor a respeito:

Em Volpi, o comunismo encontrou uma resistência imunológica insuperável. Alfredo era visceralmente ácrata. Meio século depois, ouvindo em seu ateliê conversa jogada fora, que transitava da pintura muralista revolucionária mexicana para os quadros de Tarsila, de forte inspiração social, Volpi exorcizava: “Na Rússia, o governo manda em tudo, até na arte! Dio boia!”⁴⁰

O “grupo” frequentado pelo pintor, que se reunia no palacete Santa Helena na década de 1930, trazia por parte de seus participantes certo orgulho operário, artesanal – e aqui já se nota certa particularidade desse “orgulho” de pequenos profissionais liberais, na maioria imigrantes, e não propriamente de operários da indústria⁴¹ – embora Volpi vivesse imerso, de fato, em um contexto operário⁴². A condição de pintor decorador nos anos 1920 e 1930 dava a Volpi, no entanto, um lugar social diferente ao dos operários da indústria ou mesmo a outros profissionais com jornadas regradas. Um trabalho de decoração, ou uma “empreita”, permitia, na vida relativamente simples que o pintor levava, três a quatro meses de “tempo livre”⁴³, que ele usava em grande parte pintando com colegas ao ar livre⁴⁴ ou simplesmente passeando no “campo” ou em regiões do limite da cidade de São Paulo nos anos 1920 e 1930, como a região do Canindé, hoje considerada central no desenho urbano – assim como o Cambuci; e, no final dos anos 1930, no litoral paulista de Itanhaém e em Mogi da Cruzes, cidade do interior do estado de São Paulo.

No entanto, paradoxalmente, os principais pontos do programa “racional” concreto já faziam parte em alguma medida das ruminações de Volpi por meio da sua progressiva simplificação “geométrica”, pela forma de distribuição dos campos de cores e outros dilemas que seu trabalho colocou antes do contato mais efetivo com esses novos artistas e quadros que surgem na década de 1950. O pintor refaz à sua maneira o que os cubistas haviam feito na década de 1910, quando reduziram a ilusão pictórica, o espaço organizado em perspectiva “para dentro” do quadro, a um mínimo,

Carlos Pires

Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi.

sua perspectiva teórica maior relacionada a uma “forma difícil” na arte brasileira, perspectiva que acho difícil sustentar no caso de Volpi. Cf. NAVES, 2001, p. 183.

32. Sobre isso, cf. PIRES, Carlos. Alfredo Volpi e a modernização precária. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 143-159, 2018. Sônia

Salzstein, em uma leitura aguda da obra do pintor, sustenta que “Inadvertidamente, o pintor parecia desnudar as contradições da modernidade brasileira”. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 17. Defendo, no entanto, partindo dessa perspectiva crítica, que isso acontece não tão inadvertidamente assim.

33. MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 261.

34. Ibidem.

35. “Não recusei, nem servi a ninguém”, ou quando responde a Pignatari sobre o que o concretismo significou: “não sei, nunca pensei nisso”. Ou da abstração ser algo comum a ele desde as decorações com os motivos que fazia para ganhar a vida no começo do século. Ou, ainda, dentro da perspectiva que passou a encarar o seu trabalho na década de 1970:

“Para mim só existe a cor. Esse negócio de me colocarem entre os concretistas está errado, eles estão a procura da forma e eu apenas das cor”. INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. Volpi 80 anos: têmperas e serigrafias. Porto Alegre: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1981.

36. MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 318.

37. José de Souza Martins, neste trecho, está se referindo à região industrial do ABC, mas o enquadramento histórico vale, em boa medida, para o Cambuci. Cf. MARTINS, José. **A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário**. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 10.

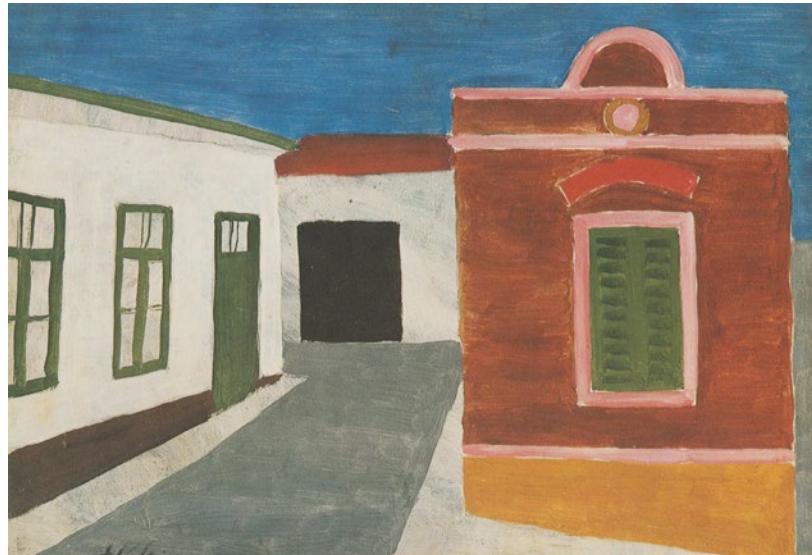


Fig. 7.

Alfredo Volpi, sem título, final da década de 1940. Têmpera sobre tela, 39 x 55 cm, coleção Ladi Biezus.

38. A peculiar dificuldade que T. J. Clark vê em uma política de esquerda sustentar na mesma descrição essas duas valências se aplica para a crítica, acredito, em relação à arte brasileira

desse momento, com o agravante de que é preciso ainda considerar uma modernidade otimista e redentora que se estabelecia ali “encantando racionalmente” (e provocando o desencantamento) [daquela realidade. Cf. CLARK, Timothy. **Modernismos**: ensaios sobre política, história e teoria da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 318. O jeito esquivo de Volpi é melhor entendido se considerado nessa direção, não como timidez – “não recusei, nem servi a ninguém”, frase

Os planos ganham maior liberdade na estruturação, a ponto de na Fig. 7 o elemento frontal, o quadrado marrom avermelhado da fachada, estar ao mesmo tempo paralelo à parte esquerda e à de baixo da tela, enquanto sua “base” ocre, que corre em diagonal para a parte de baixo da tela, “torce”, em uma insinuação um tanto abrupta de descida, essa frontalidade gerando uma instabilidade que o pintor passa a refinar e perseguir com maior intensidade nesse momento. Essa relação entre o “encaixe” do desenho e a tela é, também, ou parece ser, um desdobramento de como o pintor continua, de maneira ainda mais enxuta, seu diálogo com Cézanne, artista disputado em muitas direções distintas por diferentes vertentes das artes na primeira metade do século XX.

Essa, digamos assim, disputa da interpretação de Cézanne influencia a forma como Volpi entende o pintor e orienta sua própria leitura e seu longo diálogo com o francês, que começa antes

mesmo de ter tido contato com seus quadros⁴⁶. Mammì apresenta a diferença entre a leitura de Cézanne dos italianos e a dos cubistas, que se tornou hegemônica na primeira metade do século XX, tendo como eixo a divergência que se dá na maneira de equacionar perspectivas temporais distintas:

Não era questão, portanto, de projetar Cézanne no futuro [como os cubistas], radicalizando suas soluções, e sim de reler toda a história da arte em função dele. E, como Cézanne quisera fazer Poussin *sur nature*, eles tratavam de refazer Giotto (ou Angélico, ou Chardin, ou até mesmo os impressionistas) *sur Cézanne*.⁴⁷

A ruminação de Volpi em relação ao “Cézanne italiano” vinha, muito provavelmente, de meados da década de 1910⁴⁸. A pintura “tonal”, muitas vezes de paisagem, que começou a realizar nesse momento com seu amigo Orlando Tarquinio, tinha como origem o professor imigrado de Tarquinio, “Giuseppe Perissinotto, que estudou em Florença com Giovanni Fattori – o melhor ‘macchiaioli italiano’”⁴⁹. Os *macchiaioli* realizavam uma pintura de mancha que (acompanhando ainda Mammì), embora não sendo impressionista, eliminava a dicotomia tradicional entre desenho e cor⁵⁰, e resolia o claro-escuro mediante matizes cromáticos e, em alguma medida, estabelecia a direção da pincelada, aparente, na constituição dos volumes – o que abria um diálogo e uma forma particular de ler Cézanne⁵¹ em alguma medida distinta da “pós-impressionista”⁵² estabelecida, inicialmente, por Roger Fry. Ao mesmo tempo em que os *macchiaioli* “por necessidade de clareza, simplificam a visão tradicional, isto é, a visão de estrutura perspectiva, reconduzindo-a de alguma forma à sua origem histórica, a arte florentina *quattrocentista*”⁵³.

Em São Paulo, Volpi estava bastante imerso em um contexto das primeiras décadas que Mammì nomeia como “pintura paulista de mancha” e que identifica como praticamente esquecido no final da década de 1950 quando, em uma retrospectiva do pintor, o físico e crítico Mário Schenberg caracterizou seus quadros como um “impressionismo instintivo”⁵⁴. Ou, ao que parece, Schenberg estava tentando adequar uma tradição moderna italiana da qual Volpi fazia parte, que se desenvolveu com certa autonomia em relação à

Carlos Pires

Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi.

que carrega, ao que tudo indica, um orgulho anarcossindicalista, não parece uma posição – assim como a da sua obra – tímida.

39. Volpi era próximo a muitos intelectuais e amigos comunistas e socialistas.

40. MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 148.

41. Mário de Andrade chamou atenção para o que ele enxergou como conservadorismo do “grupo”. Cf. SALZSTEIN, Op. cit., p. 26-28.

42. Muitos relatos sobre o bairro do Cambuci em meados do século XX mostram um contexto fortemente operário, em que a temporalidade era organizada pelos apitos das fábricas. Delfim Netto, que passou a infância e adolescência no bairro, em prefácio ao livro de Henrique Walter Pinotti, relata: “O panorama do bairro era dominado pelas inúmeras chaminés das indústrias, com seus apitos característicos que marcavam o início e o fim do turno de trabalho [...] O que predominava no Cambuci era o trabalho, atividade febril do dia-a-dia.” PINOTTI, Henrique.

O Cambuci de outrora e agora.
São Paulo: Ed. do autor, 2006, p. 9-10.

43. Muitos depoimentos, inclusive do próprio pintor, apontam para isso.

44. Cf. PIRES, Carlos, 2017.

45. Cf. GREENBERG, Op. cit., p. 88.

46. O primeiro contato efetivo, ou significativo, ao que parece, foi o narrado por Sérgio Milliet, que registra as reações de Volpi, repetido por historiadores e críticos, na grande Exposição de Arte Francesa de 1940. Milliet conta que o pintor parava por muito tempo nos quadros de Cézanne em grandes silêncios quebrados por uns "palavões surdos". Cf. MILLIET, Sérgio. Alfredo Volpi. In: **Fora de forma:** arte e literatura. São Paulo: Anchieta, 1942. p. 135. Mammì, que também descreve esse evento, acredita, o que parece provável, que essa exposição contribuiu para "refrear as pesquisas 'expressionistas' do pintor". MAMMÌ, Lorenzo. Op. cit., p. 25.

47. MAMMÌ, Lorenzo. Op. cit., p. 15.

48. PIRES, Carlos, 2017.

49. MAMMÌ, Lorenzo, Opr. cit., p. 10.

50. Argan entende assim esse ponto: "Para os macchiaioli o desenho resultante da ligação entre manchas não é o ato inicial, e sim o ato último e conclusivo da pintura, a síntese que ordena e constrói na forma as sensações cromáticas e luminosas. Reduzindo, simplificando, esclarecendo, o desenho elimina qualquer engrandecimento retórico, qualquer excitação emotiva, qualquer efusão patética". ARGAN, Giulio. **Arte moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 165.

francesa, à arte moderna "pós-cubista" que nos anos 1950 havia se tornado em boa medida hegemônica, ou, no mínimo, hegemônica a ponto de criar certo apagamento desse sistema artístico italiano formado décadas antes⁵⁵.

É possível identificar em torno de Volpi alguns agentes, ainda relativamente pouco estudados, decisivos na reverberação desse sistema entre os imigrantes italianos, e, também, indícios da formação de uma rede de colecionadores que atuavam nesse contexto. Ottone Zorlini, próximo a Volpi, que estudou na Academia de Veneza e veio a São Paulo no final dos anos 1920 para realizar um conjunto escultórico⁵⁶ no estilo fascista da época e, mais tarde, retornou ao Brasil para ficar definitivamente na cidade, "foi o primeiro colecionador importante e uma espécie de *merchant* do grupo Santa Helena"⁵⁷. Com efeito, ele somava na sua coleção, no final dos anos 1950, 40 pinturas de Volpi⁵⁸. Outra reverberação no país desse sistema que se constituiu nos anos 1930 na Itália foi a *Esposizione Commemorativa del Cinquantenario dell'Immigrazione Ufficiale*, em 1937, em pleno fascismo e que, conforme Zanini, "as informações são precárias":

Trata-se da Mostra d'Arte, constituída de 69 artistas de predominante espírito tradicional, mas que incluía os pintores Arturo Tosi (1871-1956), Carrá, Giorgio Morandi (1890-1964), Fausto Pirandello (1899-1975), e os escultores Francesco Messina (1900) e Marino Marini (1901-80).⁵⁹

Esse contexto dos imigrantes italianos de São Paulo se torna mais favorável aos artistas, ou de fato se amplia para além dele próprio, ao longo dos anos 1930. Fortes indicativos disso são a participação dos pintores "carcaminas" em salões, antes restritos aos modernistas de 1920, em exposições e na imprensa não "italiana", ou não restrita a essa comunidade. Nos anos 1940, ocorre uma ainda maior integração dos italianos no contexto urbano de São Paulo⁶⁰ e em praticamente todas as esferas da realidade do país.

A acelerada industrialização tardia que levou à metropolização de São Paulo trouxe efetivamente para o cotidiano da cidade os aspectos contraditórios de um processo de modernização que é percebido de maneira ainda mais aguda nos subúrbios⁶¹. Sintomaticamente, é de maneira simultânea a esse processo que Volpi

estabelece uma técnica medieval⁶² que força o enrijecimento na distribuição da tinta na tela. É uma forma de compor em que “as coisas são planas não porque tenham sido decompostas por um procedimento analítico, mas porque o pintor as pintou uma por uma, como se as pegasse na mão, as recobrisse com tinta, e então as recolocasse no lugar”⁶³.

Esse procedimento revela, ao mesmo tempo, certa abstração dos elementos, que se dá de maneira muito distinta da dos cubistas, e a justaposição desses na composição que funda uma espacialidade particular, como estou argumentando. Essa composição passa a ter um caráter fragmentário que explicita as diferentes superfícies em um arranjo singular – ou em um arranjo que preserva um jogo em alguma medida cézanniano entre a construção espacial e a superfície. E isso com uma também sintomática resistência artesanal no processo, por meio da têmpera. Ou, em outros termos, colocar deliberadamente esse dado de resistência na sua principal matéria, ou na sua tinta, parece trazer uma perspectiva, do subúrbio, complexa em relação à modernidade, ou que a entende e a figura, fora da chave muitas vezes positiva ou otimista da época, como uma

modernidade como composição residual de vários tempos, modos de ser e de pensar, metalidades justapostas e estruturas e relacionamentos sociais de várias épocas, sobrevivências e adventos constitutivos do contemporâneo (...e como...) Modos aparentemente pré-modernos de compreender o moderno e de construir a modernidade, como sistema de dilacerações, desencontros e fragmentos.⁶⁴

A eliminação progressiva da figura humana entre meados da década de 1930 e começo da década seguinte e a supressão de “elementos da natureza”⁶⁵, do final dos anos 1930 até meados de 1940, parecem aspectos que também fazem parte dessa constelação, ou são indícios desse processo de resistência à modernidade que seus quadros figuraram. É na primeira metade dessa década, como dito, que Volpi começa a pintar em seu ateliê e, alguns anos depois, a têmpera se torna dominante.

Sobre a têmpera, é também de Mammì uma rara observação para pensar esse momento e essa escolha do pintor:

51. Um pintor chave na constituição desse “Cézanne italiano”, ou dessa leitura de Cézanne em uma chave temporal diferente da “pós-impressionista”, bastante influente no meio de Volpi, foi o lombardo Arturo Tosi. Estudos feitos por Ana Gonçalves Magalhães apontam que cinco quadros do pintor provenientes das coleções Matarazzo foram para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Esses estudos apontam o fato de Arturo Tosi ser um artista bastante apreciado por Margherita Sarfatti, figura conhecida no meio artístico italiano desde a década de 1920, ligada ao fascismo italiano, idealizadora da noção de Novecento, uma das amantes de Mussolini e fortemente responsável pelas mediações comerciais e culturais entre a Itália e a América Latina. Cf. MAGALHÃES, Ana. Arte moderna italiana fascismo e o colecionismo privado dos anos 1930-1940. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 32., 2012, Brasília. *Anais...* Brasília, DF: CBHA, 2012. p. 1583-1602.

52. Termo que está imbricado a essa leitura “cubista” de Cézanne, desde sua criação por Roger Fry na exposição que ele realizou na década de 1910.

53. ARGAN, Giulio. Op. cit., p. 165.

54. MAMMÌ, Lorenzo. Op. cit., p. 10.

A transição do óleo para a têmpera permite que se conserve a evidência do movimento do pincel, como elemento constitutivo do quadro, e ao mesmo tempo seja garantido o valor absoluto da cor, independente da luz e da textura – em outras palavras permite conciliar Morandi com Matisse.⁶⁶

55. “[a] historiografia da arte na Itália situa os anos 1930 como o momento de crescente atividade de um colecionismo privado de arte moderna italiana ligado à emergência de um sistema de galerias promotoras da nova arte”. MAGALHÃES, Ana. Op. cit., p. 1585.

56. *O Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico*, de 1929, de Zorlini, que possui um fascio no conjunto, tem uma história de deslocamentos pela cidade de São Paulo ainda não contada no detalhe. Mastrobuono relata em linhas gerais o caso: “Nesse ano [1927], chega a São Paulo Ottone Zorlini, contratado para erigir um monumento aos heróis da travessia do Atlântico. Homenagem aos aviadores italianos. Executou-a às margens da represa de Guarapiranga, em Santo Amaro. Na década de 1980, o monumento foi transferido para as esquinas das avenidas Brasil e Europa. Acoimado de fascista, retornou ao seu lugar de origem, onde se encontra.” MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 89.

57. ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940*: o grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991, p. 25.

58. MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 118.

59. ZANINI, Walter. Op. cit., p. 54.

60. No começo da década de 1930, em 11/4/1933, a embaixada italiana no Brasil enviou uma relatório ao

Afora não acreditar nessa garantia absoluta da cor, juízo que parece pertencer a uma leitura em chave “moderna” um tanto resrita⁶⁷, de fato a têmpera preserva uma resistência artesanal do pincel – algo que se torna mais sintomático, como dito, se tivermos em mente algumas vertentes funcionalistas da arte moderna, que se tornarão centrais na arte brasileira da década de 1950, que buscavam certa impessoalidade no gesto. Volpi, em alguma medida estabelece uma interessante negociação com a “expressão”⁶⁸, ou limpa ainda mais sua pintura de qualquer registro “romântico-expressionista”, ou de aspectos retóricos que estavam em alta nas décadas de 1930 e na seguinte⁶⁹. A têmpera, como estou argumentando, força uma disciplina particular que precisa funcionar, forçando a mão, quase como um ensaio e com a “felicidade e jogo que lhe são essenciais”⁷⁰.

Outro aspecto importante é que essa simplificação formal, ou essa padronização quase geométrica das formas – e o quase aqui é fundamental –, e essa planaridade que se estabelece nessa chave que estou procurando caracterizar têm, ou podem ter, segundo Sônia Salzstein, origem também na pintura de Emygdio de Souza, que foi assistente do pintor Benedito Calixto:

A presença de algo da visão límpida e meticulosa de Emygdio é também detectável sem muito esforço na obra de Volpi da primeira metade do decênio de 1940. As paisagens do velho artista naïf são marcadas por um desdobramento acentuadamente raso e horizontalizado de planos e pelo tratamento ao mesmo tempo caprichoso e padronizado de suas fachadas. Além disso, as paisagens dão a impressão de se desenvolverem em um só plano e de uma só vez, mediante delicado arcabouço de linhas e cores que faz com que todos os pontos da pintura se equivalham, e que tudo se retenha em uma superfície tênuem mas severamente articulada de elementos. Volpi parece ter refinado e dado um estatuto, por assim dizer, linguístico a esses procedimentos; é provável que a face construtiva que sua obra desvelava no curso da década de 1940 seja, em alguma medida,

tributária dessa distribuição homogênea dos valores cromáticos e do desdobramento frontal e finamente coordenado da superfície.⁷¹

O diálogo entre civilização e primitivismo que alimentou a imaginação cubista – e de boa parte dos modernistas do começo do século XX – aqui no país, para lembrar uma conhecida passagem de Antonio Cândido, era de fato real, ou fazia parte da experiência social imediata:

Não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academicismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predisponha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais.⁷²

Sem o sincretismo constitutivo daquele contexto social, que solicita de maneira ainda mais efetiva que nos “países centrais” outras temporalidades, é difícil entender um artista como Volpi, que apresenta um complexo percurso formativo que deságua em um fino estudo prático e teórico/reflexivo, sem que teoria e prática estabeleçam momentos separados, das principais vertentes da pintura moderna. E esses elementos não se apresentavam em uma hierarquia, digamos assim, colonizada, ou, em outros termos, como bem argumenta Salzstein, “do ponto de vista daquela pintura, de fato, nunca terá havido hierarquias entre o “culto” e o “popular”, pois desde sempre, e naturalmente, a “técnica” da pintura teve de se irrigar e civilizar no veio popular disponível”⁷³. Mastrobuono pinça alguns depoimentos reveladores do pintor nessa direção: “Eu estava, um dia, pintando uma marinha, e Zorlini me perguntou: Volpi, você sabe de onde tirou esse céu? Respondi: ‘Foi do Souza’”⁷⁴. O modo como o artista organizava os seus critérios de valor foi também bem descrito por Mastrobuono. Volpi tinha para “uso interno” uma interessante

Carlos Pires

Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi.

Ministero degli Affari Esteri, que procurava desenhar estratégias para prolongar o imperialismo fascista para a América Latina, com esta observação sobre a assimilação cultural dos italianos no Brasil: “Não excluo que, se não tivéssemos no Brasil uma emigração que sempre se desnacionaliza mais, poderíamos talvez exercitar uma ascendência maior, mas as nossas colônias aqui estabelecidas constituem-se num peso morto mesmo para a nossa ação geral no país. Amarga realidade, que nenhum italiano verdadeiramente novo tem mais o direito de esconder.” Apud BERTONHIA, João. O Brasil, os imigrantes italianos e a política externa fascista, 1922-1943. *Revista Brasileira de Política Internacional*, Brasília, DF, v. 40, n. 2, p. 112, 1997. Nos anos 1940, com um intenso processo de modernização, esses imigrantes italianos que chegaram no final do século XIX e começo do XX começaram a fazer parte de praticamente todas as esferas sociais, políticas e culturais da realidade brasileira – novos imigrantes foram decisivos no final desta década, o caso de Pietro Maria Bardi é emblemático, para a maneira como se deu a institucionalização da arte moderna no país. Nos anos 1930, os altos cargos do sistema político eram ainda, segundo Bertonha, restritos. Como exemplo, o pesquisador mostra como a posse de Vicente Rao no Ministério da Justiça do Brasil foi festejada pela Embaixada italiana: “o primeiro filho de italianos que chega a um cargo como este”. Ibidem, p. 116.

61. "No subúrbio é que o tempo da modernidade se contrapõe ao tempo do moderno". MARTINS, José. Op. cit., p. 13.

62. Volpi ainda não tinha viajado para Europa quando começa a pintar com têmpera.

63. MAMMÌ, Lorenzo. Op. cit., p. 29.

64. MARTINS, José. Op. cit., p. 13.

65. Sigo aqui o quadro que estabelece esses pontos presente em: AMARAL, Aracy et al. **Volpi**: pequenos formatos: coleção Ladi Biezus. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016, p. 45-46.

66. MAMMÌ, Lorenzo. Op. cit., p. 28-29.

67. O próprio Mammì explicita com precisão as origens dessa crítica em ensaios elaborados anos depois, conferir particularmente "Isto, aquilo e o valor disso", In: MAMMÌ, Lorenzo.

O que resta: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 29-53.

68. Mammì, repetindo, sustenta que a exposição de 1940 colabora para "refrear as pesquisas 'expressionistas' do pintor".

69. Salzstein argumenta que a pintura de Volpi é "antirretórica por exceléncia", traço que em alguma medida vem do seu meio, ou de parte dele. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 12. Segundo Argan, "Para os macchiaioli o desenho resultante da ligação entre

separação "categorial" entre "artistas" e "pintores", deixando claro que o que interessava a ele de fato eram os pintores:

"Volpi, o que você acha de Picasso?" Resposta, com sotaque: "É um grrrande artista". Nova pergunta: "E Braque?" de novo: "Também é um grrrande artista." Mais uma: "E Matisse?" Enfim: "Ah, esse é pintor!" (...) "Quem mais é pintor?" Resposta: "Albers" [e na arte brasileira] "Portinari?". E ele: "Um grrrande artista". Nova tentativa: "Di Cavalcanti?" De novo: "Um grrrande artista". Dacosta, Tarsila, Vicente do Rego Monteiro... Repetia o eco: "grrrande artista, grrrande artista, grrrande artista". Volpistas, jogando a toalha: "No Brasil, quem é pintor?", e o mestre: "O Silva é pintor. Óstia!".⁷⁵

Esse diálogo leva a crer que muito provavelmente Volpi preferisse José Antônio da Silva a Picasso, o que certamente provocaria – e provavelmente ainda provoca – um sorriso descrente e, talvez, constrangido de boa parte da crítica que organizava – e organiza – a história da arte moderna a partir da França, dos cubistas e, particularmente, de Picasso – e Matisse. Isso mesmo para entender um campo artístico como o brasileiro que, embora fortemente influenciado pelos "países do centro", estabelece em alguns casos, como o de Volpi, uma perspectiva própria e potente. O pintor estabeleceu uma espécie de abstração à brasileira, sem nacionalismo.

Um esforço raro, na segunda metade da década de 1930, de refletir sobre a abstração nas artes como um processo histórico complexo, ao invés de considerá-la um télos da arte moderna, foi o realizado por Meyer Schapiro no conhecido⁷⁶ estudo "A natureza da arte abstrata", publicado em 1937 na *Marxist Quarterly*. O autor estabelece em um trecho um cuidado contextual necessário, do seu ponto de vista, com as mediações, no caso da arte abstrata, entre arte e sociedade nestes termos:

As formas mecânicas abstratas surgem na arte moderna não porque a produção moderna seja mecânica, mas por causa dos valores atribuídos ao ser humano e à máquina nas ideologias projetadas pelos interesses e situações sociais conflitantes, que variam de país a país.⁷⁷

Essa afirmação está em um contexto de debate com o influente Alfred Barr, que havia escrito um livro sobre o assunto,

Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi.

o principal alvo de Schapiro. Mesmo com uma série de aspectos discutíveis, existe nesse artigo um esforço de pensar a abstração de maneira um pouco mais “descentralizada”, ou, melhor, procurando entendê-la como um processo social e artístico complexo, relacionado, sim, à modernidade – ou às modernidades – que provoca reverberações particulares em contextos históricos muito diferentes. Ou, em outros termos, Meyer Schapiro está atento às “situações sociais conflitantes” em jogo, embora esse, digamos assim, centro ampliado no qual ele propõe sua discussão fique muito longe de abarcar situações com a complexidade cultural e social de países que se industrializaram tardivamente, como o Brasil, ou mesmo países que não se industrializaram. Problema que se intensifica consideravelmente, como Martins defende, na perspectiva de um dos subúrbios operários brasileiros.

Em uma tentativa de enfrentar questões relacionadas aos conflitos entre as temporalidades distintas em São Caetano do Sul, município do estado de São Paulo, e às resistências internas que promoviam arranjos sociais complexos, José de Souza Martins, discutindo a morte e os ritos fúnebres nesse final da década de 1940 e começo da seguinte, momento da produção de Volpi há pouco aludido, observa:

O luto, cíclico e anual, pela morte de Cristo e o luto eventual das famílias pela morte de algum parente eram os grandes demarcadores de uma resistente temporalidade no subúrbio operário, contraposta à temporalidade linear da indústria, sem descontinuidades entre o dia e a noite. Duas concepções opostas de tempo ali coexistiam. Essa coexistência era a mais simbólica das expressões da realidade do subúrbio e da cultura conservadora da classe operária. Uma cultura que antes de expressar a situação de classe expressava o sistema de crenças pré-moderno que persistia, invadindo, na estrutura da sociedade de classes.⁷⁸

O sociólogo, nesse estudo, procura investigar a aparição de um demônio em uma fábrica em São Caetano nos anos 1950, para justamente refletir sobre essas dissonâncias entre temporalidades distintas em um complexo processo de modernização no subúrbio industrial de São Paulo. Martins, de uma perspectiva que tem T. H. Marshall e Edward P. Thompson na origem da sua problematização, investiga a importância das tradições pré-capitalistas “na

manchas não é o ato inicial, e sim o ato último e conclusivo da pintura, a síntese que ordena e constrói na forma as sensações cromáticas e luminosas. Reduzindo, simplificando, esclarecendo, o desenho elimina qualquer engrandecimento retórico, qualquer excitação emotiva, qualquer efusão patética”. ARGAN, Giulio. Op. cit., p. 158. Volpi procurou no final dos anos 1930 e no começo dos 1940 alguma negociação na sua pintura com uma dimensão retórica vinculada na época muitas vezes a certa sentimentalização da miséria, que foi central naquele campo artístico. Mas se comparada a muitas dessas pinturas que tinham Portinari como modelo, Volpi de fato parece um antirretórico. Ele afirmará de fato essa dimensão de sua pintura ao longo dos anos 1940.

70. ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 17.

71. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 32.

72. CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 145.

73. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 35.

74. MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 263.

75. Ibidem, p. 265.

76. Esse estudo está na origem das reflexões de T. J. Clark

resistência aos efeitos expropriatórios da expansão capitalista e na afirmação dos direitos sociais dos trabalhadores” que ganham sentido, e aqui meu ponto em relação a Volpi, na “desvinculação transitória entre a consciência e o trabalho”:

sobre o impressionismo e a arte moderna: CLARK, Timothy.

A pintura da vida moderna:

Paris na arte de Manet e seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 35.

77. SCHAPIRO, Meyer. Op. cit., p. 270.

78. MARTINS, José. Op. cit., p. 124.

79. Ibidem, p. 168-169.

80. As indústrias nesse momento, anos 1950, segundo Martins, procuravam organizar “racionalmente” de maneira mais íntegra a produção, o que significou, na prática, a eliminação de momentos dela ainda dependentes de “mestres”, que tinham um “saber fazer” específico e que coordenavam partes ainda bastante artesanais no centro do processo industrial. Ou, em outros termos, estava em curso um complexo processo de “modernização” que se dava em muitos campos transformando as formas de se experienciar o tempo – e que atropelou esses “mestres”.

81. Para remeter ao já citado “Bem lambidinho, não?”. MASTROBUONO, Marco. Op. cit., p. 261.

82. “As cores dos vestuários perderam a identidade, tornaram-se todas equivalentes e intercambiáveis [...] As indistinções da modernidade chegaram até nós e nos possuíram”. MARTINS, José. Op. cit., p. 139.

Desvinculação que não existe quando se instaura a sujeição real do trabalho ao capital, quando o trabalho desmonta o processo de trabalho organizado segundo a concepção artesanal, fragmenta seus procedimentos e o refaz segundo sua própria lógica. Isto é, reorganiza-o com base num saber que não lhe pertence e que não pode ser apropriado isoladamente e com sentido por nenhum trabalhador em particular. É desse modo que se organiza o modo especificamente capitalista de produção.⁷⁹

A têmpera, como estou argumentando, estabelece uma resistência “temporal”, artesanal, que a “modernidade” promete destravar – e de fato “destrava”, à medida que essa forma social se afirma de maneira mais íntegra na “desvinculação transitória entre a consciência e o trabalho” e passa a organizar tanto o processo industrial de maneira mais íntegra quanto a forma como o tempo é experienciado também fora das fábricas. Volpi, de maneira mimética e crítica ao mesmo tempo, disciplina a pinçelada ao longo dos anos 1940, controla o seu “expressionismo”, sustentando um artesanato que estabelece no seu centro um “saber fazer”⁸⁰ do tipo “Tem que resolver na primeira pinçelada, senão a outra estraga”. Esse saber fazer desafia a flexibilidade quase infinita da tinta a óleo, ou a de um tempo em que “não se tem como errar”⁸¹, pois, de fato, do ponto de vista individual em um contexto moderno industrial, com sua temporalidade própria, acertar ou errar se transforma em algo que se dá em outros termos. O significado das cores, para destacar um dado que a crítica considerou central em Volpi, também se transforma nesses contextos sociais⁸².

É relativamente simples observar, nesse momento da produção de Volpi, um processo particular de abstração das formas, com a têmpera tendo um papel decisivo, em que os “motivos” perdem o lastro espacial que tinham à medida que começam a ser pintados de memória ou, de fato, se tornam memória, o que acontece também no uso das cores. Esses quadros mais ou menos abstratos do pintor, com uma geometria um tanto amolecida e, como dito, com

uma tensa e delicada unidade na base da justaposição das partes, figuram e testemunham um complexo processo de transformação cultural do ponto de vista do subúrbio de um país de industrialização tardia.

138

Carlos Pires

Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi.

Bibliografia

ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma**. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

AMARAL, Aracy et al. **Volpi**: pequenos formatos: coleção Ladi Biezus. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.

ARANTES, Otilia. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico, 1. ed. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

ARGAN, Giulio. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARRUDA, Maria Arminda. **Metrópole e cultura**: São Paulo no meio do século XX, São Paulo: Edusp, 2015.

BATISTA, Marta. **Coleção Mário de Andrade**: artes plásticas. São Paulo: IEB-USP, 1998.

BERTONHA, João. **O Brasil, os imigrantes italianos e a política externa fascista, 1922-1943**. **Revista Brasileira de Política Internacional**, Brasília, DF, v. 40, n. 2, p. 106-130, 1997.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CLARK, Timothy. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CLARK, Timothy. **Modernismos**: ensaios sobre política, história e teoria da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GIANNOTTI, Marco. Volpi ou a reinvenção da têmpera. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 72-77, 2006.

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

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. **Volpi 80 anos**: têmperas e serigrafias. Porto Alegre: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1981.

JONES, Caroline. **Eyesight alone**: Clement Greenberg's modernism and the bureaucratization of the senses. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

KLABIN, Vanda et al. **6 perguntas sobre Volpi**: um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

MAGALHÃES, Ana. Arte moderna italiana fascismo e o colecionismo privado dos anos 1930-1940. In: **COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, 32., 2012, Brasília. **Anais...** Brasília, DF: CBHA, 2012. p. 1583-1602.

MAMMI, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

_____. **O que resta**: arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTINS, José. **A aparição do demônio na fábrica**: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário. São Paulo: Editora 34, 2008.

MASTROBUONO, Marco. **Alfredo**: pinturas e bordados. São Paulo: Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, 2013.

MAYER, Ralph. **The artist's handbook of materials and techniques**. 3. ed. rev. e aum. New York: Viking Press, 1970.

MILLIET, Sérgio. Alfredo Volpi. In: _____. **Fora de forma**: arte e literatura. São Paulo: Anchieta, 1942. p. 135.

NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 81, p. 139-155, 2008.

_____. Anonimato e singularidade em Volpi. In: _____. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 2001. p. 180.

PINOTTI, Henrique. **O Cambuci de outrora e agora**. São Paulo: Ed. do autor, 2006.

PIRES, Carlos. Os anos de formação de Alfredo Volpi e o contexto dos imigrantes italianos em São Paulo no começo do século XX. **19&20**, Nova Friburgo, v. 12, n. 2, 2017. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/cp_volpi.htm>. Acesso em: 5 nov. 2018.

_____. Alfredo Volpi e a modernização precária. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 143-159, 2018.

PONTES, Heloisa. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-1968. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

QUINTANS, Paula. **Alfredo Volpi**: forma e narrativa. 2003. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

ROSA, Marcos. **O espelho de Volpi**: o artista, a crítica e São Paulo nos anos 1940 e 1950. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

SAFATLE, Vladimir. **A paixão do negativo**: Lacan e a dialética. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000.

SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna: séculos XIX e XX: ensaios escolhidos.** São Paulo: Edusp, 1996.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac Naify, 2001.

ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o grupo Santa Helena.** São Paulo: Nobel/Edusp, 1991.

Alfredo Volpi: landscape, memory and imagination

Artigo inédito

palavras-chave:
 artes visuais; pintura;
 entrevista; cidade; Alfredo Volpi

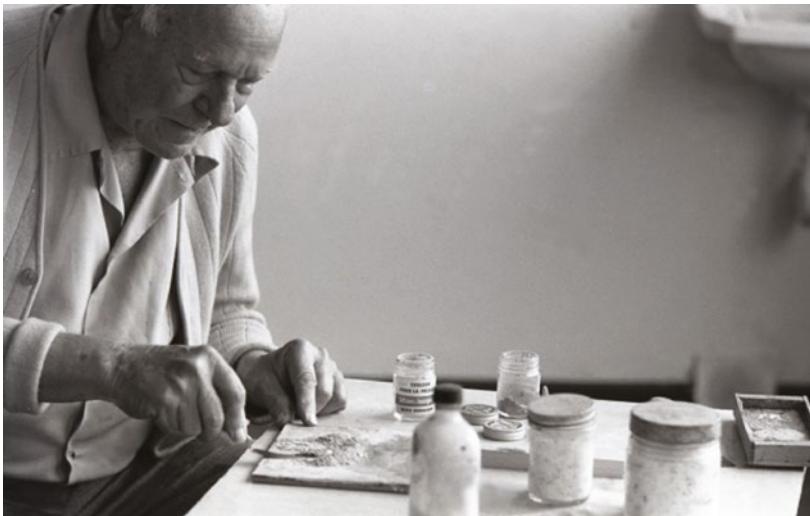
Este ensaio dedicado a Alfredo Volpi teve início durante as pesquisas para a tese de doutorado *Percursos poéticos*². É pautado nas entrevistas concedidas pelo artista e em textos históricos no âmbito da arte moderna. Torna-se notável como a particularidade dos discursos do artista permite maior aproximação do contexto original no qual se desenvolveram os seus trabalhos. Desse modo, os depoimentos pessoais e práticas pictóricas levam a uma interpretação poética das obras, tendo as cidades como espaço processual da atividade artística: o percurso criativo do artista relaciona-se com a vivência e as viagens no Brasil, em São Paulo e Mogi das Cruzes, e em cidades da Itália.

keywords:
 visual arts; painting; interview;
 city; Alfredo Volpi

1. Agradeço especialmente: Aos professores e colaboradores do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais e do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP; à equipe da Revista ARS; ao orientador desta pesquisa Prof. Dr. Marco Giannotti; à Prof. Dr. Daisy V. M. Peccinini; aos fotógrafos João Luiz Musa e Yuji Kusuno; ao Sr. Pedro Mastrobuono, presidente do Instituto Volpi; ao Centro Cultural São Paulo (CCSP).

This essay dedicated to Alfredo Volpi was started during the researches for the doctoral thesis *Percursos poéticos* and was based on the interviews left by the artist and in the historical texts dealing with modern art. His testimonies allows a more profound interpretation of the original context in which his work was produced. Therefore, the interplay between personal testimony and the pictorial practices permited a poetic interpretation of his work, with the city as a creative space: his paths relate to his experiences and travels, either in Brazil, in São Paulo and Mogi das Cruzes; or abroad: Venice, Padova etc. It is based on the interviews granted by the artist and on historical texts in the scope of modern art.

* Universidade de São Paulo
 [USP], SP, Brasil.

**Fig. 1.**

Alfredo Volpi no ateliê
Arquivo Multimeios do Centro
Cultural São Paulo

Fotografia: Yuji Kusuno

Apóio cultural Instituto Volpi

Sobre as fontes de pesquisa

A maior parte dos documentos históricos data do ano de 1976, quando Volpi completava 80 anos e já pintava há aproximadamente 65 anos. Demonstram em parte um registro daquele momento da vida do artista, além de inquietações que percorrem toda sua trajetória³. Além das fontes documentais, as referências de publicações em teoria e história completam as fontes bibliográficas.

Poéticas visuais e mnemônicas

Está latente na obra de Alfredo Volpi a referência aos lugares vivenciados, enquanto experiência sensorial e subjetiva. A disponibilidade dos acontecimentos na formação do artista associa elementos distintos como trabalho, convivência, materiais e ambiente cultural.

As proposições de alguns autores são enriquecedoras para o entendimento do processo criativo de suas pinturas. Entre elas, a ideia de *memória-imaginação* do historiador da arte Giulio Carlo Argan, que considera o espaço urbano parte de um todo que abrange desde o quarto de dormir até a zona rural, amplas interseções entre campo e cidade:

O artista é alguém que faz e tem uma técnica, que certamente tem uma ordem, porque pressupõe um projeto e uma determinada sucessão de atos.

**2. MONTEIRO, Taís Cabral.
Percursos poéticos.**

2017. Tese (Doutorado em
Poéticas Visuais) - Escola
de Comunicações e Artes,
Universidade de São Paulo, São
Paulo, 2017.

**3. As entrevistas que se
encontram no Arquivo
Multimeios do Centro Cultural
São Paulo (CCSP), na época
Departamento de Informação
e Documentação Artísticas da
Prefeitura de São Paulo, foram
idealizadas por causa das
comemorações do aniversário
de 80 anos de Volpi. Foram
conduzidas pela historiadora,
crítica e museóloga Daisy V.
M. Peccinini em várias datas
em 1976, na residência e ateliê
de Volpi, e em 5/4/1976 pela
jornalista Radha Abramo, na
Capela do Cristo Operário,
elaboradas juntamente com a
pesquisadora Regina Helena da
Silva. A transcrição ainda sem
edição ou revisão posteriores
foi parcialmente editada para
a pesquisa com o objetivo de
proporcionar melhor fluidez ao
texto escrito, sem alterar seu
conteúdo. Outros eventos**

É a exigência prática do fazer que chama de volta ao presente, à urgência do que-se-tem-de-fazer, experiências passadas, muitas vezes remotas, às vezes esquecidas. É a ordem do fazer que dá ordem às recuperações mnemônicas, ao movimento da imaginação. Evidentemente, não se trata de materiais elaborados. O dado mnemônico com frequência mostra-se incompleto, impreciso, confuso; apenas na ordem técnica do fazer adquirirá um significado.⁴

comemorativos foram as exposições retrospectivas no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, em 1975, e no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Campinas, em 1976. Outros documentos utilizados encontram-se na bibliografia. Legenda das transcrições: "AV" refere-se a Alfredo Volpi, "DP", Daisy Peccinini e "RA", Radha Abramó.

4. ARGAN, Giulio. A história da arte e a cidade. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 52.

5. Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Nesse processo, os assuntos estão sujeitos à escolha particular de determinados objetos, o contato com outras obras artísticas e o ambiente em que vive, num processo inconsciente. A visualidade tem lugar primordial na organização espacial humana. Dentro de um registro fenomenológico, a experiência pode ser elaborada pela percepção e também organizada intelectualmente, elencando objetos e lugares: portanto, como uma linguagem, a nomeação e organização do mundo conhecido.⁵

Os percursos, ocasionais ou obrigatórios, contribuem para a *memória-imaginação* do artista, como lugares visitados em viagens e residências onde viveu períodos curtos ou longos. É instigante a ideia de uma imagem mental como a união de atributos subjetivos e intelectuais, encadeados pela memória. Desse modo, a apreensão do mundo passa a ter sempre novas possibilidades, assim como a pintura.

Paisagem, memória e imaginação

*Jamais veríamos uma paisagem nova se não tivéssemos, com nossos olhos, o meio de surpreender, de interrogar e de dar forma a configurações de espaço e cor jamais vistas até então.*⁶

Chamam a atenção nos depoimentos de Alfredo Volpi suas inquietações, em especial sobre as qualidades plásticas de seus trabalhos, como o cromatismo e, de modo geral, como se deu seu percurso artístico, ligado à segunda geração do modernismo brasileiro, nas décadas de 1930 e 1940⁷, inerente à crescente urbanização de São Paulo.

O processo de transformação da cidade no âmbito moderno estava presente no cotidiano no bairro do Cambuci, onde Volpi chegou com a família em 1898, com aproximadamente um ano e

7. De acordo com a concepção do crítico de arte Mário Pedrosa. A primeira está associada à Semana de 22 e à busca da identidade nacional, e a terceira está ligada à criação das Bienais. Sobre o assunto, conferir: PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

meio de idade⁸, e onde morou a maior parte de sua vida⁹. Seu processo de descoberta da pintura está intimamente ligado à vivência no bairro.

Alfredo Volpi – “Eu me lembro, quando eu era pequeno, aqui era delicioso... (...) Bom, naquela época, lembro que tinha até carro de boi... o carvoeiro para distribuir carvão... a praça lembrava uma praça velha com casinhas... passava um córrego d’água que descia por aí e atravessava o lago.”¹⁰

As declarações de Volpi à historiadora da arte Daisy Peccinini¹¹ – em diversas conversas durante o ano de 1976 – levam o espectador da obra a um passo atrás, a um momento anterior ao trabalho finalizado, no qual acontecem a elaboração e as ações do autor. Com 8 ou 9 anos¹², Volpi gostava de observar o trabalho de entalhe em madeira nas oficinas de carpintaria e mobiliário da região do Cambuci e da Mooca – em estilo *art nouveau*, entre outros. “Faziam enfeites em estilo *art nouveau*, mas nunca me deixavam tentar. Diziam para eu olhar porque aprenderia”.¹³

Daisy Peccinini – *E fez algum entalhe de madeira?*

AV – *Não, não fiz (...) Só olhava. (...)*¹⁴

[Depois trabalhou em uma empresa onde seu irmão Alceste era tipógrafo]¹⁵:

AV – *Também aí fiquei pouco tempo. Sim, porque eu desenhava sempre, muito. Aí eu pensei justamente na pintura. (...) eu rabiscava nessa encadernação, nesses papéis que não serviam, sempre rabiscava nesses pedaços de papéis. (...)*

*Acontece que justamente nesta tipografia, tinha lá um empregado que ganhou de presente uma caixa de aquarelas inglesa, então me vendeu, me vendeu por 500 réis a caixa de aquarelas... (...) eu te dou no fim do mês o dinheiro... [risos], e com essa aquarela comecei a borrar com tinta, pintar.*¹⁶

Já a partir dos 12 anos começa a fazer as primeiras pinturas com tinta a óleo, *paisagens, figuras, flores*¹⁷, indo aos lugares próximos de sua casa. Até os 47 anos de idade – aproximadamente entre 1910 e 1945 – Volpi pinta nos arrabaldes do Cambuci.

Em dado momento, passa a pintar as paisagens no ateliê, mas a partir de sua memória. Diferencia a paisagem *in loco* – a

Taís Cabral Monteiro

Alfredo Volpi: paisagem, memória e imaginação

8. Nasceu em Lucca, como sua mãe, e seu pai em Bolonha, Itália.

9. VOLPI, Alfredo. Entrevista concedida por Alfredo Volpi

I: depoimento. [3 de fevereiro de 1976]. Entrevistadora: Daisy V. M. Peccinini. São Paulo, 1976a. Entrevista concedida ao Serviço de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Residência e ateliê de Alfredo Volpi. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. 11 p. Número de tombo: DT2564, p. 4-5.

10. VOLPI, Alfredo. Entrevista concedida por Alfredo Volpi

III: depoimento. [8 de abril de 1976]. Entrevistadora: Daisy V. M. Peccinini. São Paulo, 1976c. Entrevista concedida ao Serviço de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Residência e ateliê de Alfredo Volpi. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. 31 p. Número de tombo: DT2566, p. 3. A região mesclava características rurais e urbanas. Resquícios da paisagem natural conviviam com construções arquitetônicas que só aumentavam. Até 1976, data das entrevistas pesquisadas, parte das casas já havia sido substituída por prédios.

11. Daisy Peccinini é curadora, pesquisadora e professora livre docente no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo (USP); realizou importantes pesquisas sobre o trabalho de Alfredo Volpi.

12. VOLPI, Op. cit. [1976c. Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], p. 4.

13. ARAÚJO, Olívio. Atenção: Volpi trabalhando. **Revista Arte Hoje**, [S.l.], v. 2, n. 13, 1978, p. 128.

14. *Idem*, p. 6.

15. ARAÚJO, Olívio. O mestre de sua época. **Revista Veja**, São Paulo, v. 10, n. 398, 21 abr. 1976, p. 127.

16. VOLPI, Op. cit. [1976c. Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], pp. 4-5.

17. *Ibidem*, p. 7.

18. *Ibidem*, p. 21.

19. Especial Volpi (Tv Cultura 1975-1976) (2009), Flávio de Carvalho, Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bX7lwRM6Axs>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=aGTVXn3QwJl>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

20. Segundo o antropólogo Roger Bastide (1898-1974). Apud SCARELI, Natália.

Espaço e espetáculo: estudo de algumas festas religiosas e populares em Ouro Preto/MG. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014. p. 39.

questão da representação da paisagem enquanto tradução da atmosfera, da luz – daquela feita em seu estúdio: fazer o trabalho depois, livre da observação, trazia uma construção e expressividade diferentes, pois a paisagem seria acessada principalmente pela memória do visto, sentido, percebido.

DP – *E essa observação era feita através de desenhos, quer dizer, você chegava no ateliê com desenhos.*

AV – *Não. Eu não fazia o desenho.*

DP – *Só visual. Guardava na memória.*

AV – *Sim. Senão ficava escravo outra vez do desenho de lá...*¹⁸

O processo criativo do artista remete à visão seletiva na apreensão da paisagem. Para Volpi, primeiro é preciso observar a natureza. Porém, considera dois diferentes tipos de aprendizado: um deles seria pintar diante da paisagem; o outro, a imagem feita no ateliê, que possui a construção plástica como questão central.

Em outra declaração sobre as memórias de infância em seu bairro, o artista conta sobre as festas juninas, que ocorrem no período de junho e julho, em dias santos: “Ia-se pegar balões aqui, nos dias de São João, Santo Antônio”¹⁹. Festividade de origem rural, através do processo de urbanização foi inserida no cotidiano da cidade. A Festa de São João, “a mais brasileira das festas”²⁰, tem fogueiras, balões, danças, música e comidas típicas.

Uma das fases sobre a qual foi manifestado enorme interesse de críticos, escritores e colecionadores, e se tornou icônica em sua obra, é a que compreende as pinturas chamadas de *Bandeirinhas*. São imagens que Volpi começa a fazer por volta dos anos 1950, nas quais utiliza em sua construção elementos isolados de seu contexto inicial, que remetem à ornamentação das festas religiosas ou populares. Além das bandeirinhas, desde a década de 1940 existem os elementos de fachadas, derivados das imagens de construções arquitetônicas e paisagens urbanas. Entre outras formas recorrentes, estão presentes em obras da época mastros, ogivas, barcos/velas. (No artigo a seguir, *Veneza em Volpi*, de Marco Giannotti, se discutirá como a fachada e a bandeirinha se complementam num jogo formal onde um telhado de uma fachada pode ser justamente o recorte da bandeira).

Parte dos estudos cronológicos de sua obra são baseados em figurações recorrentes. Torna-se interessante como, em suas declarações, Volpi afirma que não pinta bandeirinhas. Para ele, toda sua obra teve sempre o mesmo foco: resolver problemas da pintura. Utiliza os elementos não como descrição ou tema, porém como solução plástica, pretexto, imaginação. Contextos que aparecem nos títulos de obras como *Festa de São João* (1953) e *Casario* (1952), são para ele problemas de cor, forma, construção pictórica: “Bom, pega uma fachada de um período e pega uma de outro. Há uma diferença enorme entre uma e outra. Mas o problema é o mesmo – sempre é o problema da pintura”²¹.

Discurso e imagem se intercambiam: as trocas entre as diferentes linguagens são fluidas, sem hierarquias ou traduções literais. Seu trabalho resulta de uma pesquisa manual e reflexiva, de um profundo conhecimento adquirido laboriosamente, que evidenciam soluções plásticas altamente sofisticadas.

Seria interessante fazer uma alusão a Alberto da Veiga Guignard, que na mesma época criava suas *paisagens imaginantes* com balões, como o próprio artista nomeou parte das pinturas produzidas em torno das décadas de 1950 e 1960. Para o crítico Rodrigo Naves, apesar de suas diferenças, Guignard e Volpi alcançam uma aparência final semelhante, imagens onde tudo parece estar em suspensão²². As pinturas de paisagens de Guignard, em sua maioria de Minas Gerais, estado onde viveu a partir da década de 1940 até sua morte, em 1962, fazem ver “as paisagens e festas que muitas vezes fazem flutuar – numa atmosfera azul acinzentado, às vezes muito escuro – edificações, casas, igrejas, junto a balões (...)"²³. A tinta bastante diluída faz com que os objetos e o espaço, feitos da mesma substância colorida, se tornem leves como o ar.

Não é à toa que em 1944 o próprio Guignard irá convidar Volpi para uma exposição coletiva e visita às cidades históricas mineiras, percursos estes que convergem em influxos na poética do artista.

Formação

A formação autodidata, como a de Volpi, é recorrente na história da arte moderna brasileira, devido também ao colapso das Academias de Arte, como Sônia Salzstein afirma sobre esse assun-

21. VOLPI, Op. cit. [1976c. Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], p. 22.

22. NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996, p. 36.

23. DUARTE, Paulo. **Guignard**: a memória plástica do Brasil moderno. São Paulo: MAM, 2015.

to: “(...) não vejo, portanto, como excepcional o fato de Volpi ter se firmado à margem do ambiente mais intelectualizado da época e sem ter tido estudo artístico formal. Seria inapropriado rotulá-lo como ‘ingênuo’, ‘simplório’”²⁴.

Na época de formação do artista a cidade não dispunha de universidades de artes como hoje. Nesse contexto, o Liceu de Artes e Ofícios torna-se um dos lugares mais importantes para a formação artística – outras opções seriam estudar com professores particulares, ou mesmo no exterior, o que demandava também maiores recursos financeiros. Ao mesmo tempo, esta instituição proporcionava o convívio com mestres italianos “de formação acadêmica e especializados na pintura de ornato”²⁵. No encadeamento das atividades artísticas, a influência portuguesa, francesa, depois italiana, eram centrais²⁶. De todo modo, cabe ressaltar que a atividade artística sempre prescindiu e até hoje independe do ensino formal.

A pintura de ornamentação estava ligada indiretamente a outra atividade que gerou enorme interesse para Volpi, o ofício de pinturas de paisagem, com fins decorativos, nas casas de moradores da região. O trabalho como pintor-decorador começou a partir de 1915, com painéis nas residências do Cambuci.

24. SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000, p. 21. Sônia Salzstein faz apontamentos esclarecedores e precisos sobre a obra de Volpi. Um instigante debate entre Sônia Salzstein, Paulo Sérgio Duarte, Alberto Tassinari e o pintor Paulo Pasta, com mediação de Vanda Klabin, foi transrito para a forma do livro: KLABIN, Vanda. (org.). **6 perguntas sobre Volpi**: um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. Autores que também realizaram estudos importantes sobre o artista são Aracy Amaral, Marco Giannotti, Lorenzo Mammi, Rodrigo Naves, Olívio Tavares de Araújo, entre outros.

25. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 21.

26. O panorama de ensino artístico no Brasil foi iniciado com as corporações de ofícios, coloniais, bastante presentes em Minas Gerais e Bahia, de fundo marcadamente religioso, depois as iniciativas de D. João VI no século XIX com a Missão Francesa, que culminaram na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, sendo modelo para os Liceus de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro, em São Paulo e Pernambuco.

DP – *E quando você recebeu as primeiras encomendas de pintor de paredes?*
 AV – (...) *nesse tempo pintavam, mesmo nessas casas de operários tinha sempre uma paisagem fora, na entrada – hoje, acho que não existe mais... nem tem mais casas, só apartamentos... [risos], naquele tempo cada casa tinha o seu quintal, a sua chácara... de modo que eu comecei vendo aquilo e tornou a mexer.*

Depois recebeu encomendas para a ornamentação das salas de visitas de casas da elite econômica paulistana em diversos estilos, como painéis com paisagens e diversas figurações, frisos decorativos, em geral nas regiões da Avenida Paulista e da Rua do Paraíso. Era um trabalho bastante valorizado e a remuneração era suficiente para o artista manter seu trabalho pessoal em pintura por até quatro meses.

DP – *E você conseguiu êxito?*

AV – *Consegui, como não? (...) ...mas aquilo não era nada de arte porque as*

*decorações eram – a sala Luiz XV, renascentista, eram coisas que não tinham nada que ver com arte – mas estavam dentro da pintura.*²⁷

Logo depois, Volpi também trabalhou com a pintura de estampas de imagens religiosas, “últimas ceias, madonas, sagrados corações”²⁸.

A atividade artística nem sempre acontece de forma autônoma ou num ambiente dito “intelectualizado”, ou descolado da sociedade em geral. Desse modo, pode acontecer em contextos diversos. Por exemplo, a pintura decorativa está conectada ao âmbito da arquitetura e dos ofícios da construção. Ao mesmo tempo que [a arte] está ligada ao intelecto, a dimensão do fazer sempre está presente. É interessante pensar, em exemplos antigos ou contemporâneos, como a cidade proporciona encontros, interações de diferentes atividades e materiais disponíveis. O ateliê de certo modo se estende: o processo criativo e o próprio debate artístico tornam-se contínuos entre diferentes ambientes e vivências.

Entre 1934 e 1940 alguns artistas frequentavam os ateliês do Palacete Santa Helena, na Praça da Sé. Volpi e alguns amigos, como Francisco Rebolo Gonsales, saíam para pintar juntos a paisagem nos arredores dos bairros do Cambuci e Brás.

AV – Ia às vezes visita-los no ateliê, mas não participava do grupo [Santa Helena], não pintava lá, junto com eles. Mas às vezes saímos juntos para pintar nos arredores. (...)

E aí conheci o Rebolo, porque nesse mesmo local que [à noite também praticavam desenho de observação com modelo vivo], mas isto aqui era uma coisa separada, mas era no mesmo prédio, (...) cada um entrava com o dinheiro para poder pagar o modelo, era diferente... mas não eram todos os dias isso. Acho que era 2 ou 3 vezes por semana.

Em depoimento de Rebolo Gonsalez: “Todas as manhãs livres, saímos para o Canindé, Vila Guilherme, Casa Verde. Pegávamos nossas caixas [de tintas e materiais] e fámos pintar arrabaldes. Éramos chamados ‘pintores de subúrbio’”.²⁹

Era principalmente essa convivência cotidiana o que constituía o grupo: pintavam, desenhavam, não se auto definiam por ideias, mas por suas experiências em comum, entrelaçadas ao

Alfredo Volpi: paisagem, memória e imaginação

27. VOLPI, Alfredo. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi II:** depoimento. [5 de abril de 1976]. Entrevistadora: Radha Abramo. São Paulo, 1976b. Entrevista concedida ao Serviço de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Capela do Cristo Operário. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. 14 p. Número de tombamento: DT2565. p. 8.

28. ARAÚJO, 1976, p. 128.

29. Ibidem, p. 128.

ARS

ano 16

n. 34

30. Ficaram conhecidos como Grupo Santa Helena, Sergio Milliet deu esse nome ao grupo escrevendo sobre Zanini. “Alguns artistas como Rebolo e Zanini utilizaram as salas não apenas como ateliês, mas também como escritórios para gerenciar suas atividades de pintores-decoradores de residências e seções coletivas de desenho com modelo vivo”.
SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 52.

Centro da cidade e às proximidades de onde residiam ou exerciam suas atividades e empreendimentos. Nas palavras de Volpi: “Bom, o Grupo Santa Helena, bom, mas isso é uma coisa que inventaram eles, porque nunca pensamos em grupo, surgiu depois o Grupo Santa Helena. (...) Mas eram amigos que se encontravam lá (...)”³⁰.

Desse modo, a formação artística de Volpi se constitui neste ambiente e no âmbito da experiência: encontros nos ateliês, cursos livres, exposições e a prática artística diária.

Materiais e procedimentos

Apesar de tornar-se notório em sua obra o uso da técnica de pintura com têmpera-ovo, a trajetória de Volpi aponta para escorilhas altamente experimentais. Ao trabalhar com diversos procedimentos, torna-se claro como um intuito caro ao pintor era utilizar os materiais em sua maior potência. Como, por exemplo, na Osirarte, empresa de azulejaria do Paulo Rossi Osir, criada em 1940, onde Volpi fazia desenhos e painéis, em geral por encomenda.

DP – *Como é o processo?*

AV – *Dependia da quantidade de azulejo, porque cada azulejo media, parece que era 16cm o azulejo, o painel grande comportava muitos azulejos – então se fazia o desenho grande.*

DP – *Só o desenho?*

AV – *Eu fazia o desenho a carvão, depois um outro botava um papel transparente em cima e traçava, decalcava e furava – porque precisa furar todo ele – para poder passar depois no azulejo com pó de sapato [fuligem ou negro de fumo, variedade do carvão].*³¹

Volpi explica como nem toda pintura mural seria um afresco, que possui uma fórmula e um modo de fazer próprios:

AV – *É, se não faz daquele jeito, não faz afresco. O afresco é... precisa dosar o revoque e em segundo lugar precisa queimar a cal, deixar que ela fique velha e a areia lavada. Faz o revoque 2x1, 2 de areia e 1 de cal, como massa, não é, faz o revoque – e aí o pedreiro põe o pedaço pronto pintando aquele dia e no dia seguinte, então ele emenda outro pedaço e assim é o afresco, nessas condições. (...) [para colorir o afresco se utiliza] só água e pigmento.*³²

31. VOLPI, Op. cit. [1976c. Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], pp. 11-12.

32. VOLPI, Op. cit. [1976a.

Mas nas pinturas decorativas em residências a tinta era escolhida de acordo com a base da própria parede: em certos casos, usava a técnica clássica do afresco, em outros, a têmpera-ovo ou a chamada têmpera-cola, ou mesmo a pintura a óleo.

[Nas casas do Cambuci utiliza muitas vezes a têmpera cola]

AV – *No reboque tinha cal, então se pintava com cola nessas coisas. Se era óleo, então se fazia óleo, mas se era cal, então se fazia cola, era uma cola dosada, não é, essa cola comum (...) [misturada] com pigmento.*³³

O artista ressalta como as técnicas não têm segredo, basta seguir as receitas, como a antiga têmpera de gema de ovo ou fórmulas mais modernas, como a receita que passa a utilizar principalmente nas pinturas a partir de 1940:

DP – *E quando é que você começou a fazer suas próprias pinturas com têmpera? (...) Qual é a sua fórmula de têmpera?*

AV – *Isso aqui é fácil. Isso aqui, primeiro precisa dissolver a resina d'água, a dose é mais ou menos 2x1, dois de terebintina e um, como peso, não é? Uma de resina, dissolve o verniz [damar] – aquilo dá um verniz que serve para poder, o ovo, o ovo a mesma quantidade do verniz, e 2 partes de água. Essa é a dose... [pausa]. Mas essa é uma têmpera. Mas tem também uma outra têmpera que é aquela que é só gema de ovo e vinagre. Essa é a mais velha. (...) Tanto é que eles pintavam nesse tempo sobre madeira – Giotto tem tudo sobre madeira... (...) é só arranjar um bom vinagre, e a gema ovo. Em vez da emulsão, vai água. [Adicionava também gotas de óleo de cravo para a conservação].*³⁴

Depoimento à Daisy V. M.

Peccinini], p. 3.

33. VOLPI, Op. cit. [1976c.

Depoimento à Daisy V. M.
Peccinini], p. 6.

34. Ibidem, p. 16-19.

Ralph Mayer descreve como um modo de preparar a emulsão ovo/óleo, ou têmpera gorda, seria abrir um orifício no topo da casca do ovo e utilizar seu conteúdo, em geral emulsionando com os outros ingredientes numa garrafa alta, que devem ser medidos dentro da casca do ovo vazia para que sejam igualados em volume com o ovo inteiro³⁵.

Com inúmeras variações de proporção, cada artista adequa as quantidades de acordo com sua própria experiência e resultados almejados. Volpi muito provavelmente experimentou receitas e técnicas da têmpera ovo até chegar à sua receita particular. O próximo

35. MAYER, Ralph. *Manual do artista de técnicas e materiais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 296.

36. MORI, Eva. Caracterização**de pinturas do artista****Alfredo Volpi por meio de****métodos não destrutivos:**

espectrofotômetro, EDXRF, MEV e imageamento multiespectral.

2015. Dissertação [Mestrado em Mineralogia Experimental

e Aplicada] – Instituto de Geociências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Os métodos de análise científica utilizados por Eva Kaiser Mori selecionam diversos pontos numa mesma obra, de cores diversas. Cada ponto é exposto ao espectrofotômetro, que reconhece a cor através de ondas luminosas e traduz em dados numéricos para uma escala específica chamada Cielab, e à fluorescência de raios X, que identifica elementos químicos na composição. As obras foram

submetidas também a diferentes faixas de espectro luminoso: luz visível, infravermelho e ultravioleta.

Todos são chamados métodos “não destrutivos”, por não danificarem as obras.

37. VOLPI, Op. cit. [1976b. Depoimento à Radha Abramó], p. 03.

38. Foi uma encomenda do Ciccillo Matarazzo. Recebeu o convite do Frei da Capela e financiamento do Francisco Matarazzo. VOLPI, Op. Cit. [1976b. Depoimento à Radha Abramó], p. 01-03.

passo seria misturar pequenas quantidades dessa emulsão com os pigmentos.

Volpi sempre se interessou por pigmentos naturais, e costumava extraí-los de diferentes tipos de terra. Para a preparação e experimentação das matérias-primas a que tinha acesso, ele realizava o processo de hidratar porções de terra, decantar, peneirar, até obter os grãos mais finos, que formam as cores.

A restauradora e geóloga Eva Kaiser Mori, em sua pesquisa, pôde identificar (nas oito telas e nas pinturas murais na Capela do Cristo Operário, da década de 1950, e uma tela da década de 1980, utilizadas como material de pesquisa) tonalidades parecidas entre si, mas que podiam ter composições químicas muito distintas. Entre os elementos mais comuns foram encontrados o cobalto e o zinco, mas também o nióbio, mais raro³⁶.

Volpi submetia as cores a testes de permanência e resistência à luz, tanto os materiais que preparava como os pigmentos e tintas comprados, “como se pode observar à entrada de seu ateliê uma tira de papel, onde ele pintou em quadrados pequenos uma escala de cores e depois deixou ali, exposta ao sol, à luz, para ver se empalideciam”, conta a pesquisadora Daisy Peccinini sobre as ocasiões em que visitou o ateliê do Volpi para as entrevistas.

O artista conta como experimentou no afresco um óxido alemão para a cor azul, que utilizou depois ainda diversas vezes. “Provei ele no afresco, vi que era resistente e assegurei, guardei... comprei 5 kg... ainda tenho, desse azul aí...”³⁷. Interessa para Volpi como o resultado da cor difere de acordo com a técnica utilizada: apesar de ser o mesmo óxido, a cor azul se modifica por estar misturada em outro meio aglutinante. Na Capela do Cristo Operário, sendo os murais feitos com a têmpera-ovo, a cor é alterada, pois as partículas de pigmentos ficam envoltas pelo aglutinante gorduroso (da própria gema ou da emulsão ovo/óleo). Já no afresco, considera que “o azul é mais bonito...”, pois sendo o pigmento misturado apenas com água, suas características (como brilho e opacidade) são menos alteradas³⁸. Volpi realizou afrescos em Brasília em duas ocasiões, nas paredes da Igreja Nossa Senhora de Fátima, em 1958 (polemicamente apagado na década de 1960) e o painel de Dom Bosco no Palácio do Itamaraty, em 1966, ambos projetos arquitetônicos de Oscar Niemeyer.

Ao que tudo indica, o pigmento descrito por Volpi seria o azul-da-prússia, sintetizado em Berlim em 1704. Kaiser Mori identificou especificamente na pintura mural *A sagrada família*, na Capela do Cristo Operário, a presença do elemento Ferro (Fe) em áreas restauradas, o que pode indicar resquícios de azul-da-prússia.³⁹

Também foi detectada a presença de diversos pigmentos azuis: o azul-de-cobalto-e-zinco, o azul-de-cobalto ou o esmalte, muitas vezes misturados com pigmentos brancos, como o branco de titânio ou o branco de zinco. Outras possibilidades indicadas, mas não confirmadas, são o uso de lazurita e o próprio azul-da-prússia⁴⁰. Porém, a gama de tonalidades é imensa, pela variação dos fundos, concentrações, pinceladas, heterogeneidade das misturas e também pela sensação cromática dada pela disposição das cores; isso vale para todas as variações de cores.

Para fazer as telas, priorizava o uso do linho, e costumava construir o próprio *chassis*, serrava a madeira, montava a estrutura e esticava o tecido. “Prepara a base para a pintura com 7 ou 8 camadas de gesso ou carbonato de cálcio, misturado com a cola a base de proteína animal, nacional ou importada”, Peccinini esclarece. Esse preparo mais específico das telas foi o processo sedimentado principalmente para as pinturas feitas com têmpera-ovo a partir da década de 1940:

DP – Você sempre fez os *chassis* dos seus quadros?

AV – Não, teve um tempo que mandava fazer, mas é muito velho, esses com cunhas, não é, porque às vezes acontecia que ia no campo com, era uma espécie de um *chassi* que se abria e colocava a tela lá, depois pintava – que era um trabalho maior – depois dobrava, (...) então por isso que precisava de um *chassi* melhor, com cunha e aí mandava fazer o *chassi*. (...) Agora eu preparo tudo. Mas antes também eu preparava a tela.

É possível ver imagens detalhadas da preparação do *chassis* nessa época em reportagem da *Revista Arte Hoje*, n. 13, 1978, em fotografias de Rômulo Fialdini e texto de Olívio Tavares de Araújo.

As experiências com materiais são perceptíveis em suas escolhas pictóricas, pois trazem dados como a transparência e a textura das pinceladas, que repercutem em sua poética.

39. MORI, Eva. Caracterização de pinturas do artista Alfredo Volpi por meio de métodos não destrutivos: espectrofotômetro, EDXRF, MEV e imageamento multiespectral. 2015. Dissertação (Mestrado em Mineralogia Experimental e Aplicada) – Instituto de Geociências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. p. 186.

40. Ibidem, p. 198-199.

41. VOLPI, Op. cit. [1976c].
Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], pp. 16-19.

42. Ibidem, p. 19-23.

DP – *Como você prepara a tela?*

AV – *É com gelatina e gesso, ou senão carbonato de cálcio. Naquele tempo tinha um gesso bom, então se usava o gesso. Era um gesso francês, parece Carvalho Marinho, parece, não lembro mais o nome. Agora tem o carbonato de cálcio que é bom também, é mais branco, que é bom para preparar a têmpora.*⁴¹

DP – *Você acha que o processo artesanal da sua pintura – preparar a tela, o chassis – é parte do trabalho do artista?*

Volpi – (...) *Não, isso aí é um descanso. A pintura cansa, é muito cerebral. (...) porque para mim custa mais caro – fazer uma tela... bom, tenho um material melhor, porém.*⁴²

Aos poucos, as pesquisas referentes aos procedimentos se intensificam, à medida que o vocabulário formal é simplificado.

DP – *Voltando ainda ao problema do processo de criação que você geralmente utiliza ou segue, nós falamos então desse rabisco, não é (...)*

AV – *Começa com o rabisco...*

DP – ... *esse rabisco você desenvolve em carvão, lápis ou sobre papel. (...) geralmente você costuma desenhar variando em torno de uma mesma ideia antes de passar para a tela, ou você passa o primeiro estudo, vamos dizer, diretamente para a tela?*

AV – *Não, às vezes eu penso uma coisa e na tela faço outra [risos] ... é diferente. Às vezes é o rabisco que interessa, mas depois surge outra ideia, na tela faço outra coisa...*⁴³

43. VOLPI, Op. cit. [1976a].
Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], pp. 2-4.

Viagens

Volpi costumava fazer incursões que resultavam em pinturas de paisagens, como na década de 1930, em Mogi das Cruzes – já no início dessa década, suas paisagens revelam “um pintor profundamente refinado, e num período anterior ao convívio dele com os poetas concretos (...).”⁴⁴

Entre 1939 e 1941 mora entre Itanhaém, no litoral paulista – onde sua esposa, Benedita da Conceição, realizava um tratamento de saúde –, e volta regularmente para São Paulo, onde vende seus trabalhos. Vai também a outros lugares próximos, como a cidade de Cananéia.

44. SALZSTEIN, Sônia. Apud KLABIN, Vanda. Op. cit., p. 21.

Em 1944 viaja para Minas Gerais – segundo Araújo, a convite de Guignard – para uma exposição coletiva em Belo Horizonte e visita algumas cidades históricas, entre elas Ouro Preto, da qual resulta uma pintura, rica em detalhes, de uma festa junina típica dessa região. Ainda segundo Araújo, essa pintura demonstra sua intuição sobre o que se passa ao redor, e espontaneidade para novas investigações sobre cor e espaço⁴⁵. No início dos anos 1950, vai à Bahia, viagem realizada juntamente com Theon Spanudis, crítico e poeta⁴⁶.

As viagens contribuem para a *memória-imaginação* do artista. Volpi conta como foi importante revisitar um local decorado para uma típica festa de São João, neste caso, em Mogi das Cruzes. Descreve especificamente como o lugar estava preparado para os festejos do dia seguinte – um lugar onde passou por acaso, ao esperar de madrugada seu transporte para ir embora da cidade – e como aquele acontecimento inesperado teve um impacto de rememoração afetiva, as bandeirinhas e mastros numa expectativa deserta e silenciosa da comemoração⁴⁷.

Em viagem para Europa em 1950, com Mario Zanini e Paulo Rossi Osir⁴⁸, que durou aproximadamente 6 meses, vai para Itália e França, permanecendo cerca de 40 dias em Veneza, onde conta que pintou três ou quatro trabalhos – paisagens. Apesar de não indicar um reconhecimento da identidade italiana em sua obra, tendo vindo ainda criança para o Brasil, demonstra admiração pela cidade antiga, medieval, e pela arte italiana pré-renascentista, como a obra de Giotto, em Pádua, na região de Vêneto, onde visita muitas vezes com admiração a série de afrescos executados pelo artista em 1305 na *Cappella degli Scrovegni*⁴⁹.

Observa ainda na Itália trabalhos de Margaritone d'Arezzo (c. 1250-1290), Paolo Uccello (1397-1475) e Fra Angelico (1387-1455), referências importantes para o artista. Na França, sua principal influência foi a obra de Henri Matisse (1969-1954).

Sônia Salzstein mostra como essa admiração pelos pintores pré-renascentistas, que Volpi já observava anteriormente em livros, contribui para a tendência “à pureza linear, e ao uso cada vez mais estrutural da cor”⁵⁰. Também menciona em sua obra a “noção de uma superfície contínua, que irradiava para a vida na cidade”⁵¹.

45. ARAÚJO, Op. cit, p. 129.

46. ARTIGAS, João. Op. cit., p.5.

47. VOLPI, Alfredo.

Depoimento de Alfredo Volpi [2 de abril de 1971]. São Paulo, 1971b. Acervo do Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

48. VOLPI, Op. cit. [1976c.

Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], p. 12.

49. Cappella Degli Scrovegni.

Disponível em: <<http://www.cappelladegli-scrovegni.it/index.php/en/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

50. SALZSTEIN, Sônia. Op. cit., p. 44.

51. Ibidem, p. 38.

Aracy Amaral, em evento comemorativo dos 80 anos de Volpi, pergunta ao crítico de arte Walter Zanini sobre a viagem que fizeram à Itália: “essa viagem à Europa foi muito interessante... Ele viajou comigo, mas ele não gosta de viajar...”. Paulo Rossi Osir e Walter Zanini organizaram a viagem, que seria paga com uma parte em dinheiro e uma subscrição de quadros. Porém, Volpi diz que só concordou em fazer a viagem desde que não tivesse a obrigação de pintar lá, necessariamente. Preferia pagar a viagem com as pinturas feitas no Brasil. Financiou sua viagem com 24 quadros que somavam a quantia necessária. Declara ter feito apenas três ou quatro quadros em Veneza, que trouxe para o Brasil⁵².

52. VOLPI, Alfredo. (1971).

Entrevista concedida por Alfredo Volpi: depoimento. [02 de abril de 1971]. Acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS). Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

1940 e depois: imagem e experiência



Fig. 2.

Sem título [Composição com bandeirinhas], déc. 1960
têmpera sobre tela
135 x 68 cm

Fotografia: João Luiz Musa
Apóio cultural Instituto Volpi

Nas imagens que começa a fazer em meados dos anos 1940 e principalmente na década 1950, é possível notar o início da sintetização geométrica que constitui aos poucos um vocabulário formal que será cada vez mais depurado ao longo de sua trajetória. A escolha da têmpera como matéria essencial à fatura pictórica torna-se definitiva.

Os processos mentais, como as conexões da memória, envolvem as afeições na criação de imagens, interpretações do espaço na ordem do pessoal e intransferível. Volpi busca a construção de uma “cidade ideal” diferente da “esfera da vida”, o “reduto da subjetividade solitária, a dimensão experimental e especulativa que restara a um assediado indivíduo moderno”⁵³.

53. SALZSTEIN, Op. cit., p. 49

Entre o final do século XIX e a década de 1950, São Paulo transforma-se praticamente de uma vila com ruas de terra em uma metrópole verticalizada. O impacto é direto no cotidiano e na vivência das pessoas. O ambiente urbano passou por transformações radicais com o aumento da densidade populacional e intensa construção arquitetônica, refletindo as configurações sociais, políticas e econômicas⁵⁴.

A cidade então possui mais movimento e velocidade, mais luzes, grandes maquinários e estruturas, fábricas, arranha-céus, materiais inovadores. A maior circulação de pessoas e transportes, o uso de bondes e um número cada vez maior de automóveis, ônibus, depois ainda o metrô na década de 1970, transformam radicalmente o panorama da cidade.

O anonimato relacionado às pessoas na metrópole moderna é compatível com a indefinição do sujeito e a ausência do gesto aparente pressupostos na arte concreta. Quando perguntado sobre sua ligação com o concretismo, movimento artístico paulista com grande expressão na década de 1950, que privilegia características geométricas e espacializantes do campo pictórico, Volpi diz:

AV – *Não, me convidaram porque talvez tenha qualquer relação com eles e podia fazer parte do grupo deles... mas não é dizer que fazia questão: eles é que me convidavam para expor...*

DP – *Era uma homenagem?*

AV – *Homenagem, talvez.*⁵⁵

Volpi é então convidado a participar das exposições deste novo grupo, como já havia sido a participar dos outros. “Me encaixaram, como me encaixaram também em outros grupos...”⁵⁶. Em texto para o *Jornal do Brasil*, Décio Pignatari escreve sobre *Xadrez branco e vermelho*, uma pintura em têmpera de c. 1947: “Esta obra é, exatamente, uma obra concretista, e das mais estupendas, ainda que não interesse, provavelmente, saber em que ‘ismo’ se enquadra a sua obra”⁵⁷.

Quando perguntado sobre a relação das formas geométricas com os concretistas, Volpi diz: “Bom, essas formas geométricas não são... não é novidade – coisas muito antigas têm forma geométrica também...”. Certamente não apenas as imagens geométricas,

54. Além disso, o crescimento populacional do distrito foi enorme. O censo de 2000 contabilizou 28.717 habitantes no Cambuci. Naquela época, o distrito do Brás saltou de 2.308 habitantes em 1872 para 32.387 em 1893. A cidade de São Paulo, nas mesmas datas, passou de 23.243 para 192.409 habitantes. E o processo de crescimento acelerado continua; já em 2013, a área metropolitana contava com 19.500.000 habitantes. Fonte: IBGE. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

55. VOLPI, Op. cit. [1976b. Depoimento à Radha Abramó], p. 01.

56. VOLPI, Alfredo. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi:** depoimento [28 de fevereiro de 1971]. Entrevistadores: Delmiro Gonçalvez e Assef Kfouri. São Paulo, 1971a. Reportagem do jornal O Estado de S.Paulo. Residência de Rebolo Gonzalez. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tombo: MJ2284.

57. PIGNATARI, Décio. A exposição de arte concreta e Volpi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jan. 1957. São Paulo, 1957. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tombo: DT2571.

58. Marco Giannotti escreveu sobre o assunto: "Justamente no período [1940] da consolidação do seu estilo e de sua paleta [...] Como afirmava uma artista brasileira que era fascinada pela têmpera, Mira Schendel, a cor da têmpera pulsa no espaço. [...] Neste sentido, vejo uma tensão constante, em suas pinturas desse período, entre forma e cor. [...] Não creio que as cores de Volpi, por terem um aspecto esmaecido, não sejam capazes de produzir um efeito estético impactante. O fato delas não aparecerem de imediato, mas através de um processo contínuo de rememoração, faz com que cada cor se projete em outra para poder aparecer. As cores nunca são puras: o azul é o azul refletido em um verde esmeralda e assim por diante [a ideia de uma cor pura não é uma ficção?]" . GIANNOTTI, Marco. Volpi ou a reinvenção da têmpera. **Revista ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 72-77, 2006.

59. VOLPI, Alfredo. Op. cit. [1976a. Depoimento à Daisy V. M. Peccinini], p. 03.

60. VOLPI, Alfredo. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi:** depoimento [9 de maio de 1974]. Entrevistador: Programa Roteiros do Vale nº 6: o poeta e a cidade. São Paulo, 1974. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tombo: DT249.

61. ARAÚJO, Op. cit, p. 49.

porém a pinceladas menos expressivas também o conectaram aos aspectos construtivos daquele movimento.

As pesquisas minuciosas sobre os meios materiais são parte do seu processo de trabalho, que se torna cada vez mais elaborado e rigoroso. Aos poucos, suas pinceladas sugerem uma movimentação ótica, quase imperceptível, dos objetos pictóricos, à medida que o contorno revela traços repetidos ou sutilmente imprecisos. Essa aparente indeterminação, juntamente com a confecção própria de suas telas e fundos, remete a uma fatura artesanal.

Apesar de não deixar claro em seu texto por que passa a utilizar principalmente a têmpera-ovo em suas telas a partir da década de 1940, quando passa a pintar sempre e cada vez mais em seu ateliê, diz que prefere essa técnica, pois a têmpera precisa ser emulsionada e misturada com o pigmento, o que predispõe tempo e cuidado, e precisa dos materiais, instrumentos e espaço físico adequados⁵⁸.

AV – Bom, o óleo nas telas quando ia à natureza, pintava a óleo, que era mais cômodo. No ateliê não, pintava a têmpera. Agora, certas ocasiões pintei a óleo porque era mais cômodo para mim, como os Painéis da Costeira, que eu pintei lá no Museu que estava em construção. Lá era mais cômodo o óleo porque estava tudo aberto lá, vinha uma ventania, o pó... e não só, o óleo era mais barato também...⁵⁹

Porém, tais escolhas materiais se esclarecem pela observação. Ao ver as obras é possível obter respostas, sobretudo se o espectador se detiver no cromatismo de suas pinturas.

[Interrogado sobre os motivos da escolha de uma cor]

AV – Mas você não vê? Só pode ser esta. Você põe a primeira. Olha! Aí, vê qual deve ser a segunda. Põe a segunda. Olha de novo. E assim por diante. Se não está certo você percebe. E faz tudo outra vez.⁶⁰

Já foi descrito no texto de Araújo como Volpi prepara seus materiais, ou como prepara e pinta cada cor separadamente⁶¹. Porém, na pesquisa de Kaiser Mori, o procedimento meticuloso fica comprovado pela análise científica dos pigmentos. Segundo a pesquisadora, quando terminava de aplicar uma determinada

cor, Volpi limpava cuidadosamente paleta e ferramentas, para então começar com nova preparação da tinta, o que garantia maior pureza de cada cor: “(...), de modo que o vermelho do topo de um quadro é praticamente o mesmo vermelho da parte inferior” de modo que o vermelho do topo de um quadro é praticamente o mesmo vermelho da parte inferior”⁶². Quimicamente o mesmo vermelho, porém alterado por nossa percepção, torna-se importante ressaltar, pelas relações cromáticas com as áreas ao redor.

A percepção cromática é um assunto recorrente para Volpi. Seu procedimento é muito mais empírico que teórico e está pautado em sua experiência diária como pintor.

A geometria é aparente, porém não rigorosa. Organiza cromaticamente o espaço nas pequenas superfícies pictóricas e dialoga com a arquitetura, num processo reelaborado até o final de sua vida.

62. Apud MONFRINATO, Barbara. Composição química atesta identidade das obras de Volpi. **Agência Universitária de Notícias**, São Paulo, 8 maio 2015. Arte e Cultura, ano 48, n. 32. Disponível em: <<http://www.usp.br/avn/antigo/exibir?id=6756&ed=1182&f=13>>. Acesso em: 10 nov. 2018. Eva Kaiser Mori, restauradora e geóloga da Universidade de São Paulo (USP) estudou os pigmentos utilizados em telas e murais dos anos 1950.

Bibliografia

ALMEIDA, Paulo. **O grupo Santa Helena, hoje**. São Paulo, 1967. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tombo: FH0130. Texto do folheto da exposição realizada na Galeria 4 Planetas.

ANDRADE, Mário de. Esta Paulista Família. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 2 jul. 1939. Suplemento Literário, p. 4. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tombo: MJ2327.

ARAÚJO, Olívio. O mestre de sua época. **Revista Veja**, São Paulo, v. 10, n. 398, 21 abr. 1976.

_____. Atenção: Volpi trabalhando. **Revista Arte Hoje**, [S.l.], v. 2, n. 13, 1978.

ARGAN, Giulio. A história da arte e a cidade. In:_____. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp. 13-85.

ARS ARTIGAS, João. **Entrevista concedida por João Batista Villanova Artigas:** depoimento [18 de outubro de 1962]. São Paulo, 1962. ano 16 Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria n. 34 Municipal de Cultura. 10 p. Número de tombo: DT2380.

DUARTE, Paulo. **Guignard:** a memória plástica do Brasil moderno. São Paulo: MAM, 2015.

ESPECIAL Volpi (Tv Cultura 1975-1976) (2009), Flávio de Carvalho, Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bX7lwRM6Axs>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=aGTVXn3QwJI>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

GIANNOTTI, Marco. Volpi ou a reinvenção da têmpera. **Revista ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 72-77, 2006.

KLABIN, Vanda. (org.) **6 perguntas sobre Volpi:** um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

MAYER, Ralph. **Manual do artista de técnicas e materiais.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MONFRINATO, Barbara. Composição química atesta identidade das obras de Volpi. **Agência Universitária de Notícias**, São Paulo, 8 maio 2015. Arte e Cultura, ano 48, n. 32. Disponível em: <<http://www.usp.br/aun/antigo/exibir?id=6756&ed=1182&f=13>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

MONTEIRO, Taís. **Percursos poéticos.** 2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MORI, Eva. **Caracterização de pinturas do artista Alfredo Volpi por meio de métodos não destrutivos:** espectrofotômetro, EDXRF, MEV e imageamento multiespectral. 2015. Dissertação (Mestrado em Mineralogia Experimental e Aplicada) – Instituto de Geociências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil:** ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III.** Organização de Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

PIGNATARI, Décio. A exposição de arte concreta e Volpi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jan. 1957. São Paulo, 1957. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tombo: DT2571.

SALZSTEIN, Sônia. **Volpi**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual, 2000.

SCARELI, Natália. **Espaço e espetáculo: estudo de algumas festas religiosas e populares em Ouro Preto/MG.** 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014.

VOLPI, Alfredo. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi: depoimento [28 de fevereiro de 1971].** Entrevistadores: Delmiro Gonçalvez e Assef Kfouri. São Paulo, 1971a. Reportagem do jornal O Estado de S.Paulo. Residência de Rebolo Gonsalez. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tombo: MJ2284.

_____. **Depoimento de Alfredo Volpi [2 de abril de 1971].** São Paulo, 1971b. Acervo do Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

_____. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi: depoimento [9 de maio de 1974].** Entrevistador: Programa Roteiros do Vale nº 6: o poeta e a cidade. São Paulo, 1974. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. Número de tombo: DT249.

_____. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi I: depoimento. [3 de fevereiro de 1976].** Entrevistadora: Daisy V. M. Peccinini. São Paulo, 1976a. Entrevista concedida ao Serviço de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Residência e ateliê de Alfredo Volpi. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. 11 p. Número de tombo: DT2564.

_____. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi II: depoimento. [5 de abril de 1976].** Entrevistadora: Radha Abramo. São Paulo, 1976b.

Entrevista concedida ao Serviço de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Capela do Cristo Operário. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. 14 p. Número de tombo: DT2565.

_____. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi III:** depoimento. [8 de abril de 1976]. Entrevistadora: Daisy V. M. Peccinini. São Paulo, 1976c. Entrevista concedida ao Serviço de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Residência e ateliê de Alfredo Volpi. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. 31 p. Número de tombo: DT2566.

_____. **Entrevista concedida por Alfredo Volpi IV:** depoimento [1976]. Entrevistadora: Daisy V. M. Peccinini. São Paulo, 1976d. Entrevista concedida ao Serviço de Documentação da Prefeitura de São Paulo. Residência e ateliê de Alfredo Volpi. Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura. 14 p. Número de tombo: DT2567.

Marco Garaude Giannotti***Veneza em Volpi.**

Venice in Volpi.

Artigo inédito

palavras-chave:
Volpi; Pintura moderna;
Veneza

Este artigo indaga em que medida a viagem realizada por Volpi para a Europa, em particular a Veneza, teve impacto significativo na sua obra pictórica, pois esta cidade possui características cromáticas e urbanísticas que podem ser vistas nas pinturas do artista a partir da década de 1950.

keywords:
Volpi; Modern Painting; Venice

The article seeks to investigate how Volpi 's voyage to Europe, specially Venice, has had a significant impact on the artist' s pictorial work since this city has chromatic and urban features that can be seen in the artist's paintings from the 50's.

* Universidade de São Paulo
[USP], SP, Brasil.

**Fig. 1.**

Montagem com fotos tiradas pelo autor em Veneza (2016) e dois quadros de Alfredo Volpi: 1) *Sem título* (série viagem à Itália), início da década de 1950, óleo sobre madeira, 49,5 x 30,0cm; 2) *Fachada com Calha*, têmpera sobre tela, década de 1960 (Coleção Domingos Giobbi).

A formação estética de um artista muitas vezes se faz mediante viagens. Volpi vai para a Itália e França em 1950, com Mário Zanini e Paulo Rossi Osir, durante aproximadamente 6 meses, permanecendo certo tempo em Veneza. Demonstra admiração pela cidade medieval, em especial pela arte italiana pré-renascentista, e visita muitas vezes a série de afrescos executados por Giotto em torno de 1305 na Cappella degli Scrovegni, na cidade vizinha em Pádua.

Taís Cabral Monteiro¹

Volpi nasceu em Lucca, na Itália, em 14 de abril de 1896, veio ao Brasil dois anos depois, quando os pais imigraram para São Paulo. Ainda jovem, antes de se tornar um pintor profissional, trabalhou como pintor de frisos, florões e painéis nas paredes das mansões paulistanas e até mesmo numa capela nas cercanias de Piracicaba. A presença da arquitetura eclética italiana ainda pode ser notada em alguns casarões a beira da ruína em bairros tradicionais de imigração italiana, como os bairros do Bixiga e Cambuci. Na verdade, fotografias da década de 1930 mostram que a presença de elementos arquitetônicos de origem italiana era difundida por toda a cidade, seja em casas simples, seja nos teatros e lojas, seja em edifícios como o Martinelli, primeiro construído em São Paulo, finalizado em 1929. Logo, torna-se pertinente indagar

1. MONTEIRO, Taís. **Percursos poéticos**. 2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

2. GIANNOTTI, Marco. Volpi ou a reinvenção da têmpera. **Revista ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 72-77, 2006.

quando e em que medida a arquitetura italiana exerce influência na sua produção pictórica madura de fachadas, mastros e bandeirinhas.

Já se discorreu sobre o fato de sua primeira viagem de volta à Itália ter exercido enorme impacto em sua obra. Também foi discutido em que medida esta viagem fez com que o artista passasse a se interessar pelo emprego da técnica da têmpera, técnica comumente utilizada na pintura italiana antes do advento da pintura a óleo no final do século XV². O que aparenta ser um retrocesso a uma prática medieval, na verdade marca o amadurecimento poético de Volpi, pois o pintor adquire um estilo único ao reutilizar uma técnica e uma espacialidade medievais.

Contudo, a influência sobre a técnica não se faz apenas na releitura dos grandes mestres. Importantes historiadores da arte, como Francastel e Argan, procuram estabelecer laços entre a pintura e arquitetura. Se o primeiro nos mostra como a técnica da perspectiva está atrelada à imaginação, de modo que durante o Renascimento artistas projetaram cidades ideais na pintura que só posteriormente seriam construídas, o outro faz da famosa Cúpula da Catedral de Florença uma metáfora da hegemonia florentina sobre as cidades da Toscana. A cidade, como afirma Argan, tem um caráter eminentemente artístico após o Renascimento:

A origem do caráter artístico implícito da cidade lembra o caráter artístico implícito da linguagem, indicado por Saussure: a cidade é intrinsecamente artística. A concepção da arte como expressão da personalidade tinha a sua primeira raiz na concepção da arte na Renascença – justamente o período em que se afirma, pelo menos em hipótese, que pode existir uma cidade ideal, concebida como uma única obra de arte, por um único artista.³

3. ARGAN, Giulio. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 82. Sobre a técnica como uma prática ligada a imaginação, conferir FRANCATEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

A cidade de Lucca situa-se na Toscana, próxima de Florença. Seria natural supor que Volpi buscassem suas origens na cidade natal. Entretanto, passa mais tempo em Veneza e Pádua. Por que razão? Tornou-se um lugar comum afirmar que Volpi é dos maiores pintores brasileiros pela riqueza cromática de sua paleta. A antiga disputa da primazia do desenho sobre a cor revela na verdade um embate entre duas correntes pictóricas que se firmam desde o Renascimento. A pintura com um desenho bem delineado se afirma em Florença, enquanto a pintura de grande variação de matizes se

desenvolve em Veneza. A representação da arquitetura em contraponto à natureza sempre coloca problemas geométricos na composição pictórica. Com o advento da perspectiva criada por Brunelleschi nos primórdios do século XV a sistematização matemática do espaço pictórico parece estar concluída.

Desde o Renascimento, instaura-se uma famosa querela retórica sobre a primazia do desenho (*disegno x colore*) sobre a cor na composição pictórica, que explicita a disputa pela primazia entre a escola florentina e a veneziana. Contudo, aspectos distintos são evidentes não só na ocupação urbanística, a primeira, mais linear pautada pela perspectiva, e a segunda, inserida aparentemente de modo mais caótico sob a laguna, mas também pela maneira como alguns pintores passam a abordar diretamente a pintura sem recorrer ao desenho prévio.

Vasari elogia Michelangelo e critica o veneziano Giorgione justamente pela falta do rigor gráfico na composição do segundo⁴. A perspectiva, que passa a orientar a construção do espaço pictórico a partir do desenho, foi “inventada” em Florença por Brunelleschi, com demonstrações feitas a partir do pórtico da Catedral com uma pintura aplicada em uma madeira, que parece ter a mesma grandeza relativa do batistério. No mesmo período, em 1419, seu projeto foi o vencedor do concurso de arquitetura para a construção da cúpula da Catedral. O arquiteto utiliza um método construtivo romano com tijolos para cobrir o grande vão que parecia intransponível. A viagem que realizou anos antes com Donatello para investigar Roma efetivamente lhe abriu novos horizontes construtivos.

É importante salientar que uma concepção previa da espacialidade a partir do desenho não impede que a paleta Florentina tenha mais vivacidade que a Veneziana. O que distingue uma escola da outra é a maneira como os pintores venezianos, influenciados pela técnica da pintura a óleo realizada no Países Baixos e trazida para a Itália via Antonello da Messina, utilizam camadas distintas e pigmentos mais transparentes, a fim de criar uma ambientação atmosférica baseada na diferença dos matizes, proporcionando uma profundidade ótica mais apurada sem se pautar na perspectiva⁵. No alto Renascimento a perspectiva linear não é considerada suficiente para dar conta do espaço virtual, outros esquemas espaciais passam a ser utilizados, de modo que o espelhamento entre o ponto de fuga e o ponto de vista já não é tão rígido. O desenvolvimento no século XVI de uma interpre-

4. Cf. GOMBRICH, Ernst. *The Image and the Eye*. London: Phaidon, 1994, p. 227.

5. A este respeito, conferir SORABELLA, Jean. Venetian Color and Florentine Design. *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, out. 2000. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/vefl/hd_vefl.htm>. Acesso em: 10 nov. 2018.

6. GOETHE, Wolfgang. *Viagem à Itália*: 1786-1788. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Gage salienta que Alberti não opõe propriamente o desenho à cor, visto que “o pintor deve saber além de desenhar, *bene conscriptam* – colorir com excelência”. Desde o século XII já se tinha conhecimento de que o olho teria receptores monocromáticos bem como policromáticos. GAGE, John. *Colour and Culture*. London: Thames and Hudson, 2005, p. 117-119.

7. Marco Polo afirma que em Badakstan há uma grande montanha de onde o mais puro azul é extraído. Cf. BRUSATIN, Manlio. *A history of colors*. Michigan: Shambhala, 1991. Volpi visita diversas vezes a cidade de Pádua, e a obra de Giotto: “Eu de vez em quando dava um pulo em Pádova. Sempre sozinho. De Veneza a Pádova é perto, não é, um ônibus. Fui umas 17 ou 18 vezes lá; mais para ver o Giotto e também para distrair um pouco...”. VOLPI, Alfredo. *Depoimento de Alfredo Volpi* [2 de abril de 1971]. São Paulo, 1971. Entrevistador: Theon Spanudis. Acervo do Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-de-alfredo-volpi>>. Acesso em: 10 nov. 2018. Paulo Sergio Duarte chama a atenção para o fato de que em Giotto, “pela primeira vez, a cidade aparece como tema efetivo na pintura”. Apud KLABIN, Vanda. *6 perguntas sobre Volpi*: um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 58.

tação antagônica entre *disegno* e *colore* é aos poucos substituída pelo reconhecimento de que a cor desempenha uma função na percepção da luz através de uma graduação tonal e matizada⁶.

O comércio dos pigmentos desde o século XI foi um dos fatores que elevaram Veneza a condição de grande cidade. Pensava-se que o azul que podemos ver no céu estrelado da *Capela de Scrovegni* em Pádua, na região do Vêneto, que tanto encantou Volpi era o azul ultramar, que chega das minas do Afeganistão à Europa graças ao comércio marítimo veneziano⁷. Marco Polo, no relato de suas viagens, comenta a preciosidade deste pigmento, que chega a valer mais do que ouro. Porém, como afirma Taís Cabral: para os numerosos fundos de azul, tanto das cenas representadas nas paredes quanto na extensão do céu no teto da Capela, Giotto deu preferência ao uso do mineral azurita (carbonato de cobre hidróxido), ao invés do raro pigmento proveniente do lápis-lazúli trazido das minas do Afeganistão, muito mais dispendioso⁸. À primeira vista, pode parecer curioso o fato de que a capela – um marco arquitetônico na história da relação entre cor e espaço – tenha sido feita por um dos grandes artistas da escola florentina, ao qual supostamente se atribui o grande domínio do desenho. Mas o fato é que já no século XIV sua obra é celebrada até mesmo por Dante e se torna um paradigma para o que seria a nova pintura do Renascimento. Artistas como Michelangelo minuciosamente estudam seus afrescos antes de iniciar a Capela Sistina, quase duzentos anos mais tarde.

Além de ter acesso a cores variadas, os pintores venezianos se tornaram célebres pelo manejo inconfundível da tinta, seja ela têmpera, têmpera gorda ou óleo. A pintura veneziana adquire uma vibração cromática e uma dimensão atmosférica única na pintura do Renascimento. A partir do século XVI firma-se na pintura europeia o estudo da paisagem, principalmente devido a propagação da pintura italiana e sua relação dialética com a pintura dos países baixos. Entretanto, no interior da paisagem, muitas vezes vestígios da civilização sempre aparecem para balizar nosso olhar. Por exemplo, tanto na famosa *Tempestade* de Giorgione de 1508, uma das primeiras pinturas com o tema da paisagem, como na pintura de Poussin *Paisagem com São João em Patmos*, realizada em 1640, observa-se no primeiro plano ruínas antigas que remetem a figuras geométricas tridimensionais. No caso de Poussin, no meio plano aparece ainda a ruína de um templo, um pouco mais ao fundo um

obelisco e por fim uma montanha. O que torna fascinante esta pintura é justamente este jogo entre natureza e cultura que permite a contemplação da natureza⁹. É graças a presença de formas geométricas que o olhar pode chegar até a montanha vista à distância e que, por sua vez, sugere a figura de um triângulo perfeito.

Leonardo da Vinci busca conciliar o desenho florentino e a cor veneziana na perspectiva aérea. O azul do céu é interpretado como fenômeno atmosférico e não como cor intrínseca. Leonardo tenta integrar um conhecimento teórico dos tratados medievais sobre a supremacia da luz e dos problemas ópticos-fisiológicos com estudo empírico da natureza¹⁰. Ele aconselhava o pintor a comparar suas cores com a cor natural do motivo. Suas nuances cromáticas, por sua vez, acabam cada vez mais confinadas ao jogo do claro e do escuro (*chiaroscuro*), descrito no seu tratado como uma ciência de grande relevância. Leonardo afirma que o azul sustenta a perspectiva e manifesta a espacialidade atmosférica:

O azul é a cor do ar. As coisas mais distantes parecem mais azuladas, devido à grande quantidade de ar que se encontra entre a vista e o objeto (...). O sentido de realidade física da pintura renascentista baseia-se na conjugação das perspectivas aérea e linear. (...) Sem a perspectiva das cores, a perspectiva linear não é suficiente em seu movimento para determinar as distâncias.¹¹

Com a progressiva divulgação em toda a Europa dos novos paradigmas da arte italiana, pautados muitas vezes no estudo sobre a cultura da antiguidade clássica, sediada principalmente em Roma, o processo de formação de um artista passa desde então por uma viagem obrigatória a Itália. À medida em que Roma firma-se como o centro artístico da Europa graças ao mecenato de papas como Urbano VIII, eleito em 1623, vários artistas como Claude Lorrain (1600-1682) e Poussin (1594-1665) deixam a França e passam boa parte de suas vidas em Roma. A Academia Francesa em Roma foi fundada em 1666 por Luís XIV, na Villa Medici, sob a direção de Colbert, Charles le Brun e Gian Lorenzo Bernini.

Anos mais tarde, no final do século XVIII, Goethe descobre o colorido justamente na sua viagem de formação à Itália. A partir de então dedica mais de vinte anos ao estudo do fenômeno cromático.

8. MONTEIRO, Taís. *Reflexões sobre a cor*. São Paulo: Martins Fontes, [201-]. No prelo.

9. No sentido etimológico de contemplar: *contemplatus*, p. p. of *contemplari* to contemplate; *con-* + *templum*, remete ao espaço de observação do *Augur* que prevê o futuro mediante o voo das andorinhas diante do frontão de um templo.

10. “A leitura de Leonardo das fontes medievais, em particular Alhazen, Bacon, Witelo e Pecham, o levou a entrar em contato com a ótica fisiológica. Muito do seu trabalho pode ser visto, como em Ghiberti, como uma tentativa de testar, depurar e ampliar os seus vastos estudos sobre a natureza”. GAGE, John. Op. cit., p. 133. “Leonardo reacende o preconceito de Vitruvio e Plínio contra o colorido extravagante e continua a desenvolver práticas do *Quattrocento* em direção à uma harmonia mais coerente e de tons mais rebaixados”. GAGE, John. Op. cit., p. 133-134. Leonardo valorizava sombra distinguindo-as das trevas, e criando a técnica do *sfumato*. Conferir ainda, em GAGE, John. Op. cit., como a polêmica sobre as questões gráficas de transposição de uma espacialidade tridimensional para o bidimensional ofuscava o debate sobre o colorido, entendido durante os séc. XV e XVI como secundário.

11. Leonardo da Vinci apud PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente.** Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2010, p. 41.

12. GOETHE, Wolfgang. Op. cit.
p. 102.

Meu velho dom de ver o mundo com os olhos do pintor cujos quadros [referia-se a Paolo Veronese] acabei de contemplar conduziu-me a um pensamento singular. É evidente que os olhos se formam em consonância com os objetos que divisaram desde a infância, e, sendo assim, o pintor veneziano há de ver tudo com maior clareza e limpidez do que os outros homens. Nós, que vivemos numa terra ora imunda, ora poeirenta, incolor, a obscurecer qualquer reflexo, muitos até, talvez, em cômodos apertados, não podemos, por nós próprios, desenvolver visão assim jubilosa.¹²

Já em Veneza, no século XVI, nota-se uma nova maneira de abordar o espaço pictórico, através da *vedutas* de Canaletto e posteriormente com Guardi. Embora se possa notar uma perspectiva que nos leva para horizontes longínquos, o espaço é bem diferente da pintura florentina. Segundo Alberto Tassinari:

Aquilo que mais distingue Veneza de Florença não é espaço X cor, mas o espaço atmosférico, ambientado, de Veneza, que não é parte extra partes como em Florença mas uma unidade única, como dirá Wölfflin sobre o Barroco. E essa unidade única vem do matiz. Não de tons, pois tons diz respeito a valores de claro e escuro.¹³

* * *

13. Segundo Tassinari, em conversa por e-mail, há confusão de terminologias no Brasil ou em português sobre tom e matiz. TASSINARI, Alberto. Mensagem pessoal.
Mensagem recebida por <Marcog@usp.br> em 15 jul. 2017.

A paisagem urbana sempre foi um dos pontos basilares na obra de Volpi. Entretanto, sua inclinação pictórica sempre se volta justamente para a pintura do *trecento* (pintura do século XIV na Itália), a pintura feita com pontos de vistas e espacialidades diversas, à revelia do espaço unificado da perspectiva. Neste sentido, podemos dizer não só que o azul pleno da *Capella Scrovegni* o tenha influenciado, mas também a construção enviesada, onde a arquitetura tem uma relação desmesurada com o homem. A cidade se apresenta neste caso de forma labiríntica, de modo que jamais pode ser decifrada num só golpe de vista: “É por meio de uma visão cada vez mais apurada sobre o espaço urbano que se dão as grandes mudanças, as passagens de ‘fases’ em sua obra”, segundo Taís Cabral Monteiro¹⁴.

As bandeirinhas parecem como que num processo de metamorfose; adquirem uma propriedade orgânica, pois surgiram de uma espécie de mutação formal pictórica. Em certa medida são elemen-

14. MONTEIRO, Taís. Alfredo Volpi: paisagem, memória e imaginação. *Revista ARS*, São Paulo, v. 17, n. 34, p. 141-161, 2018.

tos que surgem dos telhados das fachadas, que sempre produziam bandeirinhas em negativo. Embora afirme que sua pintura trata exclusivamente de cor e forma, Volpi é um exemplo para aqueles que ainda acreditam no potencial expressivo da pintura, visto que as questões que acompanham seu trabalho nunca são estritamente pictóricas, mas remetem sempre a determinadas experiências de vida. Ao falar sobre a *Atualidade do belo*, Gadamer nos diz que uma obra de arte deve ter uma dimensão simbólica, induzir ao jogo e remeter a uma festa, pois uma obra reúne as pessoas¹⁵. Como ninguém, Volpi faz destes preceitos uma forma de vida artística.

Ao contrário de um aspecto sóbrio e linear de Florença, Veneza, entrecortada por múltiplos canais e ruas estreitas, só permite uma vista abrangente nos grandes canais. Ao andar pela cidade labiríntica, vemos inúmeras fachadas refletidas n'água. A cidade tem formação medieval, a única Piazza, de São Marco, é que nos permite ver suas construções com uma certa distância perspectivada. Por sua natureza lagunar, Veneza parece recusar um traçado firme, cores se refletem por todos os lados. Observar um belo entardecer na cidade torna-se quase uma epifania: a Catedral de São Marco com suas pedras multicoloridas, assim como o *Pallazzo Ducale*, adquire um tom róseo que se contrapõe ao azul do céu e aos vários matizes da lagoa. Não é à toa que grandes coloristas como Turner e Monet buscaram captar esta sensação indescritível.

Ao caminhar pela cidade é possível redescobrir Volpi em cada detalhe: nas fachadas de tons amarronzados com portas de um verde vibrante, nos campos que se abrem e permitem a contemplação de espaços mais amplos, nas janelas multicoloridas arqueadas e fechadas. Muito se falou sobre como os mastros de Volpi remetem às bandeiras que animam os campos de batalha de Paolo Uccello, pouco se comentou como estes mastros nos fazem lembrar os mastros listrados que são utilizados para amarrar as embarcações.

Se a cidade de São Paulo apaga vestígios da arquitetura de bairros imigrantes como o Cambuci, podemos em Veneza imaginar Volpi deslumbrado com a cidade. Se sua primeira abordagem pictórica com a pintura à óleo ainda remete a uma tradição pictórica recorrente dos anos trinta em São Paulo como na Itália, logo em seguida, com o emprego da têmpera, Volpi cria seu estilo inconfundível. No seu emprego do óleo, as cores parecem se misturar

15. GADAMER. Hans. A *atualidade do belo*. São Carlos: Diagrama, 1985. v. 14.

criando meios tons que não retratam a luminosidade da cidade. Tudo parece húmido, sujo, envelhecido. Será com a témpera que Volpi cria um método de trabalho que não suja o pincel, de modo que o poder cromático do pigmento volta a ter uma presença mais decisiva na composição de cada fachada, mastro ou bandeirinha. Ao invés da paleta, Volpi passa a aplicar na superfície uma só cor de cada vez.

Basta olharmos para suas pinturas em meados da década de 1950 para notarmos como suas cidades imaginárias podem ter sido motivadas pela cidade mais onírica de todos os tempos. A partir daí, Volpi joga com bandeirinhas, fachadas e mastros como peças de um mosaico. Vale lembrar que tanto em Ravenna como em Veneza temos os mais belos exemplos de uma arquitetura que parece se iluminar de dentro para fora. Até hoje é possível observar em Murano a fabricação destas peças multicoloridas feitas a partir do vidro. Tésseras não distinguem a cor do seu meio material; são dispostas numa superfície criando um ritmo difícil de ser perspectivado, pois as relações cromáticas imperam. Impossível não notar em Veneza o predomínio da cor nas fachadas, nos costumes, nas roupas, nos sorvetes, nas vitrines, na paisagem. Até mesmos os pisos dos grandes palácios com seus jogos de geometria de pedra multicoloridas nos fazem repensar uma pintura efetivamente concreta feita não de tinta, mas de pedra.

Um pouco da memória desta viagem veneziana certamente está ainda presente em suas pinturas. Embora tenha participado da XXVII edição da Bienal de Veneza¹⁶, ainda pouco conhecido em Veneza, seu nome perdura graças ao Conde Giuseppe Volpi de Misuratta, que foi presidente da Bienal de Veneza em sua terceira edição de 1935 e criou a Coppa Volpi para a melhor interpretação de ator ou atriz de cinema. Entretanto, Veneza sempre perdura como cidade imaginária, não só do passado, mas como paradigma do que uma cidade verdadeiramente humana venha a ser. Neste breve relato, podemos rever as pinturas das fachadas de Volpi com o olhar do viajante, que traz consigo um pouco de cada lugar que passou, pensando como, de uma maneira indireta, o olhar descompromissado de Volpi para a Veneza que vivenciou perdurou em sua memória. Assim podemos ver Veneza em Volpi, como Ítalo Calvino, por sua vez, também a imaginou em *As cidades invisíveis*¹⁷:

16. Em 1954, o comissário responsável foi Francisco Matarazzo Sobrinho, a instituição responsável foi o Museu de Arte Moderna de São Paulo, e os curadores Antonio Bento, Mario Pedrosa, Wolfgang Pfeiffer e Sérgio Milliet. Artistas participantes: Alfredo Volpi, Antonio Bandeira, Arnaldo Pedrosa d'Horta, Cândido Portinari, Fayga Ostrower, Ivan Ferreira Serpa, Karl Plattner, Lívio Abramo, Lygia Clark, Milton Goldring, Paolo Rissone e Samsom Flexor; conferir BIENAL de Veneza 1954. **Instituto Volpi**, [S.l.], 3 ago. 2012. Facebook.. Disponível em: <<https://www.facebook.com/institutovolpi.com.br/posts/428253523892220>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

17. CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 52-53.

Marco Polo – *Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza.*

Kublai Kahn – *Quando pergunto das outras cidades, quero que você me fale a respeito delas. E de Veneza quando pergunto a respeito de Veneza.*

MP – *Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza.*

KK – *Então você deveria começar a narração de suas viagens do ponto de partida, descrevendo Veneza inteira, ponto por ponto, sem omitir nenhuma das recordações que você tem dela.*

MP – *Às margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se —* disse Polo. — *Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco.*

Marco Garaude Giannotti

Veneza em Volpi

Bibliografia

ARGAN, Giulio. **História da arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BIENAL de Veneza 1954. **Instituto Volpi**, [S.l.], 3 ago. 2012. Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/institutovolpi.com.br/posts/428253523892220>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

BRUSATIN, Manlio. **A History of Colors.** Michigan: Shambhala, 1991.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GADAMER. Hans. **A atualidade do belo.** São Carlos: Diagrama, 1985. v. 14.

GAGE, John. **Colour and Culture.** London: Thames and Hudson, 2005.

GIANNOTTI, Marco. Volpi ou a reinvenção da têmpera. **Revista**

ARS, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 72-77, 2006.

GOETHE, Wolfgang. Op. cit. 102. **Viagem à Itália: 1786-1788**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMBRICH, Ernst. **The Image and the Eye**. Londres: Phaidon, 1994.

KLABIN, Vanda. **6 perguntas sobre Volpi**: um debate sobre arte brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

MAYER, Ralph. **Manual do artista**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MONTEIRO, Taís. **Alfredo Volpi**: paisagem, memória e imaginação. Revista ARS, São Paulo, v. 17, n. 34, p. 141-161, 2018.

_____. **Reflexões sobre a cor**. São Paulo: Martins Fontes, [201-]. No prelo.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2010.

SORABELLA, Jean. **Venetian Color and Florentine Design**. **Heilbrunn Timeline of Art History**, New York: The Metropolitan Museum of Art, out. 2000. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/vefl/hd_vefl.htm>. Acesso em: 10 nov. 2018.

TASSINARI, Alberto. Mensagem pessoal. Mensagem recebida por <Marcog@usp.br> em 15 jul. 2017.

VALÉRY, Paul. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 1957.

VOLPI, Alfredo. **Depoimento de Alfredo Volpi** [2 de abril de 1971]. São Paulo, 1971. Entrevistador: Theon Spanudis. Acervo do Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-de-alfredo-volpi>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

Artigo inédito

palavras-chave:
moda brasileira; ensino do
design de moda; modernismo
brasileiro; cadeia têxtil

The quest of modern Brazilian fashion at Instituto de Arte Contemporânea
at Museu de Arte de São Paulo (IAC- Masp) between 1950 and 1953.

Trata-se de estudo sobre a importância histórica de iniciativas e obras em relação à moda moderna brasileira, no espaço pioneiro do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC-Masp) no contexto de suas atividades entre 1950 e 1953. Análise baseada no periódico *Habitat*, principal órgão modernista do Masp, bem como na revista *O Cruzeiro*. Foi proposto contribuir com a abordagem desse capítulo da moda moderna brasileira, pouco valorizado, mas relevante naquele contexto bem como nos dias atuais.

keywords:
brazilian fashion; teaching
of fashion design; brazilian
modernism; textile chain

The article discusses the historical relevance for initiative and costumes related to the Brazilian modernist fashion, in to the pioneer Instituto de Arte Contemporânea from the Museu de Arte de São Paulo – IAC-Masp – in the context of it's activities between 1950 and 1953. It was analyzed the *Habitat* magazine and *O Cruzeiro* magazine. On this way, it was proposed to show the contribution of this period in the Brazilian modernist fashion, not valorized, but relevant in that time and until nowadays.

* Universidade de São Paulo
[USP], SP, Brasil.

Introdução

A escola de desenho industrial instalada no Museu de Arte de São Paulo (Masp), o chamado Instituto de Arte Contemporânea (IAC-Masp), foi fundamental para a história e ensino de design no Brasil. Considerada a primeira escola de design no país, funcionou entre 1951 e 1953, e contribuiu para a formação profissional de diversos designers, como Alexandre Wollner (1928-2018), Antonio Maluf (1926-2005), Maurício Nogueira Lima (1930-1999), Emilie Chamie (1927-2000), Ludovico Martino (1933-2011), Aparício Basílio da Silva (1936-1992), Luiz Hos-saka (1928-2009), entre outros.

Atividades para a promoção de design têxtil e de moda tiveram destaque no período, o que pode ser percebido por meio do acervo do museu, das atividades relacionadas ao ensino e de textos e de imagens publicados na revista *Habitat*, desde 1950 até 1953¹. Como essas atividades estavam alinhadas com o que era vanguarda na Bauhaus e em escolas e museus norte-americanos, e quais as consequências para a área no período?

Segundo Lourenço², no entendimento de Lina Bo e P. M. Bardi, os cursos do Masp “inserem-se nas propostas museológicas (...), voltadas ao interesse pelos objetos cotidianos, cuja solução possa ser considerada como artística, bastante identificadas com o Museu de Arte Moderna nova-iorquino (MoMA)”. A autora afirma ainda que ao mesmo tempo que havia cursos de desenho, gravura e infantil, realizam-se os de fotografia, tecelagem, jardinagem, música, dança, havia também “o Curso para Formação de Professores de Desenho, Escola Superior de Propaganda e Instituto de Arte Contemporânea (IAC-Masp)”.

Para o levantamento sobre história do design têxtil e de moda na Bauhaus e em escolas norte-americanas, com foco no Black Mountain College e no Institute of Design de Chicago³, foram priorizados textos de professores das instituições, além de catálogos de exposições. Para a análise das ações para a promoção de design têxtil e de moda no Masp, foram consideradas fontes os exemplares 1 a 9 das revistas *Habitat*, editados por Lina Bo e P. M. Bardi entre 1950 e 1953, a documentação disponível na Biblioteca e Centro de Documentação do Masp e ar-

**Soraia Pauli Scarpa e
Antonio Takao Kanamaru**

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

1. Trata-se de parte de dissertação de mestrado na área têxtil e de moda, defendida e aprovada no PPGTM-Each/USP-Leste, sob orientação de A. T. Kanamaru, em 2017.

2. LOURENÇO, Maria. *Operários da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 212.

3. Weltge destaca também a escola Pond Farm, mas não foi encontrado citação a essa instituição em nenhum exemplar da revista *Habitat* analisado neste artigo; por isso, optou-se em destacar essas duas instituições. Cf. WELTGE, Sigrid. *Women's work: textile art from the Bauhaus*. London: Thames and Hudson, 1993, p. 183.

tigos na revista *O Cruzeiro*. As datas coincidem com o início da publicação da revista *Habitat* e o encerramento das atividades do IAC-Masp.

Apesar de o termo “desenho industrial” ser o em uso no contexto histórico em questão, seguiu-se Bonsiepe⁴, que adotou design industrial e não desenho industrial em sua obra revista, com a justificativa: “o uso da palavra inglesa já é um fato consumado no Brasil”.

Utiliza-se para moda, vestuário e costume as interpretações a seguir. Lipovetsky⁵ afirma que o vestuário é o arquétipo da moda. Moda, segundo Palomino⁶, “é um sistema que acompanha o vestuário e o tempo, que integra o simples uso das roupas do dia a dia a um contexto maior, político, social e sociológico”. Para Catellani⁷, vestuário é compreendido como traje ou roupa sobre o corpo, que inclui acessórios. Pode-se ver na revista *Habitat* textos sobre joias e arte plumária, tratadas como questões de moda⁸. Também destaca-se a utilização do termo design de moda e não design de costume, apesar de “costume” ser o termo utilizado pelo Masp na ocasião, como na Seção de Costumes. Entende-se que a palavra teve o emprego modificado ao longo dos anos⁹. Possivelmente P. M. Bardi usou “costume” para as atividades do Masp, pois esse era o termo utilizado por museus referências na Europa e nos Estados Unidos no período, como em Instituto Internacional do Costume e das Artes no Palácio Grassi, Union Française des Arts du Costume (Ufac)¹⁰ e Instituto de Costume do Metropolitan Museum of Art.

Outra questão é levantada por Melchior¹¹: para ela, ao longo dos anos, a moda passou a ter diferentes tratamentos em instituições museológicas: a diferença entre museologia de costume e museologia de moda é o que marca os interesses no museu em moda. A museologia do costume pertence ao material, às práticas de colecionar costume. Melchior lembra que esse tipo de museu é custoso e frequentemente necessita de espaço, controle climático, depósito, manipulação e práticas de manutenção rigorosas. Nesse caso, costume é compreendido, conforme a definição de Catellani¹², que inclui trajes típicos, ou indumentária – e está relacionado com a história dos trajes, ou das roupas e do vestuário, e não necessariamente com a moda. Melchior continua,

4. BONSIEPE, Gui. Design e democracia. In: _____. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

5. LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 81-82.

6. PALOMINO, Erika. **A moda**. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 14.

7. CATELLANI, Regina. **Moda ilustrada de A a Z**. Barueri: Manole, 2003, p. 349.

8. PLUMAS, elementos da moda. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 32-33, 1952; OURIVESARIA. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 34-35, 1952.

9. Como por exemplo, o caso do Museum of Costume, criado em 1963, que passou a se chamar Fashion Museum, Bath a partir de 2007. Esse museu está localizado em Bath, na Inglaterra. Cf. FASHION MUSEUM. Disponível em: <<https://www.fashionmuseum.co.uk/about>>. Acesso em 12 out. 2018.

10. A Union Française des Artes du Costume foi fundada em 1948, originalmente para criar um Museu do Costume. O museu oficialmente só foi criado em 1987, como Musée de la Mode et du Costume, em

afirmando que a museologia de moda, por outro lado, enfatiza a visibilidade do museu, como um espetáculo, criando experiência única ao visitante. Além disso, há mudanças de paradigma do tratamento da moda em museus ao longo das décadas, conforme abordado mais adiante.

Não se pode deixar de destacar as alianças formadas entre os responsáveis pela empreitada e as forças econômicas e políticas do período. O *merchant* Pietro Maria Bardi (1900-1999), então diretor do Masp, e a arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992), diretora do IAC-Masp e da revista *Habitat*, ambos italianos, desempenharam papel fundamental para o ensino de design, assim como Francisco de Assis Chateaubriand (1892-1968), fundador do museu e dono dos Diários Associados¹³, e de Nelson Rockefeller (1908-1979), empresário e político estadunidense, que, de acordo com Tota¹⁴, foi responsável por estreitar relações entre os dois países. Rockefeller esteve presente na reinauguração do Masp, em 1950, como convidado de honra, e pronunciou o discurso inaugural, ressaltando as semelhanças entre MoMA e Masp para a promoção da arte e da democracia¹⁵.

No Masp, os ideais de vanguarda museológicos que os Estados Unidos incorporavam naquele momento em suas instituições é evidenciado em textos na revista *Habitat*¹⁶. Havia destaque para a estreita relação entre museus, ensino e indústria. O MoMA foi fonte de inspiração para a concepção do Masp, pois unia arte clássica e de vanguarda e ensino, com patrocínio de empresários. Conforme texto na *Habitat*¹⁷,

Os Estados Unidos da América se acham decisivamente na vanguarda, com grande vantagem, na concepção moderna e no desenvolvimento vivo de todas as iniciativas museológicas que tendem a fazer dos museus um instrumento de educação pública.

Os meios disponíveis, públicos e particulares, e a possibilidade das contribuições coletivas são ali certamente muito mais elevadas do que em qualquer outro país.

Cabe destacar que, para a moda, durante os anos 1950, na Itália, houve uma mudança de paradigma em relação ao design de moda. Cruz¹⁸ afirma que:

**Soraia Pauli Scarpa e
Antonio Takao Kanamaru**

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

Paris. Cf. BONADIO, Maria. A moda no Masp de Pietro Maria Bardi (1947-1987). *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 22, n. 2, p. 48, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142014000200003>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

11. MELCHIOR, Marie.
Introduction: understanding fashion and dress museology.
In: _____; SVENSSON, Birgitta. **Fashion and museums: theory and practice**. London; New York: Bloomsbury Academic, 2014, p. 14.

12. CATELLANI, Regina. Op. cit., p. 346.

13. Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello era dono de um império de comunicação no Brasil, que compreendia emissoras de televisão, rádios, jornais e revistas. Também era proprietário de vários laboratórios farmacêuticos e de fazendas de agricultura e pecuária. Cf. MORAIS, Fernando. **Chatô, o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

14. TOTA, Antonio. **O amigo americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 18-19.

15. ROCKEFELLER, Nelson. Cidadelas da civilização. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 1, p. 18-19, 1950.

16. OS MUSEUS vivos nos Estados Unidos. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 12-15, 1952; BARDI, Lina. A função social do museu.

Habitat: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 1, p. 17, 1950; O QUE É um museu?

Habitat: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 52-57, 1952.

17. OS MUSEUS... Op. cit., p.12.

18. CRUZ, Elyssa da. Made in Italy: Italian fashion from 1950 to now. In: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd_itfa/hd_itfa.htm>. Acesso em: 10 nov. 2018. Tradução nossa.

19. BONADIO, Maria. Op. cit., p. 35.

20. LATORRACA, Giancarlo. Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. In: _____. (org.). **Maneiras de expor**: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. (catálogo da exposição). São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

21. RUBINO, Silvana. A escrita de uma arquiteta. In: _____. GRINOVER, Marina (orgs.). **Lina por escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 31.

uma forte dicotomia (no vestuário) se desenvolveu entre a excessiva, refinada e ainda elegante estrutura da alfaiataria francesa, e a casual, esportiva e confortável do design americano. Essa dualidade se manifestou de maneira simples no severo contraste entre as lojas de departamento de produção de massa e as mais exclusivas marcas de costura sob medida nos epicentros de Paris e Nova York. O isolamento resultante dos respectivos setores da sociedade, que unicamente patrocinavam uma ou outra tradição, fomentou a necessidade por roupas que incorporavam os aspectos de maior apelo nas duas indústrias. Enquanto estilistas franceses como Christian Dior (1905-1957) e Jacques Fath (1912-1954) iam perecendo no design de moda e defendendo-se dos vestuários *ready-to-wear* para lojas de departamento americanas e boutiques de Nova York, somente os estilistas italianos entenderam a necessidade urgente de uma coleção acessível, confortável e ainda igualmente refinada e de alfaiataria.

De acordo com Bonadio¹⁹, a atuação de P. M. Bardi para o design de moda foi influenciada pelas ideias propagadas pela Bauhaus e por Le Corbusier (1887-1965), assim como por seu olhar estrangeiro sobre a cultura brasileira. A autora afirma que essas ideias geraram uma produção em diálogo com o modernismo brasileiro, pois usou a experiência internacional para valorizar o nacional. Lina Bo Bardi atuou como arquiteta e crítica na Itália. Em Milão, colaborou para o escritório do também arquiteto Giò Ponti (1891-1979), que, conforme destaca Latorraca²⁰,

não se filiava totalmente às correntes arquitetônicas fascistas nem racionalistas do período. Trabalhava com uma visão ampla do campo de atuação do arquiteto, desde a concepção espacial à cidade, do mobiliário aos utensílios, e buscava incorporar valores culturais advindos da produção artesanal do país.

Além disso, de acordo com Rubino²¹, os escritos de Lina Bo na Itália

mencionam diversas vezes exemplos norte-americanos de arquitetura doméstica, especialmente. Há várias explicações possíveis para tal afinidade. Além do fecundo diálogo com Bruno Zevi (1918-2000)²², que em 1945 retornou dos Estados Unidos, podemos sugerir o aparente

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

esgotamento das possibilidades de criação na Europa do pós-guerra em contraste com talvez a percepção da América, mundo novo.

Lina Bo Bardi²³ aponta que diversas instituições museológicas e educacionais estadunidenses foram analisadas por ela, em artigo que trouxe fotos das atividades, que envolviam desde ensino para crianças até tecelagem. São elas: Instituto de Arte de Chicago, Museu de Artes e Ciências de Rochester, Museu de Arte de Denver, Museu de Arte de Baltimore, Museu de Arte de Cincinnati, Galeria de Arte Albright Buffalo, Escola de Arte e Design da Universidade de Syracuse, Museu de Arte de Cleveland, Instituto de Arte Akron e Black Mountain College, esse último sendo ilustrado com a imagem de um tecido.

Tecelagem e moda em museus: uma entrada estratégica

Apesar de exposições internacionais terem servido para a entrada dos costumes como itens de coleção em museus de arte como no *Victoria & Albert Museum* (V&A), em que parte da coleção foi formada por peças da “Grande Exposição de 1851”, a musealização de vestuário reconhecido como moda é um fenômeno do século XX. Melchior²⁴ afirma que no caso do V&A, roupas e tecidos entraram na instituição pelo interesse dele em artes decorativas. Ainda segundo Melchior²⁵, pode-se destacar ao menos três períodos da incorporação de acervos reconhecidos como moda nos museus: o primeiro, em meados da década de 1940; o segundo, entre os anos 1960 e 1990, e o terceiro, de 1990 até a atualidade.

Os museus de arte começaram a se interessar em compor ou incorporar acervos de tecidos, trajes e roupas²⁶, como o caso do Instituto de Costume do Metropolitan Museum of Art (The Museum of Costume Art foi incorporado ao Metropolitan Museum of Art em 1946), nos anos que antecedem a Segunda Guerra Mundial. Koda e Glasscock²⁷ afirmam que Irene Lewisohn (1886-1944), filha de um rico empresário nos Estados Unidos, fundou em 1937 o Museum of Costume Art. Exposições temporárias em 1937 e em 1939 organizadas por Lewisohn despertaram interesses tanto nos designers quanto nos empresários de Nova York. As exposições aconteceram em espaços cedidos por Nelson Rockefeller, sendo

22. Bruno Zevi foi um arquiteto italiano que imigrou para os Estados Unidos em 1938, por causa de conflitos políticos. No Novo Mundo, estudou com Walter Gropius e teve contato com as obras de Frank Lloyd Wright. Voltou para a Itália em 1943. Cf. FONDAZIONE BRUNO ZENI. Disponível em: <<https://www.fondazionebrunozevi.it/en/bruno-zevi-biography/>>. Acesso em 12 out. 2018.

23. BARDI, Lina Bo. Os museus vivos nos Estados Unidos. **Habitat:** revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 12-15, 1952.

24. MELCHIOR, Marie. Op. cit., p. 7.

25. Ibidem, p. 6.

26. As definições utilizadas neste artigo para veste, traje, costume e moda estão definidas na introdução.

27. KODA, Harold; GLASSCOCK, Jessica. The Costume Institute at The Metropolitan Museum of Art: an evolving history. In: MELCHIOR, Marie; SVENSSON, Birgitta. **Fashion and museums: theory and practice.** Nova York: Bloomsbury, 2014, p. 21-23.

que a última teve “um ambicioso programa de educação, coleção, preservação e exibição de ‘roupas de todas as idades e todos os povos’”²⁸. Havia uma preocupação na época em formar mão de obra qualificada com repertório em história de moda e uso de materiais e tecnologias²⁹. Esse é o período em que as ações para design têxtil e de moda são iniciadas no Masp.

28. Ibidem, p. 22. Tradução nossa.

29. Ibidem.

30. CARDOSO, Joana. Valerie Steele: a moda nos museus “dá mais trabalho do que pôr uma pintura numa parede”.

Público: ípsilon, Lisboa, 26 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/11/26/cultura/ipsilon/noticia/-valerie-steele-o-freud-da-moda-1715708>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

31. MELCHIOR, Marie. Op. cit., p. 9-11.

32. ALBERS, Anni. The weaving workshop. In: MUSEUM OF MODERN ART. **Bauhaus 1919-1928**. (catálogo da exposição). New York: Museum of Modern Art, 1975. p. 142. Tradução nossa.

Entre os anos 1960 e 1990 a moda ganhou um novo significado nos museus, reflexo das manifestações culturais dos anos 1960 e 1970. Steele³⁰ afirma que, nos Estados Unidos, Diana Vreeland (1903-1989), ex-editora da *Vogue* americana, foi contratada pelo Metropolitan Museum of Art, e trouxe uma abordagem de moda para as exposições que até então carregavam uma visão de antiquário. Esse período é o que P. M. Bardi incorpora no acervo do museu brasileiro a coleção Masp-Rhodia, em 1972.

Dos anos 1990 até a atualidade houve a intensificação da moda nos museus, o desenvolvimento de nova especialização em museus de moda e a exibição de coleções de moda em instituições que não têm coleções de moda ou de costume em seu acervo, especialmente na América no Norte e na Europa. Além disso, as coleções de costumes e tecidos nessas instituições foram acompanhadas do crescente interesse acadêmico nas áreas³¹. Destaca-se que em 2015 houve no MASP a exibição da “Coleção Masp-Rhodia”.

O MoMA passou a incluir tecidos e moda em seus acervo e em suas exposições ainda nos anos 1930. Em 1938, Anni Albers (1899-1994) colaborou com o museu para a exposição “Bauhaus 1919-1928”, e contribuiu com um artigo no catálogo da exposição³²:

A disposição para mudanças naquele tempo afetou os trabalhadores da Bauhaus e eles responderam de acordo com suas habilidades, ajudando a criar novas formas de arte e novas técnicas. O trabalho como obra total foi o resultado de um esforço conjunto de um grupo, cada indivíduo trazendo para ele sua interpretação de uma ideia aceita mutuamente. Muitos dos passos foram mais intuitivos que conscientes e somente em retrospecto o significado deles torna-se evidente.

Anni Albers era designer tecelã ex-aluna da Bauhaus e que teve sua carreira como tecelã, professora e escritora impulsionada a partir de sua imigração para os Estados Unidos, por meio de

incorporação de suas obras por museus, de premiações e de exposições³³. Segundo Albers³⁴, os estudos iniciais na Bauhaus para tecelagem promoveram uma espécie de acervo, de modo que mais tarde essas composições tornaram-se referência para encomendas, com tecidos pouco usuais. Foi criado um novo estilo, e pouco a pouco “a atenção do mundo exterior foi despertada e museus começaram a comprar esses tecidos”. Em 1949, o MoMA dedicou uma exposição exclusiva a ela, a primeira tecelã a ter uma exibição solo na instituição.

Anos antes, o MoMA promoveu em 1944 a exposição “Are Clothes Modern?”, organizada pelo arquiteto Bernard Rudofsky (1905-1988), que procurou estimular o pensamento criativo sobre os problemas do vestuário moderno³⁵. Sobre a exposição, o designer, fotógrafo, arquiteto e professor húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946)³⁶, personalidade egressa da Bauhaus e diretor do Institute of Design de Chicago, afirma:

No campo de vestuário, muitas ideias saudáveis podem ser adaptadas se o designer tiver uma inclinação para soluções fisiológicas maior que a passividade e a ênfase sexual. Rudofsky instalou uma exposição de moda no MoMA, NY, 1944, iniciando esse debate e revelando mecanismos obsoletos da moda passada e presente.

Percebe-se que entre os anos 1930 e 1950, museus estavam incorporando em seu acervo tecidos e costumes, com destaque para as ações para acervo de design têxtil no MoMA e a estreita ligação da instituição com a tecelã Anni Albers, que também era professora no Black Mountain College. Além disso, é fundamental compreender como essas temáticas chegaram ao Masp e ao IAC-Masp, de forma estratégica, por meio dessas instituições museológicas e de ensino.

Segundo Leon³⁷, havia a necessidade de P. M. Bardi em aproximar o IAC-Masp da Bauhaus. Ele costumava apresentar a professora de tecelagem Clara Hartoch como ex-aluna de Anni Albers³⁸, fato esse que Leon³⁹ diz ser praticamente impossível. Outro exemplo é a composição do corpo docente: muitos professores e palestrantes que atuaram no IAC-Masp eram estrangeiros, como Lasar Segall (1891-1957), Jacob Ruchti (1917-1974), Roberto

Soraia Pauli Scarpa e

Antonio Takao Kanamaru

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

33. THE JOSEF AND ANNI ALBERS FOUNDATION.
Connecticut, 2018. Disponível em: <<https://albersfoundation.org/artists/biographies/>>. Acesso em: 12 out. 2018.

34. ALBERS, Anni. *On designing*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1971, p. 37-39. Tradução nossa.

35. No acervo do MoMA é possível verificar que houve, nas décadas de 1940 e 1950, nove exposições com temáticas roupa, tecido, costume e decoração de interiores. Cf. **MoMA**. Manhattan, 2018. Disponível em: <<https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-exhibition-history-list#19401949>>. Acesso em: 22 out. 2108.

36. MOHOLY-NAGY, László. *Vision in motion*. Chicago: Paul Theobald and Company, 1969, p. 62. Tradução nossa.

37. LEON, Ethel. *Design brasileiro*: Brazilian design. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005, p. 95.

38. OS TECIDOS de Klara Hartoch. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 1, p. 61, 1950.

39. LEON, Ethel. IAC: Instituto de Arte Contemporânea: escola de desenho industrial do Masp (1951-1953): primeiros estudos.

- ARS** Sambonet (1924-1995) e Max Bill (1908-1994), além dos já citados Lina Bo e P. M. Bardi⁴⁰, assim como na instituição alemã. Leon⁴¹ a afirma ainda que a escolha de Segall como presidente da congregação do IAC-Masp se deve ao fato de o artista ter prestígio nos meios artísticos brasileiros e alemães, ser reconhecido por P. M. Bardi como artista e pertencer ao clã Klabin/Segall, poderoso nos meios culturais e industriais paulistanos.
-

2006. Dissertação (Mestrado em História e Fundamento da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 98.

40. P. M. Bardi cita também outros nomes nacionais e estrangeiros, como Flávio de Carvalho (1899-1973), Gregory Warchavshik (1896-1972), Roberto Burle-Marx (1909-1994), Dorival Caymmi (1914-2008), Gilberto Freyre (1900-1987), Giancarlo Palanti (1906-1977) como colaboradores da instituição. Cf. BARDI, Pietro Maria. **Excursão ao território do design**. São Paulo: Sudameris, 1986.

41. LEON, Ethel. 2005, p. 95.

42. HOLLIS, Richard. **Design gráfico**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 51.

43. BYARS, Mel. **Enciclopédia do design**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2007, p. 65.

44. Pintor, designer gráfico e professor. Substituiu em 1921 o suíço Johannes Itten (1888-1967) como mestre da forma na Oficina de Tecelagem, onde permaneceu até Gunta Stölzl assumir a oficina. Cf. BYARS, Mel, Op. cit., p. 573.

A Oficina de Tecelagem na Bauhaus de Dessau: ensino e design encontram a indústria

Diversos movimentos repensaram as relações entre artesanal, artesão, industrialização e design. O precursor foi o *Arts and Crafts*, na Inglaterra, ainda no século XIX. A ele seguiram-se diversos outros movimentos, como o *Art Nouveau*, por meio de sua filosofia do design e da ornamentação, e os movimentos modernistas, por meio de discussões sobre design e arquitetura – o *Deutsche Werkbund*, o *De Stijl*, o Construtivismo Russo e sua escola, a VKhUTEMAS (Oficinas de Estudos Técnicos e Artísticos Avançados), além da Bauhaus.

A Bauhaus, considerada uma das mais influentes escolas de design no século XX, foi inaugurada em 1919 na Alemanha em meio a conflitos econômicos, políticos e culturais. A posição geográfica da Alemanha favoreceu o intercâmbio com todos esses movimentos que aconteciam quase que simultaneamente na Europa⁴². Dirigida pelo arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969), os primeiros anos da escola foram visionários. Em Weimar, período que durou entre 1919 e 1924, as atividades da instituição foram inspiradas no expressionismo. Em Dessau, entre 1925 e 1932, houve a consolidação da arte com a tecnologia, e firmaram-se parcerias com a indústria. Depois de 1928, a escola passou por diversas mudanças até ser transferida para Berlim em 1933, ano de seu encerramento⁴³.

O ideal bauhausiano sobre a unidade entre arte e tecnologia foi apresentado em 1923 na “Exposição Bauhaus de 1923”, em Weimar, chamada “Arte e Tecnologia, uma nova unidade”. A *Haus am Horn*, projetada pelo alemão Georg Muche (1895-1987)⁴⁴ e que os alunos e os professores das oficinas haviam decorado, obteve su-

cesso de público e reconhecimento pela imprensa, com repercussão internacional, especialmente por seus tecidos e suas tapeçarias. Segundo Weltge⁴⁵, apesar de a Oficina de Tecelagem ter sido a mais longeva e a que teve mais sucesso entre todas – ela durou todo o período de existência da instituição e teve destaque especialmente após a exposição de 1923 –, ela tem recebido pouca atenção na história do design. Droste⁴⁶ afirma que a longo prazo, “tecelagem era de fato a mais industrializada das tecnologias têxteis, oferecendo assim pressupostos ideais para os objetivos da Bauhaus”.

Com a ênfase dada ao design na Bauhaus de Dessau, a tecelagem encontrou a indústria. A oficina foi responsável em desenvolver tecnologia de tecidos que incorporavam materiais novos e não usuais, como celofane, couro e material sintético, e criou tecidos com propriedades acústicas e de reflexão da luz. O que as mulheres fizeram foi transformar os tecidos de mero artesanato para parte integral da estética do design moderno⁴⁷. Ainda de acordo com Weltge⁴⁸, nos anos iniciais, Gropius subestimou a quantidade de mulheres que desejavam cursar a instituição e ficou alarmado com o elevado número de alunas inscritas nos cursos. A partir de 1920, as alunas foram obrigadas a se inscreverem apenas nas oficinas de Tecelagem, Cerâmica e Encadernação, até que em 1922, a Oficina de Tecelagem passou a ser a única opção para elas.

Apesar de até 1925 a Oficina de Tecelagem ter trabalhado em estreita colaboração com a Oficina de Mobiliário, incluindo a produção de revestimentos para os móveis e tapetes para a *Haus am Horn*, é frequente que os designers dos móveis sejam lembrados e quem criou os tecidos serem ignorados. Aulas com professores como os suíços Paul Klee (1879-1940) e Johannes Itten, o húngaro Moholy-Nagy e o russo Vassíli Kandinski (1866-1944) foram importantes para a construção de uma linguagem e experimentos têxteis, mas parte do conhecimento específico em tecelagem foi adquirido fora da Bauhaus. Droste⁴⁹ afirma que Gunta Stölzl (1897-1983) e Benita Otte (1892-1976) foram estudar tingimento na Escola Técnica de Arte de Tingir, em 1922, e em 1924 frequentaram o Curso de Fabricante da Escola de Tecelagem de Seda, ambas em Krefeld, na Alemanha. Stölzl, a única mulher a fazer parte do corpo docente da Bauhaus, tornou-se jovem mestre em 1927 e passou a conduzir

45. WELTGE, Sigrid. Op. cit., p. 9.

46. DROSTE, Magdalena. *Bauhaus archiv: Bauhaus: 1919-1933*. Paris: Taschen, 1994, p. 72.

47. WELTGE, Sigrid. Op. cit., p. 10.

48. Ibidem, p. 41-42.

49. DROSTE, Magdalena. Op. cit., p. 73.

ARS

ano 16

n. 34

os trabalhos na oficina de Tecelagem. Muche ficou responsável pela Oficina de Tecelagem até 1927, quando Stölzl assumiu a direção. Desde 1925, Stölzl estava incumbida pela organização e o teor do curso. De acordo com Droste⁵⁰,

50. Ibidem, p. 151.

Gunta Stölzl introduziu os mais variados sistemas de teares – adequados tanto para efeitos de aprendizagem como de produção – assim como elaborou um curso de formação de três anos. Este curso estava dividido em duas fases, a primeira num atelier de aprendizagem e a segunda num atelier experimental e de modelo. Gunta Stölzl deu também aulas sobre a teoria do ligamento e do material e, uma vez que a Bauhaus tinha sua própria tinturaria, a tinturaria também fazia parte das aulas.

Stölzl deixou a Bauhaus em 1931 e foi substituída por Lilly Reich (1885-1947), respeitada design de interiores. As aulas de Reich concentravam-se no design de padrões para a impressão de tecidos. Gunta Stölzl e Anni Albers são os nomes mais reconhecidos associados à Bauhaus e tecelagem, pois além de designers, foram professoras, e no caso de Anni Albers, também crítica⁵¹. Outras mulheres merecem ser lembradas: Margaret Leischner (1907-1970), Marli Ehrmann (1904-1982), Trude Germonprez (1910-1976), Lisbeth Oestreicher (1902-1989), Marie Helene Heimann (1904-1982), Friedl Dicker (1898-1944) são algumas delas.

51. Anni Albers escreveu dois livros: *On Designing*, de 1959, é uma coleção de textos sobre design, arquitetura e tecelagem; *On Weaving*, de 1965, é uma elaboração detalhada dos elementos fundamentais da tecelagem.

Tecelagem e moda em escolas norte-americanas

Europeus haviam sido acolhidos nos Estados Unidos desde o início do século XX, mas a Segunda Guerra Mundial fez o fluxo de imigração crescer consideravelmente a partir de 1930. Além disso, a Europa havia recebido americanos ávidos por notícias das vanguardas artísticas entre 1900 e 1920. De acordo com Argan⁵², esse intercâmbio propiciou um ambiente para a instalação do design e da arquitetura modernos, aliados ao capitalismo norte-americano, em uma realidade sem as consequências diretas de duas grandes guerras. Weltge⁵³ lembra que uma questão relevante suscitada pelo intercâmbio entre o Velho e o Novo Mundo foi o surgimento de instituições de ensino de design nos Estados Unidos, nos mesmos moldes da Bauhaus, com a ajuda de professores, alunos e ex-alunos

52. ARGAN, Giulio. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2004, p. 264-265.

53. WELTGE, Sigrid. Op. cit., p. 183.

da escola alemã. A autora cita algumas instituições, mas nesse artigo optou-se por destacar o Black Mountain College e o Institute of Design de Chicago, pois essas instituições receberam personagens importantes para o design têxtil, como Anni Albers, Trude Guermonprez e Marli Ehrman. Além disso, o Institute of Design de Chicago que teve relação direta com a criação do IAC-MASP, como afirma Rucht⁵⁴: “O curso do IAC- Masp em São Paulo é uma adaptação às nossas condições e possibilidades do célebre curso do Institute of Chicago”.

Os primeiros membros da Bauhaus a imigrarem para os Estados Unidos foram o casal Josef e Anni Albers, em 1933. Josef Albers havia lecionado o *Vorkus*, o curso básico na Bauhaus. Ele foi convidado por Philip Johnson (1906-2005), diretor do departamento de Arquitetura e Design do MoMA para montar um departamento de arte no Black Mountain College, no interior da Carolina do Norte. Weber⁵⁵ destaca que, “hoje, essa instituição pioneira é cultuada, mas na época quase tudo o que lá se criava era visto como heresia”. A escola manteve suas atividades no período de 1933 a 1956; Anni Albers passou a lecionar tecelagem em 1934; nota-se que o IAC-Masp foi fundando em 1951, durante funcionamento da escola, e foi citado por Lina Bo Bardi como referência para o MASP. Pode-se ver novamente na escola americana a aproximação entre escola e indústria, conforme Weltge⁵⁶ sobre as aulas de Anni Albers:

(Anni) enfatizava a construção da tecelagem, a identificação da fibra, a incorporação e não sobreposição de plástico, metal e outros materiais e acabamentos, e se familiarizava com as últimas pesquisas em tecidos. Além de os estudantes tecerem e venderem itens funcionais, como tecidos para roupas, toalhas de mesa, jogo americano e cortinas – a Oficina de Tecelagem no Black Mountain College tornou-se autossuficiente –, projetos formais envolveram tecidos para aeronaves, saguões públicos, dormitórios e cenários.

O Institute of Design de Chicago foi criado em 1937 por László Moholy-Nagy, ex-professor da Bauhaus, com o nome de The New Bauhaus. Fechada no ano seguinte, foi reaberta em 1939, renomeada para School of Design. Em 1944 passou a se chamar Institute of Design⁵⁷. Segundo Weltge⁵⁸ apesar de muito se ter es-

**Soraia Pauli Scarpa e
Antonio Takao Kanamaru**

A questão da moda moderna
brasileira no Instituto de Arte
Contemporânea do Museu de
Arte de São Paulo, o IAC-MASP,
entre 1950 a 1953

54. RUCHTI, Jacob. Instituto de Arte Contemporânea. *Habitat*: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 3, p. 62, 1951.

55. WEBER, Nicholas. Apresentação. In: ALBERS, Josef. *A interação da cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 10.

56. WELTGE. Sigrid. Op. cit., p. 164. Tradução nossa.

57. MOHOLY-NAGY, László. Op. cit., p. 63-65.

58. WELTGE. Sigrid. Op. cit., p. 176.

crito sobre o Institute of Design, há pouca coisa sobre a Oficina de Tecelagem. De acordo com a autora⁵⁹,

A Oficina de Tecelagem seguiu as filosofias da mesma forma que as praticadas na Alemanha: experimentação livre, (...) descartando todas as ideias preconceituosas, focando na produção em massa e design para a indústria. Em contraste com a oficina alemã, moda e estamparia foram incorporados desde o início.

59. Ibidem, p 177. Tradução nossa.

60. MOHOLY-NAGY, László. Op. cit., p. 86. Tradução nossa.

Marli Ehrman foi convidada para assumir a Oficina de Tecelagem e permaneceu na instituição entre 1939 e 1946. Ela havia sido alunas de Moholy-Nagy durante o *Vorkurs*, na Bauhaus. A Oficina de Tecelagem foi descontinuada em 1947 por Serge Chermayeff (1900-1996), o sucessor de Moholy-Nagy⁶⁰:

A Oficina de Tecelagem produz uma grande variedade de tecidos desenvolvidos por teares e quadros, apoiada tanto na teoria quanto na prática, incluindo leituras e escritos sobre padronagens. (A oficina) também experimenta novos materiais, especialmente plásticos (sob orientação de Marli Ehrman). (...). Designs para bens impressos são também estudados e executados, a maioria em serigrafia.

61. Ibidem.

62. De acordo com Tentori, uma equipe do MoMA tinha visitado as cidades brasileiras entre 1942 e 1943 descobrindo, em especial no Rio de Janeiro, obras como o Ministério da Educação e Saúde Pública, com sua construção então quase finalizada dirigida por Lucio Costa (1902-1998). Cf. TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi:** com as crônicas artísticas do "L'Ambrosiano": 1930-1933. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2000, p. 167.

63. PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.** São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 255-256.

Vestuário era uma preocupação de Moholy-Nagy. Pode-se ver em seu livro⁶¹ uma imagem de uma sandália criada por Bernard Rudofsky. Rudofsky foi arquiteto e designer de calçado e participou na exposição "Brazil Builds", realizada no MoMA em 1943⁶². Destacamos aqui que, após a morte de Moholy-Nagy, o Institute of Design de Chicago descontinuou a Oficina de Tecelagem, mas até o ano anterior, que coincide com o ano de inauguração do Masp, tecidos, moda e estamparia faziam parte do programa da instituição.

Breves apontamentos sobre vanguardas estéticas e design no Brasil: as bases que propiciaram o projeto do MASP

Pedrosa⁶³ lembra que a arquitetura moderna no Brasil não é uma eclosão espontânea. O autor afirma que, por volta de 1930, jovens arquitetos se reuniram no Rio de Janeiro, sob a direção de Lucio Costa (1902-1998), para estudar obras de grandes mestres

europeus, como Gropius, Mies van der Rohe (1886-1969) e sobre-tudo as teorias de Le Corbusier.

De acordo com Cardoso⁶⁴, o design brasileiro teve “matriz nitidamente modernista, filiado diretamente ao longo processo de institucionalização das vanguardas artísticas históricas, que ocorreu entre as décadas de 1930 e 1960, em escala mundial”. Mas pode-se destacar a “Semana de Arte Moderna de 1922” como os antecedentes da renovação formal no Brasil.

Santos⁶⁵ afirma que o móvel no Brasil acompanhou com certa defasagem as trajetórias das vanguardas europeias, desde o *art déco* até o De Stijl e a Bauhaus, e reconhece que os móveis modernos de escritórios foram absorvidos com mais facilidade, pois a grande arquitetura brasileira, especialmente a dos arquitetos cariocas, estava mais voltada para a construção de prédios públicos. Segundo Souza⁶⁶:

a casa da rua Santa Cruz (...) e a casa de Segall, em 1932, na avenida Afonso Celso – que renovaram entre nós o censo de moradia, de conforto, de decoração, difundindo na burguesia os princípios de Gropius, Le Corbusier, da Bauhaus. Baseados numa concepção muito diversa do espaço e coerentes com o desenvolvimento da técnica e dos materiais recentes da construção, impunham uma estética do cimento armado, das linhas retas e sem enfeites, despojamento que atingia também o mobiliário e os demais objetos de adorno.

Amaral⁶⁷ afirma que é indiscutível que Antonio Gomide (1892-1980), sua irmã Regina Gomide Graz (1897-1973) e o marido dela, John Graz (1891-1980), tenham participado paralelamente ao pintor Lasar Segall no pioneirismo na decoração de interiores na linha abstrato-geométrica derivada de experiências cubistas do *art déco*. Os artefatos modernistas de decoração e mobiliário criados pelos Gomide-Graz eram destinados a abastados clientes da elite paulista, formada por grandes proprietários de terras, industriais e banqueiros⁶⁸.

Por meio dessas casas e suas decorações que a elite paulistana foi se acostumando a uma modernidade, que inicialmente causaram escândalo. Nas palavras de Souza⁶⁹, “essas residências acabaram impondo sua estética (...) mais adaptadas aos vestidos

**Soraia Pauli Scarpa e
Antonio Takao Kanamaru**

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

64. CARDOSO, Rafael.
Introdução. In: _____. (org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica: 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 10.

65. SANTOS, Maria Cecília.
Móvel moderno no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995, p. 22-26.

66. SOUZA, Gilda. Lasar Segall e o modernismo paulista. In: _____. **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades, 2005, p. 102.

67. AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005):modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar**. V. 1. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 104-105.

68. CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil**: viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1985, p. 91.

69. SOUZA, Gilda. Op. cit., p. 102.

ARS curtos e ao cabelo a *la garçonne* de suas proprietárias, que os palacetes neoclássicos dos Campos Elíseos e Higienópolis".
 ano 16

n. 34 Durante os anos 1950 iniciam-se as discussões sobre arte abstrata e arte concreta. Nesse período há destaque para as atividades no Masp e no Museu de Arte Moderna em São Paulo (MAM-SP). A vinda de Bill para o Brasil e a organização da I Bienal, em 1951, causaram uma ruptura nos campos artísticos e de desenho industrial que se desenhavam até então em São Paulo. Amaral⁷⁰ lembra que,

70. AMARAL, Aracy. Op. cit., p. 216.

Há já em São Paulo uma tradição em processos de arte vinculados à indústria. E não poderia ser de outra maneira, pelo meio industrial e tecnológico intenso do estado. (...) Na década [de 1960,] (...) a experiência do Concretismo suíço tivera entusiasmada acolhida em São Paulo por designers, publicitários, arquitetos e artistas, que abraçaram o Abstracionismo geométrico de Max Bill.

O IAC-Masp acabava de iniciar suas atividades, o que permitiu que alunos como Antonio Maluf, Alexandre Wollner, Almir Mavignier (1925-) e Mary Vieira (1927-2001) pudessem ter contato direto com Max Bill e sua filosofia para a arte e o design. Durante a década de 1950, brasileiros foram enviados para estudar em Ulm, em uma escola dirigida por Bill na Alemanha, e isso causou uma ruptura no que era compreendido como design até então, como lembra Bardi⁷¹.

71. BARDI, Pietro Maria. Op. cit., p.78.

Dessa forma, pode-se inferir que o ensino em escolas internacionais, com destaque para a Bauhaus de Dessau e o Institute of Design de Chicago, como as bases para o programa de ensino do IAC-Masp, e o Black Mountain para o ensino de Tecelagem, juntamente com a experiência de alunos em Ulm, e a vinda de Max Bill para o Brasil contribuíram para que o IAC-Masp tivesse papel fundamental no que seria reconhecido como design brasileiro a partir dos anos 1960.

Design têxtil e de moda no IAC-Masp: um projeto à frente de seu tempo

Lina Bo e P. M. Bardi são fundamentais para compreender a relação entre moda e o Masp, pois o posicionamento deles sobre

design, as tradições e a cultura brasileira foi estratégico na tentativa de consolidar uma moda nacional. Utilizando-se de atividades no museu, essas ações tornaram-se relevantes para a história do design têxtil e de moda no Brasil. P. M. Bardi⁷² afirma após 40 anos de atividades do Masp:

Nem a moda ficou de fora na múltipla área de atuação do Masp. Apresentamos nos anos 1950, com a colaboração de Paulo Franco, proprietário da loja Vogue, um desfile de modas de Christian Dior, com as manequins circulando no meio do acervo. Foi nesta ocasião que Salvador Dalí (1904-1989) criou o *Costume do ano 2045*, depois incorporado à coleção do Masp. A partir daí decidimos nada menos que criar uma Moda Brasileira, cuja orientadora era Luiza Sambonet, assessorada por seu marido Roberto. A inspiração eram os produtos indígenas, a flora e a fauna. E tudo era produzido no museu, desde o desenho até a fabricação dos tecidos, sob orientação de Klara Hartoch, professora do curso de Tecelagem. Mas infelizmente, as ideias eram muito ousadas para aqueles tempos e o projeto teve que ser interrompido.

Conforme já destacado, acontecimentos em museus estrangeiros tiveram impacto nas escolhas para design e moda, pois Lina Bo e P. M. Bardi estavam atualizados com as práticas museológicas, principalmente norte-americanas e italiana, no momento das atividades para design têxtil e de moda no Masp. Esse fato pode ser visto no texto *Os Museus Vivos nos Estados Unidos*⁷³ e, mais especificamente, em *Um Instituto de Costumes*⁷⁴: “da Itália nos veio um encorajamento vivo e propulsivo para insistir nesse trabalho: um dos maiores industriais da península, e ao mesmo tempo pintor delicado e inteligente, Franco Marinotti, estabeleceu um Centro Internacional de Costume”.

No texto *A moda no Brasil*⁷⁵, após expor brevemente um cenário da moda no país, afirmando que o que se fazia no momento era apenas copiar os modelos de grandes estilistas, tanto em oficinas de costura quanto em revistas de moda, há a indicação das atividades para o design têxtil e de moda no Masp desde sua inauguração. São elas: criação da seção de costumes no acervo do museu; dois desfiles ocorridos nas dependências do Masp; desenvolvimento de uma coleção de trajes brasileiros por alunos e professores

**Soraia Pauli Scarpa e
Antonio Takao Kanamaru**

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

72. BARDI, Pietro Maria. *História do Masp*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992, p. 17.

73. OS MUSEUS... Op. cit.

74. UM INSTITUTO de costumes. *Habitat*: revista de artes no Brasil, São Paulo, n. 3, p. 45, 1951.

75. A MODA no Brasil. *Habitat*: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 7, p. 76, 1952.

do IAC-Masp, no Centro da Moda Brasileira; textos e imagens na revista *Habitat*; evento no castelo do estilista francês Jacques Fath; criação de uma coleção para ser apresentada na inauguração do Museu do Costume, na Itália.

O primeiro desfile nas dependências do Masp foi chamado de “Desfile Dior”, ou “Desfile de Costumes Antigos e Modernos”. Com objetivo puramente artístico, ocorreu em 27 de março de 1951, em uma noite solene. Contou com a presença da alta sociedade paulista e políticos influentes, como Adhemar de Barros (1901-1969), então governador do Estado de São Paulo. Paulo Franco, proprietário da Casa Vogue, tradicional loja de vestuário de luxo em São Paulo, apoiou o evento. Franco foi até Paris, provavelmente comprou parte da coleção do estilista Christian Dior e convidou quatro modelos da *Maison Dior* para desfilarem no Brasil. Bonadio afirma que não tem como precisar quantas peças da Dior foram desfiladas, mas avaliando as fotografias, ela acredita ser apenas uma parte da coleção⁷⁶. Também foi Franco quem encorreu o traje criado por Dalí. Bonadio⁷⁷ lembra que “a opção de apresentar no desfile a coleção de Christian Dior provavelmente se justifica em razão do prestígio desfrutado pelo costureiro, considerado o mais famoso nome da alta-costura do período”.

Dividido em três partes, “Modas do Passado” exibiu trajes dos séculos XVII e XIX e uma réplica do século XVI, emprestados pelos The Costume Institute do Metropolitan Museum of Art e Union Française des Arts du Costume (UFAC); “Modas do Presente” apresentou uma parte da coleção contemporânea de Christian Dior; e “Modas do Futuro” exibiu o *Costume do ano 2045*⁷⁸.

A Casa Vogue executou a modelagem e a costura do *Costume da Mulher de 2045*, de Salvador Dalí. Observa-se que nenhuma peça foi comercializada, pois o desfile teve função meramente artística. Devisate⁷⁹ afirma que Dalí recebeu Franco em Nova York para a encomenda do “traje para a mulher vestir na Lua”, e que recusou visitar o Brasil, pois dinheiro nenhum o faria vir à América Latina.

Devisate⁸⁰ destaca ainda que a Casa Vogue surgiu como um símbolo de renovação na cidade que só crescia, desprovinciando os costumes, e afirma que, juntamente com o jornalista Assis Chateaubriand, Franco deu “a São Paulo um ineditismo social e artístico:

76. BONADIO, Maria. Op. cit., p.48.

77. Ibidem, p. 50.

78. A MODA... Op. cit.

79. DEVISATE, M. H. Um protagonista: Paulo Franco. *Mirante das Artes*, etc., São Paulo, n. 2, p. 43, 1967.

80. Ibidem.

o primeiro desfile de moda que jamais tinha sido realizado num museu, no mundo inteiro". Bonadio⁸¹ destaca o fato de o desfile ter ocorrido na pinacoteca do museu, quando analisou as imagens do evento:

Boa parte das imagens era produzida de modo a "contaminar" as peças de roupas com o valor simbólico das obras de arte expostas no museu. Elas evidenciavam que o desfile havia acontecido na Pinacoteca do museu, ou seja, com a passarela no meio da sala de exposições, tendo ao fundo os quadros e esculturas que se misturavam às roupas. As fotografias eram tiradas fora da passarela, em cenas nas quais as modelos interagiam de forma extrovertida com as obras de arte.

Apresentando a moda com o acervo, os idealizadores do museu certamente intencionaram demonstrar que moda, assim como outros objetos do cotidiano apresentados na "Vitrine das Formas", estava de fato associada com o fazer artístico, seja nos costumes antigos, nas vestes de Dior ou com um modelo único criado com pretensões artísticas. A revista *Habitat* fez-se fundamental para exibir ao público os ideias do museu-vivo.

A "Vitrine das Formas" foi inaugurada em 1950 e dividia as exposições permanentes e as temporárias, com função didática. Misturava peças do dia a dia com peças sofisticadas de design, desde a antiguidade até as da atualidade. Bardi⁸² lembra que a vitrine tinha a função de "despertar a atenção dos visitantes para os problemas relacionados com a história das artes incompreensivelmente definidas menores". Nela, P. M. Bardi também colocou uma máquina de costura.

Após a repercussão positiva do primeiro desfile, em 1952 iniciou-se uma série de ações para a promoção de uma moda nacional no Masp. Reunindo ensino, profissionalização do mercado de moda, a loja de departamento Mappin e algumas tecelagens, além de professores-artistas e alunos, essa empreitada culminou com o segundo desfile, chamado "Moda Brasileira". As atividades foram reunidas no Centro de Estudos da Moda Brasileira, nas dependências do IAC-Masp, sob orientação da professora Luíza Sambonet. Incluía, além do curso de tecelagem, que existia desde 1947, escola para modelos e oficina de costura.

**Soraia Pauli Scarpa e
Antonio Takao Kanamaru**

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

81. BONADIO, Maria. Op. cit., p. 50. Destaque da autora.

82. BARDI, Pietro Maria. *Lembrança de Le Corbusier*: Atenas, Itália, Brasil. São Paulo: Nobel, 1984, p. 96.

Essas ações para os design têxtil e de moda foram registradas no exemplar número 9 da *Habitat*⁸³, dedicado quase que exclusivamente às atividades do Centro de Estudos da Moda Brasileira. Desenhos e fotos do desfile, dos teares e das oficinas de costura podem ser vistos na revista. Tecelagem e moda estavam no escopo da *Habitat*, assim como arquitetura, folclore, antropologia, além das atividades artísticas do museu. Nos exemplares analisados nesse artigo, pode-se ver textos e imagens criticando a ausência de criações que utilizassem pedras semipreciosas brasileiras⁸⁴, sugerindo que estilistas conhecessem melhor a arte plumária do país⁸⁵ ou criticando as vitrines que pouco combinavam com uma São Paulo recém industrializada⁸⁶, somente para exemplificar a preocupação da revista com o tema.

A *Habitat* tinha a função de divulgar as atividades do Masp e também colaborar para a formação do público do museu, em estreita relação com o IAC-Masp e com o acervo do Masp. Textos defendendo empreitadas em prol da moda e da tecelagem nos Estados Unidos e na Itália, além de indicar a emergência em criar uma moda brasileira demonstram que Lina Bo e P. M. Bardi consideravam design têxtil e de moda como uma das questões do escopo do design industrial.

O desfile “Moda Brasileira” também ocorreu na pinacoteca do Masp, em 6 de novembro de 1952. Aconteceu às 17h, e os convites foram distribuídos gratuitamente pelo Mappin, que comercializou as peças únicas. O artista e professor do IAC-Masp Roberto Sambonet desenhou as 50 peças apresentadas e criadas quase que exclusivamente nas oficinas do IAC-Masp. As tecelagens Santa Constança, Ribeiro Industrial, Industrial e Luftasa colaboraram com tecidos. As estampas foram criadas por alunos e professores do IAC-Masp, como Burle Marx, Carybé (1911-1947), Gabriella Pascolato (1917-2010) e Klara Hartoch⁸⁷.

As estampas, a escolha dos tecidos e dos materiais para criação dos acessórios remetem a cultura e a natureza brasileiras, que foram as inspirações para a coleção. Na *Habitat* n. 9 pode se ver o nome dos trajes: “Praias do norte, para manhãs na cidade”, “Casca-vel, para a chuva” e “Macumba, para o jardim”, por exemplo. Prado e Braga⁸⁸ lembram que Klara Hartoch desenvolveu tecidos artesanais em ráfia e Lili Correa de Araujo produziu linhos de inspiração marajoara. Ainda segundo os autores:

83. HABITAT: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, 1952.

84. OURIVESARIA. Op. cit.

85. PLUMAS... Op. cit.

86. BARDI, Lina. Vitrinas. *Habitat*: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 5, p. 62-63, 1951.

87. ELEMENTOS da moda brasileira. *Habitat*: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 68, 1952.

88. PRADO, Luís; BRAGA, João. *História da moda no Brasil: das influências às autorreferências*. 2. ed. Barueri: Disal, 2011, p. 220.

Tudo, aliás, era absolutamente exclusivo, incluindo os acessórios: os chapéus foram criados por Alberto Gabrielli; as sandálias e sapatos, de Antonio Parisi; as joias, com pedras brasileiras por Lina Bo Bardi; até os botões tinham desenhos arrojados de Saulle Rossi.

Os trajes criados por Sambonet foram desfilados por modelos treinadas três meses antes no Masp. Havia a associação de que a arte de desfilar se assemelhava a uma coreografia de dança, ensinando “estilística do gesto feminino’ aplicado especialmente à moda, para a vivificação dos modelos para a criação de tipos femininos que fazem do comportamento, da postura, uma arte”⁸⁹. De acordo com Prado e Braga⁹⁰, a criação da escola de modelos se deu pelo fato de não haver ainda no Brasil, salvo raras exceções, modelos profissionais. Leon⁹¹ lembra que:

Luiza Sambonet foi muito importante na realização dos desfiles de moda e sua criação, junto com Lina Bardi e Klara Hartoch, professora de tear do Museu. Foi também decisiva para as criações do marido, entre as quais se encontram vestidos à Mondrian, à Modigliani etc. com tecidos experimentais, de rafia e algodão, por exemplo.

Conforme Prado e Braga, a empreitada parecida fadada ao sucesso, mas não foi⁹²:

Exposta à venda na Casa Mappin com preços entre 1.500 e 9.800 Cruzeiros (...), a moda brasileira do Masp teve pouquíssima aceitação. Afinal, que paulistana naquele período queria andar por aí com um vestido chamado Urubu, ou Escola de Samba, ou Favela, ou Macumba? A moda do Masp estava a pelo menos quatro ou cinco décadas à frente do seu tempo.

Apesar de estarem indicados no texto A moda no Brasil como ações do Masp em prol de uma moda nacional, a festa no *Château de Coberville*, castelo de Jacques Fath, e a ida de mulheres da elite paulista e carioca para a inauguração do Instituto Internacional do Costume e das Artes, no Palácio Grassi, em Veneza, demonstram que elas estavam mais alinhadas com os interesses de Chateaubriand e de seus anunciantes do que propriamente com o Masp. Quase não há registro dessas atividades

89. CURSO de modelos.

Habitat: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 86-87, 1952.

90. PRADO, Luís; BRAGA, João.
Op. cit.

91. LEON, Ethel. Roberto Sambonet: breve comentário.

In: **Agitprop**, São Paulo, v. 2, n. 13, 2007. Disponível em: <http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=atualidades_det&id=162&titulo=atualidades>. Acesso em: 10 nov. 2018.

92. PRADO, Luís; BRAGA, João.
Op. cit., p. 207.

ARS
ano 16

n. 34

na *Habitat*. Mas, há amplo registro na revista *O Cruzeiro*, pertencente aos Diários Associados.

Sobre a festa no Castelo de Jacques Fath, Morais⁹³, afirma que Chateaubriand sonhava em

apresentar à alta sociedade do Velho Mundo o Brasil verdadeiro, o Brasil que somos nós: um Brasil de mestiços autênticos, mulatos inzoneiros, índios e negros a promover a vasta experiência de cruzamentos que empreendemos no trópico, em vez do falsificado Brasil branco de catálogos de grã-finos (...)

A oportunidade surgiu quando o costureiro francês Jacques Fath propôs que os Diários Associados organizassem em seu castelo parisiense uma festa de arromba para promover na Europa o algodão brasileiro. Co-patrocinada por Joaquim Guilherme da Silveira, dono da fábrica de tecidos Bangu, ficou marcada para o dia 3 de agosto (1952), em pleno verão francês.

93. MORAIS, Fernando. Op. cit., p. 527.

94. PRADO, Luís; BRAGA, João. Op. cit., p. 207.

Prado e Braga⁹⁴ afirmam que Chateaubriand foi o idealizador de uma série de eventos que envolviam moda e algodão brasileiros. Esses eventos eram motivadores de reportagens em suas publicações, e atraíam ao mesmo tempo anúncios da indústria têxtil brasileira. E isso pode ser visto nas coberturas da revista *O Cruzeiro*. Amplamente exibida na publicação, as matérias intituladas A Praça 11 em Paris⁹⁵, Carnaval em Paris⁹⁶ e O Desfile de Jacques Fath⁹⁷ apresentam fotos das personalidades presentes na festa, sendo muitas delas hollywoodianas, já que Fath foi um importante estilista no momento e vestiu atrizes do cinema norte-americano. Estavam presentes figuras como Orson Welles, Ginger Rogers, Jean-Louis Barrault, Claudette Colbert, Danny Kaye, Paulette Goddard, Darcy Vargas, mulher do presidente da República, e sua filha Alzira. Na revista *O Cruzeiro*, a festa teve cobertura de 68 páginas, publicadas em quatro edições sucessivas. A *Habitat* destaca que Fath visitou o Brasil e apresentou uma coleção em algodão brasileiro no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Belo Horizonte, mas não indicou qualquer ação ligada ao Masp⁹⁸.

95. TAVARES, Odorico. A Praça 11 em Paris. **O cruzeiro**, São Paulo, v. 24, n. 46, 1952.

96. MEDEIROS, José. Carnaval em Paris. **O Cruzeiro**, São Paulo, n. 8, 1952.

97. PENA, Alceu. O desfile de Jacques Fath. In: **O Cruzeiro**, n. 51, 1952.

98. FATH no Brasil. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 67, 1952.

A inauguração do Instituto Internacional do Costume e das Artes, no Palácio Grassi, e Veneza, na Itália, contou com a colaboração de *O Cruzeiro* e da Casa Vogue. Segundo o texto Um insti-

tuto de costume⁹⁹, senhoras brasileiras exibiram na Itália modelos executados pela Casa Vogue e de acordo com os modelos fornecidos pelo Masp. De acordo com Prado e Braga¹⁰⁰,

Como não havia ainda criação de moda no Brasil, o objetivo de Chatô era apenas exibir o algodão brasileiro vestindo belas mulheres; ou simplesmente, criar um fato para notícias nas páginas de seus jornais e revistas, promovendo seus anunciantes.

Na revista *Habitat* é possível perceber o empenho que P. M. Bardi dedicou à criação de uma Seção de Costumes no museu, incorporada ao acervo da instituição. O texto Um instituto de costumes¹⁰¹ descreve a dificuldade em formar um acervo de moda do Masp e destaca que o “Desfile Dior” permitiu constatar “que a moda pode até ser uma justificação da atividade museográfica, um pretexto para a arte, apontando para o problema da moda com um de seus elementos”.

Após o primeiro desfile de 1951, algumas roupas da Dior foram doadas por Paulo Franco, para comporem a recém-criada Seção de Costumes. O desfile “Moda Brasileira” não gerou acervo ao museu, pois todas as peças únicas desenvolvidas foram comercializadas pelo Mappin. Atualmente a seção é formada por 158 peças, das quais 79 trajes são pertencentes à coleção Masp-Rhodia, doada ao museu em 1972, e selecionados por P. M. Bardi. Essa coleção é considerada um dos mais importantes acervos de moda do Brasil. Sant’Anna¹⁰² afirma que a incorporação da coleção da Rhodia é significativa pois a empresa francesa mudou o padrão de consumo de fios sintéticos na década de 1960 no Brasil, por meio de desfiles, de editoriais de moda e de publicidade. Essa coleção completa só foi exposta pela primeira vez em 2015¹⁰³.

Apesar do apoio dos Diários Associados e das empresas envolvidas na empreitadas para a moda que envolveram diretamente e indiretamente o Masp e suas escolas de Design Industrial e de Moda, em 1953 o Masp encerrou as atividades do IAC-Masp e do Centro de Estudos da Moda Brasileira. Vários são os motivos apontados, como a viagem para a exibição do acervo do Masp na França, e a dificuldade na contratação de profissionais formados no IAC-Masp pelos industriais paulistanos. Porém, nesse contexto,

**Soraia Pauli Scarpa e
Antonio Takao Kanamaru**

A questão da moda moderna brasileira no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo, o IAC-MASP, entre 1950 a 1953

99. UM INSTITUTO... Op. cit.

100. PRADO, Luís; BRAGA, João. Op. cit., p. 208.

101. UM INSTITUTO... Op. cit.

102. SANT’ANNA, Patricia.
Coleção Rhodia: arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil. 2010. Tese (Doutorado em História da Arte). – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010, p. 257.

103. CARTA, Patrícia. Arte na moda: Coleção Masp-Rhodia. **A Arte na Moda: Coleção Masp-Rhodia.** São Paulo: Masp, 2015, p. 16.

ARS o design desempenhou papel estratégico, pois conseguiu por meio do projeto do IAC-Masp, apresentar soluções de seu tempo, envolvidos métodos de fabricação, novos materiais e tecnologias.

Considerações finais

Sob o ponto de vista da história do design, procurou-se demonstrar que as atividades do IAC-Masp constituem importante tentativa de desenvolvimento da moda moderna brasileira, embora não efetivado naquele momento, mas que contribuíram significativamente para a valorização, discussão e iniciativas importantes na área, considerando o contexto nacional e as experiências internacionais. Esse fato pode ser percebido por meio da formação do corpo docente da escola e das referências museológicas e educacionais norte-americanas e da Bauhaus. Porém, para a área da moda especificamente, as ideias estavam muito à frente de seu tempo, e, nesse contexto, não se pode dizer que tiveram o êxito esperado. A maior contribuição para a área da moda foi a formação de um acervo, considerado um dos mais relevantes no Brasil.

Apesar de nem todas as ações destacadas no texto Problema remoto o da moda terem relação direta com as atividades do Masp e do IAC-Masp, Lina Bo e P. M. Bardi buscaram com isso valorizar a instituição. Procuraram criar uma moda nacional e de vanguarda, por meio da escolha de matérias-primas, de estampas e do nome e sugestões de usos dos modelos, que remetiam a cultura e a natureza brasileiras. As atividades como curso de modelo, oficinas de costura e estamparia e tecelagem foram agrupadas no chamado Centro de Estudos da Moda Brasileira, coordenado por Luiza Sambonet, de maneira inédita no país até então e décadas antes da formação de cursos superiores para a área no Brasil.

Na visão de Lina Bo e P. B. Bardi, tecelagem e moda eram questões referentes ao design industrial, assim como mobiliário e arquitetura, e que deveriam ser repensados em um país recém-industrializado. Outro fator para o interesse em formar uma seção de costumes no museu é o que as instituições de maior destaque no período, como o MoMA e o Metropolitan Museum of Art estarem incorporando moda a seu acervo, com proximidade entre indústria, museus e ensino.

Acreditava-se que haveria a oportunidade para designers industriais atuarem na indústria que se firmava, fato que não se concretizou, e que é apontado como um dos motivos para o encerramento das atividades do IAC-Masp. Lina Bo e P. M. Bardi contavam com artigos nas revistas *Habitat* para a divulgação e atualização do gosto estético brasileiro. Nos exemplares de *O Cruzeiro* havia destaque para as ações indiretas, associadas aos interesses econômicos e políticos do idealizador do Masp, Francisco de Assis Chateaubriand e de seus anunciantes.

A trajetória do design têxtil e de moda no Masp e no IAC-Masp permitiu avaliar a contribuição da instituição para a consolidação estratégica do design nacional, especialmente para o legado pedagógico nos anos 1960. As bases para o ensino na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), em 1962, e na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI-Guanabara), em 1963, foram criadas durante a década de 1950. Masp e IAC-Masp apresentaram e atualizaram a estética artística de maneira pedagógica, alinhada ao que havia de inovador para o desenho industrial do período. Compreender a trajetória do IAC-Masp é relevante para a construção, democratização e desenvolvimento de moda contemporânea brasileira, apesar do breve período da instituição.

Bibliografia

A MODA no Brasil. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 7, p. 76, 1952.

ALBERS, Anni. **On designing**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1971.

_____. The weaving workshop. In: **MUSEUM OF MODERN ART. Bauhaus 1919-1928**. (catálogo da exposição). New York: Museum of Modern Art, 1975.

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005): modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar. V. 1. São Paulo: Editora 34, 2006.

ARGAN, Giulio. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2004.

BARDI, Lina. A função social do museu. **Habitat: revista das artes no Brasil**, São Paulo, n. 1, p. 17, 1950.

BARDI, Lina. Vitrinas. **Habitat: revista das artes no Brasil**, São Paulo, n. 5, p. 62-63, 1951.

BARDI, Lina. Os museus vivos nos Estados Unidos. **Habitat: revista das artes no Brasil**, São Paulo, n. 8, p. 12-15, 1952.

BARDI, Pietro Maria. **Lembrança de Le Corbusier**: Atenas, Itália, Brasil. São Paulo: Nobel, 1984.

BARDI, Pietro Maria. **Excursão ao território do design**. São Paulo: Sudameris, 1986.

BARDI, Pietro Maria. **História do Masp**. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.

BONADIO, Maria. A moda no Masp de Pietro Maria Bardi (1947-1987). **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 22, n. 2, p. 35-70, 2014. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142014000200003>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

BONSIEPE, Gui. Design e democracia. In: _____. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

BYARS, Mel. **Enciclopédia do design**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2007.

CARDOSO, Joana. Valerie Steele: a moda nos museus “dá mais trabalho do que pôr uma pintura numa parede”. **Público**: ípsilon, Lisboa, 26 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/11/26/culturaipsilon/noticia/-valerie-steele-o-freud-da-moda-1715708>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

CARDOSO, Rafael. Introdução. In: _____. (org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica: 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARTA, Patrícia. Arte na moda: Coleção Masp-Rhodia. **A Arte na Moda**: Coleção Masp-Rhodia. São Paulo: Masp, 2015.

CATELLANI, Regina. **Moda ilustrada de A a Z**. Barueri: Manole, 2003.

CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil**: viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1985.

CURSO de modelos. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 86-87, 1952.

DEVISATE, M. H. Um protagonista: Paulo Franco. **Mirante das Artes, etc.**, São Paulo, n. 2, p. 43, 1967.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus Archiv**: Bauhaus: 1919-1933. Paris: Taschen, 1994.

ELEMENTOS da moda brasileira. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 68, 1952.

FATH no Brasil. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 67, 1952.

HABITAT: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, 1952.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KODA, Harold; GLASSCOCK, Jessica. The Costume Institute at The Metropolitan Museum of Art: an evolving history. In: MELCHIOR, Marie; SVENSSON, Birgitta. **Fashion and museums**: theory and practice. Nova York: Bloomsbury, 2014. p. 21-23.

LATORRACA, Giancarlo. Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. In: _____. (org.). **Maneiras de expor**: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. (catálogo da exposição). São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

LEON, Ethel. **Design brasileiro**: Brazilian design. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005.

LEON, Ethel. **IAC**: Instituto de Arte Contemporânea: escola de desenho industrial do Masp (1951-1953): primeiros estudos. 2006. Dissertação (Mestrado em História e Fundamento da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LEON, Ethel. Roberto Sambonet: breve comentário. In: **Agitprop**, São Paulo, v. 2, n. 13, 2007. Disponível em: <http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=atualidades_det&id=162&titulo=atualidades>. Acesso em: 10 nov. 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seus destinos nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOURENÇO, Maria. **Operários da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1995.

MEDEIROS, José. Carnaval em Paris. **O Cruzeiro**, São Paulo, n. 8, 1952.

MELCHIOR, Marie. Introduction: understanding fashion and dress museology. In: _____; SVENSSON, Birgitta. **Fashion and museums**: theory and practice. London; New York: Bloomsbury Academic, 2014.

MOHOLY-NAGY, László. **Vision in motion**. Chicago: Paul Theobald and Company, 1969.

MoMA – THE MUSEUM OF MODERN ART. Manhattan, 2018. Disponível em: <<https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-exhibition-history-list#19401949>>. Acesso em 22 out. 2108.

MORAIS, Fernando. **Chatô**: o rei do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

O QUE É um museu? Habitat: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 9, p. 52-57, 1952.

OS MUSEUS vivos nos Estados Unidos. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 12-15, 1952.

OS TECIDOS de Klara Hartoch. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 1, p. 61, 1950.

OURIVESARIA. **Habitat**: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 8, p. 34-35, 1952.

PALOMINO, Erika. **A moda**. São Paulo: Publifolha, 2002.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PLUMAS, elementos da moda. **Habitat: revista das artes no Brasil**, São Paulo, n. 8, p. 32-33, 1952.

PRADO, Luís; BRAGA, João. **História da moda no Brasil**: das influências às autorreferências. 2. ed. Barueri: Disal, 2011.

ROCKEFELLER, Nelson. Cidadelas da civilização. **Habitat: revista das artes no Brasil**, São Paulo, n. 1, p. 18-19, 1950.

RUBINO, Silvana. A escrita de uma arquiteta. In: _____. GRINOVER, Marina (orgs.). **Lina por escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RUCHTI, Jacob. Instituto de Arte Contemporânea. **Habitat: revista das artes no Brasil**, São Paulo, n. 3, p. 62, 1951.

SANT'ANNA, Patricia. **Coleção Rhodia**: arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil. 2010. Tese (Doutorado em História da Arte). – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SANTOS, Maria Cecilia. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1995.

SOUZA, Gilda. Lasar Segall e o modernismo paulista. In: _____. **A ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades, 2005.

TAVARES, Odorico. A Praça 11 em Paris. **O cruzeiro**, São Paulo, v. 24, n. 46, 1952.

TENTORI, Franscesco. **P. M. Bardi**: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano”: 1930-1933. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2000.

THE JOSEF AND ANNI ALBERS FOUNDATION. Connecticut, 2018. Disponível em: <<https://albersfoundation.org/artists/biographies/>>. Acesso em 12 out. 2018.

TOTA, Antonio. **O amigo americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

UM INSTITUTO de costumes. **Habitat: revista de artes no Brasil**, São Paulo, n. 3, p. 45, 1951.

n. 34 WEBER, Nicholas. Apresentação. In: ALBERS, Josef. **A interação da cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 10.

WELTGE, Sigrid. **Women's work: textile art from the Bauhaus**. London: Thames and Hudson, 1993.

Soraia Pauli Scarpa é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP/Leste) (2017). Possui graduação em Produção Editorial pela Universidade Anhembi Morumbi (2004). Pesquisadora de história do design, design têxtil e de moda. Linha de pesquisa: Papel social da arte e do design na cultura brasileira.

Antonio Takao Kanamaru é doutor em Arquitetura e Urbanismo (Design) pela FAU/USP (2006). Mestre em Artes (Artes Visuais) pelo IA/UNESP (2000). Professor com Licenciatura Plena em Educação Artística-Habilitado em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da UNESP (1996). Atualmente docente no Bacharelado Têxtil e Moda da EACH/USP-Leste.

Entre exposição e desaparecimento: por uma ética das imagens do rosto.

Between exposure and disappearance: towards an ethics of images of the face.

Artigo inédito

palavras-chave:
imagem; política; artes

Poderia a exposição ostensiva de certos indivíduos e povos converter-se em desaparição? O artigo problematiza os trabalhos artísticos dos paraenses Éder Oliveira e Wagner Almeida à luz de abordagens estéticas e políticas preocupadas com a regulação das disposições afetivas e da comoção (Butler), a significância ética do rosto como interpelação à responsabilidade para com o outro (Lévinas), a dimensão potencialmente política desses gestos artísticos e imagéticos em seu trabalho de identificação e desidentificação de sujeitos (Rancière) e os discursos que envolvem a estética documental na arte (Sekula). Busca-se compreender como tais imagens enquadram diferentes sujeitos e modos de vida, segundo gestos artísticos de regulação dos afetos, do visível e do “audível”.

keywords:
image; politics; arts

Could the ostensible exposure of certain individuals and people become a disappearance? The article analyzes the artistic works of Éder Oliveira and Wagner Almeida, both from Pará, in the light of aesthetic and political approaches concerned with the regulation of affect (Butler), the ethical significance of the face as an interpellation to the responsibility towards the other (Lévinas), the potentially political dimension of these artistic and imaging gestures in his work of identification and disidentification of subjects (Rancière) and speeches that embrace the documentary aesthetic in art (Sekula). It seeks to understand how these images frame different subjects and ways of life, according to artistic gestures of regulation of affect, the visible and the “audible.”

* Universidade da Amazônia
(Unama), PA, Brasil.

Introdução

Em um momento de aparente celebração da entrada de certos sujeitos e demandas políticas nas esferas mais amplas de visibilidade, Didi-Huberman suscita um conjunto de questões incômodas: poderia a exposição ostensiva de certos indivíduos e povos converter-se em desaparição? Sob quais condições podemos falar de um aparecer político das pessoas? Exposição e desaparecimento, visibilidade e obscurecimento, representação e oclusão... Dilemas contemporâneos cujo pano de fundo é, sobretudo, estético e político. São conflitos travados nos mais diversos processos de sociabilidade, a partir de diferentes práticas: comunicacionais, midiáticas, artísticas...

A agitação em torno das possibilidades de inscrição de si nas arenas de visibilidade tem como contraface a evolução dos mecanismos de regulação do visível e do dizível. Como diria Butler¹, tais representações e seus modos de organização se transformaram em campos de atuação militar, na luta constante pelo controle das disposições afetivas, da comoção, do que somos instados a pensar e a sentir diante dos enquadramentos que circunscrevem diferentes modos e condições de vida. Referimo-nos às molduras, ao que elas incorporam, fixam; mas também ao que deixam escapar, ao que expurgam do visível, deliberadamente ou não. Aludimos, acima de tudo, às maneiras distintas pelas quais somos interpelados por certas imagens.

“A exposição é o lugar da política”², diz-nos Agamben, para quem a aparição e o rosto – ou melhor, a própria exposição do rosto – se tornaram os trunfos das disputas políticas. “Políticos, mediocritas e publicitários compreenderam o caráter insubstancial do rosto e da comunidade que ele abre e transformam-no em um segredo miserável cujo controle se trata de assegurar a todo custo”³. O rosto humano, último refúgio da aura benjaminiana, parece ter se tornado objeto por excelência das estratégias retóricas, dos apelos compassivos, mas, também e contraditoriamente, das formas de resistência, dos modos de subjetivação.

Evocamos, aqui, dois exemplos destas contradições: do campo das artes, a pintura de Éder Oliveira, que transpõe em grandes murais a figuração midiática dos semblantes de “acusados”, “pre-

Leandro Rodrigues Lage e

José Mariano Klautau Filho

Entre exposição e
desaparecimento: por uma
ética das imagens do rosto

1. BUTLER, Judith. Op. cit., p. 61-73.

2. AGAMBEN, G. *The Face*. In: *Means without end: notes on politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 93. No original: *Exposition is the location of politics*.

3. Ibidem, p. 95. No original: “Politicians, the media establishment, and the advertising industry have understood the insubstantial character of the face and of the community it opens up, and thus they transform it into a miserable secret that they must make sure to control at all costs”.

sos”, “detidos”, “bandidos”, enfim, daqueles indivíduos vulneráveis à ação do Estado policial, da mídia opressiva, do olhar que julga, do pânico moral; e a fotografia de Wagner Almeida, abrangendo igualmente o vasto campo midiático em sua série *Livrai-nos de todo o mal*, que recorta imagens de corpos sem vida, vítimas da violência urbana que alimenta rotineiramente os noticiários com imagens obscenas, instaurando um outro modo de ver e de mostrar.

A análise das poéticas de Éder Oliveira e Wagner Almeida se baseia em conjuntos de trabalhos apresentados publicamente no circuito da produção recente brasileira. A série *Livrai-nos de todo o mal*, constituída inicialmente por oito imagens, foi premiada e exibida pela primeira vez na “Mostra IV Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia”, em 2013, no Museu de Arte Casa das Onze Janelas, em Belém, e publicada no catálogo do projeto⁴. Em seguida, parte do conjunto foi apresentado na mostra “A Arte da lembrança – A saudade na fotografia brasileira”, no Instituto Itaú Cultural São Paulo. O artista, premiado pela Fundação Conrado Wessel em 2017, também realizou no mesmo ano a individual “Luz Vermelha” na Galeria Utópica, em São Paulo, mostra na qual reuniu trabalhos sobre a mesma temática da série analisada neste estudo.

A leitura proposta sobre o trabalho de Éder Oliveira tomou como base o seu portfólio publicado na Revista Arteriais⁵, composto por uma amostragem representativa dos registros das obras em seus variados modos de exibição, espaços expositivos e lugares onde ocorreram suas apresentações, por exemplo a “31^a Bienal de Artes de São Paulo”, as exposições “Malerei - oder die Fotografie als Gewaltakt” – Kunsthalle Lingen, na Alemanha, mostra no Palácio das Artes em Belo Horizonte, entre outras exposições, assim como diversas intervenções urbanas na cidade de Belém.

Dois gestos artísticos, dois enquadramentos, duas estratégias visuais de apreensão do rosto que, como veremos, não é o semblante, mas o inapreensível de toda alteridade. A proposta do trabalho é compreender estas figurações imagéticas à luz de abordagens estéticas e políticas preocupadas com a regulação das disposições afetivas, na esteira da filosofia de J. Butler, a significância ética do rosto como interpelação a partir de E. Lévinas⁶ e a dimensão potencialmente política de imagens em seu trabalho de identificação e desidentificação segundo a perspectiva de J. Rancière⁷.

4. KLAUTAU FILHO, Mariano; BERNARDES, Maria Helena; FEIJÓ, Andréa; SAMPAIO, Val. **IV Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia**: Cultura Natureza. Belém: Diário do Pará, 2013.

5. OLIVEIRA, Éder. Op cit.

6. LÉVINAS, Emmanuel. Ethics and Spirit. In: _____. **Difficult Freedom: essays on Judaism**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 3-10.

7. RANCIÈRE, Jacques. **Nas margens do político**. Lisboa: KKYM, 2014.

O argumento é conduzido pelo seguinte conjunto de questões: o que impõem as molduras, eticamente? O que escapa aos enquadramentos, esteticamente? Pode o rosto restituir a humanidade, politicamente?

O que as molduras impõem?

Uma investigação sobre as estratégias de regulação do afeto através dos enquadramentos e modos de representação requer, antes, que respondamos à questão sobre como atuam tais mecanismos. Em um exemplo bastante simples e relacionado aos trabalhos artísticos sobre os quais falaremos mais adiante, podemos imaginar o ponto de partida dos gestos criativos e críticos tanto de Éder Oliveira, quanto de Wagner Almeida: as imagens midiáticas da violência urbana, representadas por ao menos dois lugares-comuns, o retrato dos “delinquentes” capturados e o flagrante dos corpos sem vida estirados nas ruas dos subúrbios. Poderíamos, à primeira vista, reiterar os argumentos de que tais imagens servem a um propósito sensacionalista, prestando-se a explorar a vulnerabilidade alheia em troca do apelo visual, do choque e do grotesco. Entretanto, queremos propor outro percurso argumentativo.

De saída, é preciso pensar nessas imagens, tão comuns nos noticiários policiais, como instrumentos mobilizados na construção de modos de ver o outro. Podemos pensar, mesmo que intuitivamente, que as imagens midiáticas da violência urbana se propõem, a um só tempo, a denunciar, mas também a instaurar um modo de ver e perceber a insegurança no cotidiano das cidades sob um horizonte ético bastante peculiar.

Ao enquadram a violência, essas imagens também emolduram indivíduos, seus corpos e rostos. Apreendem esses sujeitos segundo certas normas definidoras do que é uma vida que importa ou que não importa, vida da qual dependo ou que representa uma ameaça a mim. Daí porque Butler faz alusão a uma distribuição diferencial da condição de ser passível de luto por parte desses enquadramentos de certas vidas – e de certas mortes. Ao investigar os mecanismos regulatórios que enquadram vidas cujas perdas devem ou não ser lamentadas, isto é, situadas no interior ou à margem das normas pelas quais são reconhecidas como vidas, a autora busca

Leandro Rodrigues Lage e

José Mariano Klautau Filho

Entre exposição e
desaparecimento: por uma
ética das imagens do rosto

ARS entender a repercussão dessa regulação sobre por que e quando sentimos disposições afetivas politicamente significativas por ou-
ano 16 trem.
n. 34

Em resumo, referimo-nos a vidas que contam ou não como vidas em grande parte por causa do modo como são enquadradas por determinadas imagens, mediadas por maneiras de disciplinar nossa comoção. Butler alude, sobretudo, à necessidade de observarmos o modo como algumas imagens revelam esquemas de integridade e compreensão segundo os quais certos sujeitos devem ser vistos como seres humanos, certas vidas como vivíveis e certas mortes como lamentáveis – e todo o avesso desta lógica tripla. “Que vidas são consideradas vidas que merecem ser salvas e defendidas, e que vidas não o são?”⁸, questiona Butler.

O potencial político ao qual nos referimos diante das imagens de Éder Oliveira e Wagner Almeida é o da responsabilidade. Se partirmos do pressuposto de que tais imagens e modos de enquadrar diferenciam, de um lado, as pessoas das quais minha vida depende e pelas quais eu lamentaria, e, de outro lado, aqueles sujeitos que representam uma ameaça direta à minha vida; então, o que está em jogo é, no limite, o estabelecimento de uma relação na qual eu não apenas lamento as condições precárias dos outros, como sinto-me responsável pela vulnerabilidade alheia:

Talvez essa responsabilidade só possa começar a ser internalizada por meio de uma reflexão crítica a respeito das normas excludentes de acordo com as quais são constituídos os campos da possibilidade do reconhecimento, campos que são implicitamente invocados quando, por um reflexo cultural, lamentamos a perda de determinadas vidas e reagimos com frieza diante da morte de outras.⁹

9. Ibidem, p. 61-62.

Basicamente, o que esta abordagem nos diz é que a comoção não é uma habilidade completamente inata e autônoma do espectador. Aprendemos, a partir dos enquadramentos, por quem devemos nos compadecer. Mais do que isso: aprendemos também a escolher por quem vale nossa indignação, nossa culpa e, principalmente, nossa responsabilidade.

Porém, só podemos pensar desta forma operando um enquadramento crítico dos enquadramentos – em uma espécie de

“analítica dos enquadramentos” –, porque algo escapa às molduras que nunca determinam e controlam nosso campo de visão, nossas possibilidades compreensivas, nossos gestos interpretativos. É precisamente aí que entram os rostos, em seu caráter inapreensível e em seu papel de interpelar o observador impondo-lhe demandas éticas, e a própria arte que, nas poéticas de Éder Oliveira e Wagner Almeida, parece ensaiar seu potencial político de operar processos de desidentificação.

Rosto: a exigência ética

A noção de rosto, tal como abordada por Lévinas, mostraria-se-á apropriada para entendermos como o outro, em sua alteridade inalcançável, é capaz de nos interpelar moral e eticamente. Lévinas oferece essa noção como uma espécie de metáfora fenomenológica para uma experiência do Outro, que não é, de saída, tomado pela representação, pela compreensão, e que não tem sua existência totalmente condicionada à nossa própria. “O rosto, para Lévinas, constitui um limite e também um acesso deste outrem, portanto, é seu limiar”¹⁰. É neste sentido que o Outro é, antes de qualquer coisa, aquele que nos interpela, que nos invoca, e que, por isso, é-nos acessível:

O rosto está presente na sua recusa de ser conteúdo. Não pode ser compreendido nem englobado. O rosto do outro ser humano é a sua forma de apresenta-se, não de ser representado, diante do eu que o olha e o toca, mas sem objetivá-lo. O rosto na relação face-a-face supera a idéia que o eu tem do outro.¹¹

Nesse sentido, o rosto é uma alteridade absoluta que se manifesta no encontro com o outro, é como uma epifania da alteridade, uma irrupção que rompe com o que sou. “É esta presença para mim de um ser idêntico a si, que eu chamo presença do rosto. O rosto é a própria identidade de um ser. Ele se manifesta aí a partir dele mesmo, sem conceito”¹². Esse Outro instaurado pelo rosto, portanto, é o que é em sua nudez. Ele se recusa a ser apreendido por mim, por nomes, pelo pensamento, é o que me escapa. É preciso entender que essa construção da ideia de alteridade está

**Leandro Rodrigues Lage e
José Mariano Klautau Filho**
Entre exposição e
desaparecimento: por uma
ética das imagens do rosto

10. MARQUES, Angela Cristina Salgueiro; BIONDI, Angie. Omayra: reflexões sobre o rosto, uma fotografia e suas políticas. *Galáxia*, n. 33, 2016, p. 154.

11. NODARI, Paulo César. O rosto como apelo à responsabilidade e à justiça em Levinas. *Síntese: Revista de Filosofia*, v. 29, n. 94, 2002, p. 201.

12. LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 55-56.

ARS assentada no surgimento de uma exigência ética que o Outro me faz. Ou seja, o rosto do Outro não demarca apenas a existência de um ser-aí, mas de um indivíduo que nos convoca, que nos interpela moral e eticamente.

13. Ibidem, p. 30.

A noção levinasiana de rosto gerou certa controvérsia exatamente por se erigir sobre essa exigência ética, estranhamente condicionada a uma espécie de “tentação de matar” o Outro, simultaneamente confrontada com o imperativo de não matar. A morte surge, assim, como metáfora da negação do Outro, de uma recusa, negligência e/ou indiferença: “Outrem é o único ente cuja negação não pode anunciar-se senão como total: um homicídio”¹³. O rosto, portanto, instaura uma interdição contra o homicídio, contra a negação do Outro. Só conseguimos ignorar essa proibição de matar, de aniquilar e agir com indiferença em relação ao outro se já não estivermos mais vendo o rosto:

Eu posso querer. E, no entanto, este poder é totalmente o contrário do poder. O triunfo deste poder é sua derrota como poder. No preciso momento em que meu poder de matar se realiza, o outro se me escapou. Posso, é claro, ao matar, atingir um objetivo, posso matar, como faço uma caçada ou como derrubô árvores ou abato animais, mas, neste caso, apreendi o outro na abertura do ser em geral, como elemento do mundo em que me encontro, vislumbrei-o no horizonte. Não o olhei no rosto, não encontrei seu rosto. A tentação da negação total, medindo o infinito desta tentativa e sua impossibilidade, é a presença do rosto. Estar em relação com outrem face a face é não poder matar.¹⁴

14. Ibidem, p. 30-31.

15. Ibidem, p. 131.

É conhecida a fórmula de Lévinas segundo a qual o rosto “é o que não se pode matar”. Dupla negação, na verdade: o rosto não se deixa apreender pelo pensamento, pela linguagem ou pela imagem, nem tampouco matar, ignorar ou recusar. Por isso, “há sempre no Rosto de Outrem a morte e, assim, de certa maneira, incitação ao assassinato, tentação de ir até o fim, de negligenciar completamente a outrem – e, ao mesmo tempo, esta é a coisa paradoxal, o Rosto é também o ‘Tu não matarás’.”¹⁵ Ou seja, o Rosto é o Outro que me interpela de maneira muitas vezes incômoda e me impõe, de modo veemente, a exigência ética de não matar, cujo corolário significa assumir a responsabilidade por outrem.

Para Lévinas, a relação do eu com o outro não é regulada pelo poder, mas, sim, pela emergência da responsabilidade para com o outro. Por um lado, o outro me interpõe sua própria vulnerabilidade, sua própria mortalidade, sujeita à minha capacidade de resistir à tentação de matar e controlar minha própria violência ou indiferença. Por outro lado, a exigência ética de não matar nem recusar o outro me é imposta de uma maneira violenta, revelando, assim, minha própria vulnerabilidade ao outro, à interpelação e à convocação ética que o Outro me faz. Na prática, somos todos expostos, com frequência e “à queima-roupa”, à aparição exigente do outro, diante da qual podemos ceder à tentação de recusá-lo ou assumir a responsabilidade de proteger a vida alheia.

Neste sentido, é preciso entender uma ideia de rosto como este encontro ético com o outro, marcado pelo desvelamento de uma vulnerabilidade comum e pela configuração de uma consciência moral sobre a precariedade da vida, da nossa e do outro. “A morte do outro homem me põe em xeque e me questiona, como se dessa morte o eu se tornasse, por sua indiferença, o cúmplice, e tivesse que responder por essa morte do outro e não o deixar morrer só”¹⁶. Assim, o autor nos conclama a partilhar uma cultura ética da proximidade, da não violência.

Ainda nos resta, entretanto, conferir ao rosto um valor operatório para uma reflexão sobre as condições de aparição do rosto, isto é, da emergência impositiva da exigência ética para com o outro. Ou, para sermos mais precisos, é necessário, antes de passarmos às produções artísticas, questionarmos sob quais formas, matizes e molduras o rosto pode ser circunscrito e se tais enquadramentos preservam e/ou potencializam as condições nas quais posso ver, ouvir, sentir e, no limite, responder eticamente às interpelações que o outro me faz. Sob quais condições de representabilidade ainda é possível sermos chamados à responsabilidade pelo rosto?

O rosto não é a face

Na perspectiva de Lévinas, caberia à arte conferir rosto, apropriar-se do inapropriável, apreender sua incomensurabilidade. O rosto, neste sentido, não coincide com a face. A forma plásti-

16. Ibidem, p. 212-213.

ca do retrato, o mero semblante, isto é, a disposição organizada de olhos, nariz, testa, não constituem a significância do rosto, no sentido levinasiano, que vê nesta epifania a dimensão que se abre na percepção de um ser, de um outro. É, precisamente, desta imaterialidade da noção de rosto que Butler retira um valor heurístico para refletir sobre certos enquadramentos contemporâneos e a violência que opera na moldura daquilo que é mostrado como outro.

Ora, se nem o rosto é plenamente representável, nem o humano é representado pelo rosto, de que vale o rosto para pensarmos a representabilidade? “Estritamente falando, portanto, o rosto não representa nada, no sentido de que falha na captura e entrega daquilo a que ele se refere.”¹⁷ Por isso mesmo, o rosto pode ser um som, uma voz, um grito, um corpo, uma expressão humana qualquer. Seu valor é o da falha, das fissuras nos mecanismos e estratégias representacionais:

Para Lévinas, portanto, o humano não é representado pelo rosto. Pelo contrário, o humano é indiretamente afirmado exatamente nessa disjunção que torna a representação impossível, e essa disjunção é exprimida na representação impossível. Para a representação exprimir o humano, portanto, ela deve não apenas falhar, mas deve mostrar sua falha. Há algo de irrepresentável que nós, não obstante, perseguimos representar e esse paradoxo deve ser absorvido nas representações que realizamos.¹⁸

18. Ibidem, p. 27.

O rosto, portanto, emerge na falha representacional, na expressão desta incapacidade de ser plenamente capturado pela imagem. O contrário disso, isto é, a tentativa de apreensão total do humano em sua humanidade pela imagem, significa o próprio ocaso do humano, seu apagamento.

É precisamente nesta inflexão entre o humano e o inumano, entre o rosto e a face, que as fotografias de Wagner Almeida operam, deslocando uma lógica midiática que faz coincidir a representação da violência com a violência da representação. Nas imagens da série *Livrai-nos de todo o mal*, o artista reúne fotografias produzidas no próprio expediente como repórter fotográfico, cujo objeto são corpos sem vida, estirados nas ruas da Região Metropolitana de Belém. Entretanto, o que importa ao fotógrafo já não é a ferida mortal, a face da vítima ou a própria totalização da cena do crime.

17. BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea*: Revista de Sociologia da UFSCAR, v. 1, n. 1. 2011, p. 27.

Wagner Almeida reenquadra o olhar, bagunça a horizontalidade do ângulo, despreza a ameaça da ausência de luz, imprimindo sua própria forma de apreensão do outro (Fig. 1).

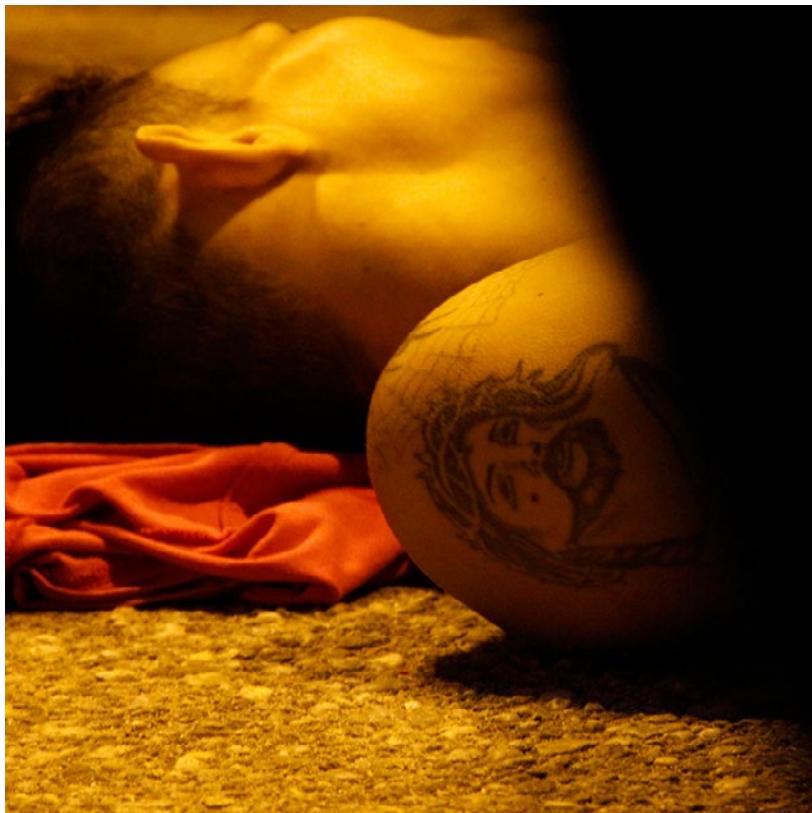


Fig. 1.

Wagner Almeida, Sem título,
Livrari-nos de todo mal, 2012.
Fotografia, 47 x 47 cm, coleção
Diário Contemporâneo de
Fotografia, Museu de Arte
Contemporânea Casa das Onze
Janelas, Belém.

Nas fotografias de Wagner Almeida, os semblantes são como que ignorados em favor de um outro elemento identificador: as tatuagens na pele desnuda e manchada pelo sangue das próprias vítimas. São imagens que encontram uma forma peculiar de aproximação, que instauram um mecanismo particular de captura do outro: pelo detalhe, não pelo todo; pela minúcia, não pela evidência. O nome da série chama atenção para uma das ambiguidades subjacentes àquelas imagens, a saber, a recorrência das figuras cristãs de Jesus e Virgem Maria, além das frases bíblicas, tatuadas naqueles corpos (Fig. 2). O título *Livrari-nos de todo o mal* inscreve no trabalho do artista uma ironia incômoda, entregue à indecidibilidade do efeito daquele modo de enquadrar.

**Leandro Rodrigues Lage e
José Mariano Klautau Filho**
Entre exposição e
desaparecimento: por uma
ética das imagens do rosto



Fig. 2.

Wagner Almeida, Sem título, da série *Livrare-nos de todo mal*, 2012. Fotografia, 47 x 47 cm, coleção Diário Contemporâneo de Fotografia, Museu de Arte Contemporânea Casa das Onze Janelas, Belém

A captura do outro é, também, uma captura do olhar, um modo específico de interpelar o observador, de convocá-lo a ser espectador daquelas imagens. O que está em questão, em nossa abordagem daquele conjunto de imagens, é o perigo constante do apagamento do outro e, consequentemente, a (im)possibilidade de que tais imagens apreendam um rosto, uma vida. Dois caminhos problemáticos: a renúncia à representação e a oclusão por meio da própria representação. Por isso importa questionarmos sobre qual esquema normativo regula aquele modo de enquadrar, sobre qual o nível de deslocamento operado em relação ao regime de visibilidade midiático. Segundo Butler,

muitas vezes esses esquemas normativos funcionam precisamente sem fornecer nenhuma imagem, nenhum nome, nenhuma narrativa, de forma que ali nunca houve morte tampouco houve vida. Estas são duas formas distintas de poder normativo: um opera produzindo uma identificação simbólica do rosto com o inumano, por meio da forclusão

de nossa apreensão do humano na cena. A outra funciona por meio de um apagamento radical, como se nunca tivesse existido um humano, nunca houvesse existido uma vida ali, e, portanto, nunca tivesse acontecido nenhum homicídio.¹⁹

Em que medida tais imagens deslocam-se de um regime representacional e operam um gesto político de nos interpelar como se aquelas mortes nos dissessem respeito? De que maneira tais imagens enfrentam os riscos da desumanização? Aquelas fotografias consumam nosso desejo de matar, de recusar o outro, de tratá-lo como ameaça, ou suscitam, a partir de suas molduras, a contenção deste ímpeto homicida, a negação da negação? Este risco de esvaziamento da humanidade comum só pode ser entendido à luz dos processos de identificação e desidentificação, operados pelos enquadramentos e modos de ver oferecidos pelas imagens. É neste sentido que devemos enfrentar os pressupostos de uma política das imagens.

Da ética do rosto à política das imagens

A arte de Éder Oliveira é destinada a uma espécie de restituição, de libertação. Ao deslocar as imagens de indivíduos publicadas nos cadernos policiais para as ruas de bairros periféricos e para dentro das galerias, o artista devolve os sujeitos à liberdade de outros enquadramentos que já não obedecem estritamente aos regimes midiáticos do ver:

Resgatados do aprisionador enquadramento policial e midiático, resingularizados – sobretudo pela peculiaridade extrema do olhar de cada jovem, único e irrepetível – os rostos reencontram o espaço de circulação das pessoas e a vida (em) comum, outra vez livres, libertos da fisionomia encarcerada nas páginas dos jornais.²⁰

A pintura à óleo do artista paraense agiganta sujeitos apequenados pelo enquadramento midiático, desenquadra-os de um esquema interpretativo, mas não totalmente. Carrega os vestígios do recorte sensacional como forma de cisão, mostrando, precisamente, que novos recortes são possíveis, que uma nova identifica-

**Leandro Rodrigues Lage e
José Mariano Klautau Filho**
Entre exposição e
desaparecimento: por uma
ética das imagens do rosto

19. Ibidem, p. 29.

20. GUIMARÃES, César. Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira. *Revista ECO-Pós*, v. 20, n. 2, 2017. p. 23

ção é possível, ensaiando outro modo de interpelar. Daí porque as imagens forjadas por Éder Oliveira nos colocam diante dos paradoxos da arte-política, dos dilemas de uma dimensão política do fazer artístico, além, é claro, de recolocarem a questão do rosto sob a forma icônica do semblante.

Na perspectiva de Rancière, a relação entre arte e política transborda os limites retóricos daqueles gestos artísticos engajados em posicionar-se numa luta por meio de mensagens contundentes. Neste mesmo sentido, tal relação também situa-se além dos esforços representacionais voltados à retratação das estruturas e conflitos sociais sob um viés crítico – e pedagógico – autodeclarado. Para o filósofo, um dos princípios fundadores de uma efetividade estética e política da arte é, precisamente, a cessação de toda e qualquer relação sobre determinada entre as intenções do artista, as formas sensíveis apresentadas como arte, o olhar do espectador e o próprio estado da comunidade.

O suposto conflito entre uma pureza da arte e sua “contaminação” pela política é, portanto, falso. O conflito situa-se, na verdade, na dimensão do próprio fazer artístico destinado a colocar, frente a frente, regimes distintos de sensorialidade:

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa.²¹

21. RANCIÉRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 63.

A arte política, portanto, é aquela que instaura dissensos, reconfigura modos de representação, inaugura novas formas enunciativas, desfaz e refaz molduras e recortes, construindo novas paisagens do visível, do dizível, do imaginável. Em suma, a arte polí-

tica oferece e se oferece a novas experiências estéticas, capazes de contribuir para “transformar o mapa do perceptível e do pensável, para criar novas formas de experiência do sensível, novas distâncias em relação às configurações existentes do que é dado.”²² Este efeito, no entanto, não é instaurado pelas intenções artísticas, não é de todo calculável pelas pedagogias do pensamento, nem programável pelas retóricas políticas.

Talvez, à luz destas premissas, a dimensão política das pinturas de Éder Oliveira já não resida na evidência de seu manifesto contramidiático, mas sim na restituição desses semblantes à indecidibilidade do efeito, a novas distâncias e à resistência do visível em ser capturado em sua totalidade pela imagem. É neste sentido que podemos ver naqueles murais e naquelas intervenções urbanas modos de subjetivação capazes de gerar curto-circuito nos mecanismos identificadores subjacentes aos enquadramentos convencionais – midiáticos, estatais – da violência.

Modos de enquadrar o outro são, também, modos de nomeá-lo, de identificá-lo. Contudo, essas formas de apreender o outro podem, igualmente, operar na contramão destes gestos identificadores e, no fim das contas, reificantes. Esses seriam processos de subjetivação política que, segundo Rancière, são formas de desidentificação ou de desclassificação. O processo da construção da igualdade, segundo esta perspectiva, é aquele da demonstração da diferença. Entretanto, a diferença não deve ser compreendida como uma identidade diferente, isto é, não deve significar a afirmação de um próprio que é outro, e sim de uma “inapreensão”, de uma falha, de um “ser-entre”.

Para Butler, é a identificação que prenuncia a morte da identidade, isto é, são os enquadramentos que fixam, violentamente, sujeitos e identidades enquanto estratégias de regulação da visibilidade dos outros que acabam por anulá-los, reificá-los em nome da identidade. E em que sentido podemos tentar conciliar a ética levinasiana do rosto com uma política das imagens? Se, como afirma Lévinas, a arte pode conferir rosto a um indivíduo, é porque as imagens são capazes de apreender aspectos da outridade do outro, suficientes para que se estabeleça uma convocação a não o matar, uma interpelação a não recusá-lo, um chamamento à responsabilidade para com a vida e a morte do outro.

22. *Ibidem*, p. 66.

Essa inflexão estético-política da ética levinasiana nos conduz, ainda, a outro conjunto de indagações: quais desses trabalhos artísticos são capazes de nos situar nos limites da representação do outro? Quais são eficazes em nos fazer retornar ao humano ali onde não esperamos encontrá-lo? Quais conseguem nos interpelar, fazendo com que “escutemos” o rosto em seu apelo violento por não ser apagado?

Wagner Almeida e o nó entre indeterminações

Buscar na arte uma espécie de último refúgio onde é possível retornar ao humano, à luz da constatação de Butler sobre a falha representacional, a incapacidade de o rosto ser capturado pela imagem, impõe-nos questões difíceis de superar. No campo da arte (se for possível falar somente nele), observa-se nos trabalhos de Éder Oliveira e Wagner Almeida o índice de, pelo menos, duas recusas importantes a serem pensadas na construção da representação do rosto, do corpo: as tradições pictóricas provenientes das Belas Artes, em Oliveira; e os protocolos do fotojornalismo diário, em Almeida. Os procedimentos que permitem Éder pintar imagens não “aprisionadas” em telas fixas são estratégias de um deslocamento adepto às rupturas com a ideia da obra única.

Na fotografia (e na intersecção entre mídia massiva e arte), a posição de Wagner está na recusa dos mecanismos de regulação da fotorreportagem que enquadra, constrange e predetermina a representação de quem é eliminado no cotidiano da violência urbana. Tal recusa se traduz, entre outros elementos, na opção pela lente normal (50mm) e pela aproximação do corpo e sua captura em detalhe. Trata-se da posição contrária ao efeito da grande angular, utilizada pela tradição da estética documental e das coberturas e ensaios jornalísticos. O recuo artificial em relação ao objeto e o que abrange uma quantidade maior de elementos em cena dá à grande angular o poder de “dramatizar” o drama, “artificializar” o artifício e “espetacularizar” o espetáculo na chave de um trabalho identificado como humanista.

Em direção contrária, Wagner não cede à naturalização do uso da grande angular como efeito representacional da to-

talidade da cena. Philippe Dubois tratou do assunto quando se referiu às construções ideológicas da fotografia de imprensa, em especial a de guerra, por meio da crítica de Alain Bergala:

Antes de mais nada, o espaço da representação fotográfica não deve deixar que dele se suspeite como espaço de enunciação. Constrói-se pela grande angular como um espaço envolvente o qual nos encontramos capturados brutalmente, mas sempre como por acaso, por acidente [...]. A grande angular trabalha maciçamente em benefício do humanismo choramingão; isola o personagem, a vítima, em sua solidão e sua dor...²³

Tanto Éder, no campo pictórico, quanto Wagner, no fotográfico, irão buscar os objetos de suas questões no mesmo acervo da mídia jornalística, na mesma paisagem de rostos e corpos da delinquência construída por certo regime representacional. É neste poço sem fundo que os artistas irão extrair componentes de recusa, enredar-se nas lógicas de subjetivação, cair (ou envolver-se) em armadilhas, alternando possivelmente mergulhos profundos em que a constatação de uma saída não é evidente e súbitos movimentos em direção à superfície para respirar soluções provisórias. E, nesta gangorra, a experiência de fruição é particularmente emancipatória e coloca em risco (em jogo) os discursos: do artista, da obra, do crítico de arte, do comunicólogo, do filósofo, do regime da mídia, do poder da imagem. Ainda no campo artístico (e escapando dele), toma-se aqui a direção de Rancière sobre os estados de indeterminação que caracterizam o entendimento sobre a imagem pensativa, pois a fotografia seria para ele exemplar no exercício de reflexão sobre o limite entre arte e não arte, já que rompeu, na perspectiva benjaminiana, “[...] com o culto, religioso e artístico do único”²⁴ e se apresenta como uma rede de relações em que signos de toda ordem amplificam as singularidades indiciais:

A pensatividade da fotografia poderia então ser definida como esse nó entre várias indeterminações. Poderia ser caracterizada como efeito da circulação entre o motivo, o fotógrafo e nós, do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado.²⁵

**Leandro Rodrigues Lage e
José Mariano Klautau Filho**
Entre exposição e
desaparecimento: por uma
ética das imagens do rosto

23. DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papirus, 2001, p. 41.

24. RANCIÉRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 104.

25. Ibidem, p. 110.

A série *Livrai-nos de todo o mal* constitui um campo minado tanto para o artista quanto para o espectador, em que o “nô entre várias indeterminações” se arma para o desafio dos discursos. Ao invés de escolher a exuberância noturna (o vermelho das sirenes policiais, o foco das lanternas do carros, as luzes amarelas dos barracos) dos planos abertos e a eloquência da grande angular, Almeida chega junto do corpo no chão e corta-lhe a cabeça, tira-lhe a fisionomia, preservando-o e não expondo o seu semblante – em favor do rosto do outro, talvez.

De certo modo, Wagner Almeida faz o mesmo que a mídia está acostumada a construir para os consumidores da imagem: cria uma galeria de gente sem rosto cuja identidade amorfa e homogênea se traduz no grande mal, no mundo do crime e da violência que estimula em nós o desejo de extirpar os males. No entanto, a contrapelo do gesto (o artista está lá – na pele do fotorrepórter – no centro da cena, no centro de um poder na cena, em território dominado por policiais e pela mídia), o fotógrafo desfere seu golpe de artista, tenta uma aproximação, chega muito perto do peito, dos ombros, do pescoço, de parte da face, quase que afaga o corpo quando o envolve com uma luz quente e suave.

É nesta perspectiva – a do gesto de aproximação representado por um enquadramento singular e a construção de uma luz não espetacular – que as imagens conseguem pôr o sentido da vida em discussão, especialmente quando se trata de corpos jovens cuja vida é interrompida brusca, fácil e continuamente. A escrita sobre a pele anuncia uma melancólica fragilidade do outro diante do caos social. Em especial, as tatuagens verbais indiciam o sentimento daqueles que, agarrados aos valores da religião, em desespero, acreditam no impossível. Wagner Almeida fotografa num gesto de acolhimento e proteção ao morto, em uma espécie de consolo à tentativa inútil do homem de segurar-se em algo insuficiente como garantia de vida. Seria este um momento possível de nos fazer retornar ao humano ali onde não esperamos encontrá-lo? É no gesto de aproximação, é na tentativa do gesto de aproximação, é na construção visual de uma atmosfera luminosa de intimidade que tende a nos mover para o acolhimento que é possível escutar o rosto que não está no

quadro, assim como a polifonia dos vários outros rostos dentro e fora do quadro recortado pelo artista.

A série de Wagner Almeida, apesar de sua coesão plástica um tanto contundente, apresenta nuances que a distanciam de um discurso homogêneo. Cada imagem possui particularidades que contribuem com os paradoxos entre artista e obra, entre obra e espectador. Os mesmos elementos que permitem sinalizar uma forte atitude espiritual – o título do trabalho, as tatuagens alusivas à religião e o nome da pessoa amada – tombam diante do fracasso humano. As imagens de cristos, nossas senhoras no peito e nos ombros e as fitas de proteção no pulso, iluminadas suavemente e vistas tão próximas, atestam solenemente a ausência destes amparos. Neste sentido, o gesto último do artista, ao reenquadrar o corpo morto, vulnerável e despido de qualquer sustentação divina, é tudo o que resta ao humano: o retornar ao humano, ao instinto de acolher, consolar, proteger, responsabilizar-se.

Leandro Rodrigues Lage e

José Mariano Klautau Filho

Entre exposição e
desaparecimento: por uma
ética das imagens do rosto

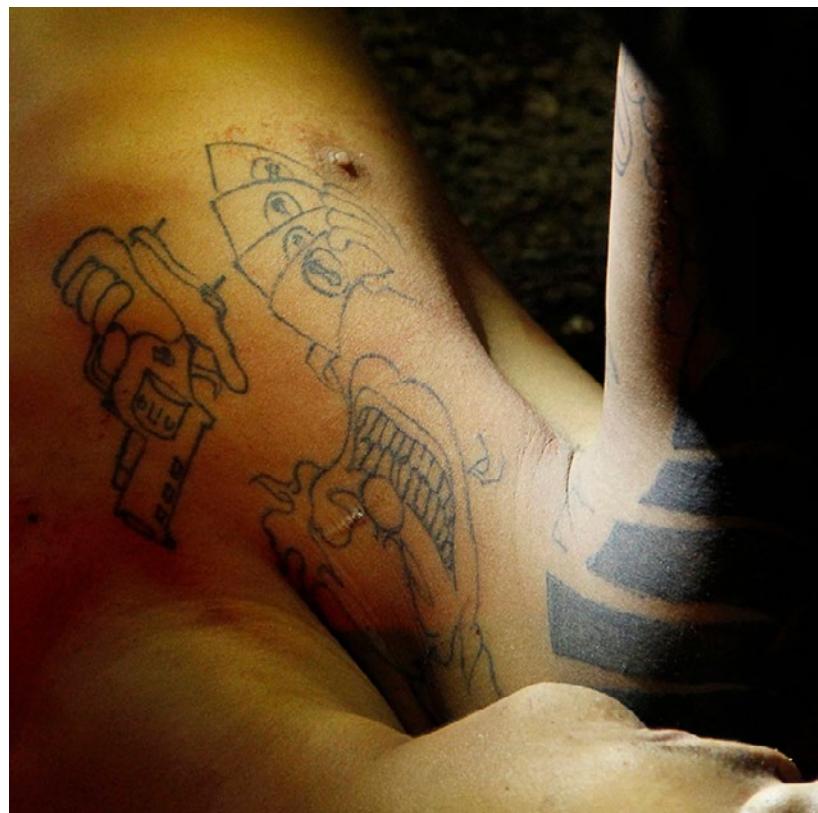


Fig. 3.

Wagner Almeida, Sem título,
da série *Livrai-nos de todo mal*,
2012. Fotografia, 47 x 47 cm,
coleção Diário Contemporâneo
de Fotografia, Museu de Arte
Contemporânea Casa das Onze,
Belém

Como exemplo desta dissonância, temos a presença mais ostensiva – e cenográfica – do sangue ou tatuagens que desafiam igualmente os mecanismos de regulação do bem. A tatuagem tosca estampada no peito cuja figura exibe um esgar cínico somado à representação de notas de dinheiro e um revólver não possui nenhuma sutileza (Fig. 3). Frustra veementemente a esperança de retornarmos ao humano, mas por outro lado, torna-se um signo poderoso de enfrentamento de qualquer poder. Diante deste impasse, retornemos ao que Butler afirma sobre a “falha representacional” do rosto, sobre algo impossível de ser representado, e consideremos em uma perspectiva semiótica a ideia de que o signo representa justamente porque falha, é incapaz de dar conta da totalidade de seu objeto. No caso da série de Almeida, o rosto, portanto, emerge na falha representacional, na expressão desta incapacidade de ser capturado pela imagem.

Éder Oliveira e a expansão pictórica do olhar

No campo pictórico (e também midiático), consideremos a recusa de Éder Oliveira às Belas Artes e o discurso mais corrente que atribui dimensão política a seu trabalho como duas forças aliadas para um entendimento mais imediato de sua poética. As pinturas do artista têm sido embaladas sob a sedutora etiqueta “identidade do homem amazônico”, um discurso reforçado, aliás, pelo próprio artista. De fato, são homens pardos, negros e índios que habitam as periferias de Belém do Pará, subjugados ao enquadramento clínico e frontal das câmeras fotográfica e cinematográfica, forçados a mostrar o rosto para uma circulação massiva e a constituição de uma identidade homogênea da delinquência.

O gigantismo das imagens (a imponência dos rostos) nos coloca dentro de um espaço cuja dimensão social e política das representações é inescapável, incluindo aí a própria política de representação do artista. No entanto, os trabalhos de Éder Oliveira escapam do campo circunscrito da arte social em prol de uma identidade homogênea amazônica, ainda que o artista se valha deste enunciado.



Fig. 4.

Éder Oliveira, *Sem título*, 2014.
Acrílica sobre parede, 25,00 x
3,85, 31^a Bienal de São Paulo,
São Paulo.²⁶

Na mesma medida em que o artista agiganta sujeitos apequenados pelo enquadramento midiático, ele os recria na forma de uma pintura espetacular, colorida para o deleite das superfícies do espaço público, muros e fachadas de prédios, ou grandes áreas nobres com pé direito alto dentro de galerias e museus de arte (Fig. 4), na apreensão ainda romântica do “imaginário amazônico”, isolado do mundo e único em sua exuberância.

Não estaríamos correndo o risco de romantizar e embelezar certos gestos fisionômicos tão visivelmente constrangidos diante da máquina fotográfica? Não estaríamos nos desviando do real problema da violência midiática (e fotográfica) sobre esses corpos e rostos quando se desloca da fotografia dura e insípida como documento do poder para um lugar onde o que sobra somente é a beleza estonteante e espetacular? Mas esse lugar, no qual a beleza sobra e domina, ao final, não seria, ao revés, a grande força do trabalho de Éder, sem as amarras dos discursos cristalizados sobre o seu caráter político? Não seria por meio da pintura que poderíamos prestar mais atenção na real problemática em que o trabalho se vê envolvido? A pintura espetacular nos convoca a ouvir aqueles rostos, desfere o golpe fatal de uma beleza que apaga pelo arrebatamento ou desloca em forte velocidade estética o objeto do seu problema de origem?

Allan Sekula, assim como Rancière, já apontava para as indeterminações da representação fotográfica quando dedicou

26. OLIVEIRA, Éder. Op. cit.

grande parte de sua carreira de artista e teórico às reflexões sobre a chamada fotografia documental. Sekula ressalta que, em uma sociedade industrial avançada, a grande maioria de mensagens direcionadas ao domínio público é produzida em nome de uma autoridade anônima capaz de excluir qualquer coisa, menos a afirmação. Ele entende este debate como algo que engaja a linguagem fotográfica em um campo discursivo onde ocorrem mensagens que tornam “[...] a fotografia como uma moeda de troca tanto no hermético domínio da arte erudita quanto na imprensa popular”²⁷. No mesmo campo das teorias fotográficas, o autor sistematizou uma crítica ao mundo das artes, em especial às obras que não superaram a tradição formalista moderna (ou que aderiram precocemente à nomenclatura pós-moderna) manifestando-se não mais além do que elas mesmas.

27. SEKULA, Allan. *On the invention of photography meaning*. In: GOLDBERG, Vicki. **Photography in print: writings from 1816 to the present**. Novo México: University of New Mexico Press, 1981. p. 453. No original: “[...] the photograph as a token of exchange both in the hermetic domain of high art and in the popular press.”

28. SEKULA, Allan. *Desmantelar la modernidad, reiventar el documental: notas sobre la política de la representación*. In: RIBALTA, Jorge. **Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gigli, SA, 2004, p. 37-38. No original: “Las confusiones ideológicas del arte actual, etiquetadas eufemísticamente como ‘pluralismo saludable’ por los promotores del arte son fruto del desmoronamiento del autoridad que ejercía el paradigma moderno. La modernidad artística ‘pura’ fracasa porque es, en última instancia, un proyecto autoaniquilador que limita el campo de preocupaciones del arte con rigor científico y desemboca en un callejón sin salida con sus apelaciones al gusto, la ciencia y la metafísica.”

As confusões ideológicas da arte atual, etiquetadas eufemisticamente como “pluralismo saudável” pelos promotores da arte, são fruto do desmoronamento da autoridade que exercia o paradigma moderno. A modernidade artística “pura” fracassa porque é, em última instância, um projeto autoaniquilador que limita o campo de preocupação da arte com rigor científico e desemboca em um beco sem saída com suas apelações ao gosto, à ciência e à metafísica.²⁸

Considerando a fotografia um meio poderoso e onipresente entre a informação e a arte, e tomando a ideia de Sekula sobre o “beco sem saída” como um problema desafiador no que concerne ao alcance das imagens de Éder Oliveira sobre a audiência, buscamos evitar os discursos precoces e classificatórios sobre a dimensão política (e amazônica) de suas pinturas sob o risco de esvaziar o que elas podem ter de mais político em sua constituição como trabalho de arte. Oliveira domina e exibe no colorido arrebatador uma economia de elementos, uma síntese gráfica sofisticada da fisionomia humana, mas recusa o engessamento das imagens (e de seus retratados) em suportes fixos, tradicionais, em desacordo com a convenção da pintura de tradição, do culto ao objeto único (Fig. 5). Por outro lado, há no processo do artista (e em seu modo expositivo) pinturas sobre telas convencionais, em menor escala, assim como imagens encerradas em molduras de acrílico, lidando

assim com os protocolos materiais do objeto artístico apreciado no circuito dos museus.



228

**Leandro Rodrigues Lage e
José Mariano Klautau Filho**

Entre exposição e
desaparecimento: por uma
ética das imagens do rosto

Em outros procedimentos, Éder Oliveira constrói sequências fotográficas que captam a vida provisória das pinturas nos muros das cidades. Tais sequências documentais emulam a precariedade da vida social de seus retratados e se transformam em uma espécie de atualização da intervenção do artista sobre a cidade, dotando o documento fotográfico de valor performático (Fig. 6).



29. OLIVEIRA, Éder. Op. cit.

30. Ibidem.

Fig. 5.

Éder Oliveira, *Sem título*, 2016.
Acrílica sobre parede, 5 x 4 m.
Sala Vermelha – Arte Pará,
Museu Casa das Onze Janelas,
Belém²⁹

Fig. 6.
Éder Oliveira, *Sem título*,
2015. Pintura mural (acrílica
sobre parede), dimensão
indeterminada, Intervenção
urbana, Belém³⁰

Neste caso, a série de registros performa uma outra sinfonia de enunciados quando expõe desde a contundência do ato pictórico no espaço urbano, que agiganta o que está à margem (a polifonia de vozes de um rosto pode ser escutada contra o seu apagamento), quanto a vulnerabilidade disseminada de todos aqueles signos – a imagem, o personagem, o trabalho do artista – que sofrerão um novo apagamento pelo tempo e por diversas ações e interferências urbanas, como escritas, grafites e pichações. Neste sentido, os trabalhos de Éder Oliveira operam no limite entre uma pintura devotada à beleza e ao valor plástico e a possibilidade de dessacralizá-la sob um conjunto de procedimentos que a tornam precária. Seu trabalho segue além dos discursos generalistas de uma arte política no sentido estrito quando abre uma fenda a um só golpe em dois objetos aos quais ainda insistimos, por vezes, atribuir uma autonomia absoluta: a representação pictórica e a representação fotográfica. Sekula nos dá ferramentas para olhar a faceta documental que envolve a poética do artista:

Historicamente, a teoria do realismo fotográfico se vale do positivismo e, ao mesmo tempo, é fruto dele. A visão, que não está propriamente implicada no mundo que tem adiante, está submetida a uma idealização mecânica. Paradoxalmente, a câmera serve para naturalizar ideologicamente o olho do observador [...] As fotografias, que são sempre o fruto de encontros socialmente específicos entre humano e humano, ou humano e natureza, se convertem em depositárias de realidades mortas, de objetos reificados que foram arrancados de suas origens.³¹

31. Ibidem, p. 40. No original: "Históricamente la teoría del realismo fotográfico se vale del positivismo y, al mismo tiempo, es fruto de él. La visión que propiamente no está implicada en el mundo que tiene delante, está sometida a una idealización mecánica. Paradójicamente, la cámara sirve para naturalizar el ojo del observador. [...] Las fotografías, que son siempre el fruto de *encuentros* socialmente específicos entre humano y humano, o humano y naturaleza, se convierten en depositárias de realidades muertas, de objetos reificados que han sido arrancados de sus orígenes sociales".

Deste modo, poderíamos provocar a ideia de que a dimensão "política" da pintura de Éder está menos em sua ação pictórica e mais na crítica fotográfica, pois ataca a naturalização do meio na mídia, questiona formas de ver e de mostrar e, em corolário, maneiras de enquadrar certas vidas. A pintura expande por vezes aquele pequeno e fugaz traço de constrangimento e incômodo no frowrir da testa ou no olhar arredio que é flagrado pela imposição da câmera fotográfica. Qual é a voz que se escuta desse rosto transformado na grande tela da galeria de arte? Em quais frequências esses rostos operam quando estão no muro de uma periferia ou na nobre fachada de um museu? No limite entre a pintura e a foto-

grafia, na recusa de ambas como territórios autônomos e ainda na total adesão de Éder Oliveira e Wagner Almeida à expressão artística, chegamos a um espaço de enunciação sem soluções definitivas em que a investigação sobre a política dos enquadramentos é uma possibilidade de reconhecer por meio das poéticas individuais o papel da arte na sociedade.

Considerações finais

Ao final deste percurso, dedicado ao exame de dois gestos artísticos unidos sob o pretexto de que remetem às problemáticas ética e estética da representabilidade do rosto, os trabalhos fotográficos de Wagner Almeida e pictórico de Éder Oliveira evidenciam as contradições intrínsecas aos gestos artísticos de interposição e tensionamento de modos de ver. Wagner Almeida, ao recusar os semelhantes, ensaia formas alternativas de apreensão do outro e da morte. Éder Oliveira, por sua vez, ao privilegiar a face, oferece as imagens a outras formas de convocar o olhar, de enquadrar, mostrar e, no limite, ouvir o outro.

Os “outros” do fotógrafo e do pintor por certo figuram sob novos enquadramentos, dentro de outros regimes do visível, mas seguem vulneráveis à construção de um apelo visual que não lhes restitui, necessariamente, um nome, uma narrativa; não lhes convoca, necessariamente, um olhar responsável e zeloso. O rosto enquanto alteridade radical, como forma de interpelação e responsabilização pelo outro, insiste em escapar. Mas também sobrevive, de alguma maneira, pela exigência ética que o faz persistir na ausência presente e na presença ausente daqueles sujeitos.

Por outro lado, ao oferecer os indivíduos, seus corpos e semelhantes a um novo “ponto de vista”, tais gestos levantam, cada um à sua maneira, um novo questionamento: há fórmulas ética ou esteticamente justas pré-estabelecidas capazes de fazer com que “escutemos” o rosto em seu apelo para não ser apagado? Esse é, a nosso ver, precisamente o risco duplo que a indecidibilidade do efeito nos coloca: o da exposição e do desaparecimento, o da escuta e o da surdez do rosto.

Leandro Rodrigues Lage e

José Mariano Klautau Filho

Entre exposição e
desaparecimento: por uma
ética das imagens do rosto

- n. 34 BUTLER, Judith. Responsabilidade. In: _____. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 109-171.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Peuples exposés (à disparaître). **Chimères**, n. 1, p. 21-42, 2008.

LEVINAS, Emmanuel. Violence of the face. In: _____. **Alterity and Transcendence**. London: The Athlone Press, 1999, p. 169-182.

Leandro Rodrigues Lage é doutor em Comunicação e Sociabilidades Contemporâneas pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia. É mestre em Comunicação e especialista em Comunicação: Imagens e Culturas Midiáticas pela UFMG.

Mariano Klautau Filho é doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2015). Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1999). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia.

Glimpsing spectral gazes: the photos of dictatorships victims in contemporary works of art

Artigo inédito

palavras-chave:
fotografia; arte; memória;
ditadura

Este artigo analisa os catálogos de três exposições apresentadas no Memorial da Resistência de São Paulo que têm como principal material expressivo fotografias de mortos e desaparecidos políticos, vítimas das ditaduras civil-militares da Argentina, do Brasil e do Chile. “Buena memoria”, de Marcelo Brodsky, “Ausenc’as”, de Gustavo Germano, e “119”, de Cristian Kirby, são examinados pelo modo como mobilizam esses retratos, destacados em suas estratégias próprias. Guardadas as singularidades de cada trabalho, a análise aponta neles uma potência comum: a capacidade de agenciar os olhares encarnados nas imagens, que então podem mirar de volta os espectadores para deles exigir recordação, responsabilização e redenção.

keywords:
photography; art; memory;
dictatorship

This article aims to analyze three catalogues of exhibitions presented in the Memorial da Resistência de São Paulo that use as main expressive material some photographs of victims of enforced disappearances and murders occurred during the civil-military dictatorships in Argentina, Brazil and Chile. The paper examines “Buena memoria”, by Marcelo Brodsky, “Ausenc’as”, by Gustavo Germano, and “119”, by Cristian Kirby, paying attention to the way each of those artworks mobilize the portraits. Despite their singularities, the three works have something in common: the ability to settle the gazes incarnated in the images, which can look back to the spectators to demand remembrance, liability and redemption.

1. Este artigo é fruto da pesquisa de pós-doutorado da autora, realizada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob supervisão do professor Mauricio Lissovksy.

* Universidade Federal de Ouro Preto, MG, Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2018.137293.



Ao analisar os retratos de Faium, pinturas em madeira produzidas para acompanhar múmias egípcias em suas jornadas pós-morte, John Berger credita o poder dessas representações ao fato de sua fabricação não prever um futuro visível aos olhos humanos, posto que eram feitas para serem enterradas junto com os sujeitos que referenciavam. Berger entende, então, que no momento de ser transformado em imagem “o olhar pintado está totalmente concentrado na vida que ele sabe que um dia vai perder”², algo capaz de tocar quem o observa da posteridade. O mesmo acontece com as fotografias de desaparecidos: “assim eles nos olham, os retratos de Faium, como os desaparecidos de nosso século”³. Através de suas imagens, os desaparecidos nos olham, conscientes da própria morte. E “nos obriga[m] a olhá-la[s] verdadeiramente”, poderia complementar Georges Didi-Huberman⁴.

Partindo de tais constatações, este artigo busca investigar de que modo se dá essa mirada em fotografias que não estavam previstas para serem vistas publicamente após a morte das pessoas que nelas figuram, mas que, dadas as condições de desaparição dos fotografados, foram disseminadas pós-óbito. Concentra-se em retratos de identificação e em fotos de álbuns de família de mortos e desaparecidos políticos das ditaduras civil-militares da Argentina, do Brasil e do Chile que foram reapropriados e recompostos em obras de arte contemporâneas.

Para isso, foram examinados os catálogos de exposições temporárias montadas no Memorial da Resistência de São Paulo⁵, principal museu e lugar de memória dedicado à preservação e à comunicação das histórias das ditaduras no Brasil. As exposições escolhidas foram: “Buena memoria”, de Marcelo Brodsky, “Ausenc’as”, de Gustavo Germano, e “119”, de Cristian Kirby⁶. Com base no que propõem Berger e Didi-Huberman, acredita-se que essas obras têm sua potência naquilo que evocam no cruzamento entre os olhares dos desaparecidos de outrora e dos espectadores que hoje os contemplam. Cada catálogo estabelece possibilidades de interlocução específicas, nas quais os desaparecidos são dados a ver e veem de formas singulares. Aqui, intenciona-se delimitar essas visadas, além de entender como elas são empreendidas e reforçadas por estratégias utilizadas pelos artistas nos processos de reapropriação e recomposição, buscan-

Entrevero olhares
espectrais: as fotografias
de vítimas das ditaduras em
obras de arte contemporâneas

2. BERGER, John. *The Fayum portraits*. In: _____. *The shape of a pocket*. New York: Pantheon Books, 2001, p. 59-60, tradução nossa.

3. Ibidem, tradução nossa.

4. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 172.

5. Ao optar por analisar os catálogos (e não as exposições em si mesmas), é preciso reconhecer que alguns aspectos da apresentação e da organização das imagens no espaço expositivo, fundamentais à experiência de uma exposição, são desconsiderados. Essa escolha, contudo, justifica-se, em primeiro lugar, pelo entendimento de que cada catálogo é criado como reflexo da exposição, ou seja, é concebido para aproximar-se dela, ainda que essa aproximação seja sempre parcial. Em segundo lugar, a eleição desse material como objeto de exame fundamenta-se na apreensão que os catálogos também se configuram como obras singulares, que conduzem novas percepções acerca das fotografias que compuseram as exposições. Por fim, acredita-se que, como formas mais duradouras de dar visibilidade aos trabalhos, os catálogos têm uma existência prolongada, reverberando questões que, do contrário, sairiam de cena quando as exposições, temporárias,

As fotografias de mortos e desaparecidos políticos

fossem desmontadas. Por isso eles interessam ainda mais às dimensões memorialísticas aqui tomadas como centrais.

6. Outras exposições temporárias realizadas pelo Memorial da Resistência empregaram fotografias de mortos e desaparecidos, a exemplo de “Não tens epitáfio, pois é bandeira: Rubens Paiva, desaparecido desde 1971” e “Mortos e desaparecidos políticos: percursos pela verdade e justiça”. Nessas exposições, contudo, as fotografias não foram tomadas como elemento central. Além disso, não foram publicados catálogos delas. Por esses motivos, preferiu-se excluí-las do *corpus* de análise.

7. DEMBROUCKE, Celine van. Las fotografías carnet de los desaparecidos en los recordatorios de Página/12. In: BLEJMAR, Jornada; FURTUNY, Natalia; GARCÍA, Luis Ignacio (org.). *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013.

8. BYSTROM, Kerry. Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari. In: FELD, Claudia; MOR, Jessica (org.). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009, p. 317, tradução nossa.

do perceber como tais expedientes cunham efeitos estéticos e políticos próprios.

O uso de imagens de vítimas não é novidade nos países assolados por ditaduras. Durante os regimes militares da Argentina, do Brasil e do Chile, as fotografias já eram utilizadas por parentes e amigos de desaparecidos na busca por notícias e, aos poucos, passaram a integrar ações de denúncia e de reivindicação por verdade e justiça. Os cartazes de desaparecidos confeccionados por associações diversas, as marchas promovidas pelas Mães da Praça de Maio e outras organizações e os *recordatórios* publicados todos os dias, desde 25 de agosto de 1988, pelo jornal argentino Página/12, sempre marcados por fotos, são alguns dos exemplos do emprego dessas imagens que podem ser citados.

Nesse âmbito, as fotografias dão rosto e identidade aos desaparecidos, o que serve para individualizar e atestar a vida prévia dos sujeitos e, por essa via, fazer frente ao apagamento promovido pela ordem ditatorial. Talvez por isso, como aponta Celine van Dembroucke⁷, a maioria dessas fotos replica a estética classificatória do Estado e muitas vezes foi até mesmo retirada de documentos oficiais. Tais imagens, reappropriadas, são propositalmente deslocadas do controle estatal burocrático para se libertar por meio de novos sentidos, na “condição de estranhos duplos que devem funcionar também como ‘originais’ até que os restos dos desaparecidos sejam encontrados”⁸.

Com o tempo, essas fotos começaram a habitar outros espaços, em forma de páginas na internet, publicações em redes sociais, murais armados nas ruas, exposições em museus e galerias de arte, catálogos e livros em circulação. Diversificam-se, pois, as tramas de intenções e significações possíveis às imagens. Apesar disso, pode-se afirmar que elas continuam a serviço de anseios reivindicatórios, agora numa chave mais memorialística. Dar visibilidade às fotografias dos que foram apagados do espaço público pelas ditaduras é reafirmar suas memórias, restituindo, senão os sujeitos, ao menos suas biografias – o que equivale, em alguma medida, a reconstruir vidas que não foram (e nem devem

ser) esquecidas, a despeito do seu trágico fim⁹. Essa restituição, contudo, não alude a um interesse privado, exclusivo aos parentes e amigos dos desaparecidos. Como alega Georges Didi-Huberman¹⁰, restabelecer algo ou alguém por meio de imagens é um gesto político que devolve ao lugar do comum o que tentaram subtrair do mundo através de estratégias de poder e, nos episódios em questão, por meio de atos de violência extrema, assassinatos e ocultação de cadáveres.

Ademais, ao multiplicarem-se e ganharem maior visibilidade, as fotos passaram a ter mais chances de interpelar os espectadores. Via imagem, desaparecidos e espectadores se entreolham, conforme apontado por Berger e Didi-Huberman. Essa capacidade é corroborada pela conexão existente entre fotografia e história. As imagens fotográficas são entendidas como testemunhos históricos que se sedimentam pela aptidão de irromper no fluxo do tempo, imobilizando e organizando-lhe como ponto de vista único¹¹. Isso significa que as fotos, detendo os sujeitos ainda em vida, são capazes de perpetuar também os seus olhares, em uma dimensão espectral. Tomadas em retrospectiva, evocadas pela vida que um dia se perdeu, essas miradas parecem aí reencarnar.

E o que nelas prevalece é, de fato, um trabalho de memória, em concordância com aquilo que também afirma Didi-Huberman, ao revisitar certas correntes dos estudos memorialísticos. O autor afirma que comprehende “a memória não como a posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas – mas como uma aproximação dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter-lugar*”¹². Em outras palavras, se considerada sob a ótica das imagens dos desaparecidos, essa noção permite perceber que os sujeitos surgem através das fotografias do passado e exigem espaço no presente. Isso se traduz como um pedido ao espectador para que se abra à compreensão da história a que pertenciam os fotografados e das circunstâncias que levaram às suas mortes e desaparições.

É nesse domínio que se inscrevem as obras aqui analisadas. Mas, além da mera exibição de imagens de mortos e desaparecidos políticos, Marcelo Brodsky, Gustavo Germano e Cristian Kirby delas se apropriam, recompondo-as de maneiras ímpares¹³. Cada trabalho investe, assim, em rememorações e compreensões especí-

9. CATELA, Ludmila da Silva.

Lo invisible revelado: el uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas. In: FELD, Claudia; MOR, Jessica (org.). **El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

10. DIDI-HUBERMAN, Georges.

Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

11. LISSOVSKY, Mauricio.

Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

12. DIDI-HUBERMAN, 1998, p.

174, grifos do autor.

13. Outros artistas que trabalham com a apropriação e a recomposição desse tipo de imagem são Camilo del Cerro, Fulvia Molina, Gabriela Bettini, Gerardo Dell’Oro, Inés Ulanovsky, Julio Pontaje, Lucila Quieto, Norberto Puzzolo e Verónica Maggi.

ficas, construídas pelo modo como os artistas empenham sua imaginação para perceber relações plausíveis entre as fotos e outros materiais expressivos mobilizados e também pela maneira como empregam técnicas de montagem para materializar essas percepções e intensificar as visadas presentes nas imagens.

“Buena memoria”, de Marcelo Brodsky

14. Essa definição aparece no texto biográfico que o fotógrafo escolheu para apresentar-se em seu site. Disponível em: <<http://marcelobrodsky.com/bio>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

Marcelo Brodsky é um fotógrafo argentino que se define como “artista ativista pelos direitos humanos”¹⁴. Sua história pessoal, de alguma forma, explica essa demarcação: foi em seu exílio na Espanha durante a ditadura civil-militar da Argentina que ele fez suas primeiras incursões ao mundo da fotografia, produzindo um trabalho sobre o estado psicológico provocado pela migração forçada. Após a reabertura democrática, de volta ao seu país de origem, Brodsky passa a investir em outras produções acerca dos impactos ditoriais, que o levam para a militância pela vida e pela liberdade. Entre as obras que cria com essa intenção ativista, destaca-se “Buena memoria”, iniciada em 1996, no aniversário de vinte anos do golpe militar.

Nesse trabalho, Brodsky parte de uma fotografia da turma do primeiro ano do Colégio Nacional de Buenos Aires, datada de 1967, época em que estudava lá. Essa é a primeira imagem observável ao abrir o catálogo. Algumas páginas depois, após o sumário, a apresentação, os textos do curador Diógenes Moura e do artista e um poema de Juan Gelman, a foto reaparece acrescida de anotações que Brodsky fez sobre ela (fig. 1). As inscrições, realizadas 29 anos depois, dão conta do nome e da situação atual de cada personagem – “Gabriel trabalha com produção audiovisual”, “Ruth vive em Viena”, “Alicia tem um monte de filhos”, lê-se em algumas. Sobre três dos rostos, Brodsky faz um círculo cortado para indicar que esses ex-colegas estão mortos. Abaixo de um assinala: “Pablo morreu de uma enfermidade incurável”. Nos outros dois, em vermelho, as observações remetem a fatos ocorridos durante a ditadura civil-militar do país: “Mataram Claudio em um confronto”, diz em uma; “Martín foi o primeiro que levaram. Não chegou a conhecer seu filho Pablo, que hoje tem 30 anos. Era meu amigo, o melhor”, afirma na outra¹⁵.

15. BRODSKY, Marcelo. *Buena memoria* [catálogo da exposição]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010, p. 14-15, tradução nossa.

Entrevendo olhares
espectrais: as fotografias
de vítimas das ditaduras em
obras de arte contemporâneas



Fig. 1.
Marcelo Brodsky (apropriação
e intervenção). *Fotografia da
turma do Colégio Nacional, 1996*

Nas páginas seguintes, 22 desses ex-companheiros e o próprio artista são mostrados de novo, em fotografias tiradas por Brodsky em 1992 (fig. 2). Um elo é construído entre passado e presente ao se colocar o antigo registro de escola como elemento principal das novas imagens. Em algumas, visualmente, o único dado relevante que desponta é a marca do passado, produzida pela presença da velha foto, e a passagem do tempo, que se percebe na figura dos jovens que agora se veem adultos. Em outras, um cenário familiar ou objetos como livros, calculadoras, paletas de pintura e violões aparecem em cena, informando algo sobre a vida do fotografado.

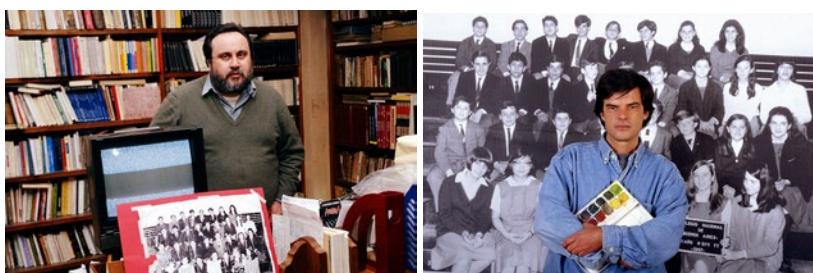


Fig. 2.
Marcelo Brodsky. *Ex-colegas de classe (Gustavo e Carlos)*, 1992

Pequenas legendas, situadas ao lado de cada imagem dos ex-colegas, sintetizam outros elementos do passado e do presente de cada um, destacando o que Brodsky julga pertinente sobre eles. Nelas, há algumas menções ao regime militar. “O Colo (Ruivo) foi um preso político da ditadura durante alguns anos e quando saiu da cadeia foi viver em Madri”, conta em uma¹⁶.

16. Ibidem, p. 27.

17. Ibidem, p. 19, tradução nossa.

18. Ibidem, p. 35, tradução nossa.

19. Ibidem, p. 34.

Aos dois ex-colegas mortos e desaparecidos na ditadura, o artista oferece outro tratamento. Impossibilitado de fotografá-los, Brodsky encontra uma forma diferente de entrelaçar o passado e o presente deles: recupera de seu acervo pessoal fotografias antigas, que sobrepõe a uma folha de caderno na qual escreve algumas impressões pessoais, memórias de um passado evocadas no presente (fig. 3 e 4). “Claudio teve sorte com as fotos. Aqui, no caminho da excursão, dormimos uma noite”, assinala em uma¹⁷; “Martín tira uma foto minha com sua Kodak Fiesta, que é igual à minha – Chascomús (lagoa) atrás”, anota na outra¹⁸. Esses relatos são complementados nas legendas. Na de Martín, chama atenção a frase final: “Continuo sonhando com ele muitas noites, embora já tenham passado 20 anos desde o dia que o levaram”¹⁹.



Fig. 3.

Marcelo Brodsky [apropriação e intervenção]. *Claudio*, 1992-1996

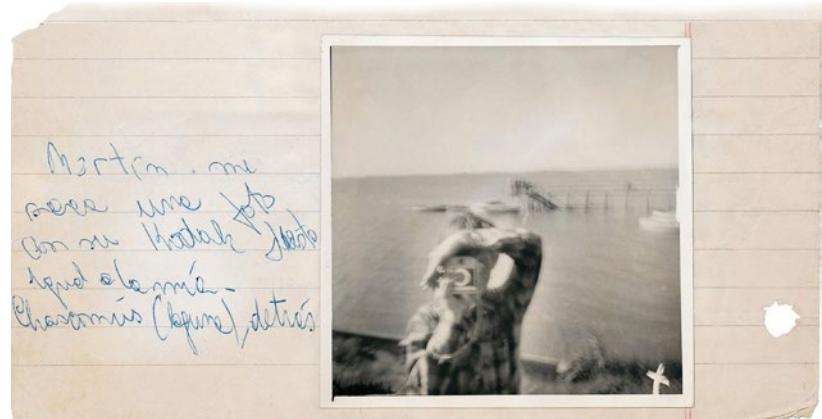


Fig. 4.

Marcelo Brodsky [apropriação e intervenção]. *Martín*, 1992-1996

Entrevendo olhares
espectrais: as fotografias
de vítimas das ditaduras em
obras de arte contemporâneas

Essas não são as únicas fotografias de mortos e desaparecidos políticos do catálogo. Mais à frente, Fernando, irmão do fotógrafo, também desaparecido, é apresentado. Dele há 18 imagens, das quais 17 são do álbum de família de Brodsky. Elas aparecem com legendas que resgatam memórias banais, ressignificadas pelo destino fatal de Fernando. “Seu rosto está fora de foco. Seu movimento, hoje já inexistente, o torna difuso para a lente. As fotos na parede, no entanto, suportam melhor a exposição prolongada”, articula em uma²⁰ (fig. 5). Em uma série de fotografias em que o artista aparece brincando ao lado do irmão, “brincando de nos matarmos de arco e flecha”, ele sintetiza: “22 anos não é idade para morrer. Quando, aos 12, brincávamos assim, acreditávamos que éramos imortais”²¹.

20. Ibidem, p. 68.

21. Ibidem, p. 74.

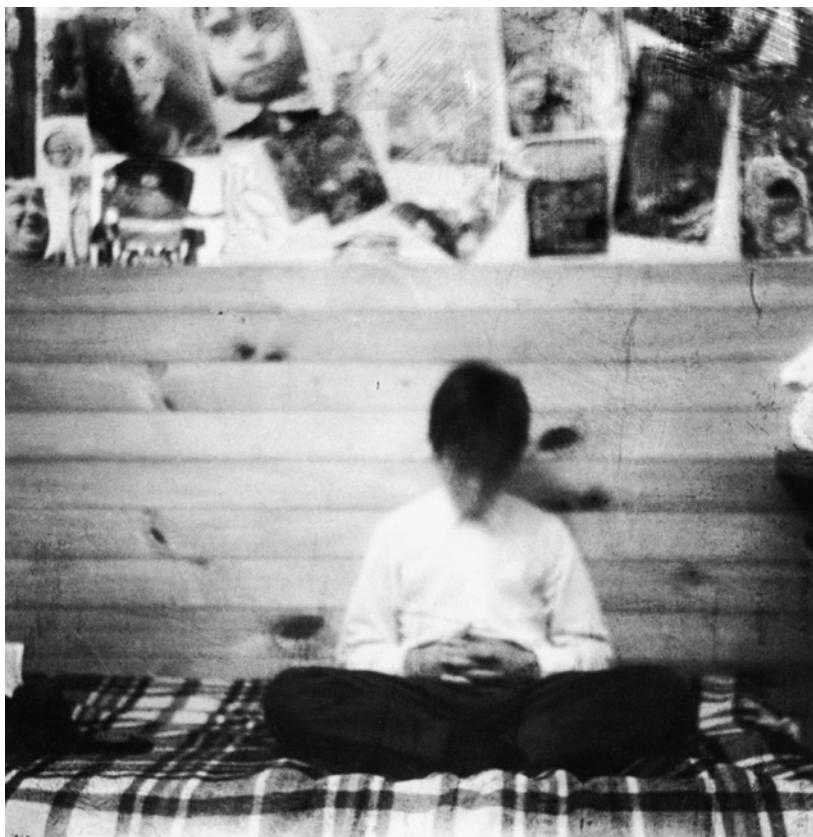


Fig. 5.
Marcelo Brodsky (apropriação).
Fernando, 1992-1996

Mas a mortalidade de Fernando foi comprovada pelo governo ditatorial, como fica evidente nas páginas seguintes.

Logo na sequência enxerga-se a única imagem do trabalho que não faz parte do acervo pessoal de Brodsky. É o retrato de identificação de Fernando feito no maior centro clandestino de detenção e tortura da Argentina, a Escola de Mecânica da Armada (Esma). A fotografia foi salva da destruição por Victor Basterra, preso político que conseguiu surpreender alguns negativos do laboratório fotográfico da ESMA antes de ser libertado. O artista a refotografa sobre uma folha de papel gasta, com um enquadramento que também torna visível sua mão – outro sinal da relação entre passado e presente (fig. 6). No texto que acompanha a nova foto, ele imagina a prisão, por meio dos “pequenos detalhes tão irrelevantes quanto reais” que a imagem revela. Detém-se com mais vagar na camiseta que o irmão traja, “uma peça rasgada, irregular, básica. Uma camiseta mínima, enrugada, envolvendo um corpo adolescente depois de uma sessão de tortura”²².

22. Ibidem, p. 78.

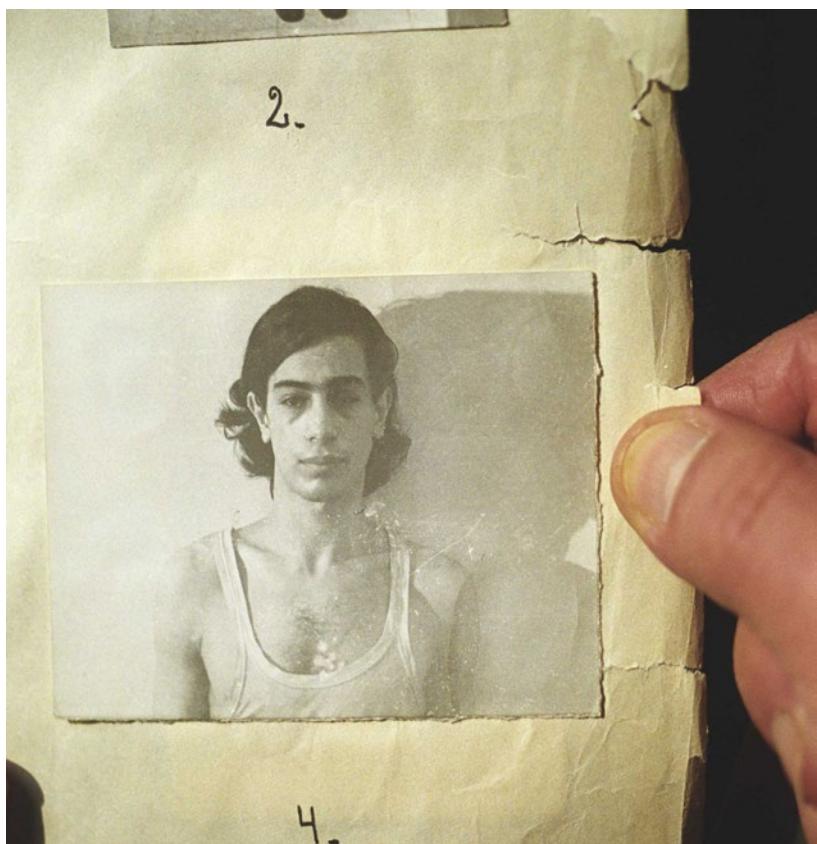


Fig. 6.

Marcelo Brodsky (apropriação).
Fernando na ESMA, 1992-1996



Fig. 7.

Marcelo Brodsky (apropriação).
Marcelo e Fernando, 1992-1996

A última foto de Fernando presente no catálogo o mostra de novo ao lado de Marcelo Brodsky, ambos meninos (fig. 7). “Eu e meu irmão viajamos juntos de barco pelas águas marrons. Permanecemos em um lugar proibido”, declara na legenda²³, em referência à placa fincada no lugar onde posam. Dividindo espaço com ela, na página anterior, há uma imagem mais antiga, de um homem também em um barco. O texto explica: “O rio da Prata foi o lugar de chegada e também do final. Pelo rio chegou meu tio Salomón, irmão do meu avô, no início do século XX”²⁴. O artista propõe nessa montagem uma ligação entre diferentes temporalidades, explicitadas verbalmente nas oposi-

23. Ibidem, p. 83.

24. Ibidem, p. 82.

ções “chegada” e “partida”, “início” e “final”. O mesmo fim é atribuído aos dois colegas antes apresentados, conforme se dá a entender adiante, a partir de uma fotografia em que as águas turvas do mesmo rio são postas sob uma legenda contundente: “Ao rio os jogaram. Ele se converteu em sua tumba inexistente”²⁵.

25. *Ibidem*, p. 87.

Ao retomar e combinar todas essas imagens em “Buena memoria”, Brodsky dá espaço no presente aos três entes queridos assassinados pela ditadura civil-militar da Argentina. As fotografias, retiradas de seu acervo pessoal e de um arquivo policial, e que de outro modo não seriam publicizadas, são dadas como bens comuns ao público argentino – e além, ultrapassam fronteiras nacionais ao circular também no Brasil e em muitos outros países. Com isso, o artista oferece aos espectadores a oportunidade de compreender melhor as histórias de vida e de morte dos sujeitos retratados. “Deveríamos saber de que e de quem estávamos falando [ao nos referirmos aos mortos da ditadura]”²⁶, diz. Isso se dá, como defendido anteriormente, na medida em que, por meio dessas fotos, é possível olhar e ser olhado por eles.

27. Atualmente, sobretudo com o uso das imagens nas redes sociais, há uma maior indistinção entre as fotografias que circulam em ambientes privados e públicos. Ainda assim, levando em conta o motivo que faz essas imagens serem tornadas públicas, da ordem da tragédia, acredita-se que continua sendo possível entendê-las como objetos fora de lugar, uma vez que foram publicizadas apenas em função da morte e do desaparecimento dos sujeitos que nelas figuram.

28. CATELA, op. cit., p. 359,
tradução nossa.

Na obra há um aspecto complementar decorrente da intimidade que Brodsky tinha com os três desaparecidos. Ele não fala de uma pessoa qualquer, fala de seu colega de classe, de seu melhor amigo e de seu irmão. Existe, no horizonte do projeto, um enlace emocional. A escolha das imagens, nesse sentido, é orientada pelo vínculo afetivo do artista. A maioria consiste de fotografias pessoais (de um passeio escolar, de uma viagem de família e de outros momentos cotidianos de três jovens comuns), possivelmente reconhecidas pelos espectadores por serem tão parecidas com suas próprias fotos. Mas são imagens deslocadas, despropriadas do ambiente privado a que pertenciam²⁷. As fotos “impactam e geram emoção porque não estão na gaveta de um móvel familiar, mas podem ser exploradas, observadas e admiradas em uma instituição pública de memória. É a partir desse lugar que causam impacto e solidariedade”²⁸. Nas miradas familiares que esses mortos e desaparecidos dão aos espectadores reside, portanto, a grande força do trabalho.

As legendas seguem a mesma linha. Quase todas são elaboradas como recordações nostálgicas que tematizam sensações e pensamentos de Brodsky acerca das pessoas e das experiências que viveu com elas, criadoras de empatia pelo que nelas desponta de pessoalidade. A decisão de inscrever esses textos diretamente sobre as fotografias, em

Entrevendo olhares
espectrais: as fotografias
de vítimas das ditaduras em
obras de arte contemporâneas

anotações feitas à mão e em letra cursiva, intensifica essa dimensão no caso das imagens da antiga turma da escola (fig. 1) e dos desaparecidos (fig. 3 e 4). Os comentários, lembranças íntimas materializadas nas e junto com as fotos como uma maneira de se perpetuarem e somarem à irrupção do fluxo temporal permitida pelas fotos, dão mais vivacidade aos olhares familiares dos desaparecidos, o que também ajuda na interlocução com o espectador, na medida em que incitam a súplica para mantê-los livres do apagamento e do esquecimento.

Imagen e texto estabelecem-se, assim, como uma “ponte da memória”²⁹. É esse o título que recebe o ato realizado em outubro de 1996, no Colégio Nacional de Buenos Aires, onde a obra de Brodsky foi parcialmente exibida. Nessa ocasião, o fotógrafo fez registros de alguns alunos que então estudavam nessa escola enquanto eles visitam a exposição, captados como reflexos que se misturam aos personagens das antigas fotografias (fig. 8). Essas fotos, que também aparecem no catálogo, resumem os percursos públicos e privados do trabalho no modo como convocam contemplação. Como ressalta Florencia Larralde Armas³⁰, o artista parte de uma memória pública (a imagem escolar), que logo é retomada por meio de memórias privadas (das anotações e legendas aos enlaçamentos com as demais fotografias), somente para se fazer pública outra vez (em uma exposição ou um catálogo), tornando-se, pois, comunicável, passível de ser enxergada como retrato de vidas que foram marcadas ou brutalmente interrompidas pela ditadura civil-militar.

29. BRODSKY, op. cit., p. 44.

30. ARMAS, Florencia Larralde. *Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición* (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quieto). *Amérique Latine Histoire et Mémoire – Les Cahiers Alhim*, v. 30, jan. 2016. Disponível em: <alhim.revues.org/5374>. Acesso em: 5 mai. 2017.

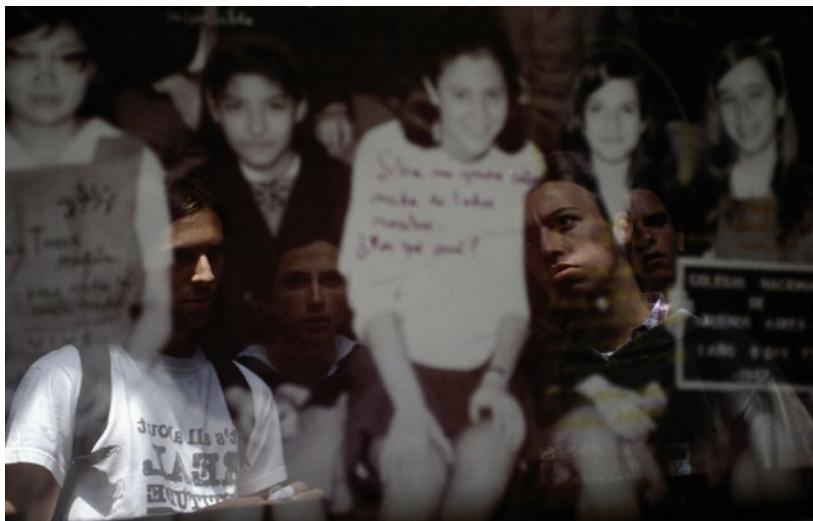


Fig. 8.

Marcelo Brodsky. *Exposição no Colégio Nacional*, 1996

É isso, ainda, que permite o trabalho ultrapassar o tom tão pessoal. Ele alude a Claudio, Martín e Fernando, mas como representantes de outros tantos – alguns dos quais também estão sinalizados no catálogo, na listagem publicada nas páginas 48 e 49, que indica os nomes de mais 103 estudantes do mesmo colégio que igualmente encontram-se mortos e/ou desaparecidos.

“Ausenc’as”, de Gustavo Germano

O argentino Gustavo Germano iniciou na fotografia no final da década de 1980, como fotojornalista. A partir dos anos 2000, quando começou a se dedicar a projetos não vinculados ao âmbito jornalístico, ele se lançou no campo da arte com uma série de trabalhos em que lida com fotografia, memória e trauma. “Ausenc’as” é a primeira dessas obras, à qual se seguem “Distancias” e “Busquedas”, obras que tematizam o exílio e o sequestro de bebês, respectivamente. Mas, apesar daquilo que permanece de um trabalho a outro, “Ausenc’as” se singulariza por ser o único que parte de uma demanda pessoal do fotógrafo, que quis transformar em arte a dor pela morte do seu irmão Eduardo, desaparecido da ditadura argentina.

Com esse fim, entre 2006 e 2007, o artista entrou em contato com conterrâneos que também perderam entes queridos devido ao regime militar e os convidou para reencenar algumas fotografias de seus álbuns de família. Em 2012, ele ampliou seu escopo de atuação e deu início à versão brasileira do projeto, com imagens de vítimas da ditadura civil-militar do Brasil³¹. A exposição e o catálogo do Memorial trazem doze fotografias feitas no Brasil e duas feitas na Argentina.

31. Dos três catálogos analisados esse é o único que não lida exclusivamente com imagens de mortos que continuam desaparecidos. Seis das 14 vítimas que aparecem na obra tiveram seus restos mortais localizados, como consta nos textos biográficos publicados no catálogo.

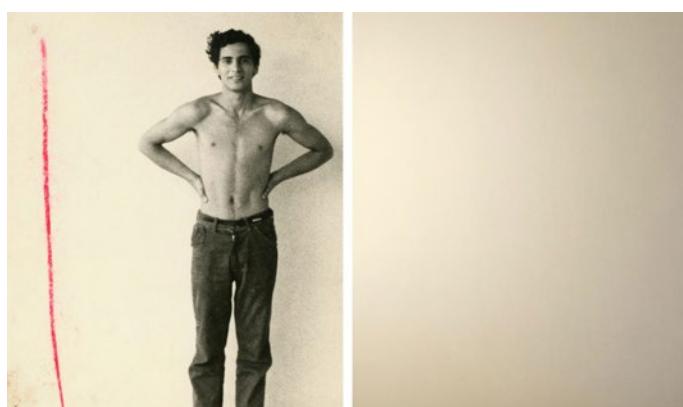


Fig. 9.

Gustavo Germano. *Díptico de Alex de Paula Xavier Pereira*, 2012



Fig. 10.
Gustavo Germano. *Díptico de Ana Rosa Kucinski Silva*, 2012

Todas as imagens são apresentadas em dípticos: à esquerda, encontra-se a fotografia original retirada dos álbuns de família; à esquerda, a fotografia produzida por Germano. Na reencenação, o fotógrafo tentou repetir tudo e todos que estavam na primeira imagem, com exceção, obviamente, dos mortos. No espaço onde originalmente essas pessoas se encontravam, vê-se na nova foto apenas um vazio, que sinaliza “a dolorosa presença da ausência do ser querido”, como ele afirma³². A epígrafe do catálogo, uma citação de John Berger, reforça o paralelo entre presenças e ausências explorado: “aquilo que ela [uma foto] mostra invoca o que não mostra, revela o ausente da mesma forma do que está presente nela”³³.

A primeira dupla de fotografias apresentada é, talvez, o exemplo mais extremo desse paralelo. De um lado, há uma foto de Alex de Paula Xavier Pereira, assassinado durante a ditadura brasileira, que posa sorridente em frente a uma parede acinzentada; do outro, tem-se uma imagem em que o quadro é preenchido apenas pelos tons acinzentados da parede (fig. 9). Algo semelhante ocorre no díptico de Ana Rosa Kucinski Silva, no qual, na segunda fotografia, avista-se somente a porta da igreja diante da qual a jovem um dia se sentou para tirar uma foto (fig. 10). Nos dois casos, a comparação entre as imagens evidencia o que desaparece de uma para a outra: os indivíduos executados pela violência sistemática do regime militar.

32. GERMANO, Gustavo. *Ausenc'as* (catálogo da exposição). São Paulo: Memorial da Resistência/Pinacoteca do Estado, 2015, p. 7.

33. Ibidem, p. 11.

Em outras reencenações, o desaparecimento se revela pela presença dos demais personagens. Mães, pais, filhos, irmãos, primos e cônjuges das vítimas são fotografados novamente no lugar em que antes partilhavam momentos de descontração com seu familiar (fig. 11 e 12). Os sorrisos do passado são substituídos por expressões sérias, de sujeitos com olhares que fitam a câmera, mesmo quando nas fotos originais miravam em outra direção (fig. 12). Esse gesto, que não parece acidental, dá a impressão de forçar um diálogo com o espectador, desafiando-o³⁴. Há, portanto, um duplo jogo de olhares: de um lado, o dos desaparecidos, conscientes de suas mortes, que visam os espectadores do futuro; de outro, nesse futuro desolador, o presente atual, de seus parentes, que restabelecem essa visada como sobreviventes enlutados, reforçando o caráter reivindicativo da imagem.

34. SANTOS, Ana Carolina Lima; OLIVEIRA, Michel. Entre o afetivo e o político: o ensaio Ausências, de Gustavo Germano, como reconfigurador das memórias da ditadura. **Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 16, n. 31, jan./jun. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2yTwx3h>>. Acesso em: 23 ago. 2018.



Fig. 11.

Gustavo Germano. *Díptico de Iuri Xavier Pereira*, 2012



Fig. 12.

Gustavo Germano. *Díptico de Fernando Augusto de Santa Cruz Oliveira*, 2012

A questão da temporalidade, no caso da figura dos familiares, tem significados distintos nessas fotos. Imobilizados, apartados do fluxo do tempo pela fotografia, suas vidas se veem igualmente paradas, interrompidas ou detidas na espera por aqueles que sabem que nunca mais voltarão. Mas não se trata de olhares perdidos reencarnados na imagem. Mesmo assim, são miradas marcadas, presas, que pedem atenção pelas memórias que carregam de um momento a outro. É possível ao espectador imaginar o que há entre a foto original e sua

reencenação: incertezas, sofrimentos, luto. Esse sentido é ainda mais incisivo nas imagens do casal de desaparecidos argentinos Orlando René Mendez e Leticia Margarita Oliva por envolver uma recém-nascida, sua filha Laura. Na fotografia original, ela está entre os dois, amparada pelas mãos dos progenitores. Na reencenação, Laura reaparece já adulta, sozinha, com um olhar melancólico (fig. 13). O intervalo entre as duas imagens ganha outro contorno na imaginação dos espectadores quando eles se dão conta que a sobrevivência daquela bebê dependia do zelo dos pais que foram assassinados, forçando-os a perguntar-se que existência a ausência deles impôs a ela. “Para Laura, não há outra foto”, diz o texto que encerra o catálogo³⁵.

35. GERMANO, op. cit., p. 55.



Fig. 13.
Gustavo Germano. *Díptico de Orlando René Mendez e Leticia Margarita Oliva, 2006-2007*



Fig. 14.
Gustavo Germano. *Díptico de Devanir José de Carvalho, 2012*

O díptico de Devanir José de Carvalho segue um caminho diferente. É o único em que não há olhares tão visíveis nas fotografias (fig. 14). A legenda o explicando no fim do catálogo justifica:

Ana Carolina Lima Santos

Entrevendo olhares
espectrais: as fotografias
de vítimas das ditaduras em
obras de arte contemporâneas

- ARS** “Devanir, já perseguido pela ditadura e vivendo na clandestinidade, aparece ao longe para que seu rosto não se destaque, de modo que a imagem não pudesse servir para sua identificação”³⁶. Há, é possível dizer, olhares pouco visíveis, oprimidos pelas circunstâncias, mas ainda presentes na imagem. Ademais, as sombras dos sujeitos, como rastros extras de suas presenças, se realocam para fazer permanecer a dimensão espectral dos personagens do passado e do presente.

36. Ibidem, p. 53.

Para além da visualidade, o trabalho de Germano também é construído verbalmente em todos esses casos. Cada foto é acompanhada de uma legenda composta pelo nome dos indivíduos presentes na imagem. Nas fotografias reencenadas, o nome dos ausentes é substituído por um ponto que, igualmente, funciona como representação da ausência. No fim do catálogo, outras informações são dadas sobre as imagens. Em pequenas legendas, explica-se a situação em que os registros iniciais foram feitos. Em algumas assinala-se também a importância deles. “Tânia lembra até hoje o momento em que olhou para baixo, querendo arrumar a bolsa sobre as pernas, quando seu pai, Gessiner Farias, tirou a última foto em que ela está com o irmão”, assinala uma³⁷. “Esta não é apenas a última foto de Devanir com seus dois filhos, mas a única”, afirma outra³⁸.

37. Ibidem, p. 43.

38. Ibidem, p. 53.

39. Ibidem, p. 46.

40. Ibidem, p. 52.

Abaixo das legendas, textos biográficos contam mais sobre a vida e a morte das vítimas. A残酷za dos métodos dos regimes militares é evidenciada. “Jana estava desarmada e teria sido amarrada e colocada num saco que foi jogado de um helicóptero nas proximidades de São Domingos do Araguaia”, conta um³⁹. “Há forte evidência de que Ana e [o marido] Wilson tiveram seus corpos incinerados nos fornos da usina Cambahyba, situada na cidade de Campos”, aponta outro⁴⁰. Ler sobre isso, não mais como uma narrativa genérica sobre as ditaduras, mas como algo diretamente associado a pessoas das quais é possível se aproximar pelas suas fotos de família e pela dor de seus parentes confere maior peso aos relatos de “Ausenc’as”: Jana, arremessada durante um voo, e Ana, incinerada, bem como seus familiares, miram os espectadores, exigindo deles que se sensibilizem em relação às atrocidades que as acometeram.

Há, portanto, na costura entre imagem e texto, o tom pessoal já destacado no trabalho anterior. Contudo, nessa pessoalidade, pode-se enxergar na obra de Germano uma dupla mediação: se, em “Buena memoria”, as visadas dos mortos e desaparecidos eram in-

Entrevendo olhares

espectrais: as fotografias

de vítimas das ditaduras em

obras de arte contemporâneas

termediadas apenas por Brodsky – narrador que também era colega, amigo e irmão das vítimas da ditadura que se viam nas imagens recuperadas –, nesse projeto, por sua vez, o autor, embora irmão de um desaparecido, dá vez às dores alheias por meio de testemunhos (visuais e verbais) nos quais ele se interpõe como criador. Tem-se, em cada diptico, pelo menos duas pessoas que se dirigem ao espectador para fazer valer os olhares dos mortos: seu(s) parente(s) e Germano.

“119”, de Cristian Kirby

Cristian Kirby é um artista chileno cuja atuação tem sido caracterizada pela atenção a questões relacionadas à violência política. O primeiro projeto de maior fôlego no qual trabalha essa temática é “Lugares de desaparición y muerte”, que inicia em 2012. No ano seguinte, dando continuidade às preocupações que despontam dessa obra pioneira no tratar da questão dos mortos e desaparecidos da ditadura civil-miliar de seu país, ele produz “119”.

O título desse novo trabalho de Kirby faz referência ao número de mortos e desaparecidos envolvidos em uma farsa, algo esclarecido logo nas primeiras páginas do catálogo, nos três textos de apresentação (assinados pelo artista, pelo pesquisador Jaume Peris Blanes e pelos responsáveis da Pinacoteca e do Memorial, Ivo Mesquita e Kátia Felipini Neves). Neles, explica-se o que foi a Lista dos 119: uma relação de ativistas de esquerda e opositores do regime militar chileno, publicada em julho de 1975 por veículos nacionais e estrangeiros. Eles eram apontados como assassinados por companheiros de militância em virtude de conflitos internos, que teriam ocorrido em outros países latino-americanos e europeus. “Limpeza feroz entre marxistas chilenos”, diz uma das manchetes mais ilustrativas, estampada na edição do dia 18 de julho de 1975 do jornal *La Segunda* e reapresentada no fim do catálogo junto de outros recortes de jornais e revistas⁴¹. A divulgação dessa informação, que hoje sabe-se mentirosa, foi parte da operação Colombo, empreendida pelo governo para encobrir execuções realizadas pelo Estado em centros clandestinos de detenção e tortura de Santiago.

Partindo desse acontecimento, Kirby recupera fotografias dos indivíduos mencionados na lista. São retratos retirados de documentos oficiais ou fotos de álbuns de família recortadas para se assemel-

41. KIRBY, Cristian. **119** [catálogo da exposição]. São Paulo: Memorial da Resistência/Pinacoteca do Estado, 2014, p. 148-149, tradução nossa.

Iharem a imagens do aparato burocrático estatal, todos usados por parentes e amigos dos desaparecidos em movimentos reivindicatórios. Apropriando-se dessas fotografias, o artista as imprime em folhas do mapa e do índice de ruas da capital chilena, o que resulta em sobreposições em que os rostos dos sujeitos se fundem ao território do qual foram arrancados, cenário dos seus extermínios (fig. 15 a 19).

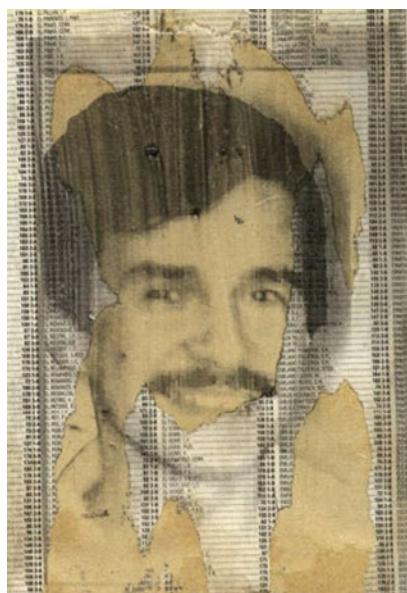


Fig. 15.

Cristian Kirby, *Eugenia del Carmen Martinez Hernandez e Luis Eduardo Duran Rivas*, 2012

Fig. 16.

Cristian Kirby, *Germán Rodolfo Moreno Fuenzalida e María Isabel Joui Peterson*, 2012

No catálogo, essas fotografias são oferecidas uma a uma, acompanhadas do nome e sobrenome das pessoas. Ao final, todos os personagens são identificados com elementos biográficos complementares. A profissão, o estado civil, a vinculação partidária e o local, a data e a idade que cada militante tinha quando foi detido pela polícia constam nos textos, dispostos ao lado da foto original utilizada nas montagens.

São homens e mulheres com histórias particulares, como apontam essas legendas. Suas idades iam dos 18 aos 63 anos. Havia um pintor, um contador, um vendedor, um veterinário, um engenheiro, um cabelereiro, um jornalista, uma cineasta, uma professora, diversos outros trabalhadores e alguns estudantes. Vários eram casados, outros eram solteiros, outros tantos tinham filhos. A maioria pertencia ao Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), mas havia também socialistas, comunistas, mapucistas e militantes independentes. Todos foram apreendidos por carabineiros em Santiago ou por eles levados para lá, onde foram torturados e executados. Esse dado que une é justamente o que guia a intervenção que Kirby faz nas fotos. O território santiaguino, nessa obra, importa tanto quanto os olhares dos desaparecidos. Se, em alguns casos, a fisionomia dos indivíduos mantém-se praticamente intacta (fig. 15), em outros, ela quase se apaga, camuflada por letras, linhas, cores, texturas e borões das representações da cidade (fig. 16), o que “potencializa esteticamente o caráter espectral desses rostos”⁴².

Esse apagamento traz sentidos múltiplos. Ele pode ser entendido como referência aos desaparecimentos ocorridos no passado, exatamente nos espaços urbanos que agora são responsáveis por desvanecer as fotos dos indivíduos. Também é possível conceber o apagamento como alusão ao esquecimento intensificado no presente, para o qual a geografia urbana com seu aspecto indiferenciador também contribui⁴³. Essa significação é reforçada na montagem: ao dispor várias imagens tratadas de maneira semelhante, Kirby as padroniza e, com isso, uniformiza as identidades às quais as fotografias originalmente remetiam. “O retrato é fixado na memória em seu fracasso de cumprir sua promessa tradicional”, de presentificar o retratado em sua individualidade, diz Ernst van Alphen⁴⁴ ao examinar um trabalho de Christian Boltanski sobre o holocausto, o que pode ser sobreescrito a essa obra.

42. BLANES, Jaume Peris. Cristian Kirby, os 119. In: KIRBY, Cristian. **119** (catálogo da exposição). São Paulo: Memorial da Resistência/ Pinacoteca do Estado, 2014, p. 10.

43. Ibidem.

44. ALPHEN, Ernst van. Deadly historian: Christian Boltanski's intervention in holocaust historiography. In: _____. **Caught by history**: holocaust effects in contemporary art, literature and theory. Stanford: Stanford University Press, 1997, p. 107, tradução nossa.

Por outra via, é possível perceber a operação de apagamento como resistência, de fotografias e indivíduos que se recusam a sumir por completo e que persistem, apesar de tudo. Os olhares dessas pessoas continuam a mirar os espectadores, mesmo em meio ao caos dos gráficos e inventários da cidade. A insistência em manter alguma individualidade para os sujeitos, expressa pelos nomes e sobrenomes que acompanham cada uma das imagens e as salvam do anonimato, também colabora para esse efeito. As especificidades de cada história, contadas por meio dos textos, funcionam igualmente. Por essa acepção, Santiago não é somente um lugar de desaparição ou de esquecimento, mas assume um estatuto ambíguo e converte-se também em um espaço ao qual os mortos e desaparecidos conseguem enfim retornar e no qual suas memórias podem ser reinscritas⁴⁵. O verdadeiro território de suas mortes, caluniadamente atribuído a países estrangeiros, lhes é, então, restituído.

45. FABRIS, Annateresa;
FABRIS, Mariarosaria. Chile (11/9/1973 – ...): a persistência da memória. In: ARAUJO, Denize Correa; MORETTIN, Eduardo Vitorio; REIA-BAPTISTA, Vitor (org.). **Ditaduras revisitadas:** cartografias, memórias e representações audiovisuais. Faro: Universidade do Algarve, 2016.

As devoluções e rememorações empreendidas por Kirby em “119” trazem, ademais, novos dados. Certos elementos chamam a atenção na montagem, seja pela nitidez que conservam na sobreposição, pela recorrência de aparecimento ou pelos simbolismos que suscitam. A palavra “Santiago” é uma delas (fig. 17). Os nomes de comunas da cidade, como Las Condes, La Reina, Ñuñoa e Maipú, também se destacam (fig. 18). A escolha dessas regiões não parece acaso: nelas localizavam-se alguns dos centros de detenção e tortura mais importantes do regime militar, como a Escuela Militar Bernardo O’Higgins, Casa de Apoquindo, Villa Grimaldi, Cuartel Ollague, Matta Oriente 394, La Discoteca, Comisaría n. 25 e Cuatro Álamos⁴⁶. A opção por determinadas páginas do índice de ruas também não é despropositada, como naquelas em que estão elencados lodadouros que homenageiam sargentos e cadetes (fig. 19).

46 . Cf. CENTRO DE ESTUDIOS MIGUEL ENRÍQUEZ. Chile 1972-1990: Centros de Detención, prisión política y tortura en Santiago, región metropolitana. In: **Archivo Chile**, Santiago, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2RCEDUM>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

Sendo assim, o território e as informações extras que dele brotam influenciam os olhares dos desaparecidos e o modo como eles observam os espectadores. Eles os miram desse lugar específico, de onde exigem que se reconheça o atrelamento de suas histórias a um enredo nefasto maior, levado a cabo naquela cidade, naquele país. Para isso, todos se tornam personagens de uma mesma história e, de novo, valem pouco naquilo que apresentam de individualidade. Essa generalização marca uma forte distinção desse trabalho quando comparado aos dois outros aqui analisados. As obras de Brodsky e de

Germano fazem da pessoalidade uma marca significativa, ainda que com graus diferenciados, como defendido anteriormente. Na de Kirby, ao contrário, já não existe mais uma mediação tão aproximada: não há parentes ou amigos das vítimas retratadas dirigindo-se aos espectadores e não há uma voz íntima aos mortos e desaparecidos clamando ou intercedendo por seus olhares.

Ana Carolina Lima Santos

Entrevendo olhares
espectrais: as fotografias
de vítimas das ditaduras em
obras de arte contemporâneas



Fig. 17.

Cristian Kirby. *Miguel Angel Sandoval Rodriguez e Sergio Hernan Lagos Hidalgo*, 2012



Fig. 18.

Cristian Kirby. *Carlos Luis Cubillos Gámez e Nilda Patricia Peña Solari*, 2012



Fig. 19.

Cristian Kirby. Juan Carlos Andrónicos Antequera e Ramón Isidro Labrador Urrutia, 2012

Considerações finais

Os trabalhos de Marcelo Brodsky, Gustavo Germano e Cristian Kirby têm singularidades que tornam impraticável reduzi-los a uma única lógica. Há, em cada obra, procedimentos particulares: o primeiro usa fotografias de entes queridos, os outros dois tomam imagens de desconhecidos; um faz o trabalho sozinho, os demais envolvem parentes e amigos das vítimas das ditaduras; o primeiro realiza cliques inimagináveis da visão do passado, enquanto o segundo se limita a replicar no presente cenas dadas a priori e o terceiro sequer fotografa; um apresenta as fotos antigas sem grandes alterações visuais, enquanto outro as reencena e o último as reelabora plasticamente; o primeiro escreve legendas memorialísticas e pessoais, os outros dois fazem do texto meio de relatar objetivamente o que aconteceu. Todas essas fórmulas próprias de conceber e constituir os projetos trazem implicações para sua fruição possível.

Entretanto, os três trabalhos têm em comum a maneira de fazer os espectadores entreverem olhares espetrais. Neles, o público pode ver e ser visto por mortos e desaparecidos das ditaduras civil-militares da Argentina, do Brasil e do Chile. De sua sobrevida, esses espetros demandam dos sujeitos vivos conhecimento, lembrança e sensibilidade em relação a suas trajetórias, em especial sobre seus destinos fatídicos.

Eduardo Cadava, ao examinar imagens de refugiados afgãos segurando nas mãos fotos de entes queridos mortos na guerra, produzidas por Fazal Sheikh, faz uma afirmação que poderia ser realocada para referenciar a forma como essas obras interpelam seus espectadores:

ao nos dizer que já não pode mostrar nada, [a foto] dá testemunho sobre o que a história silenciou, o que já não está aqui e emerge da noite obscura da memória, nos persegue e nos incentiva a recordar mortes e perdas pelas quais ainda somos responsáveis⁴⁷.

Que sejam recordados e que haja responsabilidade por eles pedem também os desaparecidos políticos das ditaduras. Não apenas isso. A graduação na aproximação ou na pessoalidade que se apontou em cada um dos trabalhos revela uma conexão subterrânea entre as obras, indicando uma discreta transformação na cultura memorialística recente acerca das vítimas das ditaduras. Brodsky, que produz “Buena memoria” de 1992 a 1996, assume um tom completamente íntimo, como colega, amigo e irmão das vítimas retratadas; Germano, que realiza “Ausenc’as” entre 2006 e 2012, também traz a intimidade, ainda que trate da dor de outras pessoas cujos entes queridos foram perdidos pela violência do regime, dando-lhes vez; Kirby, que promove “119” em 2013, já se desvencilha de lembranças particulares e apela à comemoração dos mortos e desaparecidos mais em nível cívico e nacional que pessoal e familiar. O maior distanciamento temporal da violência perpetrada, nesses casos, parece impulsionar uma ressignificação memorialística que admite uma reflexão histórica mais ampla⁴⁸.

Essa reflexão, acredita-se, também tem um sentido de atualização. Pela permanência no presente, como figuras de um passado que insiste em não passar, os mortos e desaparecidos reivindicam laços efetivos com a atualidade, com aquilo que desse passado ainda persiste. Sobre as imagens do holocausto, Georges Didi-Huberman diz que “é preciso saber olhar nas imagens o que sobreviveu. Para que a história, liberada do passado puro (esse absoluto, essa abstração), nos ajude a abrir o presente dos tempos”⁴⁹. As fotografias das vítimas da ditadura seguem na mesma trilha: há, nelas, um desejo de fazer-se memória exemplar, a ser atualizada pelas condições de hoje: “longe de seguir sendo prisioneiros do passado, vamos colocá-lo a serviço do presente, como a memória – e o es-

Ana Carolina Lima Santos

Entrevendo olhares
espectrais: as fotografias
de vítimas das ditaduras em
obras de arte contemporâneas

47. CADAVA, Eduardo.
Quiromancia: la muerte en las
manos de Fazal Sheikh. In:
SHEIKH, Fazal. Fazal Sheikh.
Madrid: Fundación Mapfre,
2009, p. 281, tradução nossa.

48. HUYSEN, Andreas. A
cultura da memória em um
impasse: memoriais em
Berlim e Nova York. In: ____.
Culturas do passado-presente:
modernismo, artes visuais,
políticas da memória. Rio de
Janeiro: Contraponto/Museu de
Arte do Rio, 2014.

49. DIDI-HUBERMAN, Georges.
Imagenes pese a todo:
memoria visual del holocausto.
Barcelona: Paidós, 2004, p. 264,
tradução nossa.

quecimento – devem ser postos a serviço da justiça”⁵⁰. Isso se dá de modo ainda mais intenso quando o trabalho se reveste daquele nível cívico e nacional, mais propício à reflexão histórica.

Demarca-se, nessa percepção, um uso político da memória: alterando o que se sabe e o que se faz sobre esses acontecimentos pretéritos, é possível fazer a história tomar, no agora, uma direção alternativa. As vítimas das ditaduras, via fotos com apropriações e recomposições feitas por Brodsky, Germano e sobretudo Kirby, se assumem como força latente a compelir os indivíduos na conquista de outros devires, mais dignos que os que antes tomaram forma – e que ecoam no presente. Considerando sua circulação no Brasil, um país que teve e ainda tem problemas para enfrentar direta e efetivamente suas memórias ditatoriais (o que em boa medida implica na dificuldade de desfazer o “legado autoritário” deixado pelo regime militar⁵¹), isso tem ainda maior capacidade de reverberação. Nesse cenário, pode-se conceber que os mortos e desaparecidos do regime militar olham para um presente no qual ainda existem muitos Amarildos⁵² sendo vitimados por uma violência institucional que a transição da ditadura à democracia não foi capaz de extinguir. Por isso, mesmo os olhares de outrora exigem lembrança e responsabilização para eles mesmos tanto quanto para os mortos e desaparecidos contemporâneos. Requisitam um porvir diferente, transfigurado e transfigurador. É somente desse novo futuro que, quem sabe um dia, os olhares das vítimas da ditadura poderão finalmente desencarnar.

Referências bibliográficas

ALPHEN, Ernst van. Deadly historian: Christian Boltanski’s intervention in holocaust historiography. In: _____. **Caught by history: holocaust effects in contemporary art, literature and theory**. Stanford: Stanford University Press, 1997.

ARMAS, Florencia Larralde. Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell’Oro, Lucila Quieto). **Amérique Latine Histoire et Mémoire – Les Cahiers Alhim**, v. 30, jan. 2016. Disponível em: <alhim.revues.org/5374>. Acesso em: 5 mai. 2017.

50. TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 59.

51. MEZAROBBA, Glenda. Entre reparações, meias verdades e impunidade: o difícil rompimento com o legado da ditadura no Brasil. In: **Sur**, v. 7, n. 13, dez. 2010, p. 20. Disponível em: <<https://bit.ly/2QkWfEj>>. Acesso em: 23 ago. 2018. Sobre isso, algumas considerações complementares podem ser feitas. Glenda Mezarobba observa que, no Brasil, o processo de redemocratização foi marcado pela imposição do esquecimento como modo de evitar os mecanismos de justiça de transição, que englobam do direito à verdade ao dever de identificação, processamento e punição das violações de direitos humanos antes empreendidas. Por conta disso, igualmente, não foram executadas ações a fim de reformar as instituições. “Evidência trágica disso é que continua em uso, contra presos comuns, em delegacias e presídios de todo o país, o suplício da tortura [...], o que apenas confirma a noção de que a transição para a democracia não constitui condição suficiente para que se coloque um fim definitivo em um passado repressivo”, lembra a autora. Em sua análise, ela propõe comparações com o que aconteceu na Argentina e no Chile, onde a justiça de transição foi mais eficaz. Nos limites deste trabalho,

Entrevendo olhares
espectrais: as fotografias
de vítimas das ditaduras em
obras de arte contemporâneas

BERGER, John. *The Fayum portraits*. In: ___. **The shape of a pocket**. New York: Pantheon Books, 2001.

BLANES, Jaume Peris. Cristian Kirby, os 119. In: KIRBY, Cristian. **119** (catálogo da exposição). São Paulo: Memorial da Resistência/Pinacoteca do Estado, 2014.

BRASIL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. **Sentença do processo n. 0271912-17.2013.8.19.0001**. Rio de Janeiro: Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2ANcoNv>>. Acesso em: 16 jul. 2017.

BRODSKY, Marcelo. **Buena memoria** (catálogo da exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

BYSTROM, Kerry. Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari. In: FELD, Claudia; MOR, Jessica (org.). **El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

CADAVA, Eduardo. *Quiromancia: la muerte en las manos de Fazal Sheikh*. In: SHEIKH, Fazal. **Fazal Sheikh**. Madrid: Fundación Mapfre, 2009.

CATELA, Ludmila da Silva. *Lo invisible revelado: el uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas*. In: FELD, Claudia; MOR, Jessica (org.). **El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

CENTRO DE ESTUDIOS MIGUEL ENRÍQUEZ. Chile 1972-1990: Centros de Detención, prisión política y tortura en Santiago, región metropolitana. In: **Archivo Chile**, Santiago, 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2RCEDUM>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

DEMBROUCKE, Celine van. *Las fotografías carnet de los desaparecidos en los recordatorios de Página/12*. In: BLEJMAR, Jornada; FURTUNY, Natalia; GARCÍA, Luis Ignacio (org.). **Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina**. Buenos Aires: Libraría, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

o paralelo com essas outras nações sul-americanas traz ainda a possibilidade de se dar conta de que os três artistas cujas produções são aqui analisadas não são brasileiros, o que não parece ser mera coincidência. Uma percepção assentada em uma forma distinta de lidar com a memória, como ocorreu em terras argentinas e chilenas, funda as obras que, ao serem trazidas ao Brasil, se impõem enquanto tal.

52. Amarildo Dias de Souza desapareceu após ser levado por policiais da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) da Rocinha, no Rio de Janeiro, em julho de 2013. A investigação realizada apontou que Amarildo foi torturado dentro da UPP, submetido a sessões de choques elétricos, asfixia e afogamento, resultando em sua morte. O corpo foi ocultado pelos mesmos policiais que o torturaram e até hoje não foi encontrado. O caso, que ganhou notoriedade nacional, converteu-se em um símbolo da violência policial brasileira. Cf. BRASIL. Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. **Sentença do processo n. 0271912-17.2013.8.19.0001**. Rio de Janeiro: Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/lupa/wp-content/uploads/2017/07/sentenca-amarildo.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2017.

- ARS ano 16 n. 34
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagenes pese a todo: memoria visual del holocausto**. Barcelona: Paidós, 2004.
-
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Chile (11/9/1973 – ...): a persistência da memória. In: ARAUJO, Denize Correa; MORETTIN, Eduardo Victorio; REIA-BAPTISTA, Vitor (org.). **Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais**. Faro: Universidade do Algarve, 2016.
- GERMANO, Gustavo. **Ausenc'as** (catálogo da exposição). São Paulo: Memorial da Resistência/Pinacoteca do Estado, 2015.
- HUYSEN, Andreas. A cultura da memória em um impasse: memoriais em Berlim e Nova York. In: ___. **Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014.
- LISSOVSKY, Mauricio. **Pausas do destino**: teoria, arte e história da fotografia. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- MEZAROBBA, Glenda. Entre reparações, meias verdades e impunidade: o difícil rompimento com o legado da ditadura no Brasil. In: **Sur**, v. 7, n. 13, dez. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2QkWfEj>>. Acesso em: 23 ago. 2018.
- SANTOS, Ana Carolina Lima; OLIVEIRA, Michel. Entre o afetivo e o político: o ensaio Ausências, de Gustavo Germano, como reconfigurador das memórias da ditadura. **Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 16, n. 31, jan./jun. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2yTwx3h>>. Acesso em: 23 ago. 2018.
- TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Ana Carolina Lima Santos é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia.

palavras-chave:
 literatura e cinema; António de Alcântara Machado;
Pathé-Baby.

Este trabalho busca investigar a intrínseca relação entre literatura e cinema em *Pathé-Baby*, publicado por António de Alcântara Machado em 1926. Para tanto, foi utilizado um aporte teórico formado, fundamentalmente, por nomes como Rajewsky e Prümm para recrutar a teoria da intermidialidade; Lotman, Bilharino e Hutcheon para aprofundar as questões que envolvem os processos operacionais e estéticos do cinema; e Friedman e Jahn com o intuito de analisar o comportamento do narrador na obra analisada. A partir dos resultados obtidos, fica evidente, além do poder de emulação de *Pathé-Baby* – que se apropria de elementos próprios do cinema, funcionando como um filme mudo –, a expressividade visual que o livro apresenta, aproximando as artes em um diálogo fecundo entre imagem e texto.

keywords:
 literature and cinema; António de Alcântara Machado;
Pathé-Baby.

This paper seeks to investigate the intrinsic relation between literature and cinema in *Pathé-Baby*, published by António de Alcântara Machado in 1926. For that, a theoretical contribution was conducted, by names like Rajewsky and Prümm to recruit the theory of intermidiality; Lotman, Bilharino and Hutcheon to deepen the issues surrounding the operational and aesthetic processes of cinema; and Friedman and Jahn with the purpose to analyze the behavior of the narrator in the work. From the results, it is evident, in addition to the emulation power of *Pathé-Baby* – which appropriates elements of cinema, acting like a silent film – the visual expressiveness that the book presents, bringing the arts closer to a fruitful dialogue between image and text.

* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), RS, Brasil.

Antônio Alcântara Machado iniciou sua carreira literária com a publicação de *Pathé-Baby* em 1926. O título do livro faz alusão à popular câmera cinematográfica de 9,5 mm produzida pela Pathé Brothers Company, empresa de máquinas e produção cinematográfica, além de ser a produtora fonográfica de maior projeção no cenário mundial no final do século XIX e início do século XX.

Lançado um ano após o autor voltar da Europa, *Pathé-Baby* apareceu, originalmente, na coluna semanal do *Jornal do Comércio*, com o subtítulo “Panoramas Internacionais”. Os textos relatam a trajetória do autor no Velho Mundo, registrando cidades da França (Paris), Inglaterra (Londres), Itália (Roma, Milão, Florença, Veneza, Pisa, Lucca, Siena, Nápoles, Perugia e Assis), Portugal (Lisboa) e Espanha (Madri, Barcelona, Sevilha, Córdoba, Granada e Toledo) com uma visão subjetiva, engendrada pela sua sensibilidade de artista e estetizada por uma técnica literária e cinematográfica que se formata e se molda à projeção visual de uma câmera Pathé-Baby.

A linguagem utilizada pelo narrador implica, por si só, dinamismo e plasticidade e constrói um livro que muito se assemelha a um filme mu(n)do, que conta/mostra o modo de vida agitado de habitantes anônimos que compartilham as profundas transformações sociais, políticas, econômicas e sobretudo comportamentais, trazidas pelo contexto pós-Primeira Guerra Mundial. O fato de o autor não ter descrito certas metrópoles de maneira elogiosamente idealizada desencadeou uma série de críticas de uma parte dos leitores, acostumados à postura de reverência que a *intelligentsia* acadêmica brasileira dispensou, historicamente, aos países europeus. No entanto, aqueles que realmente conheciam as cidades destacadas, ou até mesmo haviam residido nelas, não se esqueceram de tecer os melhores comentários às crônicas, ressaltando a harmonização entre engenho verbal e precisão descritiva presente nos relatos¹.

Três meses após retornar a São Paulo, cidade-berço do Modernismo brasileiro, Antônio de Alcântara Machado reapresenta *Pathé-Baby* em livro, reformulado com uma estrutura singular. Mimetizando os recursos audiovisuais dos filmes mudos dos anos 1920, o autor dividiu o livro em vinte e três capítulos – as cidades europeias –, cujos intertítulos, cinematograficamente agrupados e anunciados, remetem à montagem de uma película.

1. GUASTINI, Mário. *Pathé-Baby*. In: _____. **A hora futurista que passou e outros escritos**. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 89-85.

Além disso, os capítulos são enriquecidos com estampas xilogravadas em preto e branco pelo artista Antônio Paim Vieira. Em comum, cada um deles contém um desenho da cidade anunciada em formato retangular, lembrando uma tela de projeção. Mais abaixo, uma orquestra de câmara formada por quatro integrantes vai acompanhando os movimentos linguístico-visuais da obra. Pela organização, ou seja, pela presença ou ausência dos músicos e dos instrumentos que aparecem nas ilustrações, o leitor é guiado por veredas sonoras sugeridas pelos desenhos, seguindo, sinesteticamente, as músicas executadas pela orquestra.

Afora a aproximação da literatura com a cinematografia, *Pathé-Baby* também traz profundas inovações no seu plano estrutural. Desde a apresentação da obra – que reproduz um cartaz de propaganda da “exibição” do livro/filme e anuncia, para breve, a publicação do livro de contos *Brás, Bexiga e Barra Funda*, passando pelas variadas modificações de fontes, tamanhos de letra –, os experimentalismos modernistas são constantes. Para reforçar os vínculos da obra com a fase heroica da nossa literatura dos anos 1920, *Pathé-Baby* vem acrescido de um prefácio-ouverture de Oswald de Andrade, escrito a bordo do navio Cap Polonio em uma carta-oceano repleta de vanguardismos de toda a sorte.

Ocorre que, apesar de o livro apresentar essa série de elementos instigantes para o campo da teoria, ele acabou relativamente esquecido pela crítica por muitas décadas e, principalmente, pelo público, visto que sua última edição data do já longínquo ano de 2002. Em contrapartida, a obra está recebendo cada vez mais atenção no ambiente acadêmico e desvelando essa faceta mais experimental e cosmopolita do escritor, como comprovam os estudos de Gomes², Rodrigues³ e Kadota⁴, por exemplo. No ano de 2013, o livro ganhou a sua primeira edição em francês, pela Editions Petra, traduzida e analisada por Antoine Chareyre.

Considerando essa série de elementos estéticos e teóricos, esse artigo se propõe a analisar os mecanismos literários que, pelas veredas criativas da escrita, emulam procedimentos técnicos análogos ao universo da sétima arte. Com isso, a intenção é explorar as potencialidades imagéticas de *Pathé-Baby*, encontrando no discurso verbal uma associação (i)mediata com a linguagem visual.

2. GOMES, Renato. Dimensões do instante: mídia, narrativas híbridas e experiência urbana.

Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, v. 5, n. 12, p. 131-148, mar. 2008.

3. RODRIGUES, Ana Paula. Antônio de Alcântara Machado com a câmera: exploração geográfica e cinematografia em *Pathé-Baby*. **CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, v. 10, n. 2. 2012.

4. KADOTA, Neiva. A grafia imagética de Antônio de Alcântara Machado. **Facom – Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP**, São Paulo, n. 10, jun./dez. 2002.

No ano de 1904, a cidade de Aarhus, na Dinamarca, recebeu seu primeiro bonde elétrico. Um ano depois, ainda entusiasmado com a novidade mecânica, o diretor Peter Elfelt decidiu realizar um pequeno filme⁵ sob a perspectiva do passageiro, apreendendo a cidade e suas nuances em uma velocidade pouco comum nas filmagens cinematográficas até aquele momento. Cada segundo de película é revestido de inúmeros detalhes visuais que se multiplicam em proporção vertiginosa, sintetizando, em si, a experiência moderna de viver em um ambiente urbano pontuado por máquinas e um elevado número de pessoas que convivem nos mesmos espaços públicos.

Uma volta pelo centro da cidade escandinava é suficiente para apreender imagens variadas e trepidantes de homens e mulheres vestidos de preto a passos leigos, que caminham diante de tabacarias, estabelecimentos comerciais, instituições governamentais, carroças puxadas por cavalos robustos e outros bondes que trafegam na contramão da câmera em movimento. A velocidade do veículo varia principalmente nas curvas, mas sem jamais mitigar a sensação do observador de olhar para Aarhus e suas ruas agitadas a vários quilômetros por hora.

Em *Pathé-Baby*, no capítulo “De Cherbourg a Paris”, Alcântara Machado decide proceder de forma análoga, utilizando a literatura como forma de representação, mas sem esquecer as contribuições técnicas de apreensão da realidade desenvolvidas pelo cinema das primeiras décadas do século passado. O desafio do autor, basicamente, resume-se em trazer para o universo sínico verbal as sensações do passageiro de um trem que viaja da região da Normandia à capital francesa e sua relação transitória com a paisagem dinâmica que passa diante de seus olhos:

As povoações abrem ala para o trem passar. E o trem passa veloz, em busca de Paris. Trilhos, trilhos, trilhos. Discos verdes, discos vermelhos. Lanternas. Sinais. Avisos. Letreiros. Trens parados. Trilhos. Postes. Guindastes. Locomotivas fumegantes. Arrabaldes tranquilos. Automóveis. Estações pequeninas de nomes enormes. Fumaça. Trilhos. Rapidez do trem que voa. Ruído. Imobilidade das coisas que ficam. Cheiro de gente.

5. **Sem título** (1904), Peter Elfelt, Dinamarca.

6. MACHADO, Alcântara.

Pathé-Baby. Edição fac-similar comemorativa dos 80 anos da Semana de Arte Moderna (1922-2002). Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Garnier, 2002, p. 43-44.

A velocidade do trem, no excerto, desestabiliza a contemplação do artista face à natureza. Como consequência, ocorre uma série de estratégias empreendidas no sentido de construir uma narrativa que estilisticamente confirma a fugacidade das imagens, cores, cheiros e sons, numa disfonia fragmentada de frases mínimas.

No percurso/parágrafo, a palavra “trilhos” aparece seis vezes. Nove frases são compostas por uma palavra, enquanto três sentenças desenvolvem-se com apenas duas. A sintaxe não progride, pois os períodos são ceifados, renovando-se em novas ações que terminam muito próximas do seu começo. A experiência é semelhante à promovida pelo filme de Peter Elfelt, embora as linguagens sejam fundamentalmente diferentes.

Outro aspecto que chama a atenção é o relativo apagamento da natureza em detrimento dos substantivos que artificializam a paisagem. O luar, as estrelas, as árvores e o verde dos campos, tão comuns nas efusões líricas ligadas ao cenário campestre, cedem espaço aos trens, locomotivas, automóveis, trilhos, estações, fumaça, letreiros, postes, guindastes e lanternas. As únicas cores mencionadas são o vermelho e o verde dos sinais de trânsito que, pela intensidade elétrica, se destacam na paisagem.

Irina Rajewsky, nas considerações sobre referências intermidiáticas, circunscrita na sua teoria da tripartição dos fenômenos intermediáticos, aborda o caráter “como se” de alguns produtos culturais. Respeitando os limites de sua mídia, o autor de um livro consegue escrever “como se” fizesse um filme, adequando sua linguagem aos moldes da narrativa visual. Rajewsky escreve pontualmente sobre o assunto:

7. RAJEWSKY, Irina.

Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís (org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 28, grifos da autora.

Usando os meios específicos das mídias à sua disposição, o autor de um texto não pode fazer um *zoom*, editar, dissolver imagens ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; ele necessariamente permanece em sua própria mídia verbal, isto é, textual. Nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma “fenda intermediática” – que um texto intencionalmente esconde ou exibe, mas que, de qualquer forma, só pode ser transposta no modo figurativo do “como se”.⁷

Todo o projeto de escrita, elaboração e publicação de *Pathé-Baby* está imbricado nesse compromisso estético da construção de uma obra literária que reflete os procedimentos técnicos da narrativa cinematográfica. Ao considerarmos, por exemplo, o autor da obra como diretor, posição ressaltada pela própria capa do livro, na disposição “António de Alcântara Machado apresenta *Pathé-Baby*”, o escritor assume o papel, também, de narrador/cinegrafista, que capta as ações citadinas com uma linguagem verbal permeada de elementos visuais.

A função de cameraman, ou operador de câmera, além de essencial no processo de fabricação do filme de arte, também exerce a atenção nas análises acerca da intermidialidade. Inserindo-se no entendimento do caráter “como se” de Rajewsky, o cameraman atuaria como um narrador que busca a perspectiva desejada para contar/descrever o desenrolar das ações no tempo e no espaço narrativo.

Karl Prümm, em *O trabalho da câmera, uma experiência intermidiática*,⁸ entende que a colocação de qualquer imagem em um filme se revela necessariamente como uma experiência de interação entre as artes. O teórico, em um resgate histórico do trabalho do cameraman através dos tempos, avalia as consequências estéticas passíveis de acontecerem pela ação desse profissional na produção de um filme.

A despeito da importância do cameraman como agente intervencional da obra de arte, sua função no que tange ao público comum, segundo Prümm⁹, sofreu – e ainda sofre – um prejuízo causado pela supremacia cultural do autor/diretor, visto geralmente como único realizador da obra cinematográfica. Em contrapartida, como operador que se situa precisamente no foco de visão do observador, sua relevância, no meio artístico, cresceu significantemente a partir dos anos 1920, com o surgimento das revistas *Kameratechnik* e *Filmtechnik*, que discutiam as possibilidades do movimento da câmera.

Respalmando-se na premissa de Prümm¹⁰, que comprehende a colocação de imagens cinematográficas como atividade genuinamente intermidiática e reforçado pela relação comparativa entre as tarefas do cameraman e a figura do narrador, algumas aproxima-

8. PRÜMM, Karl. *O trabalho da câmera: uma experiência intermidiática. A concepção da imagem do cameraman Eugen Schüfftan*. In: DINIZ, Thaís; VIEIRA, André (orgs.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona; Fale/UFMG, 2012, p. 99-114. v. 2.

9. Ibidem.

10. Ibidem.

ções teóricas tornam-se necessárias. Em verdade, essa discussão adquire especial importância em um livro como *Pathé-Baby*, que pretende, por si só, narrar “como se” fosse uma câmera, unindo a literatura a outras artes, sobretudo as visuais.

11. FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

Norman Friedman, em “O ponto de vista na ficção”¹¹, analisa diferentes papéis que a instância narrativa assume em variados textos literários, encontrando semelhanças e diferenças entre obras de acordo com uma série de critérios e categorizações. Dentre elas, o teórico conceitua o “narrador-câmera” da seguinte maneira:

Nele, o objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente, um “pedaço da vida” da maneira como ela acontece diante do *médium* de registro: “sou uma câmera”, diz o narrador de Isherwood na abertura de *Adeus a Berlim* (1945), “com o obturador aberto, bem passiva, que registra, não pensa. Que registra o homem se barbeando na janela em frente e a mulher de quimono lavando o cabelo. Algum dia, tudo isso precisará ser revelado, cuidadosamente copiado, fixado.”¹²

12. Ibidem, p. 179, grifos do autor.

13. Loc. cit.

Apesar das expressões “sem seleção ou organização aparente” e “que registra, não pensa”, que parecem excluir totalmente uma consciência criadora do texto, Friedman não esquece de apontar, no parágrafo seguinte, a presença de uma “inteligência mentora implícita na narrativa”¹³. Portanto, pelas suas observações, o nível agudo de objetividade narrativa estaria mais próximo das intenções de um autor que esquia sua subjetividade e concentra o foco narrativo exclusivamente no que está sendo narrado ou descrito do que propriamente da sua ausência.

Pathé-Baby é o nome de uma câmera cinematográfica e, além disso, o título do livro de António de Alcântara Machado. Por isso, seu olhar é, sem dúvida, baseado em uma focalização que se comporta “como se” fosse essa máquina de 9,5 mm que registraria, teoricamente, o mundo a sua volta com objetividade absoluta, sem interferir na ação narrativa.

Ocorre que, tanto na literatura de *Pathé-Baby* como na grande maioria dos filmes da época, há uma preocupação, senão estética, pelo menos técnica, que concebe a apreensão da realidade como um fazer raciocinado, meditado, distanciando-se dos processos (i)mediatos da experiência humana. Mesmo consideran-

do os relatos da narrativa essencialmente jornalísticos, como não poderiam deixar de ser, e escritos como uma filmagem de câmera amadora, eles pressupõem um conjunto de elementos teóricos que passam, inevitavelmente, pelas escolhas narrativas do autor, assim como passariam pela interferência especializada do cameraman e da figura do diretor, no cinema.

Em *Pathé-Baby*, embora o narrador demonstre um comportamento de câmera – avizinhando-o da concepção de Friedman –, ele, pela sua própria ação, deixa muito evidente a “inteligência mentora implícita na narrativa” citada pelo autor. As cidades europeias são narradas, claramente, de acordo com uma inteligência que seleciona as imagens e conduz os “planos” sempre com muita autonomia, guiando o leitor em uma narrativa que jamais deixa de ser crítica, em concordância com a personalidade do escritor Alcântara Machado e com o projeto modernista brasileiro dos anos 1920. Um trecho de sua coluna do mesmo ano de *Pathé-Baby* mostra, talvez em tom exagerado, que visão é essa:

O brasileiro dá um pulo até a Europa e volta botocudo como foi. Reforma o guarda-roupa, mas não reforma as ideias. Seu espírito fivela de crítica e observação faz com que ele se assombre justamente diante daquilo que a Europa tem de horrível e insuportável: o peso das suas tradições milenárias. Nativo da América moça, livre de preconceitos e de atavismos, enche-se de veneração incrível por esse passado asfixiante e apodrecido. Ao invés de vaiar, gozando a sua superioridade, aplaude tamanha inferioridade, invejando-a.¹⁴

14. MACHADO, Alcântara. Op. cit., p. 168.

Tendo em vista o trecho publicado no *Jornal do Comércio* no dia dezoito de setembro de 1926, percebe-se, com muita clareza, que há um sujeito com uma opinião contundente em relação ao comportamento do viajante brasileiro na Europa e sua postura frente aos hábitos, costumes e idiossincrasias de diferentes países do Velho Mundo. Seu foco narrativo, portanto, é levado por estas escolhas pessoais, conquanto o estilo de sua prosa permaneça muito próximo da impessoalidade e do distanciamento entre o narrador e o que ele narra.

Manfred Jahn, em “More aspects of focalization: refinements and applications”¹⁵, refletindo sobre os aspectos narratológicos

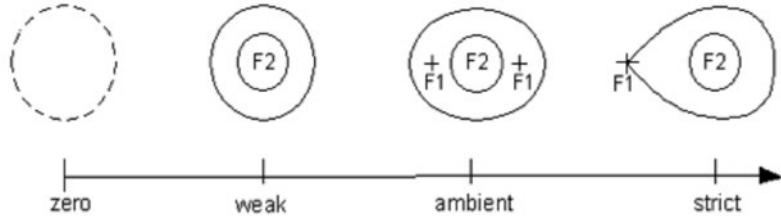
15. JAHN, Manfred. More aspects of focalization: refinements and applications. *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours*, [S.I.], n. 21, p. 85-110, 1999.

cos e suas especificidades, propõe uma escala de interferência do narrador na história, gradando tipos diferentes de narrador e sua perspectiva, de acordo com o modelo:

Fig. 1.

A scale of localization.

Fonte: JAHN, Manfred. More aspects of focalization: refinements and applications. GRAAT: *Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours*, [S.I.], n. 21, p. 85-110, 1999, p. 98.



Nesse diagrama, Jahn apresenta quatro exemplos em ordem crescente de interferência ou subjetividade do focalizador: *zero*, *weak* (fraco), *ambient* (ambiente) e *strict* (estrito). Quanto aos códigos, F1 representa o foco narrativo, F2, o ambiente focalizado por F1. Já a área circundante ao F2 significa o campo de visão do narrador que estaria, ainda, dentro de um plano espacial maior, ou seja, o mundo.

Um dos fatores interessantes dessa proposição é a existência de uma focalização progressiva, que atende as complexidades de uma narrativa não convencional, como *Pathé-Baby*. Para Jahn¹⁶, no modelo *strict*, as coordenadas espaço-temporais dadas pelo narrador são muito claras, preenchendo a narrativa de informações repletas de objetividade que, pelo seu próprio viés, estariam muito próximas das focalizações trabalhadas por Friedman.

Pathé-Baby estaria situado, no conjunto de suas singularidades estéticas e intermidiáticas, em um nível muito próximo da focalização estrita, mas deixa, por vezes, emergir uma subjetividade que, além da descrição local, avalia os comportamentos e tenta adivinhar as intenções dos passantes. O capítulo “Londres” oferece uma boa dimensão desse processo narrativo:

charing cross

O Criterion despeja na confusão do Picadilly Circus mantos de zibelina com colares de pérolas, smockings com claques, caras raspadas com monóculos, cabeças louras com diademas.

Os ônibus vermelhos de dois andares cruzam-se, esfregam-se, enfileiram-se. A multidão errante cobre a Regent Street. Senhor do trânsito, o guarda

16. Ibidem.

de um metro e noventa faz com as mãos enluvadas geometria no espaço. O ruído é um atropelo de mil sons diferentes. Os cafés sorvem a gente que sobra das calçadas. Coventry Street lateja como um vaso cardíaco.

Motoristas de chapéu-coco ridicularizam táxis acrobáticos. Um cab passa sumido como o passado. Mulheres vendem flores por obrigação. Indianos de olhos imensos reúnem turbantes diante da Corner House. O cego de óculos pretos está bêbado com certeza. O moço míope só vê a beleza tropical que enlaça. (...)

E enquanto Trafalgar Square reflete a vida de oito milhões de vidas (a coluna de Nelson é o bastão que dirige a circulação do mundo), o escocês de saiote, nas escadarias de Saint-Martin's in the Fields, tira sonzinhos da cornamusa.

Uma da madrugada.¹⁷

O trecho é essencialmente visual. Desde o primeiro parágrafo, assim como em tantos outros trechos, como o “compêndio urbano” de Milão, evidencia-se uma descrição pormenorizada dos tipos urbanos que o teatro Criterion despeja. Todas as pessoas são identificadas primeiramente pelos objetos preciosos e trajes de gala, em um acúmulo, mais uma vez, de metonímias (nesse caso específico, de sinédoques, ou seja, parte pelo todo) que focalizam, em acordo com o olhar objetivo do narrador/câmera da narrativa.

A metonímia, na concepção da *Routledge encyclopedia of narrative theory*¹⁸, editado por David Herman, Manfred Jahn e Marie-Laure Ryan, desempenha um papel retórico significativo no andamento de uma narrativa. Esse *tropos age*, conforme explicado na sua definição, funciona como dispositivo linguístico capaz de fornecer uma forte condensação ao texto literário, pois realça o traço mais significativo de algo (parte), tornando-se uma síntese de sua totalidade. José Luiz Fiorin¹⁹ vê, nessa condensação, um espalhamento sêmico que reveste a linguagem de velocidade, acelerando o texto, já que, pelo seu próprio processo substitutivo, suprime etapas enunciativas.

O recurso conotativo, portanto, usado repetidamente por Alcântara Machado, estreita a discussão entre a natureza do narrador em *Pathé-Baby* e o caráter “como se” preconizado por Rajeswsky. O narrador do livro parece, de fato, comportar-se como um cameraman que escolhe metódicamente os locais específicos de focaliza-

17. MACHADO, Alcântara. Op. cit., p. 77-78, grifos do autor.

18. HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (orgs.). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. New York: Routledge, 2008, p. 307.

19. FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 37-39.

20. JAHN, Manfred. Op. cit.

ção e a organização das imagens de acordo com sua sensibilidade estética, condensando imagens em metonímias sucessivas que emprestam ao texto uma velocidade inerente às narrativas cinematográficas mudas.

Aproximando os argumentos de Prümm, Rajewsky, Friedman e o diagrama de Jahn²⁰, é possível destacar pontos de intersecção teórica que contribuem para uma compreensão mais profunda da narrativa em questão. Jahn, na definição do seu modelo, faz uma relação entre o foco narrativo e o olho humano:

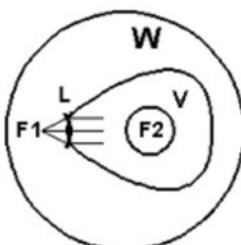


Fig. 2.

A modelo f-vision. Fonte: JAHN, Manfred. More aspects of focalization: refinements and applications. GRAAT: *Revue des Groupes de Recherches Anglo Américaines de L'Université François Rabelais de Tours*, [S.l.], n. 21, p. 85-110, 1999, p. 87.

F1 focus-1; *L* lens, eye;
F2 focus-2, area in focus; *V* field of vision; *W* world

No enfrentamento entre o modo estrito de focalização e as particularidades do olhar humano, há uma semelhança inegável. Os elementos dispostos são praticamente os mesmos, fato que reforça a objetividade da representação. No entanto, esse modelo pode servir como procedimento de decomposição analítica, a partir da sua comparação com o caráter “como se” de *Pathé-Baby*.

O F1 do excerto de “Londres”, por exemplo, pode ser considerado o foco narrativo, a câmera amadora que registra o tráfego noturno da capital inglesa. O V nessa perspectiva é o título da passagem, a região de Charing Cross, e o F2 é efetivamente o que ele narra, as pessoas, os carros, os ônibus, as ruas, os prédios, os estabelecimentos.

A personalidade artística de Alcântara Machado se evidencia, enquanto enfoque narrativo, principalmente nas escolhas dos lugares, na delimitação do espaço, das ações que elege para descrever, da sequência que ele as coloca e da maneira como elabora a linguagem. No primeiro parágrafo de “Charing Cross”, o narrador focaliza o Criterion, encravado na Piccadilly Circus, e capta os “mantos de zibelina com colares de pérolas, smockings com cla-

ques, caras raspadas com monóculos, cabeças louras com diademas”²¹.

Na comparação entre os processos da literatura e do cinema, o primeiro plano, na narrativa como se fosse filme, é essa primeira imagem, que condensa, metonimicamente, colares, mantos, smokings, caras com monóculos e cabeças com diademas. A multidão, tão cara a Baudelaire, como já foi mencionado, origina o anonimato que transforma os seres em roupas, joias e objetos, sobressaindo a fatura visual da descrição.

No segundo parágrafo, o foco deixa as figuras elegantes do Criterion e destaca os ônibus vermelhos de dois andares, espécie de cartão-postal da cidade até hoje, e seus percursos modernamente confusos, cruzando-se, enfileirando-se e esfregando-se. Logo em seguida, o narrador, como um operador de câmera, volta-se para a “multidão errante” na Regent Street, exatamente no campo de visão do sujeito que se situa próximo da saída do Criterion.

O plano seguinte deixa a multidão de lado e focaliza apenas o guarda que tenta organizar o movimento, realizando “geometria no espaço” com sua linguagem corporal. A partícula “Senhor do trânsito” representa justamente a interferência subjetiva do narrador, já que na descrição ocorre uma avaliação pessoal do comportamento do sujeito e sua maneira de controlar o tráfego urbano. Assim, o narrador suspende rapidamente a objetividade, deixando aparecer no texto a sua percepção.

A frase seguinte preocupa-se em dimensionar a importância sonora do momento. Todo esse aparente caos urbano é acompanhado de ruídos conflitantes em um “atropelo de mil sons diferentes”, sugeridos pela linguagem verbal de *Pathé-Baby*. Nesse sentido, a literatura não deixa de irmanar-se ao cinema mudo. Ao descrever os sons com palavras, o livro apenas sugere sons com seus atributos expressivos. Fenômeno semelhante ocorre com o cinema mudo que, embora seja acompanhado por orquestras e ruídos externos, ainda não consegue reproduzir os sons análogos às imagens projetadas na tela.

Após os ruídos, o narrador começa a sentença seguinte com uma personificação que causa estranhamento pelo efeito reverso em que se situam sujeito e objeto. A frase “os cafés sorvem a gente que sobra das calçadas” inverte de forma bastante interessante

21. MACHADO, Alcântara. Op. cit., p. 77.

22. FIORIN, José Luiz. Op. cit.,
p. 51.

os termos “Os cafés” e “a gente”. Comumente, em linguagem denotativa, poderia se afirmar, com segurança, que pessoas sorvem cafés. Contudo, Alcântara Machado explora a polissemia da palavra “café”, como bebida e como estabelecimento, para subverter a lógica denotativa, incluindo elementos da linguagem conotativa no texto.

Fiorin²² entende a personificação, ou prosopopeia, como uma intensificação de sentido do elemento que passa a sujeito da ação. Sendo assim, “os cafés” ganham destaque na frase, compondo uma imagem poderosa pela via figurada da retórica.

Com isso, a partir da reversão dos elementos, o autor cria uma personificação de cafés. As pessoas que passeiam pelas ruas são “sorvidas” por eles, intensificando ainda mais a composição dinâmica da imagem. Há, com isso, um movimento intenso nas calçadas que se replica nos ambientes internos. Porém, como o foco narrativo não ingressa nesses lugares, tudo isso pode ser inferido pelo trânsito de pessoas que entram e saem, em um trafegar contínuo.

Para finalizar o parágrafo, o narrador lança mão novamente da conotação, ao relacionar de maneira comparativa o fluxo da Coventry Street com um vaso cardíaco. Ao escolher o verbo “lateja”, ele concomitantemente compara e personifica, indicando que a efervescência urbana é tamanha que interfere na paisagem, movendo-a continuamente.

A mesma plasticidade aliada à dinamicidade continua no parágrafo seguinte. A diferença entre eles reside no fato de, na sequência narrativa, os planos irem se particularizando, partindo da paisagem panorâmica aos planos mais próximos. Ao se decompor os períodos desse novo parágrafo, verificam-se claramente cinco imagens diferentes, captadas em acordo com o movimento produzido pela perspectiva literária, que se comporta como se fosse a câmera amadora. “Motoristas de chapéu-coco ridicularizam táxis acrobáticos” é brevemente substituído por “Um cab passa sumido como o passado”. Nessa paisagem moderna, nenhum traço do passado é evocado. Muito pelo contrário, eles somem na vertigem dos automóveis que suplantam a paisagem antiga da cidade.

A velocidade dos carros, presentes nas duas primeiras frases pelas descrições dos carros e ônibus, é modificada pelas figuras

humanas de mulheres anônimas que vendem flores “por obrigação”. Ao mesmo tempo, outro plano registra que “Indianos de olhos imensos reúnem turbantes diante da Corner House”. E, no final do parágrafo, mais duas imagens que demonstram a quase imperceptível interferência do narrador. Em “o cego de óculos pretos está bêbado com certeza” e “O moço míope só vê a beleza tropical que enlaça”, existe a manifestação de uma subjetividade que reflete e comenta as ações do cego e do moço míope, enxergando, com o olhar mecânico, um pouco mais de detalhes neles do que no resto da paisagem.

No último parágrafo, a visão panorâmica e focalização aproximada se misturam novamente. Enquanto a Trafalgar Square simboliza, pela sua imponência, o modo de vida dos londrinos, o narrador se preocupa em descrever um evento específico em meio à confusão. Nas escadas da igreja de St. Martin-in-the-Fields, conhecida pela sua arquitetura neoclássica e eventos musicais, um escocês, vestido de acordo com o folclore, executa uma canção com sua cornamusa.

A última informação do excerto é intrigante. A frase “Uma da manhã” pode definir apenas, dependendo da interpretação do leitor, o tempo da ação. No entanto, entendendo a narrativa nos parâmetros do fenômeno “como se” das relações intermidiáticas, é possível inferir algo além da demarcação cronológica. Isso pode ser explicado pelo fato de a torre da St. Martin-in-the-Fields ter um relógio que, embora não seja tão tradicional e mundialmente conhecido como o que acompanha o sino Big Ben, também serve de símbolo da pontualidade britânica. Portanto, a última expressão do parágrafo é também a focalização (como se fosse) cinematográfica derradeira que aponta para o relógio e fecha a descrição com a imagem da torre da St. Martin-in-the-Fields.

A análise detalhada de Charing Cross, no capítulo “Londres”, mostra que o caráter “como se” não se configura de maneira simples. A sobreposição das imagens aliada à organização narrativa demonstra um autor realmente preocupado em buscar os melhores efeitos visuais a partir da manipulação acurada dos mecanismos da linguagem literária. Se em certos aspectos *Pathé-Baby* se parece com o filme de Peter Elfelt e com os protótipos filmicos dos irmãos Lumière, em outros, o livro se aproxima de algumas produções ar-

tisticamente mais desenvolvidas, pois apresenta elementos que evidenciam uma apropriação mais próxima dos constituintes técnicos do cinema enquanto arte.

Alcântara Machado, como jornalista e escritor, foi um dos modernistas mais atentos às novidades técnicas trazidas da Europa, dos Estados Unidos e da União Soviética. Seu interesse incansável, portanto, ocasionou um processo de busca da compreensão de elementos relativos ao universo do cinema que aconteceu tanto na sua convivência com outros artistas como na observação atenta de películas estrangeiras, abastecendo intuitivamente sua sensibilidade com especificidades das artes visuais.

Mesmo que as referências sejam quase sempre externas, é importante salientar que o cinema brasileiro começou a se desenvolver aos poucos, em conformidade com o interesse cada vez mais evidente dos artistas em relação à sétima arte. Em 1926, por exemplo, Menotti Del Picchia assina o roteiro de *Vício e beleza*²³, além de publicar, periodicamente, crítica de filmes em jornais esparsos, assim como também faz Guilherme de Almeida, o “crítico esnobe” na acepção de Paulo Antônio Paranaguá²⁴.

O próprio Mário de Andrade, como grande admirador de Charles Chaplin, escreveu uma série de análises na primeira revista modernista, a *Klaxon*, em 1922 e 1923. Na verdade, os filmes brasileiros mais significativos começaram a ser rodados no final da década, com *Sangue mineiro*²⁵, de Humberto Mauro, e principalmente *Limite*²⁶, de 1930, do escritor e cineasta Mário Peixoto. Em comum aos dois filmes está a presença do cameraman Edgar Brazil que, em harmonia com a concepção de Prümm, contribuiu esteticamente com as produções, focalizando cenas com uma identidade artística própria.

Sobre *Limite* e a parceria entre Mário Peixoto e Edgar Brazil, Paranaguá aponta que

ajudado por um fotógrafo excepcional, Edgar Brazil, os calculadíssimos enquadramentos de *Limite* são de uma plasticidade e originalidade espantosas. Os pontos de vista, as linhas de fuga e as perspectivas são surpreendentes. Abundam os closes de objetos inanimados (...) A montagem usa frequentes fusões, cortes bruscos ou movimentos de câmera, mas exclui outros efeitos óticos apreciados pela vanguarda.²⁷

23. Vício e beleza (1926),
Antônio Tibiriçá, Brasil.

24. PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014, p. 37-43.

25. Sangue mineiro (1929),
Humberto Mauro, Brasil.

26. Limite (1930), Mário Peixoto,
Brasil.

27. PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Op. cit., p. 61, grifo do autor.

Apesar de esses filmes situarem-se na virada dos anos 1920, portanto depois da publicação de *Pathé-Baby*, eles pertencem a esse *zeitgeist* completamente permeado de afinidades estéticas entre o cinema e outras artes e mídias. E a narrativa de Alcântara Machado, como literatura que funciona a partir de particularidades que emulam técnicas cinematográficas, pertence a esse processo cultural que invade a literatura dos primeiros modernistas.

Desse emaranhado de referências, os filmes soviéticos *A câmera-olho*²⁸, de 1924, e *O homem com uma câmera*²⁹, de 1929, ambos de Dziga Vertov, são os que melhor se prestam a uma análise comparativa com *Pathé-Baby*. Elaborados com a manifesta intenção de captar a essência orgânica de diferentes cidades soviéticas, Vertov buscou registrar, da forma mais pulsante possível, a experiência de conviver em multidão, explorando possibilidades técnicas que convergiam para apreensão cinematográfica dos ambientes coletivos.

Segundo Bilharino³⁰, a obra de Vertov, como um todo, percorre um caminho de extrema coerência, no qual cada trabalho acaba se tornando uma peça fundamental para compreender seu ideal estético. Nascido como Denis Arkadievitch Kaufman, o cineasta optou por adotar um nome artístico que justificasse, abertamente, suas pretensões. Tanto a palavra “Dziga” como “Vertov”, a primeira de origem ucraniana, e a segunda, russa, significam rodar, girar incessantemente, deixando cristalina a intenção do autor em ressaltar a característica do dinamismo em suas realizações artísticas.

Vertov, sempre em parceria com o irmão e diretor de fotografia Mikhail Kaufman e a esposa Elizaveta Svilova, funda o movimento dos Kinoks, que visava uma articulação integralizada e funcional entre o olho, a câmera, a realidade e a montagem. Assim, servindo em primeiro lugar à ideologia comunista de Vladimir Lênin, Vertov abriu mão de criar películas que valorizassem o protagonismo de um personagem para buscar um conceito cinematográfico engajado na abrangência do todo.

Com isso, *A câmera-olho* e *Um homem com uma câmera* mostram-se como obras artísticas que possuem grandes compatibilida-

28. **A câmera-olho** (1924), Dziga Vertov, União Soviética.

29. **O homem com uma câmera** (1929), Dziga Vertov, União Soviética.

30. BILHARINO, Guido. *Clássicos do cinema mudo*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2003, p. 191-195.

des com Pathé-Baby, apesar de não integrarem a mesma mídia. Nos filmes de Vertov, assim como na obra de Alcântara Machado, ocorre uma sucessão frenética de imagens em movimento, nas quais se destacam as pequenas ações compartilhadas em público.

Em *A câmera-olho* – cujo título remete imediatamente à classificação narratológica de Norman Friedman –, Vertov procura documentar a realidade de maneira pretensamente objetiva, pouco interferindo no desenvolvimento das cenas, embora utilize jogos de movimentação da câmera que enfatizam a sensação de velocidade das personagens anônimas.

A câmera-olho é, por esses elementos, um filme esteticamente mais rudimentar que *Um homem com uma câmera*. No entanto, como já foi percebido em *Pathé-Baby*, também ocorre, a despeito da sua crueza, certa preocupação com a organização das imagens e a forma como elas vão aparecer na tela. Sua plasticidade caótica é, na verdade, planejada e obedece a critérios definidos previamente pelo seu realizador. Bilharino observa esse traço:

Vertov não saía pelos campos, ruas e construções simplesmente focalizando pessoas, ações, seres, máquinas e objetos aleatória e eventualmente postados diante da câmera. Não filmava, pois, à revelia, deixando as coisas acontecerem e se apresentarem. Elas aconteciam, já que constituíam a vida corrente. O cineasta, porém, previamente selecionava os objetivos, entre outros, por exemplo, as atividades dos *pioneiros*, grupos de crianças e jovens soviéticos, organizados em sistema semelhante aos escoteiros de Baden Powell. Vertov longamente, em tempo e espaço, os acompanha por ruas e cidades, acampamentos e campos. Depois, redireciona sua câmera-olho para internos de sanatório de deficientes mentais e de hospital de tuberculosos³¹.

31. BILHARINHO, Guido. Op. cit., p. 192, grifo do autor.

Comparativamente a Vertov, Alcântara Machado monta seus parágrafos com uma série de descrições planejadas, sempre fugindo da centralização de fixar-se somente em uma figura. Uma vez que há, quase sempre, uma hierarquia de imagens que vão paulatinamente se sobrepondo, a lembrar um exercício de montagem, fica evidente o labor estético da narrativa. Assim como as cidades são as personagens principais dos filmes do cineasta, o mesmo se dá com os capítulos de *Pathé-Baby*.

O teórico russo Yuri Lotman³², em *Estética e semiótica do cinema*, pensando na (des)montagem fílmica, assinala a versatilidade dos planos, seu caráter metafórico e metonímico, além da infinita possibilidade de combinações existentes em sua utilização:

O mundo do filme, fracionado em planos, permite-nos isolar qualquer pormenor. O plano adquire a liberdade da palavra: pode ser destacado, combinado com outros planos segundo as leis da associação e da contiguidade semânticas, e não naturais, pode empregar-se num sentido figurado, metafórico ou metonímico.³³

Esse “mundo do filme” apontado por Lotman³⁴ também parece ser, com suas diferenças, o universo da literatura de Alcântara Machado. Ele combina frases curtas a todo momento, como se estivesse montando um quebra-cabeça narrativo que busca sua totalidade na soma das pequenas partes. Sobre essa preocupação estética em reunir os fragmentos de acordo com uma intenção artística, Lotman³⁵ elaborou um quadro no qual diferencia, no cinema, o “elemento marcado”, ou seja, o elemento fílmico que passou pela interferência do seu autor, do “elemento não marcado”, que se apresenta em estado bruto, sem demarcações ou manipulações de qualquer ordem:

Elemento não marcado	Elemento marcado
Sucessão natural dos acontecimentos.	Os elementos sucedem-se segundo uma ordem escolhida pelo realizador. Os planos são isolados e montados.
Os episódios sucessivos sucedem-se mecanicamente.	Os episódios sucessivos estão montados de modo a formar um todo semântico.
Plano geral (grau de aproximação neutro).	Plano de pormenor. Grande plano. Plano afastado.
“Raccourcis” neutro (o eixo de visão é paralelo ao solo e perpendicular ao <i>écran</i>).	“Raccourcis” expressivos (diferentes tipos de deslocamentos do eixo de visão vertical e horizontalmente).
Ritmo neutro do movimento.	Ritmo acelerado. Ritmo lento. Paragem.

33. Ibidem, p. 46.

34. Ibidem.

35. Ibidem, p. 61-62.

Elemento não marcado	Elemento marcado
O horizonte do plano é paralelo ao horizonte natural.	Diferentes tipos de inclinação. Plano invertido.
Tomadas de vista com câmera fixa.	Tomadas de vista em panorâmica (vertical e horizontal).
Ordem de projeção normal dos planos.	Projeção dos planos em sentido inverso.
Filmagem não deformada do plano.	Utilização de objetivas deformantes e outros métodos para alterar as proporções.
O som está sincronizado com a imagem e não é deformado.	O som está deslocado ou transformado e é montado com a imagem sem estar determinado automaticamente por ela.
Imagen de uma nitidez neutra.	Desfocagem artística.

Quadro 1.

Elementos marcado e não marcado. Fonte: LOTMAN, Yuri. Estética e semiótica do cinema. Lisboa: Editorial Estampa Ltda., 1978, p. 61-62.

Cotejando as duas colunas programaticamente aventadas por Lotman em relação às realizações fílmicas e comparando-as com *Pathé-Baby*, dentro dessa seara de emulações intermidiáticas discutidas por Rajewsky, nota-se uma aproximação muito clara entre os procedimentos adotados por Alcântara Machado com os “elementos marcados” do quadro. A apreciação de parte do capítulo “Londres”, por si só, garante toda uma preocupação literária que deriva de um modus operandi tipicamente cinematográfico, em que a sintaxe apresenta um comportamento de plano.

36. Ibidem.

Cada uma das onze linhas do quadro de Lotman³⁶ confirma essa afirmação. No tocante à primeira, embora os acontecimentos pareçam ocorrer de maneira inteiramente natural, como seria a natureza de um fragmento de “elemento não marcado”, *Pathé-Baby*, assim como o cinema de Vertov, seleciona – arbitrariamente – as imagens que irá descrever e as organiza sintaticamente, procurando incessantemente o efeito desejado. Com isso, a montagem desses eventos não se desenrola por acaso. Ainda que, no conjunto, os trechos transmitam uma ideia de simultaneidade, há, na mesma medida, um cuidado na sobreposição das imagens, sobretudo entre um parágrafo e outro.

A segunda linha contrapõe a sucessão dos planos. O “elemento marcado” caracteriza-se pela sucessão raciocinada, na qual cada episódio contribui para a formatação de um todo, coeso e pleno de coerência semântica. Como na comparação anterior, *Pathé-*

-Baby realiza-se, constantemente, pela composição integralizada das paisagens, geralmente anunciadas preliminarmente nos títulos. Ao citar Charing Cross, por exemplo, o autor oferece de antemão a paisagem geral que irá registrar a partir da matéria-prima verbal, construindo, frase a frase, partes de texto que se somam na formação de uma significação visual planejada. Não se pode deixar de mencionar que Blaise Cendrars, no poema “Saint-Paul”, compara Charing Cross a São Paulo, encontrando semelhanças entre ambas.

Em relação à linha 3, as análises de Londres e Milão deixam claro a alternância entre a focalização de paisagens panorâmicas e cenas particulares, em um revezamento que enriquece visualmente a narrativa e expõe, de forma exemplar, o caráter “como se” proposto por Rajewsky. Nesse quesito, *Pathé-Baby* estaria mais próximo se esse paralelo for permitido com os filmes de Vertov do que com a experiência cinematográfica proporcionada por Elfelt, o que comprova a complexidade da obra de Alcântara Machado, haja vista a diferença técnica entre as películas sofisticadas de Vertov e a simplicidade de *Aarhus*.

Sobre os “raccourcis”, *Pathé-Baby* também procura, por meio de seu narrador atento a todos os acontecimentos públicos, mover-se de acordo com o que há de mais apreciável na paisagem. Se, em um instante, capta os transeuntes elegantes que desfilam em frente ao Criterion, no momento seguinte dirige-se aos ônibus de dois andares e assim por diante, até finalizar seu passeio urbano no topo da St. Martin-in-the-Fields. Ou seja, em um eixo de visão vertical, se comparado com as imagens anteriores.

Na linha 5, Lotman³⁷ menciona a diferença de ritmos entre a narrativa fílmica dotada de elementos estéticos e a narrativa desprovida de tais intenções, diferenciando-as principalmente pelas variações de velocidade ocorridas nas diferentes partes do filme. *Pathé-Baby*, mais uma vez confirmando sua adequação, no plano metafórico e emulativo, com o “elemento marcado” muda seu andamento em conformidade com a atmosfera da cena descrita, passando da multiplicação de imagens sobrepostas, como é o caso dos capítulos “Londres”, “Milão” e “Paris”, para contemplar paisagens quase imóveis, como ocorre em “Granada” ou “Toledo”, por exemplo. Há, assim, variação de ritmos, que passam de rápidos a lentos

37. Ibidem.

38. JAHN, Manfred. Op. cit.

e até mesmo parados, o que aproxima a narrativa da pintura, como será abordado no próximo capítulo.

As discussões a respeito dos tipos de inclinação de câmera (linha 6), tomadas de vista em panorâmica (linha 7) e projeção dos planos (linha 8) são, dentro da perspectiva literária, um debate sobre o foco narrativo que, em *Pathé-Baby*, como foi trabalhado, se mostra com resultado muito fértil. Distante de descrever imagens a esmo, sem critério narrativo, o que se evidencia ao longo da obra é a consciência de um autor que procura a excelência literária em termos de narração e lança mão de recursos arrojados para alcançar seus objetivos. Utilizando o diagrama de Jahn³⁸ como exemplo, pode-se afirmar que o F1 focaliza o F2 sempre de maneira criativa, mesmo que objetiva, criando efeitos de retórica que passam pelo recrutamento de figuras de linguagem e reunião de elementos díspares e simultâneos presentes na mesma descrição.

O uso da linguagem conotativa ilumina também o jogo de comparações existentes nas outras linhas do quadro, excetuando a que aborda diretamente a sincronização do som como componente artístico do filme, elemento que será tratado com maior atenção no subcapítulo sobre a ilustração e o seu potencial intermidiático. Em suma, tanto a linha 9 quanto a 11 expõem o caráter ilusório do cinema, que se serve constantemente de estratégias técnicas para construir um descompasso entre as leis físicas que regem a realidade e as ações pertencentes à representação filmica.

39. LOTMAN, Yuri. Op. cit.

40. HUTCHEON, Linda.
Uma teoria da adaptação.
 Florianópolis: EdUFSC, 2011,
 p. 61-110.

Em *Pathé-Baby*, essa ilusão que Lotman³⁹ especifica como alteração de proporções de corpos, desfocagens ou deformações ocorre pela palavra. Em *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon⁴⁰ designa o cinema como uma “arte do mostrar”, ao contrário da literatura, demarcada como “arte do contar”. Ocorre que, pela maneira como se delineia a narrativa de Alcântara Machado, o “contar” preenche-se vigorosamente de traços do “mostrar”, permitindo uma série de associações entre os mecanismos de um e de outro.

Uma correspondência possível para esse imaginário do cinema, povoado de fantasia e alucinação sensória, é a conotação. Sem desconsiderar a natureza jornalística dos relatos, quando o autor recorre às figuras retóricas, de forma geral ele acaba obtendo um efeito – de fuga da representação mais objetiva do mundo – que

não está muito distante desse universo coroado pelo cinema e explorado também, no mesmo contexto, pela pintura de vanguarda.

O trecho “regozijo nacional”, do capítulo “Milão”, sintetiza muito bem essa sustentação figurativa e sinestésica própria às duas artes:

regozijo nacional

Sete de junho. Bodas de prata do Rei com o trono. Embandeiramento patriótico dos mastros, dos veículos, dos balcões, das montras, das lapelas. Espetada em tudo, a bandeira tricolor. Gritos de cartazes: VIVA EL RE! VIVA EL FASCIO! VIVA IL DUCE! Taratá-tchim-bum de bandas ambulantes. Camisas pretas. Cada peito de policial é um anúncio de estabelecimento fabril premiado em cinquenta exposições universais.

Atrás do hino fascista, cortejos encaminham-se para o monumento aos mortos de 48. Quando em bica, os manifestantes assumem um ar heroico.

E berram:

Giovinezza, giovinezza,

Primavera di belle-e-e-e-zza!

Um mutilado bigodudo troveja de instante a instante:

– Evviva il Re! Evviva Mussolini!

Entusiasmo de 32° à sombra. O retrato do rei, na montra de um fotógrafo, descobre a multidão. A chupeta festiva de uma criança arvora na ponta um laço de fita tricolor.⁴¹

41. MACHADO, Alcântara. Op. cit., p. 90-91.

Esse excerto apresenta, nos seus poucos parágrafos, a condensação de componentes sinestésicos que simulam, à sua maneira, o impacto que a experiência cinematográfica ainda causava no público da época. Depois da ancoragem temporal, que situa precisamente o leitor e o faz compreender o motivo da festividade popular, o que se segue é um atropelamento de imagens, sons e cores descritas de forma sintética, sem jamais perder os detalhes mais precisos contados, muitas vezes com o uso de variadas figuras retóricas.

A bandeira tricolor italiana é descrita de diferentes formas, pois, onipresente, enfeita as ruas, os mastros, os veículos, as lapelas. Os sons de todo o movimento urbano se confundem e até os cartazes que, a rigor, não podem ser ouvidos, ganham voz com a sinestésica sentença “Gritos de cartazes”, celebrando a duração

no trono do rei Vítor Emanuel III e a franca ascensão do fascismo comandado por Mussolini. Os ruídos estrondosos da banda não se fazem presentes apenas na descrição, mas também na onomatopeia “Taratá-tchim-bum”, que imita figurativamente seus instrumentos musicais.

Além da mistura polifônica da multidão, somada aos sons emitidos pela banda, o narrador também se engaja na descrição da música executada. Não por acaso, é o hino do partido fascista, criado em 1909, por Nino Oxilia e Giuseppe Blanc, que é entoado pelo cortejo entusiasmado que reúne desde crianças até senhores de idade avançada. Para reproduzir a letra de “Giovinezza”, Alcântara Machado exprime-se com criatividade linguística, alongando sílabas com repetição de letras e fonemas, como se reproduzisse, em som, o canto dos patriotas.

Cabe destaque, também nesse arranjo narrativo, para o parágrafo final, que aponta a paradoxal presença *in absentia* do rei. Como parte do jogo de ilusões, Vítor Emanuel III se faz presente pela fotografia que, a partir da personificação criada pelo autor, “descobre a multidão”.

Ora, aqui, em uma *mise en abyme* (recurso também utilizado em “Sevilha”), Alcântara Machado constrói um efeito representacional que explora a expansão das barreiras limítrofes ocasionadas pelo aprimoramento técnico do período. No livro *Pathé-Baby*, que se comporta como se fosse um filme, está a descrição de um retrato do rei. Assim, o rei, na obra, distancia-se três vezes da realidade, pois está presente em uma fotografia que, por sua vez, está dentro de um livro, semelhante ao que o pintor surrealista Magritte faz em *Les Deux mystères*, quando pinta um quadro com um cachimbo no qual está outro quadro com outro cachimbo.

42. LOTMAN, Yuri. Op. cit.

Em relação ao trecho e ao quadro montado por Lotman⁴², “regozijo nacional”, assim como “charing cross”, o texto também vem acompanhado de um foco narrativo que interage, no plano da comparação, com o “elemento marcado”. Da visão panorâmica que comprehende toda a paisagem aos close-ups que focam a chupeta da criança com fitas coloridas ou o mutilado bigodudo que troveja a cada instante. Da focalização nos cartazes repletos de ênfases nacionalistas, grifadas em letras maiúsculas, à metonímia “camisas pretas” para significar homens fascistas vestidos com camisas

pretas, tudo aponta para uma perspectiva narrativa que elege, seleciona, organiza e expõe. Tal procedimento estabelece uma metodologia pensada pelo autor e que se liga, necessariamente, à intenção de aproximar literatura e cinema no mesmo produto cultural.

Contudo, não é somente o narrador que justifica esta contiguidade entre as duas artes no livro. Uma grande parcela da sensação cinematográfica decorrente da leitura de *Pathé-Baby* está contida justamente na forma como o tempo é tratado na obra. A maioria absoluta dos verbos estão conjugados no presente do indicativo, e essa característica reflete uma das principais marcas do cinema, a simultaneidade. Arnold Hauser, em complemento ao que já foi tratado sobre o que o teórico considera ser a “era do cinema”, afirma:

O novo conceito de tempo, cujo *elemento básico é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal*, em nenhum gênero se expressa de forma tão impressionante quanto na mais jovem de todas as artes, a qual data do mesmo período que a filosofia do tempo de Bergson. A *concordância entre os métodos técnicos do cinema e as características do novo conceito de tempo é tão completa que se tem a sensação de que as categorias temporais da arte moderna, como um todo, devem ter surgido do espírito de forma cinematográfica*, e fica-se propenso a considerar o próprio cinema como o gênero estilisticamente mais representativo da arte contemporânea, embora qualitativamente talvez não o mais fértil.⁴³

Pathé-Baby sem dúvida faz parte dessa nova “categoria temporal da arte moderna” e, portanto, funciona, até por seu caráter intermidiático “como se”, em harmonia com a lógica cinematográfica que passa a dominar o imaginário criativo das primeiras décadas do século passado. Por isso, a relação que essa pesquisa estabelece entre a obra e as outras artes é fundamentalmente marcada pela interferência do cinema como mediadora entre elas.

43. HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 970, grifos nossos.

BILHARINHO, Guido. **Clássicos do cinema mudo**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2003, p. 191-195.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2016, p. 37-39.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GOMES, Renato. Dimensões do instante: mídia, narrativas híbridas e experiência urbana. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 5, n. 12, p. 131-148, mar. 2008.

GUASTINI, Mário. Pathé-Baby. In: _____. **A hora futurista que passou e outros escritos**. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 89-85.

HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (orgs.). **Routledge encyclopedia of narrative theory**. New York: Routledge, 2008, p. 307.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: EdUFSC, 2011, p. 61-110.

JAHN, Manfred. More aspects of focalization: refinements and applications. **GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours**, [S.l.], n. 21, p. 85-110, 1999.

KADOTA, Neiva. A grafia imagética de Antônio de Alcântara Machado. **Facom – Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP**, São Paulo, n. 10, jun./dez. 2002.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa Ltda., 1978.

MACHADO, Alcântara. Op. cit., p. 77-78, grifos do autor.

MACHADO, Alcântara. **Pathé-Baby**. Edição fac-similar comemorativa dos 80 anos da Semana de Arte Moderna (1922-2002). Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Garnier, 2002, p. 43-44.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014, p. 37-43.

PRÜMM, Karl. O trabalho da câmera: uma experiência intermidiática. A concepção da imagem do cameraman Eugen Schüfftan. In: DINIZ, Thaïs; VIEIRA, André (orgs.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea.** Belo Horizonte: Rona; Fale/UFMG, 2012, p. 99-114. v. 2.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs (org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea.** Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 28, grifos da autora.

RODRIGUES, Ana Paula. Antônio de Alcântara Machado com a câmera: exploração geográfica e cinematografia em Pathé-Baby. **CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, v. 10, n. 2. 2012.

Lucas da Cunha Zamberlan é doutor em Letras, em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Obteve o título de mestre (2014) com a dissertação *A velocidade e a simultaneidade na configuração fragmentada da urbe em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*, transformada em livro e publicada pela Paco Editorial, de São Paulo, em julho de 2015. Atualmente atua como professor do curso de Letras (UFSM) na modalidade EAD e desenvolve pesquisas na área de Literatura Comparada, com enfoque na relação entre a literatura, outras artes e mídias. Também participa como integrante do Projeto de Pesquisa Pinturas descritas, pinturas da escrita: estudos sobre literatura, crítica e pintura, coordenado pelo Professor Doutor André Soares Vieira, na Universidade Federal de Santa Maria.

Escritos não publicados de Robert Smithson*

1. HOLT, Nancy (ed.). **The writings of Robert Smithson:** essays with illustrations. Nova York: New York University Press, 1979.

2. FLAM, Jack (ed.). **Robert Smithson:** the collected writings. Berkeley: University of California Press, 1996.

A primeira coleção dos escritos de Robert Smithson (1938-1973) nasceu seis anos após sua morte, editada por sua companheira, Nancy Holt, e desenhada por Sol LeWitt¹. O material veio a lume organizado em três seções, contendo entrevistas e textos redigidos pelo autor entre 1965 e 1973. A primeira seção do livro reunia os escritos publicados em catálogos e revistas de arte estadunidenses. A segunda e terceira partes compilavam transcrições de entrevistas e escritos não publicados, respectivamente. Quase três décadas mais tarde, uma nova versão dos escritos, revisada e expandida, foi editada pelo historiador da arte Jack Flam². Tal coletânea serviu de referência para a tradução que se segue. Escolheu-se verter para o português um pequeno conjunto de textos que, embora não concebido para situações gráficas específicas, é contemporâneo à formulação de conceitos-chave para a compreensão da obra de Smithson, em especial o par dialético *site/non-site*. Em relação à tradução propriamente dita, algumas palavras foram mantidas no original em inglês. Vale aqui lembrar que o uso do termo *site* em inglês é corrente na literatura de arte. Além do mais, as possíveis traduções para o português – sítio, lugar ou local – não contemplam os significados móveis cunhados no conceito de *site*, tampouco trazem à baila as ambiguidades e os jogos de palavras entre *site*, *cite* [citar, mencionar], *sight* [vista, monumento], *sight-seer/ site-seer* [turista, visitante], *seer* [visionário]. Outro caso em que se optou por manter a grafia em inglês é *earthworks* (e, por derivação, *earth art*), termo que Smithson tomou de empréstimo de um livro de ficção científica homônimo, publicado pelo escritor inglês Brian Aldiss em 1965.

As edições mencionadas nos aproximam ao mesmo tempo que nos afastam do papel representado pelos escritos, à medida que simulam uma totalidade ao tipificar e dispor em ordem cronológica o que existia disperso alhures. Em grande parte dos textos, o caráter verbal, visual e material é inseparável: as convenções dos diferentes catálogos e revistas eram incorporadas à textura dos escritos. A semelhança de superfície entre os vizinhos de página de uma mesma publicação era marcada por um extravasamento, traduzida pela disposição para todos os excessos, evidente, por exemplo, no ecletismo das numerosas fontes e citações, ou ainda nas

* Art Students League, Nova York.

bem-humoradas notas de rodapé bacharelescas. O gesto inseria a *matéria impressa* no interior de um regime de circulação e funcionamento de determinadas formas discursivas. Nos escritos de Robert Smithson, o processo artístico de produção e a reflexão sobre esse mesmo procedimento estão indissoluvelmente entrelaçados, intrincados numa espécie de consideração contínua sobre o que pode e o que não pode ser legitimamente expresso em palavras.

Robert Smithson

(tradução de Antônio Ewbank
e Liliane Benetti)

Escritos não publicados de
Robert Smithson

PARTE UM

O sistema de megalitos forneceu agora um substituto completo para aquelas funções de sua mente que lhe deram seu senso da ordem racional sustentada do tempo e espaço, sua consciência acendeu a partir de níveis acima daqueles de seu sistema nervoso atual (se o sistema autônomo for dominado pelo passado, o cerebrospinal estende-se em direção ao futuro). Sem os blocos seu senso de realidade encolheu-se a pouco mais do que umas polegadas quadradas de areia debaixo de seus pés.

J. G. Ballard, *Terminal Beach*

Uma vez que estamos livres de pressupostos utilitários tomamos consciência do que J. G. Ballard chama de “*A Paisagem Sintética*”, ou ao que Roland Barthes se refere como “*o simulacro de objetos*”, ou o que Tony Smith chama de “*paisagem artificial*”, ou o que Jorge Luis Borges chama de “*irrealidades visíveis*”¹. O que essas quatro pessoas têm em comum²? Não suposições ou crenças de qualquer tipo, mas o mesmo grau de consciência estética³. Para eles o ambiente é codificado em unidades exatas de ordem, além de ser anterior a toda teoria racional; consequentemente, é anterior a todo naturalismo explicativo, à ciência física, à psicologia e também à metafísica⁴. Um exemplo desta codificação ambiental é Stonehenge⁵.

Longe de ser um primitivo Templo Druida, acontece que o Stonehenge de 3500 anos de idade era na verdade um complexo observatório astronômico – de fato, um computador Neolítico, construído para predizer eclipses, e para seguir solstícios e equinócios⁶. Seguindo os intervalos de “azimutes extremos” sugeridos por Diodoro, um historiador de cerca de 50 a.C., Gerald S. Hawkins decodificou os ciclos de Stonehenge⁷.

Robert Morris disse que o que mais o interessou quando visitou Stonehenge não foram os trilítos no centro do monumento, mas sim suas franjas em forma de montes⁸. Esta região penumbral que interessou Morris me fez pensar na teoria de “*Prime Objects and Replications*” de George Kubler⁹. Segundo Kubler, “Os objetos primos assemelham-se aos números primos da ma-

temática porque não se conhece nenhuma regra conclusiva que governe a ocorrência de ambos, embora tal regra possa algum dia ser encontrada”¹⁰. O que Kubler sugere em sua teoria é uma “igualdade” entre o “primo” e a “réplica” que se mantém através da monotonia da “Deriva Histórica”¹¹. Objetos primos não se decompõem, porque como os números primos eles resistem à decomposição por causa de sua origem enigmática, que é o que Morris chama de “unitário”¹². Em suma, o objeto primo é imóvel e amiúde indestrutível¹³. Kubler sustenta que as “construções” constituem a maioria de nossos primos¹⁴. Muito poucos primos sobrevivem, então parece lógico que Morris queira construir a borda anelar de um dos objetos primos mais evidentes do mundo – Stonehenge¹⁵. Uma manifestação da arte de Morris é uma tendência à *amorfosidade* confinada¹⁶.

J. G. Ballard em seu *The Waiting Grounds* revela evidências do enigma primo¹⁷. A ideia do “megálito” aparece em várias estórias de ficção-científica de Ballard, mas em *The Waiting Grounds* encontramos muitas referências a códigos que estão “cinzelados” nos “cinco retângulos de pedra”¹⁸. Eles são “linhas de cifras sem sentido... glifos cuneiformes intrincados... minúsculos símbolos gravados... estranhos símbolos hachurados que pareciam ser numerais”¹⁹. Seriam estes os “milhões de enunciados” de que Kubler fala em referência à “massa de réplicas”²⁰? A linguagem está na raiz desses megálitos, à maneira como a matemática está na raiz da geometria²¹? O verbal precede o material²²? O “ruído da história” é contido pelos megálitos de Ballard²³. O abismo da linguagem apaga os supostos sentidos da história geral e deixa uma “babel” incrível²⁴. Esses retângulos megalíticos são traços da memória de Ballard desse objeto primo elusivo – a Torre de Babel²⁵. Escreve Ballard, “Eu fui até o megálito à minha esquerda e comecei a examinar cuidadosamente as inscrições. Aqui se lê as inscrições:

MINYS-259 DELT* ARGUS AD 1874

TYLNYS-413 DELTA ARGUS *D 1874

.....

Havia menos espaços em branco...”²⁶

Ed Kienholz, pelo que parece, gostaria de acrescentar na sequência desta babel – “O MUNDO” – “um simples retângulo de

concreto"… onde sobre as pessoas pode inscrever algo "estúpido ou obsceno"²⁷.

A Grande Pirâmide seria qualificada como um objeto primo, mas não como um "objeto específico" de Judd²⁸. No entanto, é uma aglomeração de códigos, quebra-cabeças, relógios, teorias tumulares, passagens secretas e matemáticas lacunares²⁹. A Grande Pirâmide não existe em termos de caráter ou de indivíduo, mas como uma "aparência"³⁰. Como Stonehenge, é um computador incrível, baseado em cronologias orbitais e calendários variáveis³¹. O propósito de A Grande Pirâmide foi definido pelos Hebreus séculos atrás – o nome que deram "Urim-middin" = "Medidas-de-Luz", e os Fenícios o chamaram de "Baal-Middon" = "O Senhor das Medidas"³². O grego "Pyra" = "faróis de fogo"³³. "Urin" = "Purim" = "Luzes"³⁴. Em grego torna-se "Pyramidos", "Pyra-mid"³⁵. Um "farol de reflexões", e um "monumento de medição"³⁶.

O objeto primo torna-se o número primo, se visto como "o monumento de medição"³⁷. O número primo apenas se refere a si mesmo ou ao 1 e é de certa maneira como a "coisa em si" Kantiana³⁸. O único primo par é o 2³⁹. A distribuição dos primos em um sistema numérico é irregular⁴⁰. Por exemplo, existem cinco primos entre 100 e 114, mas nenhum entre 114 e 127⁴¹. Desde a prova de Euclides de que os primos são infinitos, tanto matemáticos como alguns artistas têm procurado por essa "regra conclusiva", que determinaria se um número como um objeto é primo ou não⁴². Mas o infinito, como Borges adverte, é uma "Hidra numerosa" e um "monstro do pântano"⁴³.

Alexander Graham Bell (1847-1922), geralmente conhecido como "o inventor do telefone", pode ser visto esteticamente como o primeiro "estruturalista" a lidar com a linguagem de forma concreta⁴⁴. Em 1873, ele traçou sons espaciais sobre vidro esfumaçado com a ajuda de um dispositivo chamado "fonautógrafo" (Scott e Koenig) (1859), o qual era um tipo de oscilógrafo primitivo⁴⁵. Os padrões de fala foram fixados no vidro e chamados por Bell de uma "forma visual"⁴⁶. Tais padrões de fala visíveis são medidos por espectrógrafos⁴⁷. O empilhamento de instantes sucessivos de fala torna possível ler os espectros empilhados e identificar visualmente as sílabas, palavras ou frases⁴⁸. Essa lógica fo-

nética parece ter algo a ver com as estruturas reticuladas de Bell, as quais antecipam R. Buckminster Fuller e Sol LeWitt⁴⁹.

A unidade fundamental de medida do número e do objeto primos é o módulo⁵⁰. O sistema reticular tetraédrico de Bell foi usado em “pipas” para fazer testes de voo⁵¹. Ele também construiu uma torre extraordinária que foi feita de unidades tetraédricas prefabricadas, produzidas em massa de modo estandardizado⁵². Um objeto primo perfeito pode ser visto em seu posto de observação tipo-pirâmide⁵³. A partir deste simples abrigo de madeira ele supervisionaria seus experimentos aerodinâmicos⁵⁴.

Parece haver paralelos entre a cibernetização e o mundo da Pirâmide⁵⁵. A lógica por trás das “máquinas pensantes” com seus “sistemas nervosos artificiais” tem uma complexidade rígida, que em um nível estético se assemelha às estruturas funerárias tumulares do antigo Egito⁵⁶. Os hieróglifos do *Livro dos Mortos* são semelhantes aos símbolos de circuitos de bancos de memória de computador ou “canais codificados”⁵⁷. Talvez pudéssemos chamar de uma máquina de computar – uma “múmia elétrica” – *o meio é a múmia*⁵⁸. Todo o conteúdo é removido da “memória” de um autômato e transformado em uma “forma” ou “objeto”⁵⁹. A múmia como o autômato tem memórias vacantes, que rememoram vazios de sentido⁶⁰.

Tanto a cibernetica quanto o ritual Egípcio parecem estar contribuindo para o que Erwin Panofsky chama de “...a memória coletiva da humanidade, em grego, *threnoi*, e as *conclamations Romanas*”. (Ver: *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*⁶¹.) Os números binários estão em computadores transferidos para células de memória magnética, e então embalados em camadas ordenadas; eles formam uma elegia silenciosa⁶². Centenas de milhares de células irão caber em menos de um pé cúbico de espaço⁶³. As memórias repassam por grupos de código de computador padrão da mesma forma que os trenos dos hieróglifos repassam pela escultura funerária Egípcia⁶⁴. A inteligência simulada fabrica “memórias” que não estão mortas nem vivas; tal informação codificada finge a possibilidade da imortalidade⁶⁵.

Parece que a tendência à “comunicação tumular” ainda está conosco, mesmo que seu processo seja aparentemente invisível⁶⁶. A arte não apenas comunica através do espaço, mas também atra-

Robert Smithson

(tradução de Antônio Ewbank

e Liliane Benetti)

Escritos não publicados de

Robert Smithson

vés do tempo⁶⁷. As categorias “formais” do “modernismo” deixaram escapar esse fato⁶⁸. As preocupações racionais com o cubismo ou o retorno ao impressionismo por meio da “pintura de campos de cor” forçam a arte à “história do gosto”⁶⁹. A mente bem como o olho pertencem à arte⁷⁰. Falar constantemente “sobre a visão” é um problema linguístico, não um problema visual⁷¹. Todos os conceitos abstratos são *cegos*, porque não se referem a algo que já foi visto⁷². O “visual” tem sua origem no enigma de ordem cega – que é, em uma palavra, a *linguagem*⁷³. A arte que depende apenas da retina do olho é cortada deste reservatório ou paradigma da memória⁷⁴. Quando a arte e a memória se combinam, tornamo-nos conscientes da *sintaxe* da comunicação⁷⁵.

NOTAS

1. Outras estórias por J. G. Ballard: *The Wind From Nowhere*, *The Drowned World*, *Billenium* e *The Voices of Time*. “Se existe tal coisa como prova crítica”, diz Roland Barthes, “ela não repousa na capacidade de descobrir o trabalho sob consideração mas, ao contrário, de cobri-lo o mais completamente possível com nossa própria linguagem”. Tony Smith faz “vazios no espaço” que são “provavelmente malignos”. Jorge Luis Borges é, de acordo com Anthony Kerrigan, “sedentamente atrevido a ponto de ir além de um mestre Maneirista como James Joyce”.
2. “essas quatro pessoas” – esboçadas a partir do Grande Número 4 *in abstracto* com especial atenção à Doutrina dos Quatro Humores (Barthes = Sanguíneo... Ballard = fleumático... Smith = colérico... Borges = melancólico).
3. “o mesmo grau” – perto de zero.
4. Fenomenologia. A realidade é enigmática-inexplicável-perplexa...
5. Em 1740, o Dr. William Stukeley descobriu o côvado druida, uma distância de 20.8.
6. O druidismo era o sistema religioso e filosófico dos Druidas.
7. Diodoro, também grafado Diódoto, morreu na casa de Cícero, 59 d.C.
8. Robert Morris é o autor de:

Insatisfações

17/7/62 5:30 P.M.

“Que tudo relevante não será registrado.”

9. “A região penumbral” – conhecida como “túmulos” – três tipos “côncavo”, “sino” e “disco”.
10. George Kubler recolhe novos lampejos em campos como a antropologia e a linguística e substitui a noção de estilo pela ideia de uma sucessão de obras distribuídas no tempo como versões reconhecíveis primevas e tardias da mesma ação. (A quarta capa do livro.)
11. “que se mantém através da monotonia” 5 Tipos de Monotonia: 1. torpor da televisão. 2. pensamento enlameado. 3. discussões sobre “discos voadores”. 4. trajetos falsos e repetições sufocantes. 5. hiperfrofia do detalhe.
12. “decomposição” – de acordo com *Field Geology* de Lahee – “declínio/ rápido escoamento/ suave lamas/ turbidez corrente/ residual depósitos/ neve derretida/ fino sedimento/ salobro águas fósseis/ glaciofluviável deslizamento/ vulcânico erupções/ pântano camas/ lava fluxo/ plútôns discordantes”.
13. “imóvel” – ver o estudo de Victor Brombert sobre Flaubert, *Salammbô: An Epic of Immobility* – The Hudson Review, primavera de 1966.
14. Os milhares de slides coloridos (arquitetura, escultura, pintura) de Ad Reinhardt agenciam os “primos” e as “réplicas” no contexto de suas próprias categorias (narizes, olhos, pés, umbigos e descabeçados).
15. “a borda anelar” – *A Project for Earth and Sod*.
16. “tendência à *amorfosidade* confinada” – A borda anelar de Morris pressiona o solo. Seu outro trabalho também revela essa cinestesia de imersão. Uma sensação maciça puxa a visão para baixo. As massas salientes de suas formas evitam qualquer referência a chassis ou suportes estruturais. Os cantos chanfrados de Morris quebram o ângulo duro. Sua morfologia se submete a uma pressão mental esmagadora.
17. “enigma” – uma paisagem atarásica.
18. “ficação-científica” também chamada de “fato-científico”.
19. Números esgotados: um... bocejo... dois... bocejo... três... bocejo... quatro... bocejo... cinco... bocejo.
20. A noção de “irregularidade metronômica” de Eva Hesse e suas obras de mesmo nome evocam o compasso perdido de “milhões de enunciados”.
21. NÃO e SIM.
22. SIM e NÃO.
23. “ruído” – não dá satisfação ao ouvinte, a menos que seja regularizado.
24. “supostos sentidos” – a usurpação da tradição e a degradação do mito. T. S. Eliot é associado com Jackson Pollock em “Jackson Pollock and the Modern Tradition”, de William Rubin. *Artforum*, fevereiro de 1967. “Os mitos são mais fáceis de compreender do que a nova e original arte abstrata...” T. S. Eliot é usado como uma arma contra “mitos” pelo Sr. Rubin, apesar de Eliot ter baseado *The Wast Land* na lenda do Graal e em mitos da vegetação.
25. “A Torre de Babel” – “Esses peregrinos digladiavam-se nos corredores estreitos, proferiam obscuras maldições, estrangulavam-se

294

Robert Smithson

(tradução de Antônio Ewbank
e Liliane Benetti)

Escritos não publicados de
Robert Smithson

nas escadas divinas, atiravam os livros enganosos no fundo dos túneis..." Borges.

-
26. Nos muros da Babel de Ballard.
27. "...para ser construído em Hope, Idaho."
28. "de Judd" – "A ogiva será acoplada à posição de disparo" – refere-se a um objeto "couraçado" por Lee Bontecou. *Arts*, abril de 1965.
29. "Lacunar" – Ver *Lacunary Films*, Monique Wittig, em *New Statesman*, 15 de julho de 1966.
30. "A Grande Pirâmide" – dito estar "envolto nas brumas da remota antiguidade".
31. "calendários variáveis" – fadiga temporal.
32. Deriva linguística.
33. Idem.
34. Idem.
35. Idem.
36. Idem.
37. *Tabela dos números primos de 1 a 1000*.
38. "‘coisa em si’ Kantiana" – No ensaio de Max Born, "Symbols and Reality", ele nos diz que "a ‘coisa em si’ Kantiana ou o dogma de Lenin são insatisfatórios porque violam o princípio de decidibilidade".
39. "2" – A Fatalidade Ambidestra. O Terrível Duplo. A Dualidade Mortal. O Abismo Enantiomórfico. "Porque o Turpente era um Boojum, percebe." Lewis Carroll.
40. "A irregularidade persiste e se torna ainda mais desconcertante quando nós penetramos profundamente na sequência natural dos números", diz Tobias Dantzig, em *Number: The Language of Science*.
41. Objetos primos também nos levam a poços sem fundo e séries bizarras.
42. Pierre Fermat (1601-1665) afirmou que poderia provar esse "misterio mais recôndito do número", mas não tinha espaço suficiente "na margem desta página" para tanto.
43. Desde que permaneçamos dentro do escopo do "cinestésico", da "empatia" e da "gestalt" – nenhuma advertência é necessária. Para permanecermos seguros da "infinitude" devemos "ver através de suas entranhas".
44. Definir Bell pela "atividade estruturalista" de Roland Barthes – "... pela manifestação controlada de certas unidades e certas associações dessas unidades". *Partisan Review*, inverno de 1967.
45. Ver Seção 3, "Speech Representation of the Frequency-Time Plane", em *On Human Communication*, de Colin Cherry.
46. "Quando nós falamos uns com os outros não transmitimos nossos pensamentos. Nós transmitimos sinais físicos...", Colin Cherry. *The Thought-Word-Thing-Triangle*, de Ogden e I. A. Richards (*Meaning of Meaning*), poderia ser associado aos módulos tetraédricos de Bell.
47. Pode-se ler as "esculturas" de Carl Andre e "olhar" para seus "poemas".

48. A invenção de Bell do telefone não está relacionada à “literatura” ou à “escultura”, mas é um dispositivo que nos faz conscientes da origem da forma prima (número + objeto).
49. “lógica fonética” – Condicionado pelo “ouvido”, talvez mais do que pelo “olho”. A música é importante para LeWitt. Claude Lévi-Strauss diz que o ato de escutar uma obra musical imobiliza a passagem do tempo. Abertura a *le cru et le cuit*. (Yale French Studies, *Structuralism*.)
50. *Tipos de Módulos* de acordo com Konrad Wachsmann: material, desempenho, geometria, manipulação, estrutural, elemento, conjunto, componente, tolerância, instalação fixa, planejamento. As definições de cada módulo podem ser encontradas em seu livro *The Turning Point of Building*.
51. As “Pipas” de Bell estão voando “Triângulos Pensamento-Palavra-Coisa”.
52. Ele construiu a torre para o “deleite de seus convidados”.
53. Robert Morris disse que não gostaria de “viver” em seu trabalho.
54. Dentro de seu “simples abrigo de madeira”, Alexander Graham Bell revive a vida de um Faraó.
55. “A ‘cibernetização’ lembra as estátuas de Dédalo ou os trípodes feitos por Hefesto.” – Michael Harrington, *The Accidental Century*.
56. “Os Egípcios dizem que suas casas são apenas hospedarias e seus túmulos suas casas” (Diodoro).
57. “Hieróglifos. Língua dos antigos Egípcios, inventada pelos sacerdotes para ocultar seus segredos vergonhosos. ‘Pense! Há pessoas que entendem hieróglifos! Mas, afinal, a coisa toda pode ser um embuste.’” *Dicionário das Ideias Feitas*, de Flaubert.
58. A substância é excluída.
59. Um sistema de módulos geométricos encerra a múmia e o autômato. Detalhes “realistas” permanecem, mas todos de maneira alguma naturalistas. Em ambas as formas o conflito intencional e a diferenciação tornam-se passivos e inertes. Não há sugestão de “ação” vitalista, nenhum sinal de energia exercido. O corpo se torna uma “forma” regular ou tende a isto.
60. Tanto a múmia como o autômato excluem todo o tempo e o movimento autocentrados.
61. A Arte Tumular está sempre entre o abstrato, que é claro e simples, e o decadente, que é intrincado e recôndito.
62. Procure “elegia” no dicionário, isto lhe dará muitas ideias.
63. “O isomorfo nunca esquece” (Antigo Provérbio Havaiano).
64. Uma linguagem de retículas: pontos, linhas e planos.
65. “...no futuro o repetirão até a vertigem” (Borges).
66. A arte e a “mídia” Americana conforme reveladas pelo ambiente urbano, como a arte monumental Egípcia, excluem qualquer sugestão da morte. Contudo, ambas são “pseudo-eventos fossilizados” e inteiramente fúnebres. Os remanescentes da cultura Cristã expressos em nossos “cemi-

térios” pastorais não têm nada a ver com nossos túmulos invisíveis. A morte é tratada pelo Americano de uma maneira “Barroca” ou “Gótica”. Sempre no passado. A morte nunca está em seu futuro.

-
- 67. A necessidade de certos “escultores” verem seu trabalho como um “todo” os leva para fora do “tempo” e não dissolve suas consciências. Qualquer arte que sugira movimento é “plástica” e sujeita à decadência.
 - 68. As antigas categorias racionais deveriam ser substituídas por categorias irracionais.
 - 69. Tanto o cubismo quanto o impressionismo são os derradeiros produtos da arte racional.
 - 70. Uma mente precisa desprovida de razão.
 - 71. [As notas restantes foram perdidas ou nunca concluídas. Há dois rascunhos deste ensaio. O que aparece aqui é a versão revisada, a qual inclui o texto e as notas até a de número 25. As notas de 60 a 70 são do primeiro rascunho. – nota do editor.]

PROPOSTA PARA EARTHWORKS E MARCOS A SEREM CONSTRUÍDOS NAS FRANJAS DO TERMINAL AÉREO REGIONAL DE FORTH WORTH-DALLAS (1966-67)

1. Áreas próximas ou em “zonas desimpedidas” a serem desenvolvidas por quatro artistas reconhecidos: Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWitt e Robert Smithson. Antes de iniciar qualquer grande construção no edifício do terminal aéreo, os artistas acima irão chamar a atenção para as franjas do projeto como um todo utilizando um terreno aparentemente inutilizável de quatro maneiras diferentes. Robert Morris construirá um monte de terra circular. Carl Andre produzirá uma cratera com a ajuda de um explosivo. Sol LeWitt contratará alguém para enterrar um cubo de concreto. Robert Smithson terá construído uma série de sete pavimentos de asfalto quadrados.

2. O objetivo desta proposta é “programar” a paisagem e definir os limites do *site* do terminal aéreo de uma nova maneira. Tal projeto abriria um precedente e criaria uma abordagem original para a estética do paisagismo aeroportuário. Todos estes trabalhos estarão rente ao nível do solo (sendo o mais alto de 3 pés). Robert Smithson e Robert Morris construirão formas que serão visíveis das aeronaves enquanto decolam e aterrizzam. Sol LeWitt e Carl Andre apresentarão trabalhos que irão lidar com o “*sub-site*”, e existir como marcos subterrâneos.

3. A fim de comunicar este desenvolvimento, uma mostra com os 4 artistas ocorrerá na Galeria Dwan, 29 West 57th Street, Nova York, em conjunto com o processo real que estará acontecendo no *site*. Esta mostra ocorrerá em setembro de 1967. Um mapa do *site* será ampliado de modo a ajustar-se ao piso da galeria (digamos 20' x 10'). Modelos construídos em escala serão dispostos sobre o mapa. Fotografias do processo de construção poderiam ser exibidas em outra sala da galeria.

4. A Galeria Dwan fornecerá:

1. Trabalhos de arte
2. Custo dos materiais

Robert Smithson

(tradução de Antônio Ewbank
e Liliane Benetti)

Escritos não publicados de
Robert Smithson

-
3. Anúncios para o projeto
 4. O espaço inteiro da galeria para o mapa e os modelos

5. A Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton fornecerá:

1. Terrenos para os projetos
2. Equipamentos e mão-de-obra para os artistas
3. Transporte de e para o *site* aos artistas

6. As especificações a seguir são dadas pelos artistas participantes:

ROBERT MORRIS

“Projeto para ser Feito de Terra”

Secção transversal da elevação: terra compactada de forma trapezoidal, 6 pés na base, lados inclinados aproximadamente 45°, altura 3 pés. Gramado.

CARL ANDRE

“Proposta para uma Explosão”

Um empreiteiro qualificado é contratado para colocar e ajustar o detonador de uma carga explosiva suficiente para produzir uma cratera de 12 polegadas de profundidade e 144 polegadas de diâmetro. A carga é detonada pelo escultor Carl Andre.

SOL LEWITT

“Proposta para Projeto de Terra”

Encerrar um cubo de madeira de 6 polegadas contendo alguma coisa em um cubo de cimento de 18 polegadas e enterrá-lo em algum lugar da extensão do Terreno. O ponto preciso não seria designado – mas apenas que está em algum lugar dentro da área e 3 metros enterrado. Eu enviaria o cubo de madeira de 6 polegadas à companhia de cimento aqui ou no *site* (se for o Texas).

ROBERT SMITHSON

“Proposta para Sete Pavimentos Aéreos”

Medir uma linha de 81 pés de terra granulosa. Medir sete quadrados alinhados ao longo de todo o comprimento dessa linha (3 pés quadrados, 5 pés quadrados, 7 pés quadrados, 11 pés quadrados, 13 pés quadrados, 15 pés quadrados), deixando entre cada quadrado um intervalo de 3 pés. Os quadrados devem ser feitos de pavimentação asfáltica com 16 polegadas de espessura – 8 polegadas acima do solo e 8 polegadas abaixo do solo.

Robert Smithson

(tradução de Antônio Ewbank

e Liliane Benetti)

Escritos não publicados de

Robert Smithson

301

ARS

ano 16

n. 34

VEJA OS MONUMENTOS DE PASSAIC NOVA JERSEY (1967)

O que você pode encontrar em Passaic que
não pode encontrar em Paris, Londres ou Roma? Descubra
por si mesmo. Descubra (se você se atreve)
o rio Passaic de tirar o fôlego e os
monumentos eternos em seus bancos encantados.
Viaje no conforto de um carro alugado para a terra
que o tempo esqueceu. A poucos minutos de N.Y.C.
Robert Smithson irá guiá-lo através
desta fabulosa série de *sites*... e não
se esqueça de sua câmera. Mapas especiais acompanham
cada tour. Para mais informações visite a
GALERIA DWAN, 29 West 57th Street.

A. Localizações

1. Uma coisa em ou sobre a qual algo é posto.
2. Ambiente no tempo e no espaço, pano de fundo ou arredores. Os arredores físicos reais ou cenários quer reais como um jardim, quer artificiais.

B. Localizações Vazias ou Abstratas, i.e. o oposto de um "happening"

1. Paisagens sem o olhar da história.
2. Edifícios (fábricas suburbanas, interiores e exteriores retílineos) sólidos, superfícies impenetráveis.
3. Lugares convencionais que parecem ser de um tempo futuro.
4. Parques industriais sem indústria, novas galerias e museus sem pintura e escultura, estacionamentos sem carros, shopping centers sem mercadorias, prédios de escritórios sem atividades de negócio.

Os seguintes “dados-do-site” são uma tentativa de localizar significados “estruturais” observando os *sites* construídos dentro dos limites de uma espécie de antropologia abstrata. Cada *site* deve suportar-se por inteiro como “o objeto crítico em grau zero, um *site* vazio mas eternamente aberto à significação” (Roland Barthes – *On Racine*). Deverá ser descrito como cada *site* diz respeito à arte de acordo com seus limites físicos. As definições são aparentes em vez de reais, ou se pode dizer “aparências reconstruídas”.

DESENVOLVIMENTOS RECENTES DO SITE

1. O apartamento urbano
2. O estúdio ou *loft* do artista
3. A casa suburbana
4. A galeria de arte (desde o final dos anos 1950)
5. O museu de arte (moderno)
6. O edifício de escritórios urbano
7. O *site* industrial
 - a. Barragens e vertedouros
 - b. Centrais elétricas
 - c. Controle de inundações e trabalhos de irrigação
 - d. Túneis, pontes, estradas e estacionamentos
 - e. Terminais aéreos
1. O *apartamento urbano*. A configuração do quarto é aleatória e em grande parte determinada por quadros e janelas. Como um lugar residencial, tem a sua origem no século XIX. Dentro desta residência o ocupante tenta “viver” de acordo com o mito do individualismo. Ele decora-o com traços da memória da noção de “natureza” e “razão” do século XIX. Para ele a “pintura” não é uma categoria linguística, mas algo pessoal, íntimo e privado. A “pintura” é a sua falsa janela que remonta ao “impressionismo”.
2. O *estúdio ou loft do artista*. É uma mutação do apartamento urbano. A palavra estúdio implica algum tipo de artesanato

(um lugar onde pincéis, tintas e telas são usados). O *loft* tem menos significado racional do que o estúdio. Os melhores artistas do final dos anos 1960 achavam que não valia a pena manter o mito do artesanato. Fazer pinturas por razões íntimas já não motiva esses artistas. O artista tende a uma visão mais pública ou corporativa.

3. *A casa suburbana.* Débeis noções do impressionismo na melhor das hipóteses ou, na pior, noções brutais de “cenário”. Gramados cercam residências rústicas, pastorais ou em forma de celeiro. Jardins não imaginativos.
4. *A galeria de arte (desde o final dos anos 1950).* Conforma-se ao *site* arquetípico do teatro trágico na maioria dos casos. A Câmara Interna = Sala de Vendas. Antecâmara = Escritório da Secretaria. Espaço Exterior = Espaço de Exposição. Configuração de sala hierárquica inconsciente.
5. *O museu de arte (moderno).* Atração turística. Alguns curadores realizam proezas públicas e promovem a arte através da mídia de massa. Aprimora a mente da maioria, arruína a mente de poucos. Pinturas agigantadas e esculturas agigantadas causam deslocamentos interessantes de escala, alterando assim o significado interior do museu. O museu substitui a igreja.
6. *O edifício de escritórios urbano.* A arte às vezes é colocada nos *lobbies* dos edifícios de escritórios. A arte é usada como um “ponto de cor” ou para “dar alívio”. Os mitos linguísticos têm a ver principalmente com “negócios” – “ir direto ao ponto” é frequentemente invocado. Sol LeWitt gosta de exteriores de escritório em zigurate. Eles dão a aparência de ser “inertes” e “terrestres”. Todos amam o Edifício Seagram e odeiam o Edifício Pan-Am.

Robert Smithson

(tradução de Antônio Ewbank

e Liliane Benetti)

Escritos não publicados de

Robert Smithson

Desenhando um diagrama, uma planta baixa de uma casa, um plano da rua para a localização de um *site*, ou um mapa topográfico, desenha-se uma “imagem bidimensional lógica”. Uma “imagem lógica” difere de uma imagem natural ou realista na medida em que raramente se parece com a coisa que representa. É uma *analogia* ou *metáfora* bidimensional – A é Z.

O *Non-Site* (*an indoor earthwork*)* é uma imagem lógica tridimensional que é *abstrata*, mas *representa* um *site* real em N.J. (As Planícies de Pine Barrens.) É por meio desta metáfora tridimensional que um *site* pode representar outro *site* que não se assemelha a ele – logo, o *Non-Site*. Compreender essa linguagem de *sites* é apreciar a metáfora entre a construção sintática e o complexo de ideias, deixando que a primeira funcione como uma imagem tridimensional que não se parece com uma imagem. A “arte expressiva” evita o problema da lógica; portanto, não é verdadeiramente abstrata. Uma intuição lógica pode se desenvolver em um inteiramente “novo sentido de metáfora” livre de conteúdo expressivo natural ou realista. Entre o *site real* em Pine Barrens e o *Non-Site* em si existe um espaço de significação metafórica. Pode ser que “viajar” neste espaço seja uma vasta metáfora. Tudo entre os dois *sites* poderia se tornar material metafórico físico desprovido de significados naturais e suposições realistas. Digamos que se parte para uma viagem fictícia caso se decida ir ao *site* do *Non-Site*. A “viagem” torna-se inventada, concebida, artificial; portanto, pode-se chamá-la de não-viagem para um *site* a partir de um *Non-site*. Uma vez que se chega ao “aeródromo”, descobre-se que ele é fabricado em forma de hexágono, e que mapeei este *site* em termos de fronteiras estéticas em vez de fronteiras políticas ou económicas (31 subdivisões – ver mapa).

Essa pequena teoria é preliminar e pode ser abandonada a qualquer momento. Teorias como coisas também são abandonadas. Que as teorias sejam eternas é duvidoso. As teorias desaparecidas compõem os estratos de muitos livros esquecidos.

* *Non-Site #1*. Smithson mudou o título deste texto, que inicialmente era “Some Notes on Non-Sites”. Ele foi parcialmente citado por Lawrence Alloway em “Introduction”, *Direction 1: Options*, Milwaukee Art Center, 1979, p. 6.

NON-SITE NÚMERO 2 (1968)

(baseado no Mapa Quadrangular de Weehawken Nova Jersey-Nova York Série 7.5 Minutos – *topográfico*)

1. 12 Divisões do Mapa das plataformas triangulares
2. 12 Divisões Menores Centrais cercam “um pântano” entre o córrego de Moonachie e o córrego de Bashes. Eu o chamo de – *O Polo Entrópico* – onde convergem todos os 12 pontos.
3. *Os Graus de Entropia*

1. A Divisão do Langor	entre	90°	e	60°
2. A Divisão do Comatoso	entre	60°	e	30°
3. A Divisão da Indiferença	entre	30°	e	0°
4. A Divisão da Apatia	entre	0°	e	30°
5. A Divisão do Torpor	entre	30°	e	60°
6. A Divisão do Estupor	entre	60°	e	90°
7. A Divisão da Letargia	entre	90°	e	120°
8. A Divisão da Fadiga	entre	120°	e	150°
9. A Divisão do Tédio	entre	150°	e	180°
10. A Divisão da Lassitude	entre	180°	e	150°
11. A Divisão do Esquecimento	entre	150°	e	120°
12. A Divisão do Ócio	entre	120°	e	90°

Robert Smithson

(tradução de Antônio Ewbank

e Liliane Benetti)

Escritos não publicados de

Robert Smithson

Se você ler essa revista quadrada o tempo suficiente, logo encontrará uma circularidade que se espalha em um mapa desprovido de destinos, mas com massas de terra de impressão (chamadas de crítica) e pequenos oceanos com ângulos retos (chamados de fotografias). Sua encadernação é um eixo, e sua capa, hemisférios de papel. Volte-se para qualquer página entre esses hemisférios e você, como Gulliver e Ulisses, será transportado para um mundo de ardis e maravilhas. O eixo divide-se em um abismo em suas mãos, assim você começa suas viagens estando imediatamente perdido. Nesta revista está uma série de páginas que se abrem em terrenos duplos, porque “sempre vemos duas páginas de uma vez” (Michel Butor). Escrevendo digressões em estratos, torna-se uma linguagem enterrada.

Olhe para qualquer fotografia em preto e branco nestas páginas separada de seu título ou legenda e ela se torna um mapa com longitudes emaranhadas e latitudes deslocadas. As profundezas oceânicas nesses mapas submergem os continentes da prosa. Equadores vertem sobre as margens do pensamento deslocado. Onde começam esses mapas? Nenhum lugar. Distâncias são medidas em graus de desordem. Leste, Norte, Oeste e Sul estão desconjuntados nas regiões confusas do topo, pé, direita e esquerda. Colunas de tipos afundam na alvura do papel. Zonas árticas cercam grupos isolados de significado. A borda de qualquer parágrafo é ameaçada pelas margens de outra era glacial. Espaços de branca neve cortam glaciares em camadas de palavras. Aqui os mapas não têm direção porque estão dispersos de capa a capa. Mapas dentro de mapas são vistos onde nenhum mapa é suposto estar.

Os depósitos de escrita afetam as características topográficas das fotografias. A deriva crítica continental funde-se e afunda em diferentes mares fotográficos. Pântanos de “ismos” desenvolvem-se ao redor de reproduções de arte, recifes de coral de “forma” acumulam-se ao redor das montanhas de Cézanne, dunas de palavras são sopradas sobre as fotos da Escola do Rio Hudson, uma corrente de conceitos varre uma reprodução anônima de escultura, detalhes de pinturas destacam-se de fluxos de lava intelectual. A topografia da arte em uma revista é criticada e clivada sob a pressão de milhas

de razão, exame e estudo. Nos vales do inquérito traços de arte aparecem e desaparecem em tempestades de areia de controvérsia. A fadiga estética nos supera no deserto crítico. A distribuição assimétrica dos “movimentos de arte” está apta a fragmentar-se em ilhas flutuantes em oceanos sem fundo. Miragens precisas conduzem-nos ao fim da cor, da linha e da forma.

Robert Smithson

(tradução de Antônio Ewbank

e Liliane Benetti)

Escritos não publicados de

Robert Smithson

DE FORA A FORA NO PAÍS EXISTEM MUITAS ÁREAS DE MINERAÇÃO, JAZIDAS EM DESUSO E LAGOS E RIOS POLUÍDOS. UMA SOLUÇÃO PRÁTICA PARA A UTILIZAÇÃO DE TAIS LUGARES DEVASTADOS SERIA A RECICLAGEM DE TERRA E ÁGUA EM TERMOS DE "EARTH ART". RECENTEMENTE, QUANDO ESTIVE NA HOLANDA, EU TRABALHEI EM UMA JAZIDA DE AREIA CUJA REVITALIZAÇÃO ESTAVA PLANEJADA. OS HOLANDESES SÃO ESPECIALMENTE CONSCIENTES DA PAISAGEM FÍSICA. UMA DIALÉTICA ENTRE A RECUPERAÇÃO DE TERRAS E O USO DA MINERAÇÃO DEVE SER ESTABELECIDA. O ARTISTA E O MINEIRO DEVEM TORNAR-SE CONSCIENTES DE SI MESMOS COMO AGENTES NATURAIS. COM EFEITO, ISSO SE ESTENDE A TODOS OS TIPOS DE MINERAÇÃO E CONSTRUÇÃO. QUANDO O MINEIRO OU O CONSTRUTOR PERDE DE VISTA O QUE ESTÁ FAZENDO POR MEIO DE ABSTRAÇÕES DA TECNOLOGIA ELE PRATICAMENTE NÃO CONSEGUE LIDAR COM A NECESSIDADE. O MUNDO PRECISA DE CARVÃO E RODOVIAS, MAS NÃO PRECISAMOS DOS RESULTADOS DA MINERAÇÃO A CÉU ABERTO OU DE TRUSTES RODOVIÁRIOS. A ECONOMIA, QUANDO ABSTRAÍDA DO MUNDO, É CEGA AOS PROCESSOS NATURAIS. A ARTE PODE SE TORNAR UM RECURSO QUE FAZ A MEDIAÇÃO ENTRE O ECOLOGISTA E O INDUSTRIAL. A ECOLOGIA E A INDÚSTRIA NÃO SÃO RUAS DE MÃO ÚNICA, DE PREFERÊNCIA DEVEM SER CRUZAMENTOS. A ARTE PODE AJUDAR A FORNECER A NECESSÁRIA DIALÉTICA ENTRE ELAS. UMA LIÇÃO PODE SER APRENDIDA DAS HABITAÇÕES RUPESTRES INDÍGENAS E DOS MONTES DE EARTHWORKS. AQUI VEMOS A NATUREZA E A NECESSIDADE ASSOCIADAS.

CARTA A JOHN DIXON (1972)

799 Greenwich Street
 Nova York, Nova York 10014
 13 de março de 1972

Robert Smithson

(tradução de Antônio Ewbank

e Liliane Benetti)

Escritos não publicados de
 Robert Smithson

Sr. John Dixon
Progressive Architecture
 Reinhold Publishing Corporation
 600 Summer Street
 Stamford
 Connecticut 06904

Caro Sr. Dixon:

Aqui está uma lista de tópicos para a discussão no Museu de Boston em 4 de abril:

1. A reciclagem de massas de terra em desuso tais como minas a céu aberto e jazidas em termos de *earth art*.
2. Exposições de Museu descentralizadas – trabalhos não confinados por galerias ou parques.
3. Trabalhos de arte como um desenvolvimento contínuo em vez de produtos acabados.
4. A arte e a ecologia vistas em termos de problemas sociais em vez de estéticos.
5. A relação entre agricultura e *earth art*.
6. A alternativa ao “Centro Cultural” – a arte não-transportável construída para locais não-neutros.
7. Alterando visões da natureza. A natureza como uma dialética física em vez de uma condição representacional. O fim da pintura de paisagem e os limites do idealismo.

Eu estou certo de que no decurso da discussão outras coisas surgirão. Estou ansioso para o conhecer. Irei trazer alguns slides do meu projeto Holandês. Ver *Arts*, novembro de 1971.

Atenciosamente,

Proposta para a recuperação de um *site* de mineração a céu aberto em termos de *Earth Art* e sua relação com a Conferência sobre Arte-Educação da Universidade Estadual de Ohio.

Um trecho de 1000 hectares no Egypt Valley a sudeste de Ohio na região de mineração a céu aberto foi planejado para uma área de recreação pela Companhia Hanna Coal. A área tal como existe hoje está nos estágios iniciais de recuperação – nivelamento e plantio. Eu fiz uma proposta direta por escrito ao Presidente da Hanna Coal, Sr. Ralph Hatch, advogando pela encomenda de uma “escultura de terra” como parte do programa de recuperação. Tal trabalho existiria como um exemplo concreto de como a arte pode se inserir no processo social e educacional ao mesmo tempo. A Universidade Estadual de Ohio está planejando uma conferência internacional sobre novas abordagens para a arte-educação entre 2 e 8 de abril de 1973. Nossa consciência ecológica indica que a produção industrial não pode mais permanecer cega à paisagem visual. O artista, o ecologista e o industrial devem desenvolver-se em *relação* uns aos outros, em vez de continuarem a trabalhar e a produzir isoladamente. Os valores visuais da paisagem têm sido tradicionalmente o domínio daqueles envolvidos com as artes. Contudo, a arte, a ecologia e a indústria tal como existem hoje são em sua maioria abstraídas de realidades físicas de paisagens ou *sites* específicos. Nossa visão de mundo foi no passado condicionada pela pintura e pela escrita. Hoje, os filmes, a fotografia e a televisão condicionam nossas percepções e comportamento social. O ecologista tende a ver a paisagem em termos do passado, enquanto a maioria dos industriais não vê absolutamente nada. O artista deve sair do isolamento das galerias e dos museus e fornecer uma consciência concreta para o presente tal como realmente existe, e não simplesmente apresentar abstrações ou utopias. O artista deve aceitar e se envolver em todos os problemas reais que o ecologista e o industrial enfrentam. Espero que o projeto do Egypt Valley seja realizado antes da conferência internacional sobre arte-educação, para que estudantes e críticos possam aprender com uma situação concreta. A arte não deve ser considerada como meramente um

luxo, mas deve trabalhar no interior do processo de produção e recuperação reais. Devemos começar a desenvolver uma educação artística baseada em relacionamentos com *sites* específicos. Como vemos as coisas e os lugares não é uma preocupação secundária, mas primária.

Eu já demonstrei que é possível combinar recuperação e arte em dois projetos concluídos – o *Broken Circle*, em uma jazida de areia na Holanda cuja recuperação estava planejada, e o *Spiral Jetty*, no Great Salt Lake em Utah, perto de uma antiga região de extração de petróleo.

A arte nesta escala deve ser apoiada diretamente pela indústria, não apenas pelo patrocínio de arte privado. A arte se tornaria então um recurso necessário, e não um luxo isolado. O artista deve superar as injustiças que vêm na esteira do progresso cego. Tais coisas serão levadas à consciência durante a conferência educacional. Aqueles no poder econômico não devem frustrar tais empreendimentos necessários. Por esta razão solicito que apoiem a minha proposta. Os artistas não devem ser ludibriados ao fazer seu trabalho ou forçados a existir no isolamento de “mundos da arte”. Deve haver artistas-consultores em cada indústria importante na América.

Robert Smithson

(tradução de Antônio Ewbank
e Liliane Benetti)

Escritos não publicados de
Robert Smithson

Robert Smithson (Passaic, Nova Jersey, 1938 - Amarillo, Texas, 1973) estudou desenho e pintura, entre 1955 e 1956, no Art Students League, em Nova York, realizando sua primeira exposição individual em 1959. Nas décadas de 1960 e 1970, produziu um vasto conjunto de trabalhos e textos e, a partir deles, formulou conceitos usados nas artes até hoje, como os de *site* e de entropia. Em 1970, construiu o *Spiral Jetty* em Salt Lake City (Utah), obra icônica para a *land art*. Postumamente, o artista e sua obra têm sido objeto de pesquisas, publicações e exposições, dentre as quais a 40a. Bienal de Veneza (1980), *Robert Smithson* no Whitney Museum of American Art, em Nova York (2005) e *Robert Smithson: Time Crystals* no Monash University Art Museum, em Melborne (2018).

Antônio Ewbank é artista plástico e professor substituto da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no bacharelado em Artes Visuais/ Escultura da Escola de Belas Artes. Apresentou exposições individuais no Museu Brasileiro da Escultura (São Paulo, 2017), Galeria Marcelo Guarnieri (Ribeirão Preto, 2017), Ateliê 397 (São Paulo, 2017), Centro Universitário Maria Antonia (São Paulo, 2009), Paço das Artes (São Paulo, 2009) e no Centro Cultural São Paulo (São Paulo, 2008). Participou, entre outras, das seguintes exposições coletivas: 12ª Residência Artística (Red Bull Station; São Paulo, 2015), Comic Sans (Centro de Arte Contemporâneo; Quito, 2012), Loja 99 (Galeria Homero Massena; Vitória, 2011), =748.600 (Paço das artes; São Paulo 2011), PINO (Galeria Baró Cruz; São Paulo 2011), Exposição de Verão (Galeria Box 4; Rio de Janeiro 2010), Máquina (Museu de Arte de Ribeirão Preto, 2009), Abre Alas (Galeria A Gentil Carioca; Rio de Janeiro, 2009), X Salão Nacional Victor Meirelles (Museu de Arte de Santa Catarina; Florianópolis, 2008), 3+2 (Centro Cultural BNB; Fortaleza, 2008).

Liliane Benetti é doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, professora adjunta do bacharelado em Artes Visuais/ Escultura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora do Núcleo de Pesquisas sobre Samuel Beckett do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP e do Centro de Pesquisas em Arte Brasileira do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.

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, coo 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. Exetuando o exposto, as resenhas seguem as normas dos artigos devendo, portanto, apresentar resumo/abstract, palavras-chave/keywords e a versão do título em inglês.

Escritos de artista | Esta seção é dedicada à escrita experimental de artistas brasileiros e internacionais. Os textos devem ter até 6.000 palavras e podem ser precedidos por uma introdução de até 2.000 palavras. Devem apresentar título/title; resumo/abstract e palavras-chave/keywords.

Ensaios Visuais | Os ensaios visuais devem decorrer de pesquisas artísticas consolidadas e ser especialmente concebidos para a publicação na revista Ars. Devem compreender 8 imagens, preferencialmente coloridas, com resolução de 300 dpi, salvas em jpeg ou tiff (imagem vertical: 24 x 18 cm; imagem horizontal: 24 x 36 cm).

Detalhamento sobre a formatação de imagens

1. A revista não se responsabiliza pela obtenção do copyright de imagens; 2. Os autores devem providenciar as imagens que queiram incluir em seus textos; 3. Os autores devem fornecer as legendas das imagens, assim como indicar a posição em que devem aparecer no corpo do texto entre parênteses (fig.x). A revista se reserva o direito de não publicar imagens sem a qualidade necessária para sua correta impressão; 4. As legendas de imagens incluídas ao longo do texto devem seguir o seguinte padrão: Fig. (número em ordem crescente). Autor, Título em itálico, ano. Técnica, dimensões em cm, Localização (nome de museu, coleção etc., se houver), cidade (se houver). 5. As imagens devem estar em jpeg ou tiff e ter 300 dpi (dimensões aproximadas de 17 x 24 cm, proporção que pode variar de acordo com a imagem); 6. Para a versão digital da revista é possível o envio de imagens coloridas. Para a versão impressa será feita a conversão para PB (grayscale); 7. Todas as imagens, seguindo as especificações indicadas 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. "Arte ocupação: práticas artísticas e a invenção de modos de organização"

A: Ana Emilia Jung

O: Ana Maria da Silva Araujo Tavares

D: 18/09/2018

02. "Jovens artistas segundo o tempo, os agentes e marcos de um circuito: as narrativas do *Antarctica Artes* com a *Folha* para uma 'geração 90' brasileira"

A: Ana Maria Maia Antunes

O: Domingos Tadeu Chiarelli

D: 07/08/2018

03. "Antes como Era"

A: Antônio Gabriel Gonçalves Ewbank

O: Carlos Alberto Fajardo

D: 01/08/2018

Mestrado

01. "Abordagem Triangular do ensino da linguagem audiovisual"

A: Giuliano Maurizio Ronco

O: Maria Christina de Souza Lima Rizzi

D: 12/11/2018

02. "Paisagem urbana: frestas, fricções e descaminhos"

A: Alan Beserra Toledo da Silva

O: Branca Coutinho de Oliveira

D: 07/11/2018

03. "O caráter anfíbio do signo poético: abdução, designio e tradução em processos de criação intersemiótico"

A: Victor Scatolin Serra

O: Monica Baptista Sampaio Tavares

D: 07/11/2018

04. "Deriva"

A: Helena Rodrigo Küller

O: Luiz Claudio Mubarac

D: 29/10/2018

05. "Objetos lumínicos responsivos: materializar o imaterial"

A: Sandra Suzana Kaffka

O: Monica Baptista Sampaio Tavares

D: 19/10/2018

06. "Pintura, silêncio e outros ruídos"

A: Thiago Dall Aglio Hattnher

O: Geraldo de Souza Dias Filho

D: 05/10/2018

07. "O idiota, o idiota e os idiotas"

A: Felipe Salem

O: Dora Longo Bahia

D: 04/10/2018

08. "Lembrança de Nhô Tim"

A: Tiago Gualberto Morais

O: Dora Longo Bahia

D: 28/09/2018

Diálogos com a graduação

Uma das experiências mais prazerosas da docência é testemunhar, diante dos percalços do jovem estudante de graduação diante de um primeiro trabalho de reflexão de maior envergadura, a ansiedade e a ambição intelectual que parecem prenunciar o horizonte de uma carreira futura na pós-graduação. De fato, seria preciso reconhecer que o processo mais íntegro e verdadeiro de formação na pós-graduação se inicia na graduação – mesmo que nem sempre essa premissa esteja suficientemente amparada em diretrizes e programas institucionais aptos a desenvolverem as potencialidades desse estudante desde o momento de seu ingresso na vida universitária. Diálogos com a graduação surge do interesse de Ars e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais em mobilizar tal ansiedade e ambição intelectual no estudante de graduação; busca aproximar essas duas instâncias de formação, propiciando o confronto com uma arena exigente de leitores e autores ao estudante que desde o início de seu percurso na universidade deseja se aperfeiçoar nos rigores da pesquisa acadêmica. Trata-se, principalmente, de oferecer ao jovem uma espécie de laboratório de trabalho no qual pode familiarizar-se com os repertórios e os instrumentos da pesquisa rigorosa, e que, além disso, poderá contribuir para expô-lo às principais linhas de força do debate contemporâneo da arte. Espera-se, finalmente, que a iniciativa colabore para a disseminação do interesse pela pesquisa acadêmica em arte no Brasil, com ênfase nos campos da estética, da história, da teoria e da crítica de arte.

A partir de seu número 36, Ars publicará, em cada uma de suas edições, até três textos elaborados no âmbito de graduação ou de projetos de Iniciação Científica; os textos serão selecionados por um comitê designado especialmente para esta finalidade.

Edital – Diálogos com a graduação

Do texto

1 – O Projeto Diálogos com a graduação selecionará os melhores textos sobre arte produzidos como trabalhos acadêmicos no âmbito de disciplinas de graduação, ou apresentados em pesquisas de Iniciação Científica; poderão se inscrever neste Edital alunos de cursos superiores de artes no país;

2 – O texto a ser inscrito poderá ser adaptado para atender às determinações deste regulamento e deverá ter entre 8 e 12 páginas (entre 4000 e 6000 palavras) em corpo 12, fonte Times New Roman e espaçamento duplo e estar de acordo com as normas da ABNT;

3 – Deverá apresentar, em sua página inicial, o título em português e inglês, o resumo (no máximo 120 palavras) com respectiva versão em inglês (abstract) e três palavras-chave, em português e inglês; em sua página final deverá constar a bibliografia;

4 – Suas notas de rodapé devem ser numeradas com algarismos arábicos sequenciais, em fonte Times New Roman, corpo 10, espaçamento simples, justificado;

5 – Nos casos em que o texto trouxer ilustrações, estas deverão ser encaminhadas em arquivo anexo, devidamente acompanhadas das respectivas legendas e da indicação do local onde devem ser inseridas no corpo do texto, conforme se segue: Figura 1. [Legenda completa da obra]. Recomenda-se obter as autorizações para reprodução de obras junto aos detentores dos direitos autorais da imagem e, sempre que possível, fornecer o crédito do autor da fotografia.

Da inscrição

1 – As inscrições serão realizadas apenas por via digital, de 7 de janeiro às 23h59 de 29 de março de 2019, mediante preenchimento de formulário de inscrição, disponível em <https://www.revistas.usp.br/ars/index>, e envio, pelo candidato, ao e-mail ars-editoria@usp.br, da seguinte documentação pessoal: a) cópia digitalizada de documento de identidade válido ou equivalente; b) link para o currículo Lattes; c) cópia digitalizada da versão final do trabalho de graduação ou do projeto de pesquisa realizado pelo candidato (submissões de projetos de pesquisa de iniciação científica deverão vir acompanhadas, na página final – antes da seção apresentando a Bibliografia –, do ciente/de acordo do orientador); d) carta de apresentação do texto submetido para publicação, assinada pelo orientador ou pelo docente ao qual o trabalho acadêmico foi apresentado, justificando a relevância do texto para publicação na revista Ars; e) texto submetido à publicação, conforme normas descritas no item, 3 – Do texto, deste edital;

2 – Serão desconsideradas as inscrições que não atenderem integralmente ao estipulado neste Edital;

3 – Informações adicionais poderão ser obtidas no e-mail: ars-editoria@usp.br.

Da seleção

1 – O corpo editorial da revista Ars, em parceria com o PPGAV, designará um comitê de seleção para o trabalho de avaliação dos textos inscritos;

2 – O comitê selecionará até três textos, que serão publicados no número 36 da revista Ars;

3 – O comitê levará em consideração, no trabalho de avaliação, os seguintes critérios:

- Conformidade do texto às exigências estipuladas no Edital;
- Clareza e pertinência dos argumentos apresentados;
- Coesão, coerência e correção do texto no uso da língua portuguesa;
- Relevância das ideias para o campo de conhecimento das artes.

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: **Leda Catunda**

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. 34 (2º Semestre 2018), São Paulo.

O Departamento, 2018 - 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