

ARS
ano 17
n. 36

36

**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

Profa. Dra. Vânia Mara
Alves de Lima

Vice-Presidente

Prof. Dr. Mário Rodrigues
Videira Júnior

**Programa de Pós-
Graduação em Artes
Visuais da ECA**

Coordenadora

Profa. Dra. Sônia Salzstein
Goldberg

Vice-Coordenadora

Profa. Dra. Dora Longo Bahia

Secretaria

Karina de Andrade

**DEPARTAMENTO DE
ARTES PLÁSTICAS**

Chefe

Prof. Dr. Luiz Claudio
Mubarac

Vice-Chefe

Profa. Dra. Silvia Regina
Ferreira de Laurentiz

Secretaria

Regina Landanji
Solange dos Santos
Stela M. Martins Garcia

Apoio:



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

Liliane Benetti
[Escola de Belas Artes/UFRJ]

Sílvia Laurentiz
[Escola de Comunicações e Artes/USP]
Sônia Salzstein

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Projeto Gráfico
Mario Ramiro

Logotipo
Donato Ferrari

Diagramação
Sergio Shahara | Tikinet

Capa
Célia Euvaldo

Revisão
Lucas Giron e
Carolina Shiina | Tikinet

Secretaria
Bruna Mayer
Lara Rivetti

Conselho Editorial
Andrea Giunta
[Univ. de Buenos Aires]
Annateresa Fabris
[USP]
Anne Wagner
[Univ. of California]
Antoni Muntadas
[M.I.T.]
Antônia Pereira
[UFBA]
Carlos Fajardo
[USP]
Carlos Zilio
[UFRJ]
Eduardo Kac
[Art Institute of Chicago]
Frederico Coelho
[PUC-Rio]
Gilberto Prado
[USP]
Hans Ulrich Gumbrecht
[Stanford Univ.]
Irene Small
[Princeton Univ.]
Ismail Xavier
[USP]
Leticia Squeff
[Unifesp]
Lisa Florman
[The Ohio State Univ., EUA]
Lorenzo Mammì
[USP]

Marco Giannotti
[USP]
Maria Beatriz Medeiros
[UNB]
Mario Ramiro
[USP]
Milton Sogabe
[UNESP]
Moacir dos Anjos
[Fund. Joaquim Nabuco]
Mônica Zielinsky
[UFRGS]
Regina Silveira
[USP]
Robert Kudielka
[Univ. der Künste Berlin]
Rodrigo Duarte
[UFMG]
Rosa Gabriella de Castro
Gonçalves
[UFBA]
Sônia Salzstein
[USP]
Suzete Venturelli
[UFRGS]
Tadeu Chiarelli
[USP]
T. J. Clark
[Univ. of California]
Walter Zanini [*in memoriam*]
[USP]

© dos autores e do
Depto. de Artes Plásticas

ECA_USP 2019

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

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

Para contatos escreva para
ars@usp.br



Sumário

- 11 Ensaio
Célia Euvaldo
- 21 Mário Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido
Tadeu Chiarelli
- 41 Pintura e Portinari
Mário Pedrosa
- 45 Em estado bruto
Denise Ferreira da Silva
- 57 Sobre a mesa de mármore do café, uma iguaria canibal: perspectivas do olho, entre Walter Benjamin e Georges Bataille
Marcelo Jacques de Moraes
- 79 Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer
Alexandre Rodrigues da Costa
- 99 O fim da arte, o contemporâneo, o começo do arquivo
Artur de Vargas Giorgi
- 117 A razão do ritmo: série, processologia e arquitetônica da arte conceitual
Stéphane Huchet
- 135 Sobre a noção de três espaços no cinema
Cristian Borges
- 145 *Mangue Banguê*, filme-limite
Theo Costa Duarte
- 175 Andy Warhol e o cinema como máquina da verdade
Calac Nogueira
- 191 *Elefante branco*: espaço urbano, ruínas e violência
Natalia Christofolletti Barrenha
- 217 Considerações filosóficas sobre o habitar e o visitar no contexto das residências artísticas do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch
Marcelo de Andrade Pereira e Ana Paula Parise Malavolta
- 235 Seis textos de Jannis Kounellis
Jimson Vilela
- 253 Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse
Ilê Sartuzi
- 271 Arte, poder e tradição: o Palácio Tiradentes e a construção de um imaginário político e republicano brasileiro
Douglas de Souza Liborio
- 289 Pode a foto capturar o gesto?
Fernanda Birolli Abrahão

11
ARS
ano 17
n. 36

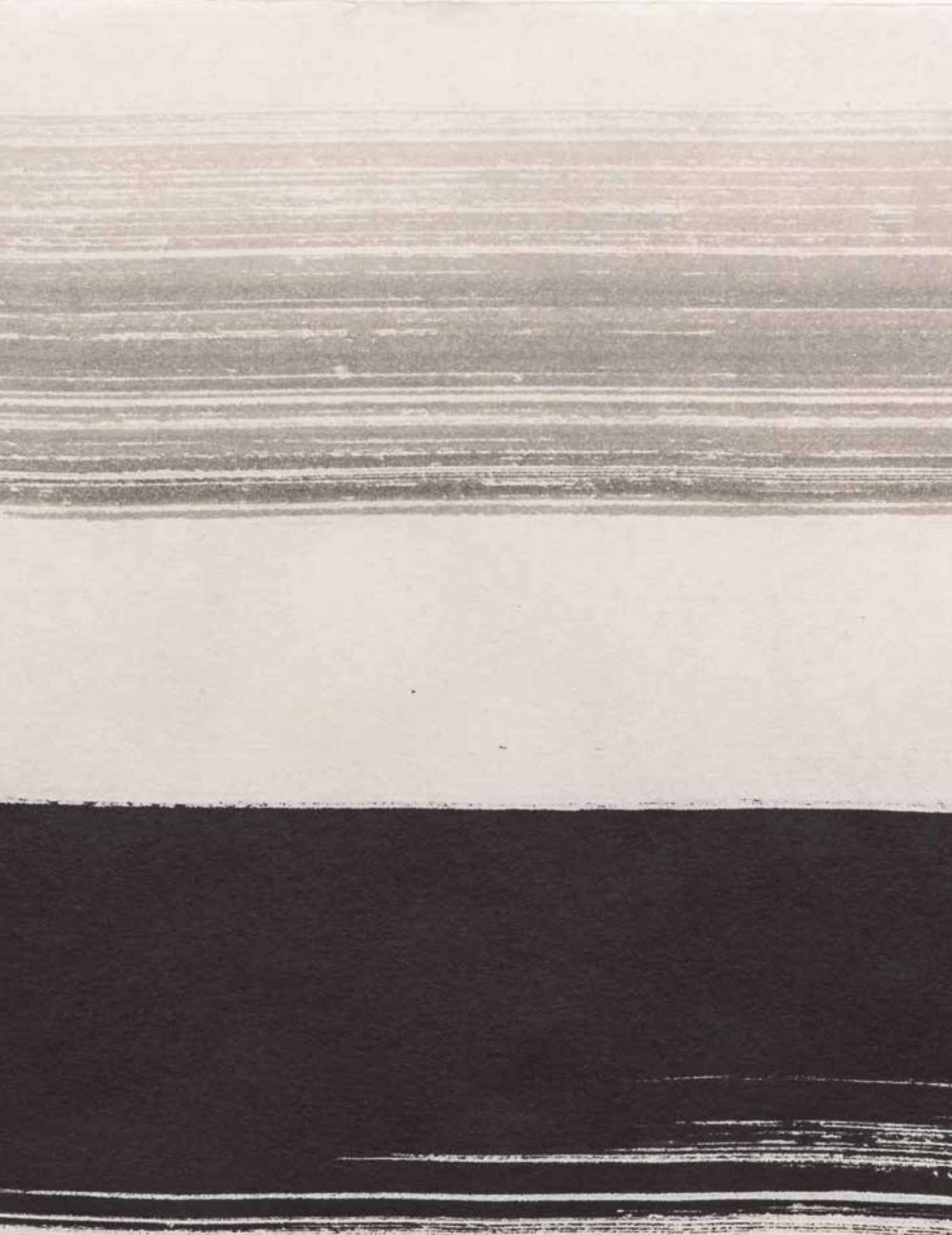
Ensaio Visual

Célia Euvaldo

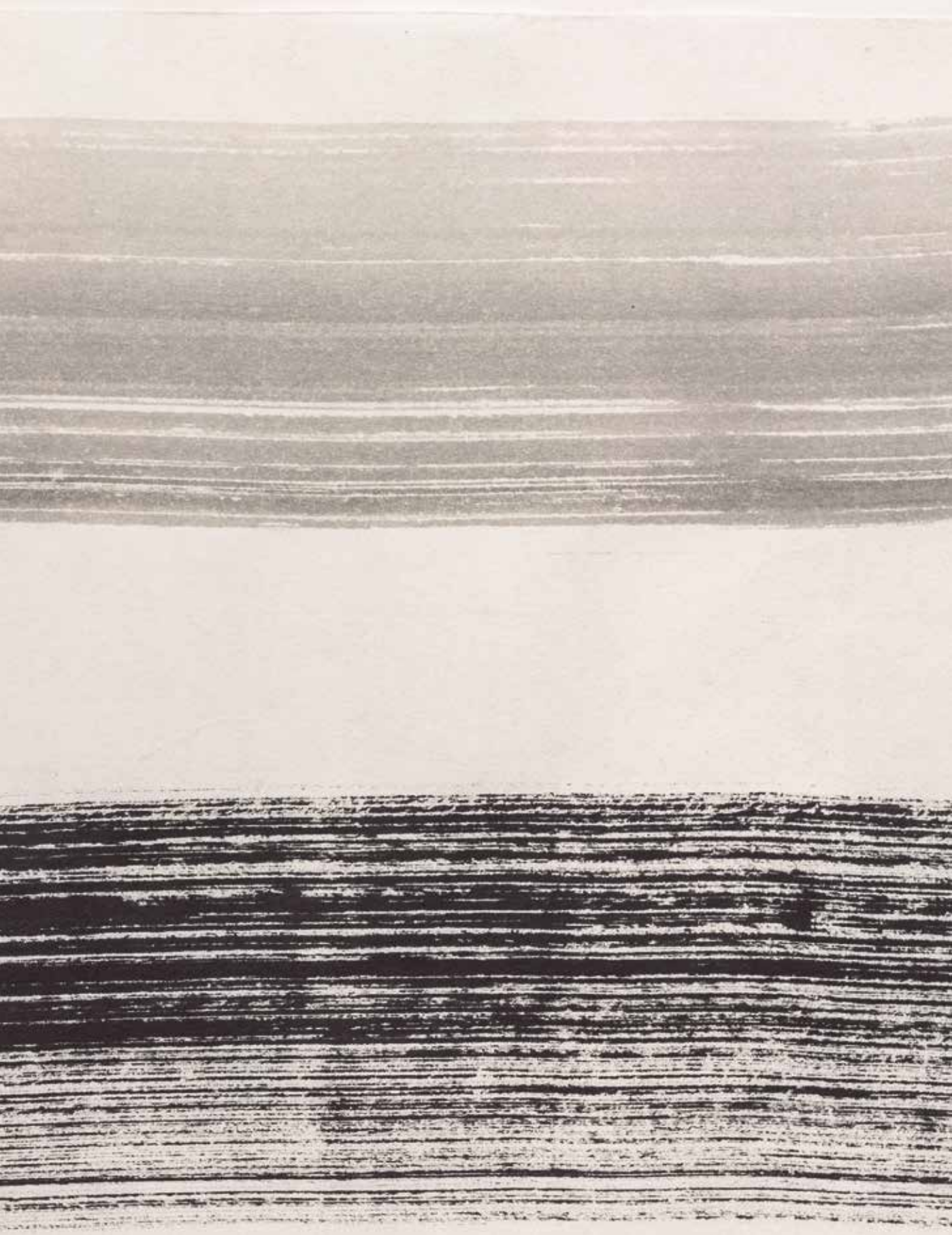
Artigo recebido e aceito em
15 de julho de 2019.

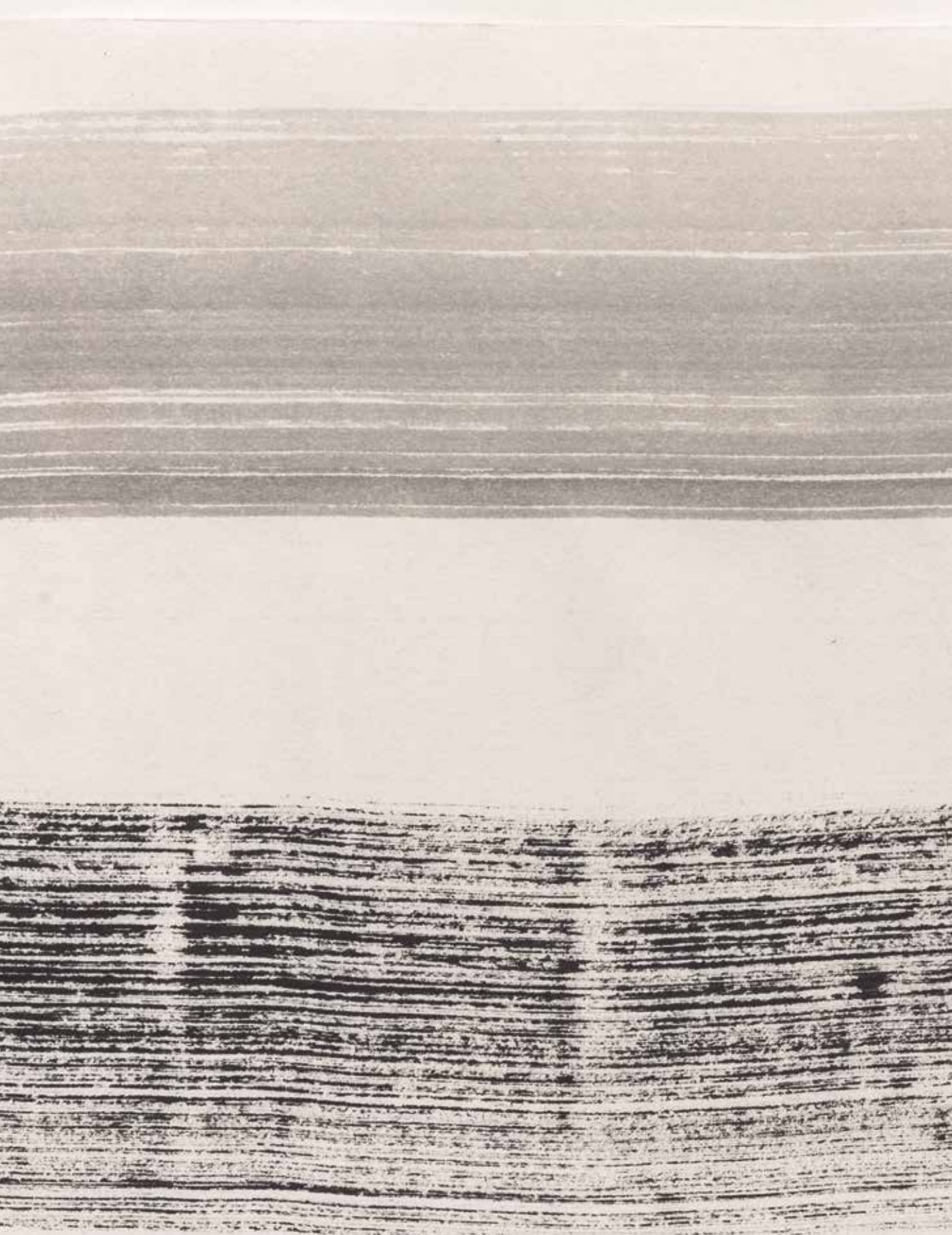
DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.159979



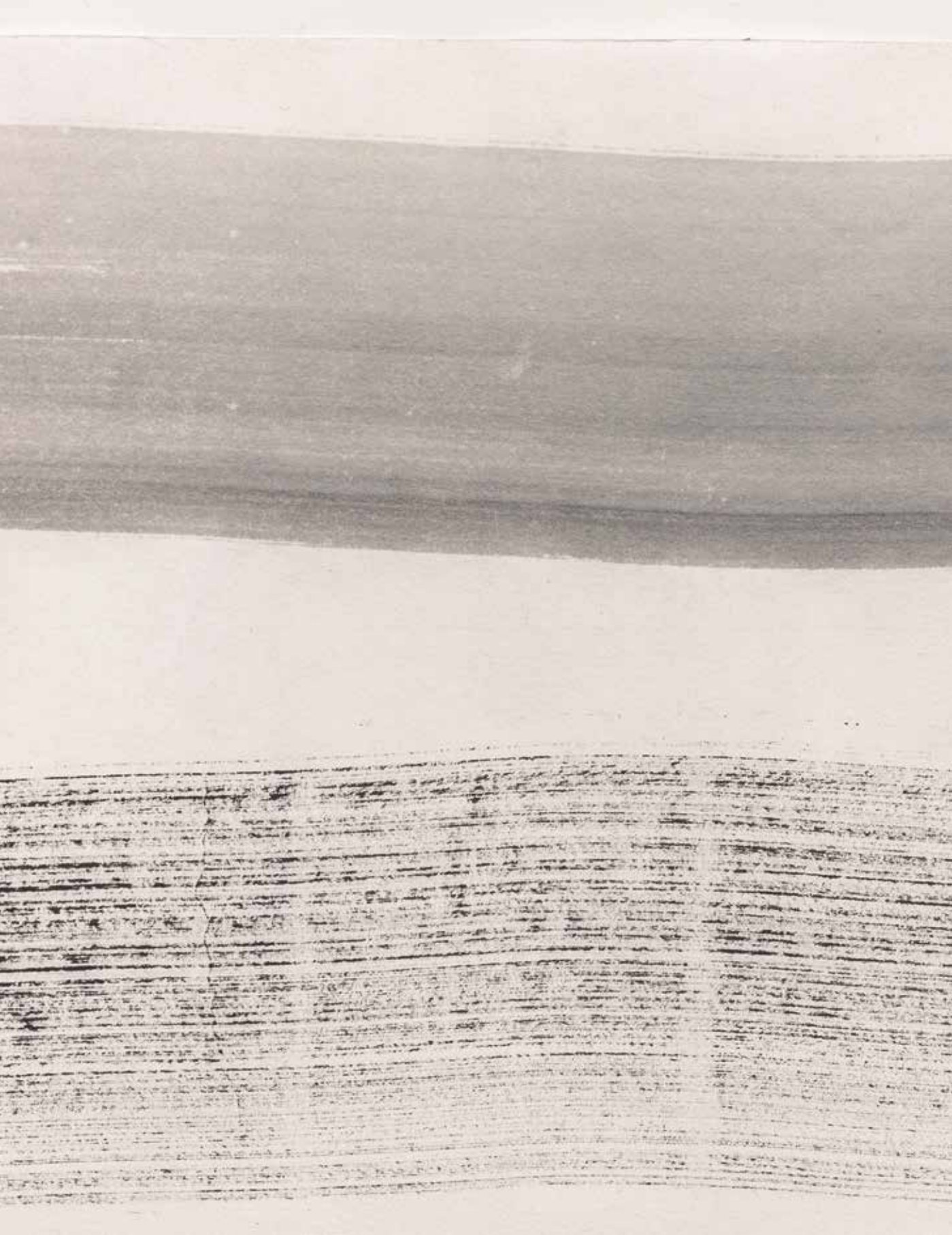


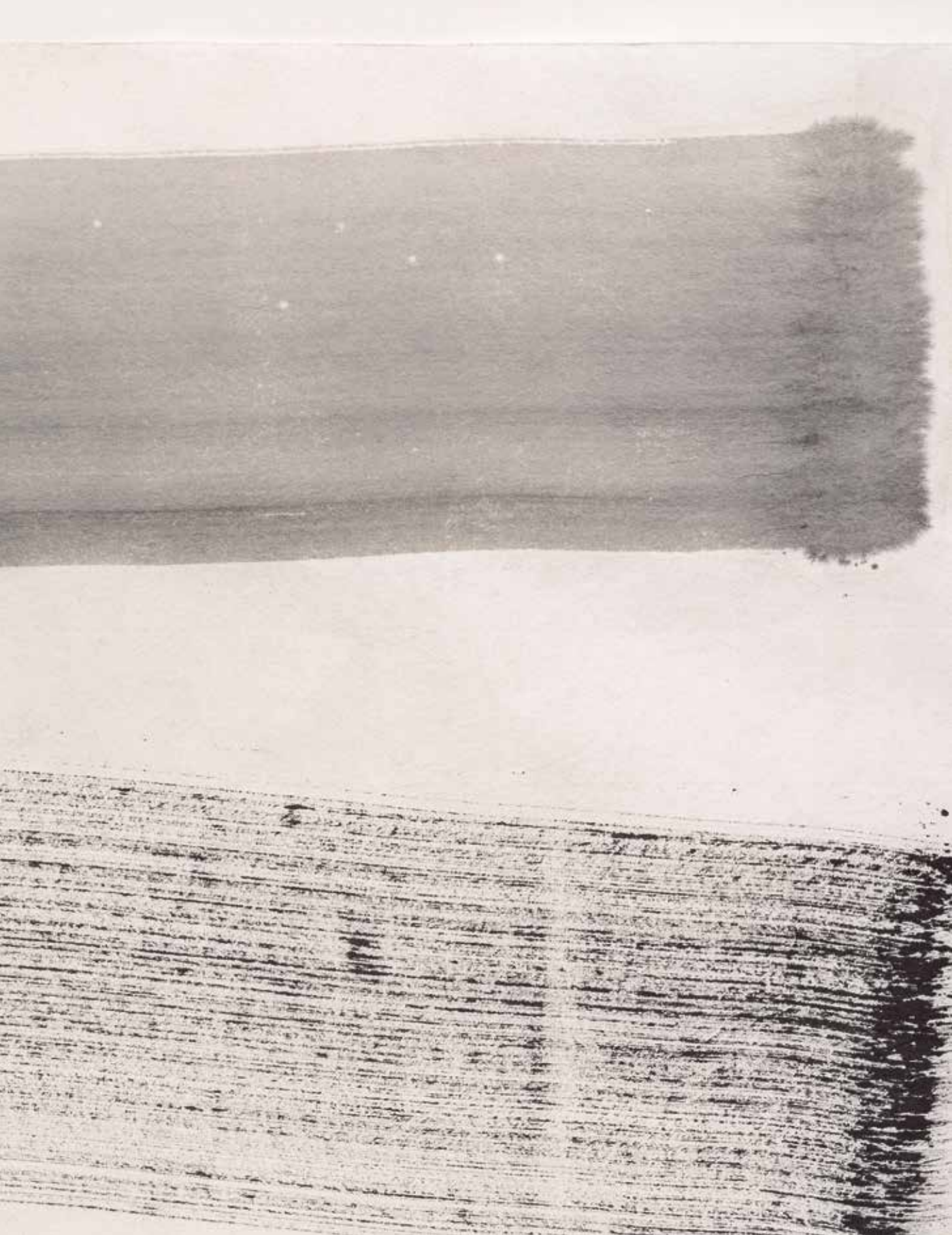












Artigo inédito

Tadeu Chiarelli

 0000-0002-5123-7628

palavras-chave:

Mário Pedrosa; Candido Portinari; Arte Moderna no Brasil; Murilo Mendes; Ismael Nery

Este artigo discute o texto “Pintura e Portinari”, de Mário Pedrosa, publicado em março de 1935, desconhecido por parte significativa dos historiadores da arte brasileira. Também é seu objetivo situar esse texto no âmbito do debate artístico do país dos anos 1930, apresentando sua contestação por Murilo Mendes, ainda no ano de sua publicação.

keywords:

Mário Pedrosa; Candido Portinari; Modern Art in Brazil; Murilo Mendes; Ismael Nery

This article discusses the text “Pintura e Portinari” by Mário Pedrosa, published in March 1935 and still unknown by a significant number of Brazilian art historians. It also aims to situate this essay in the context of the artistic debate in Brazil during the 1930s, and to present Murilo Mendes’ response later that same year.

*Universidade de São Paulo
[USP], Brasil.

Mário Pedrosa e Portinari:
anotações sobre um texto
esquecido

No livro *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, Otília Arantes relata como Mário Pedrosa encontra, por “obra do acaso”, a produção de Candido Portinari:

perseguido pela polícia depois dos acontecimentos da Praça da Sé em 1934, Mário Pedrosa refugiou-se numa galeria da Barão de Itapetininga, na qual se realizava a primeira mostra do pintor de Brodóski em São Paulo. Tempo suficiente para retomar suas reflexões sobre as artes plásticas.¹

Quase de imediato, no entanto, a autora corrige aquela falsa impressão de casualidade, quando a produção de Portinari teria despertado o interesse de Pedrosa:

Não se deve portanto ao mero acaso que o encerrou numa galeria onde expunha Portinari, a única responsabilidade pela escolha de Mário Pedrosa. Não foi por acaso, vê-se logo, que se deteve na carreira de um dos nossos artistas mais identificados (...) com uma pintura de conteúdo social e nacional, justamente num momento de agitação política intensa e de oposição declarada à matriz europeia, sobretudo num instante de guinada fascista generalizada. Mas mesmo então, não é apenas essa evidência de conjuntura o que o atrai em Portinari. Foi sobretudo o antiacademicismo de uma obra em condições de sobrepujar o quadro estreito da pintura a óleo, o que nela aparecia como busca obstinada de uma unidade artística, de um domínio das técnicas apoiado na utilização de materiais e recursos heterogêneos – quase uma experimentação de linguagem.²

Para escrever sobre Mário Pedrosa e a pintura de Portinari, a autora baseou-se no artigo “Impressões de Portinari”, escrito pelo primeiro³. É certo que, ao ler esse artigo de Pedrosa, parece que, para ele, a produção do pintor representava a possibilidade de empreender no país uma arte moderna, se Portinari superasse certos impasses e conseguisse acoplar à preocupação com a linguagem o compromisso com o social.

Como também afirma Arantes com o texto, Mário Pedrosa trazia para o debate local as ideias que estruturara em seu artigo dedicado à obra da artista alemã Käthe Kollwitz, “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz”⁴, em que, após longa apresentação das relações entre arte e sociedade em diversos momentos da história, Pedrosa, ao chegar no século XX, divide a arte moderna em dois lados: primeiro, aquele em que situa os artistas isolados num “individualismo egocentrista” (Picasso, por exemplo); o segundo, em

1. ARANTES, Otília. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Página Aberta, 1991. p. 19.

2. Ibidem, p. 23. Patrícia Reinheimer coloca fim à lenda desse encontro entre Pedrosa e a pintura de Portinari, afirmando: “Como crítico de arte, é ressaltado que seu encontro com o trabalho de Portinari se deu pela primeira vez quando, ao fugir desse evento [a fuga de Pedrosa da polícia durante a “Batalha da Praça da Sé”], se escondeu na galeria de arte na qual o pintor expunha. Essa informação, entretanto, não coincide com a data da exposição. O evento na Praça da Sé aconteceu em outubro e a exposição de Portinari na galeria Itá em dezembro, o artigo escrito por Pedrosa (1934) foi publicado em 7 de dezembro no *Diário da Noite*, um dia antes de inaugurada a exposição. Além disso, é difícil imaginar alguém fugindo da polícia, ferido, mesmo que se refugiasse em uma galeria de arte teria disponibilidade para observar os quadros cuidadosamente e depois escrever um ensaio sobre eles”. REINHEIMER, Patrícia. **Candido Portinari e Mário Pedrosa**: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil. Rio de Janeiro: Garamond, 2013. p. 123.

3. Publicado originalmente no *Diário da Noite*, em 7 de dezembro de 1934. No livro em que saiu publicado pela primeira vez (PEDROSA, Mário. **Arte necessidade vital**. Rio de Janeiro: Casa

do Estudante do Brasil, 1949) a data do artigo é dada erroneamente como sendo “setembro de 1934” (p. 44). Para muitos pesquisadores, esse texto, ainda hoje, é tido como o único texto escrito por Pedrosa sobre Candido Portinari durante a primeira metade dos anos 1930.

4. O artigo, publicado no periódico antifascista *O Homem Livre*, do qual Pedrosa foi um dos editores (n. 6-9, em julho de 1933), teve como base a conferência do autor ministrada no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo em junho de 1933, cujo título foi “Käthe Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida”. O texto de *O Homem Livre* foi republicado em: PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. In: PEDROSA, Mário. **Arte:** ensaios. Organizado por Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 24-47. A informação sobre o título da conferência foi retirada do livro mencionado, organizado por Lorenzo Mammi. Antes do início da publicação do artigo de Pedrosa sobre a artista alemã, no dia 10 de junho do mesmo ano, e no mesmo jornal, Geraldo Ferraz dedicara um pequeno artigo à exposição da artista, intitulado “Käthe Kollwitz: a intérprete poderosa da revolta dos miseráveis, dos oprimidos, das vítimas da guerra”.

5. Embora Pedrosa nada aprofunde sobre esse último artista, é importante frisar a inclusão do nome de Grosz no

que localizaria aqueles que buscavam “se aproximar do proletariado” (Käthe Kollwitz e também o artista alemão Georg Grosz⁵).

Do texto sobre Kollwitz para “Impressões sobre Portinari”, teria se passado em torno de um ano e, quando o autor retoma suas inquietações visíveis no artigo sobre a artista para aplicá-las ao contexto brasileiro, é na obra do pintor de Brodóski que Pedrosa encontra a possibilidade de uma arte moderna e engajada, e não mais tributária de uma estética do século XIX, visível nas formulações de Kollwitz.

Concordando com Otília Arantes, não resta dúvida de que o olhar de Mário Pedrosa sobre a produção de Portinari não era fruto do acaso: o autor parecia ver nas pinturas do artista uma transformação proteica, conduzindo-o à produção de afrescos. No entanto, falta ao artigo de Pedrosa uma contextualização mais generosa, colocando o leitor em contato com a cena artística do período. Mesmo que fosse de forma tão maniqueísta quanto aquela que, no texto sobre Kollwitz, situava a artista como contraponto positivo à dimensão negativa da produção de Picasso – marcado, segundo o crítico, “por um latente subjetivismo”⁶ –, teria sido importante que Pedrosa empreendesse aquela avaliação da produção de Portinari, situando-a no ambiente maior da cena brasileira e internacional de então.

Ainda, e entre outras lacunas, falta, em “Impressões”, aquilo que fundamentará suas reflexões a respeito de Portinari: justamente o aprofundamento sobre a fase que viria logo após o “ciclo brodosquiano” do artista, e que antecederia a pintura *Café* (1934) que, para o crítico, sinalizaria o início de um novo momento na obra do pintor⁷.

Parte significativa dessas lacunas presentes em “Impressões” está contemplada ou complementada no outro texto que Mário Pedrosa dedicou à produção de Candido Portinari, publicado em março de 1935: “Pintura e Portinari”, em *Espelho: revista da vida moderna*⁸.

Raras vezes citado em estudos sobre Candido Portinari ou sobre Mário Pedrosa, e, até o momento, ausente das coletâneas dedicadas ao crítico⁹, “Pintura e Portinari”, ao que foi dado encontrar, só foi objeto de interesse de Patrícia Reinheimer, no livro *Candido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil*, e de Marcelo Ribeiro Vasconcelos, no artigo “A relação entre artes plásticas e marxismo na crítica de Mário Pedrosa à obra de Portinari”¹⁰.

Ambos, Reinheimer e Vasconcelos, discutem o texto dentro da cronologia dada: em primeiro lugar, “Impressões de Portinari” e, em seguida, “Pintura e Portinari”. Porém, a análise do conteúdo dos artigos sugere a possibilidade de pensá-los seguindo a ordem inversa pelas seguintes razões: embora publicado em 1935, “Pintura e Portinari” traz a questão da arte comprometida com o social (discutida, no plano internacional, no artigo sobre Käthe Kollwitz) para o ambiente brasileiro, ao mesmo tempo em que introduz Candido Portinari ao leitor dentro dessa mesma preocupação.

Em contrapartida, se no artigo sobre a artista alemã Pedrosa usou a obra de Picasso como seu contraponto negativo, no texto de 1935, o crítico escolherá a produção de Ismael Nery para opor àquela de Portinari. A comparação entre as produções dos dois artistas brasileiros (ainda a ser discutida aqui) expande a compreensão sobre a arte do período, permitindo a percepção de um panorama traçado pelo crítico para situar seus argumentos e seu artista.

Por último, “Pintura e Portinari” terminará após uma alentada discussão sobre a produção de Portinari sem, no entanto, tocar a fundo na questão do afresco, uma “vocação” que o crítico só examinará em “Impressões de Portinari”, tornando-o, assim, uma espécie de complemento, ou finalização do artigo de 1935, mesmo tendo sido publicado antes.

Essa discrepância entre as datas de publicação dos dois textos e seus respectivos conteúdos pode levar a crer que o artigo publicado em 1935 foi escrito antes daquele publicado em 1934, ou que ambos faziam parte de um mesmo ensaio posteriormente dividido em dois segmentos e publicados inversamente. Tais possibilidades revelam-se mais plausíveis quando, ao ler o livro de Patrícia Reinheimer, a autora relata que esse “segundo” artigo de Pedrosa sobre o pintor brasileiro (“Pintura e Portinari”):

foi escrito por insistência de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que pediu sua contribuição para o periódico *Folha de Minas*, do qual era diretor. Tendo deixado a direção do periódico quando o artigo foi apresentado, este foi rejeitado com a alegação de que “era pouco jornalístico”. Assim, o próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade se encarregou de procurar outro jornal que o publicasse.¹¹

Para tal informação, a autora se baseia em um cartão de Melo Franco a Pedrosa, datado de 15 de janeiro de 1935, o que reitera a impressão de que o texto foi escrito no ano anterior, levando em

texto sobre a artista alemã. Tal incorporação sinaliza que o crítico, em 1934, não estava interessado apenas nas relações mais óbvias entre arte e proletariado, percebidas em poéticas ainda devidoras do realismo e do naturalismo do século XIX (caso da produção de Käthe Kollwitz), mas também àquelas ligadas aos debates da arte das primeiras décadas do século XX. É este o trecho em que Pedrosa cita Georg Grosz: “À tentativa histórica de Kollwitz, a primeira cronologicamente surgida, outras formas dessa expressão vieram juntar-se. Entre estas, a violência cerebral e consciente da sátira de Grosz, em que o ódio da classe exploradora já é a fonte de inspiração para os seus desenhos e aquarelas. Enquanto Kollwitz exprime o sofrimento das massas exploradas, Grosz escarpela a alma dos exploradores, rasgando aos olhos de todos os tumores daquelas cabeças de suínos e daquelas faces esclerosadas de mulheres” (Ibidem, p. 46). Outro dado sobre a “presença” de Georg Grosz dentro das referências de Mário Pedrosa encontra-se em sua resenha do livro de poemas *História do Brasil*, de Murilo Mendes, publicada em 1933, em *O Homem Livre*. Na resenha, Pedrosa compara “a sátira e o achincalhe” de certos trechos do poema de Mendes a “uma simplificação verista que lembra George Gross (sic) sem naturalmente a violência interessada e o ódio”. PEDROSA, Mário. *História do Brasil. O Homem Livre*, São Paulo, 14 ago. 1933.

6. PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. In: PEDROSA, Mário. **Arte**: ensaios. Organizado por Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 37.

7. Em seu livro, Patrícia Reinheimer [op. cit., p. 126] afirma que a tela *Café*, de 1934 [Col. Particular, RJ], referida por Mário Pedrosa no texto, embora homônima, não é a mesma de 1935, com a qual Portinari ganhou o prêmio no Carnegie Institute naquele ano e que hoje pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Se compararmos as imagens das duas obras apresentadas no livro de Reinheimer [op. cit., p. 127] e as cotejarmos com a descrição feita por Pedrosa, veremos que, de fato, a autora parece certa em sua afirmação. Pedrosa, ao descrever a obra, afirma o seguinte: “A unidade metódica já é profundamente complexa. *Dentro da pequena tela* superpovoadas e atravancadas de coisas [...] *Ligando as figuras e os céus* entre si, e os integrando na mesma materialidade luminosa [...]” (PEDROSA, Mário).

Acadêmicos e modernos.

Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998a. p. 157-158, grifos meus). As palavras em itálico foram assim transcritas por mim para salientar dois aspectos fundamentais: Pedrosa fala sobre *uma pequena tela*. *Café*, do MNBA, mede 130 x 195 cm, não sendo, portanto, “uma pequena tela”. Já a tela

consideração que não seria possível, nos primeiros 15 dias daquele ano, ter ocorrido o convite de Andrade para Pedrosa colaborar com a *Folha de Minas*, a produção do texto, sua recusa pelo jornal mineiro e sua posterior decisão de publicar o artigo em *Espelho*. Por outro lado, a data de publicação de “Impressões de Portinari” – 7 de dezembro de 1934 – demonstra o quanto os dois artigos, se não foram concebidos originalmente como um único texto, foram produzidos em concomitância.

Seja como for, “Pintura e Portinari” é um artigo fundamental para compreender a produção inicial de Mário Pedrosa como crítico de arte e, justamente por isso, crucial para os estudos sobre a história da crítica de arte no Brasil. É nesse sentido que, daqui em diante, buscarei refletir sobre algumas questões nele presentes e que ainda aguardam maiores esclarecimentos.

* * *

Como mencionado, com “Pintura e Portinari”, Mário Pedrosa conduz para a cena brasileira o debate entre arte “social” e arte “desinteressada”. Tal deslocamento, no entanto, não deve ser entendido como literal. É certo que, no texto sobre Käthe Kollwitz, Pedrosa trouxe para o debate sobre a arte no Brasil da década de 1930 sua consciência de que a arte, mesmo com todo o seu compromisso com o social, não deveria desprezar o respeito à linguagem e à técnica, às quais o artista necessitaria associar sua preocupação com o assunto da obra. Não é demais lembrar o principal trecho do texto em que o autor, ao mencionar as xilogravuras de Kollwitz, atende a esse problema:

Entretanto a artista tem, dentro do próprio proletariado, a sua preferência. É que, além de sua classe, ela é do seu sexo. É a artista da mulher proletária. A força popular instintiva profunda desta, sua imensa capacidade de afeição e de sofrimento, aquela jovialidade e simpatia apesar de tudo diante da vida, tudo isso ela gravou na simplificação comovente da madeira, com uma rispidez quase hostil mas realçando pelo contraste a violência e a profundidade do sentimento expresso. A intensidade dramática que a madeira violentada revela é de tal ordem que a obra de arte atinge aqui a unidade e a integração ideal entre a vontade e o sentimento do artista e a capacidade interior de expressão do próprio material.¹²

Porém, é igualmente correto que, pelo menos no texto referido, acima desse respeito à forma, está o compromisso que, segundo Pedrosa, o artista deveria possuir para com o problema social. Para ele,

o artista precisava entender o trabalho de arte como uma arma de ataque à burguesia, e é assim que finaliza o artigo sobre a artista:

A arte social hoje em dia não é, de fato, um passatempo delicioso: é 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.¹³

Esse posicionamento ativista, belicoso mesmo, é nuançado quando o crítico o reinterpreta ao público brasileiro, como uma introdução à pintura moderna e à pintura de Candido Portinari:

O esforço todo da arte moderna tem se reduzido afinal a dar tradição às novas tarefas materiais, aos novos materiais e novos sistemas técnicos que o modo de produção dominante derrama incessantemente, como uma fonte inesgotável. Constituir não uma tradição, isto é, uma seleção de materiais, peneirando, descobrindo o que é constante nestes materiais e técnicas, mas com esta técnica e com esta tradição construir uma nova arte integral, síntese necessária do conteúdo e da forma, só caberá aos artistas modernos revolucionários, inspirados socialmente pelo proletariado e guiados pelo sentido do materialismo dialético no manejo da matéria, das formas e do ritmo.¹⁴

Antes de citar Portinari pela primeira vez, Pedrosa evoca o nome do pintor mexicano Diego Rivera que, segundo ele, era o artista que mais se aproximava daquela “síntese necessária do conteúdo e da forma”. Lembrando que o último texto crítico de Pedrosa havia sido dedicado a Käthe Kollwitz, é de estranhar a ausência do nome da artista no texto dedicado a Portinari e sua substituição pelo de Rivera. Porém, se atentarmos para algumas circunstâncias que envolveram a exposição da artista em São Paulo, em 1933, essa substituição talvez possa ser mais bem compreendida.

Não são totalmente claros os motivos que levaram o Clube dos Artistas Modernos a realizar a exposição de obras de Käthe Kollwitz, em junho de 1933, que teria ensejado a conferência de Mário Pedrosa e, na sequência, seu artigo aqui comentado. Porém, tudo indica que, além da admiração pela obra da artista, havia um movimento de solidariedade para com ela, que suportava os revezes da perseguição que então sofria em seu país natal¹⁵.

homônima, ainda segundo Reinheimer, mede 43 x 49 cm. Por último, em *Café*, do MNBA, não existe céu e muito menos “materialidade luminosa”, presente na outra pintura. [As medidas das obras, assim como as referências de datas e coleções foram conferidas no site organizado pelo Projeto Portinari: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra>. Acesso em: 6 fev. 2019].

8. PEDROSA, Mário. Pintura e Portinari. **Espelho: revista da vida moderna**, Rio de Janeiro, mar. 1935. p. 62.

9. Foram consultadas as seguintes coletâneas: PEDROSA, 1949; PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. Organizado por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1975; PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Organizado por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981; PEDROSA, Mário. **Política das artes**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995; PEDROSA, 1998a; PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000; PEDROSA, 2015.

10. REINHEIMER. Op. cit.; VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. A relação entre artes plásticas e marxismo na crítica de Mário Pedrosa à obra de Portinari. **Enfoques**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 152-181, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/12653/8856>. Acesso em: 17 jan. 2019.

11. REINHEIMER, Patrícia. Op. cit., p. 133.

12. PEDROSA, 2015, p. 44.

13. Ibidem, p. 47. Existe um debate sobre se Mário Pedrosa, em seu artigo sobre Käthe Kollwitz e aqueles sobre Portinari, escritos ainda na primeira metade da década de 1930, proporia algum tipo de respeito, por parte do artista, às especificidades da arte em relação ao assunto. Otilia Arantes, em alguns de seus textos sobre o crítico sustentará que ele, com maior ou menor ênfase, possuía a consciência dessa necessidade, o que é acompanhada por Marcelo Mari em seu estudo sobre Pedrosa (MARI, Marcelo. **Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)**. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006). Já a estudiosa Patrícia Reinheimer (op. cit.) argumenta que tal preocupação apenas surgirá ao crítico a partir dos anos 1940. Pelo trecho que citei do texto em que Pedrosa se manifesta a respeito das xilas de Kollwitz e na análise que empreenderei sobre os dois textos sobre Candido Portinari escritos por ele, creio que ficará claro que tendo a apoiar os dois colegas citados em primeiro lugar, o que não retira meu reconhecimento para a importante contribuição de Reinheimer para os estudos sobre a crítica de arte de Pedrosa.

14. PEDROSA, 1935, p. 62.

Esse sentimento de solidariedade talvez explique o envolvimento de Mário Pedrosa na recepção positiva da obra de Käthe Kollwitz em São Paulo naquele ano: tal adesão pode ter ocorrido em função do reconhecimento pela carreira da gravadora e, sobretudo, como um gesto de respaldo pelo momento vivido pela artista, e não propriamente uma adesão incondicional aos postulados estéticos e políticos de sua obra.

Outra circunstância talvez o levasse a concentrar sua atenção em artistas mais próximos de suas inquietações naquela época, como Georg Grosz e Diego Rivera, por exemplo, artistas de fato conectados com os desafios que a arte engajada do período colocava ao artista moderno, imerso nas contradições da luta de classes do período, em que a arte se via cada vez mais engolfada pela alienação provocada pela sociedade capitalista em contraposição às propostas socialistas.

É nesse contexto que deve ser entendido o fato de Pedrosa ter evocado o artista mexicano, e não a artista alemã, ao introduzir suas considerações sobre a pintura de Portinari. Rivera, de maneira mais radical do que Kollwitz, soubera encontrar aquela “síntese” entre conteúdo e forma que, segundo o crítico, era o grande desafio da arte moderna comprometida. Rivera, neste sentido, era a arte do século XX, enquanto Kollwitz, frente a ele, parecia o ocaso trágico do realismo de Courbet, Millet e outros artistas engajados do século XIX.

Junto a isso, Rivera, como artista latino-americano, estava mais próximo de Portinari e do leitor. Mais próximo e supostamente trazendo em sua produção a síntese entre engajamento social e respeito à integridade formal da obra. Essa questão que, como visto, estava presente de forma discreta no artigo sobre a obra de Kollwitz, será ainda mais evidenciada tanto em “Pintura e Portinari” quanto em “Impressões de Portinari”.

O interesse pela busca de síntese entre forma e conteúdo ganha destaque em “Pintura e Portinari”, quando o crítico, ao se referir à tela produzida pelo pintor brasileiro, *Sorveteiro*, assim se posiciona:

Nos últimos quadros, ou por outra, naqueles em que domina o problema da composição, isto é, aquilo em que mais intervém a vontade criadora e a lucidez intelectual do artista, não é a inspiração subjetiva, o conteúdo *a priori*, idealístico, que impulsiona a sua mão. *Sorveteiro* é a mais convincente ilustração disso. Aqui foi a própria alma, a lei interna estrutural da composição e das formas materiais do próprio objeto sensível que avassalou o espírito do criador. As sombras mitológicas (Vênus, Madona) entram aí pela porta do subconsciente e se amoldam, subordinadas,

como andaimes, às necessidades interiores da própria obra. Os problemas amadurecem na mão de Portinari. A cabeça fantasista, é tantas vezes, aí, enraizadamente idealista, obedece, disciplinada, à mão materialista, e por ela espera. Essa oposição dialética, entre a cabeça e a mão, escolho onde esbarra a maioria dos artistas brasileiros, resolve-se neste no plano realmente necessário.¹⁶

Sorveteiro é uma das melhores obras produzidas por Portinari naqueles anos, porque nela o pintor demonstrava entender e participar com suas obras das discussões sobre a pintura durante os anos entreguerras. Para muitos naquele período, a arte, por um lado, não podia continuar no denunciamento dramático de poéticas como aquelas de Käthe Kollwitz mas, por outro – e da mesma forma –, não devia voltar-se apenas para a busca das especificidades de linguagem e nem para o “individualismo estéril” das vanguardas.

A busca por equilíbrio entre forma e conteúdo havia desaguado em várias estratégias que seriam reunidas sob o rótulo geral de “retorno à ordem internacional”¹⁷. Se, em determinados países, o “retorno à ordem” ganhou predicados mais formalistas (como em alguns exemplos franceses), em outros, essa corrente esteve mais sujeita a matizes ideológicos diversos – caso, por exemplo, da Itália, União Soviética e Alemanha. Nesse último país, não é possível esquecer que essa vertente – conhecida como Nova Objetividade – era uma espécie de síntese entre a dimensão experimental do expressionismo e o “assunto” realista.

Já no México, o muralismo explicitava ter sido forjado sob o signo do retorno à ordem, como é possível atestar tanto a partir da visualização de sua produção, quanto pela leitura de textos escritos por alguns de seus protagonistas¹⁸.

Se, com *Sorveteiro*, Portinari demonstrava participar dessa nova situação, do mesmo modo, o último trecho do texto citado de Pedrosa atestava sua familiaridade com ela. O crítico conseguira entender que tudo em *Sorveteiro* estava submetido “às necessidades internas da própria obra” porque, naquele momento, percebia os procedimentos técnicos/estéticos de Portinari como única estratégia para uma arte que, não negando sua estrutura formal/visual, mantinha seu compromisso com o “assunto”¹⁹.

Portinari demonstrara saber atuar como artista dentro desse debate; Pedrosa, por sua vez, percebeu a capacidade do pintor em fazê-lo, e essa consciência do crítico leva a indagar sobre onde, quando e como ele obteve tal capacitação.

15. Sobre o assunto, ler: MARI, Marcelo. Op. cit.

16. PEDROSA, 1935, p. 62.

17. Existe hoje uma alentada bibliografia sobre o fenômeno do retorno à ordem internacional e suas características nacionais. Dela, destaco os seguintes itens: *Europa*: ADES, Dawn; BENTON, Tim; ELLIOTT, David; WHYTE, Iain Boyd (org.). **Art and power**: Europe under the dictators 1930-45. Londres: Thames and Hudson, 1966; FORMAGGIO, D.; BOSSAGLIA, R.; PICA, A.; DE GRADA, R.; GIAN FERRARI, C.; LARANDI, M.; MOLA, P. **Il Novecento italiano**: 1923/1933. Milão: Mazzotta, 1983; LLORENS, Tomàs. **Mimesis**: realismo modernos: 1918-1945. Madrid: Thyssen-Bornemisza, 2005; SILVER, Kenneth E. **Esprit de corps**: the art and the Parisian avant-garde and the First World War: 1914-1925. Princeton: Princeton University Press, 1989; ROH, Franz. **Realismo mágico**: post expressionismo: problemas de la pintura europea más reciente. Madrid: Alianza Editorial, 1997. *América Latina*: SIQUEIROS, David Alfaro. Palabras de Siqueiros. Organizado por Raquel Tibol. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996; WESCHSLER, Diana B. Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa. In: WESCHSLER, Diana B. **Italia en el horizonte de las artes plásticas**: Argentina, siglos XIX y XX. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2000. p. 143-189; *América do Sul e Brasil*: CHIARELLI, Tadeu.

L'Italia è qui: una presentazione. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). **Novecento sudamericano**: relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay. Milão: Skira, 2003. p. 15-25; WESCHSLER, Diana B. Da una estetica del silenzio a una silenziosa declamazione: incontri e appropriazioni di una tradizione nelle metropoli del Rio de la Plata. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). **Novecento sudamericano**: relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay. Milão: Skira, 2003. p. 27-35; CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza**: a crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

18. Neste sentido, recomendo a leitura, entre outros, de: SIQUEIROS, David Alfaro. Op. cit.

19. Em "Impressões de Portinari", como será visto, Pedrosa, atenuando seu entusiasmo para com *Sorveteiro*, aponta para o fato de que, com aquela pintura, Portinari teria chegado a um impasse.

20. PEDROSO, Franklin (org.). **Mário Pedrosa**: arte, revolução, reflexão (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1991. p. 52-53.

21. "Isso não significa, no entanto, que a passagem por esse movimento [o surrealismo] não tenha deixado marcas na formação e na obra de Mário Pedrosa. Podemos

Os estudos sobre o período de formação de Mário Pedrosa, até o momento, têm se dedicado à sua formação política, deixando de lado, ou em segundo plano, seu preparo no campo da arte do início do século XX. Ainda não existe nenhum estudo que reflita sobre sua formação em estética e em história da arte durante os anos que passou na Suíça, entre 1913 e 1916, e em Berlim e Paris, durante 1927 e 1928. Na cronologia de sua vida, publicada no catálogo *Mário Pedrosa: arte, revolução, reflexão*²⁰, é mencionado que, na capital alemã, Pedrosa, além de estudar filosofia, sociologia e estética na Faculdade de Filosofia da Universidade daquela cidade, teria entrado em contato "com o expressionismo alemão através de Piscator, Grosz e Sterheim". Em Paris, teria conhecido "Pierre Naville, André Breton, Yves Tanguy, Joan Miró e escritores do grupo surrealista como Aragon e Paul Éluard, ligando-se a este movimento".

Com exceção do livro de Martha D'Angelo, *Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa*, que relata as relações de Pedrosa com alguns surrealistas em Paris e a importância daquele movimento para determinadas singularidades do pensamento do crítico²¹, em nenhum outro texto foi encontrado um aprofundamento sobre esses "contatos" e "encontros", uma lacuna importante sobre esse período ainda de formação do crítico. De qualquer maneira, essas são pistas importantes e ainda inexploradas sobre como Pedrosa se informou e possivelmente tomou parte no complexo debate sobre arte, suas especificidades e compromisso social, assuntos que permeavam as discussões tanto dos grupos ligados ao "expressionismo alemão" em Berlim – à época, na verdade, totalmente tomados pela mencionada Nova Objetividade Alemã, diga-se de passagem –, quanto das vertentes surrealistas de Paris.

Apesar de não se conhecer ainda praticamente nada sobre a formação estética de Pedrosa, pela leitura de "Pintura e Portinari" fica evidente que o crítico possuía alguma intimidade com as principais questões que insuflavam o debate artístico europeu e suas ressonâncias nas Américas e no Brasil.

Parece nítido esse conhecimento quando ele opõe, por exemplo, a arte engajada de Portinari à produção de Ismael Nery, falecido em 1934. Para Pedrosa, existiria, na produção do primeiro, a justa medida, o equilíbrio entre forma e conteúdo. Para o crítico, o artista "sabe encontrar para eles [os objetos representados em suas pinturas] a sua verdadeira posição no universo", enquanto outros pintores "dão a impressão de que seus objetos estão em posição incômoda, só esperando o momento do

espectador virar as costas para dar o fora”. Como exemplo, Pedrosa cita a produção de Nery:

Em Ismael Nery isso era comum. Ele não tinha a compreensão extrapesoal deles, de suas leis estático-dinâmicas próprias, de sua sincronização à fatalidade da gravitação universal. Queria comandar-lhes como um senhor onipotente. Portinari tem o senso da densidade dos corpos. Ismael Nery perdia-se no seu individualismo transcendente, e a sua inspiração plástica evaporava-se de repente nas brumas de sua fatalidade abstrata. Esse artista tão profundamente dotado não pôde vencer praticamente esse dualismo, e não chegou à verdadeira realização. Preferiu idealizar sua obra com uma lucidez vertiginosa. E pensou que a realizava assim. Preferiu ao sacrifício a esta, o hermetismo egocentrista e sistematizado de sua própria individualística, grandeza obstinada.²²

É claro como Pedrosa não abraça a adesão de Ismael Nery a certas formulações vindas sobretudo do surrealismo, em que supostamente o artista não submete sua individualidade (seu “inconsciente”) aos valores da plástica e da tradição, capazes de estabelecer o equilíbrio desejável entre forma e conteúdo²³.

Ele demonstrará como, com Portinari, ocorreu o contrário. Para Pedrosa, o pintor nascido no interior do estado de São Paulo, em vez de dar vazão apenas ao individualismo, “recorreu ao mundo exterior, à tradição do passado e à tradição do presente, modestamente, pacientemente. Trabalhou como um modesto artesão obscuro, atento às regras, obediente ao mestre, das corporações medievais”²⁴.

Ao “individualismo transcendente” de Nery, Pedrosa opunha Portinari, “modesto artesão obscuro”, capaz de subjugar sua individualidade à tradição:

Ele bateu em todas as portas antigas e modernas. Aos velhos clássicos italianos, para a fatura dos retratos das damas da alta sociedade. Dos mestres antigos holandeses aprendeu a pastosidade das tintas, utilizou-se de grande parte dos componentes do ideal pictórico deles: elementos de atmosfera, elementos cósmicos, elementos de paisagem e com isto tudo fez também um tema sentimental repousante. Correu a Chirico, apanhou-lhe certos tons claros, certo desembaraço de fatura, certos jogos de sombras produzidas para dar a distância, formular o espaço, isolar as coisas. Chegou-se a Picasso e assimilou o segredo de seu modelado ciclópico. Rivera, e a amplidão para o afresco. Etc. Não é imitação, não é cópia. Influências, sim, mas assimiláveis, assimiladas. Não é falta de personalidade (que vem a ser isso concretamente?). É o contrá-

apontar seu interesse pela arte das crianças, dos doentes mentais, dos povos primitivos, e dos índios brasileiros, e também seu internacionalismo, como profundamente afins com os interesses dos surrealistas. Esta abertura propiciou um alargamento das fronteiras da arte, que deixou de ser considerada um assunto que diz respeito apenas ao artista profissional e ao circuito em torno do qual ele gira”. D'ANGELO, Martha. **Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro: Nau, 2011. p. 43.

22. PEDROSA, 1935, p. 62.

23. Sobre Ismael Nery e o surrealismo, consultar: GIL, Thiago. **Uma brecha para o surrealismo**. São Paulo: Alameda, 2014.

24. PEDROSA, 1935, p. 62.

25. Ibidem.

26. Esta expressão foi cunhada a partir de um artigo escrito por Mário de Andrade para situar a produção de Candido Portinari, em que o crítico asseverava que o experimentalismo portinariano teria vindo depois das principais vertentes do modernismo histórico. O texto, escrito entre 1943 e 1944, para uma editora argentina (que não chega a publicá-lo), só foi divulgado no Brasil depois de quarenta anos (GUIDO, Maria Christina. Portinari segundo Mário. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 64-89, 1984). Pensar a poética de Portinari como tendo vindo “depois” da efusão modernista do início do século passado me levou a nomear um dos capítulos de meus estudos sobre a crítica de arte de Mário de Andrade como “Um modernismo que vem... depois” (CHIARELLI, 2007, p. 187). Mais tarde, por extensão, passei a enxergar todo o modernismo brasileiro como um modernismo que também veio “depois” e tal posicionamento me levou a intitular uma coletânea de textos por mim escritos sobre arte brasileira da primeira metade do século passado como *Um modernismo que veio depois* (CHIARELLI, Tadeu. **Um modernismo que veio depois**. São Paulo: Alameda, 2012). Voltei a usar a expressão neste texto porque penso que Mário Pedrosa dividia algumas posturas com Mário de Andrade no que diz respeito à produção de Candido Portinari, um assunto a ser tratado em outro artigo.

rio: é desenvolvimento orgânico da personalidade. De tudo isto é que nascem as condições técnicas propícias à unidade metódica para o estilo e a criação.²⁵

Pedrosa está longe de apoiar o experimentalismo que caracterizara as vanguardas do início do século passado, atento às prerrogativas desse “modernismo que veio depois”²⁶, tão presente na obra de Candido Portinari, comprometido em manter a tradição da pintura e o conhecimento técnico do fazer pictórico como elementos primordiais do artista, elementos estruturais de submissão do individualismo do artista (como se acreditava, na época, ser a característica do artista de vanguarda) frente às demandas da arte do período entreguerras.

Para Pedrosa, o verdadeiro desenvolvimento do artista, o “desenvolvimento orgânico” de sua personalidade deveria estar calcado na absorção dos influxos encontrados em toda a arte que o antecedeu (incluindo aqui a própria arte moderna), como fazia Portinari. Entretanto, mesmo esse desenvolvimento não o colocaria totalmente a salvo, porque sua personalidade será sempre submetida, no final do processo, à sua “vontade criadora”, uma espécie de armadilha que lhe é colocada pela arte burguesa:

Em face do dualismo tremendo que corrói a arte moderna burguesa entre o conteúdo e a forma, a realidade natural e a realidade social, o homem e a natureza, o ser e consciência, e que nenhuma ideologia (filosofia, religião, arte) consegue dominar, mesmo o artista mais dotado impacienta-se, e, em último recurso, impõe a sua vontade despótica para desempatar a contenda. A lei dos contrastes domina nas obras mais representativas dos artistas modernos. É uma lei de nossa época. Picasso, antes de mais ninguém. E por isso nenhum artista moderno já ultrapassou esse ponto: realismo idealista ou idealismo realizante.²⁷

Nessa complexa reflexão sobre as contradições da arte burguesa (ou de determinada parte dessa produção, aquela que buscava, mas que não alcançava a síntese desejada), Pedrosa culparia justamente a “vontade criadora” do artista que, ao buscar tal síntese, acabava por isolar um ou outro elemento de sua arte:

O mal está na vontade criadora. O mal está em que esta vontade, no artista, quando se realiza, provém de um cansaço, de uma concepção. E ele isola as antinomias, e as situa autônomas, paradas, uma frente a outra, ligadas mecanicamente pelo espírito conciliador, eclético do artista. Acentue o seu ecletismo mais de um lado, ou mais de outro, o resultado é sempre o mesmo: idealismo abstrato; materialismo abstrato; unidade mecânica, unidade estática.²⁸

Na tentativa de esmiuçar os entraves que impediriam a arte burguesa de encontrar o equilíbrio desejável entre forma e conteúdo, Pedrosa tenta caracterizá-los de maneira ainda mais detalhada:

O equilíbrio abstrato formal é dado pela composição que concretiza a vontade criadora. Para chegar a este equilíbrio, o artista atual, representativo da ideologia das classes dominantes, vê-se obrigado a fazer uma seleção eclética dos meios, do material, das realidades, dos contrastes de que dispõe e de que é vítima. Super-rico do formidável novo mundo material que lhe foi conquistado pela produção industrial, ele chegou a compreender que há autonomia também neste domínio; há leis internas formais que precisam ser desvendadas e respeitadas. Foi um grande passo. Correspondido, aliás, à atual fase imperialista em que o próprio capitalismo pretende ser “orgânico”, e a teoria dominante da arte de hoje toma de fato uma forma de idealismo orgânico. Cada sistema se “organiza”, mas à custa de um isolamento estático, metafísico. A arte se exprime em formas organizadas mas abstratas. Nada, porém, pode isolar-se, senão como uma etapa, uma relação. E a realidade não respeita nenhuma seleção abstrata, eclética ou formal.²⁹

27. PEDROSA, 1935, p. 62.

28. Ibidem.

29. Ibidem.

Contra essa situação da produção moderna, o crítico possui uma solução, para ele inquestionável:

É preciso arriscar-se tudo no jogo dialético dos contrários – elementos e composição, figuras e objetos, perspectivas e planos, espaço e fundo, conteúdo e forma, natureza e sociedade – para se atingir a síntese artística necessária, e não apriorística. Este é o método do materialismo dialético.³⁰

30. Ibidem.

Mário Pedrosa teria finalizado seu artigo justamente nessa apologia do materialismo dialético aplicado à arte, se não se sentisse obrigado a voltar à figura de Candido Portinari, rerepresentando-o ao leitor, agora, como um dos “artistas da revolução”:

O maior elogio que posso fazer a Portinari é constatar que a evolução de sua pintura já chegou, por si mesma, diante deste problema que constituiu não só o drama de Picasso, como o de toda a sua geração de artistas. Não pode resolvê-lo o gênio do maior dos artistas burgueses [leia-se, o próprio Picasso], mas armou-o. Aos artistas da revolução cabe resolvê-lo.³¹

31. Ibidem.

Pedrosa, tendo com “Pintura e Portinari” apresentado o pintor, seu contexto e, sobretudo, sua conexão com uma poética moderna que se nutria tanto de um saber artesanal, quanto da própria história da arte que o antecedeu, poderá, em “Impressões de Portinari”, então, efetuar o desenlace que pretendia dar às suas reflexões sobre a produção do pintor.

Antes, no entanto, ele reapresenta o artista, sintetizando sua trajetória até a obra *Sorveteiro*. Se, no artigo anteriormente analisado, Pedrosa considerou aquela obra como o ponto máximo da carreira do artista até aquele momento, em “Impressões” ele cobrará daquela pintura a falta de um compromisso com o “conteúdo material (e social)”, ainda submetido à preocupação com a “forma”.

Essa revisão, na verdade, prepara o leitor para onde esse artigo quer chegar: a trajetória de Portinari o conduzia ao afresco; caberia ao artista aceitar essa proposição e voltar “à grande arte sintética, presidida pela arquitetura, que foi perdida com o início da era capitalista”³². Se se deixasse levar pelo afresco, como sua produção queria conduzi-lo, Portinari, então, em vez de permanecer no impasse, estaria diante de um “futuro” a percorrer.

Interessante que direcionar sua obra para o futuro significava voltar a uma tradição anterior à arte burguesa. Pedrosa, à época, parecia não ver contradição nessa possibilidade aventada para o pintor, por acreditar que, somente no âmbito do afresco, o artista poderia dar um sentido de fato social para a sua arte que, por sua vez, parecia pedir para que assim o artista a dirigisse.

Vários autores citados neste texto analisaram com acuidade “Impressões de Portinari” e, portanto, não vejo necessidade de aqui também nele me debruçar, uma vez que pouco poderia contribuir para outras possibilidades de leitura. Mas, de qualquer forma, gostaria de reiterar o quanto a análise de “Impressões de Portinari” ganha em complexidade, se a ela for acoplado o exame de “Pintura e Portinari”.

Para finalizar estes comentários sobre “Pintura e Portinari” e suas conexões com “Impressões de Portinari” e o universo de ideias que regiam o debate da arte no início dos anos 1930, é importante deixar marcado que o primeiro artigo – hoje, como mencionado, praticamente desconhecido – recebeu uma resposta significativa ainda no ano de sua publicação. O poeta Murilo Mendes, certamente motivado pela oposição entre as produções de Candido Portinari e Ismael Nery, proposta por Mário Pedrosa

32. PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. In: PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998b. p. 161.

em “Pintura e Portinari”, daria uma resposta ao crítico que merece ser melhor conhecida e detalhada, à guisa de conclusão deste estudo³³.

Apesar de contundente, perpassa-o uma grande consideração para com Mário Pedrosa, com quem Murilo Mendes com certeza mantinha ou mantivera relações³⁴. Tal consideração, no entanto, não retira do texto, aqui e ali, alguma ironia em relação às ideias de Pedrosa, muito distantes daquela de Mendes.

O poeta inicia refutando, não sem veemência, aquilo que considera o principal defeito do texto analisado: o materialismo dialético aplicado à análise de uma obra de arte. Para o autor, seria contraproducente aplicar a uma obra de arte os mesmos critérios usados para a análise de fatos econômicos quando, segundo ele, a arte é infinitamente mais complexa do que o fato econômico. Por outro lado, Mendes não acredita que uma nova arte integral surgiria quando o proletariado chegasse ao poder e, isso porque, para ele, não era a classe operária a possuidora do espírito revolucionário, mas “a própria vida, o movimento”³⁵.

Buscando ainda desvencilhar-se dos pressupostos de Pedrosa, Mendes contestará a crença do primeiro de que nenhuma ideologia (filosofia, arte, religião) poderia resolver o dualismo entre o homem e a natureza. E rebate:

É que ele vê na religião (...) um agente empregado pelas classes dominantes a fim de explorarem a massa. Entretanto o homem vence, pela disciplina religiosa, a *sua natureza*, destruindo o individualismo e fazendo refluir sobre a coletividade inúmeros benefícios de toda a ordem.³⁶

A partir desse trecho é que Mendes passa a contrariar as posições de Pedrosa em relação à produção de Ismael Nery, atacando, em primeiro lugar, o argumento usado pelo crítico quando este afirmara que os objetos, nas obras do artista, encontravam-se fora do lugar, ao contrário do que acontecia nas pinturas de Portinari. Contra a afirmação de Pedrosa, que escrevera que Nery comandava os objetos como “um senhor onipotente”, Mendes escreve:

o crítico se contradiz, pois que prega, aliás com razão, a necessidade de contínua disciplina e de domínio da técnica que tem o artista. Cremos que a submissão dócil à inspiração deve se equilibrar com o domínio da técnica, sendo, portanto, justificada essa atitude imperialista que Pedrosa censura a Ismael. E é desse equilíbrio consciente que resultará a saída para o conflito entre a natureza exterior e a vontade criadora e não... da tomada do poder pelo proletariado (...).

33. MENDES, Murilo apud BARBOSA, Leila Maria F.; RODRIGUES, Marisa T. P. **Ismael Nery e Murilo Mendes:** reflexos. Juiz de Fora: UFJF: MAMM, 2009, p. 72.

34. É sabido que tanto Murilo Mendes quanto Mário Pedrosa frequentavam o círculo mais íntimo de amigos de Ismael Nery durante os últimos anos de vida do artista. É certo que o convívio de Pedrosa com Nery foi mais esporádico do que aquele que o segundo mantinha com Mendes [de quem foi amigo muito próximo]. No entanto, faz falta na historiografia da arte brasileira um estudo que analise mais de perto esse círculo, não apenas para se ter uma ideia mais clara sobre as relações de Pedrosa com o artista, mas pela importância dos nomes que compunham aquele grupo [além dos três citados, lembraria aqui o nome de Alberto da Veiga Guignard, para ficar apenas no campo mais circunscrito das artes visuais]. São os seguintes os principais livros que mencionam o círculo de amigos de Ismael Nery: BARBOSA, Leila; RODRIGUES, Marisa. Op. cit.; e MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery.** São Paulo: Edusp, 1996.

35. MENDES, Murilo apud BARBOSA, Leila Maria F.; RODRIGUES, Marisa T. P. Op. cit., p. 72.

36. Ibidem, p. 73.

Lendo-se o estudo de Pedrosa, de resto muito fecundo em sugestões, ficamos a meditar como a aceitação integral do materialismo dialético conduz a uns tantos desvios, de apreciação, e mesmo a muitas omissões, no exame da obra de arte.³⁷

37. Ibidem.

O autor continua a crítica ao texto de Mário Pedrosa reafirmando sua contrariedade frente ao método utilizado por esse último para refletir sobre a produção de Portinari:

quem desconhecer Portinari e quiser se informar a respeito, lendo essa página de Pedrosa, ficará na mesma! Pedrosa ajunta fórmulas sobre fórmulas cobrindo a realidade da pintura de Portinari de uma simbologia tão espessa, que faria inveja a um *amigo* crítico espiritualista. A função do crítico materialista de arte é... despistar o público, subtraindo-o do plano artístico para o plano político.³⁸

38. Ibidem, p. 74.

Mendes será cada vez mais incisivo, afirmando que o “quadro” – a pintura de cavalete – é mais do que uma mercadoria e que, se é inegável o quanto a sociedade influi na formação e na realização da obra de arte, não menos inegável seria a influência que o artista “transborda sobre a sociedade” e:

Quanto à *finalidade* da arte, durante séculos se tem discutido este tema. (...) Citaremos aqui apenas o testemunho da insuspeita Rosa de Luxemburgo: o fim da arte é agitar a alma humana – a seja o artista revolucionário ou reacionário.³⁹

39. Ibidem, p. 75.

Após citar uma das pensadoras e ativistas mais significativas das primeiras décadas do século, Mendes encaminha seu texto para o final. Antes, porém, atenta para mais duas questões presentes no artigo de Pedrosa: a relevância que ele concedia ao muralismo e a comparação que fizera entre Portinari e Ismael Nery, colocando o primeiro como um artista que conseguia responder aos desafios da arte moderna engajada e o segundo, como um artista que falhara ao deixar-se levar por sua individualidade. Sobre o muralismo, Mendes assim se posiciona:

É claro que a crítica materialista se interessa pela pintura como meio de propaganda de uma doutrinação política. É por isso que se tem feito tanto barulho em torno da pintura mural. Ao contrário do que se afirma, a pintura mural não se impõe nas grandes épocas de insurreição popular, pois que corresponde a um estado de repouso da civilização, e se processa lentamente. O cartaz é um meio de propaganda muito mais eficiente. Não se pode deixar de filiá-lo às artes plásticas. E é de execução muito mais rápida e muito mais fácil de ser escondido da polícia, pois que pode ser enrolado.⁴⁰

40. Ibidem.

Não é demais pontuar a ironia de Mendes propondo a produção de cartazes em contraposição aos murais, demonstrando uma argúcia bem-humorada no sentido de contrapor, à solenidade do mural, a dimensão *agitprop* do cartaz, o que não parece pouca coisa, se considerarmos que se trata de um intelectual católico como Mendes criticando os posicionamentos de um crítico socialista como Pedrosa.

Sobre Portinari e Nery, Mendes assim se posiciona:

O paralelo entre os dois pintores não se impõe. Portinari e Ismael, embora nascido na mesma classe, são duas mentalidades diferentes, duas direções diferentes, duas concepções do mundo diferentes, duas fisiologias diferentes, duas psicologias diferentes (...)

Não criticamos o que Ismael pensou em fazer – e sim o que ele fez. Imagine-se se os críticos tivessem que tomar conhecimento de todos os projetos que passam pela cabeça dos artistas. Mas cerca de 200 quadros e 1.300 desenhos não são uma fantasmagoria; são uma realidade. A obra de Ismael ainda não pôde ser mostrada ao público, senão fragmentadamente (...)

Pedrosa tem inteira razão quando se refere aos grandes progressos feitos por Portinari. Desde já a obra de Portinari se reveste de uma importância capital na história da pintura brasileira (...). Tais progressos, entretanto, ele os realizou, não por ter encontrado uma técnica em correspondência com o “formidável mundo material que lhe foi conquistado pela produção industrial”, mas sim porque observou, meditou, comparou, mudou de meio, trabalho.⁴¹

41. Ibidem, p. 78-79.

Caminhando para o fim do texto, Mendes não deixará de ser mais uma vez sutilmente irônico com Pedrosa, chamando a atenção para a má qualidade dos materiais de pintura produzidos industrialmente e para o real interesse do artista moderno que seria, segundo ele, continuar pintando:

Notemos que a maior parte do que se fabrica industrialmente adiantado no campo dos materiais para pintura só tem desservido os pintores. As tintas fornecidas pelos grandes fabricantes são péssimas, tornando-se mesmo isto um problema muito mais importante para o pintor atual, do que se revoltar contra a tirania das classes dominantes. O pintor moderno consciente inveja um Giotto ou um Masaccio, que tinham receitas, tempo, ambiente e discípulos para prepararem suas tintas que resistem aos séculos.

42. Provavelmente uma referência aos fabricantes de materiais de pintura franceses Lefranc Bourgeois.

43. MENDES, Murilo apud BARBOSA, Leila; RODRIGUES, Marisa. Op. cit., p. 79.

Somos capazes de apostar que Portinari antipatiza muito mais com Mr. Lefranc⁴² do que com o banqueiro Rothschild. O que ele quer é ficar no seu canto quietinho, sob qualquer regime, embora talvez torça mais por aquele do que por este. Com sua boa companheira, algum pão e um razoável estoque de tintas e de telas, cuja qualidade certamente melhorará se o proletariado tomar o poder.⁴³

Bibliografia

ADES, Dawn; BENTON, Tim; ELLIOTT, David; WHYTE, Iain Boyd (org.). **Art and power: Europe under the dictators 1930-45**. London: Thames and Hudson, 1966.

ARANTES, Otilia. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Página Aberta, 1991.

BARBOSA, Leila Maria F.; RODRIGUES, Marisa T. P. **Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos**. Juiz de Fora: UFJF: MAMM, 2009.

CHIARELLI, Tadeu. L'Italia è qui: una presentazione. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). **Novecento sudamericano: relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay**. Milão: Skira, 2003, p. 15-25.

CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. **Um modernismo que veio depois**. São Paulo: Alameda, 2012.

D'ANGELO, Martha. **Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

FORMAGGIO, Dino; BOSSAGLIA, Rossana; PICA, Agnoldomenico; DE GRADA, Raffaele; GIAN FERRARI, Claudia.; LORANDI, Marco; MOLA, Paola. **Il Novecento italiano: 1923/1933**. Milão: Mazzotta, 1983.

GIL, Thiago. **Uma brecha para o surrealismo**. São Paulo: Alameda, 2014.

GUIDO, Maria Christina. Portinari segundo Mário. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 64-89, 1984.

LLORENS, Tomàs. **Mimesis: realismos modernos: 1918-1945**. Madrid: Thyssen-Bornemisza, 2005.

MARI, Marcelo. **Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)**. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: Edusp, 1996.

PEDROSA, Mário. História do Brasil. **O Homem Livre**, São Paulo, 14 ago. 1933.

PEDROSA, Mário. Pintura e Portinari. **Espelho: revista da vida moderna**, Rio de Janeiro, mar. 1935.

PEDROSA, Mário. **Arte necessidade vital**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. Organizado por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Organizado por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário. **Política das artes**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998a.

PEDROSA, Mário. Impressões de Portinari. *In*: PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998b. p. 155-161.

PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**. Organizado por Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000.

PEDROSA, Mário. **Arte: ensaios**. Organizado por Lorenzo Mammì. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. **O Homem Livre**. São Paulo, n. 6-9, 1933.

PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. *In*: PEDROSA, Mário. **Arte: ensaios**. Organizado por Lorenzo Mammì. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 24-47.

PEDROSO, Franklin (org.). **Mário Pedrosa: arte, revolução, reflexão** (catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1991.

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

ROH, Franz. **Realismo mágico: post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

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

SIQUEIROS, David Alfaro. **Palabras de Siqueiros**. Organizado por Raquel Tibol. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. A relação entre artes plásticas e marxismo na crítica de Mário Pedrosa à obra de Portinari. **Enfoques**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 152-181, 2013. Disponível em: <https://revistas.uff.br/index.php/enfoques/article/view/12653/8856>. Acesso em: 17 jan. 2019.

WESCHSLER, Diana B. Pettoruti, Spilimbergo, Berni: Italia en el iniciático viaje a Europa. *In*: WESCHSLER, Diana B. **Italia en el horizonte de las artes plásticas: Argentina, siglos XIX y XX**. Bueno Aires: Asociación Dante Alighieri, 2000. p. 143-189.

WESCHSLER, Diana B. Da una estetica del silenzio a una silenziosa declamazione: incontri e appropriazioni di una tradizione nelle metropoli del Rio de la Plata. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). **Novecento sudamericano: relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay**. Milão: Skira, 2003. p. 27-35.

Tadeu Chiarelli é professor titular no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAV ECA USP). Entre 1983 e 2019, atuou como professor responsável pela disciplina História da Arte no Brasil (sécs. XIX e XX) junto ao Departamento de Artes Plásticas, ECA USP. Curador-chefe do MAM SP (1996-2000); diretor do MAC USP (2010-2014); diretor geral da Pinacoteca de São Paulo (2015-2017). Possui publicações nas áreas de História da Arte e História da Crítica de Arte no Brasil. Atua como curador e crítico de arte. Responsável pela coluna “Conversa de Bar(r)” no site da revista ARTE!Brasileiros.

Artigo recebido em 14 de fevereiro de 2019 e aceito em 12 de junho de 2019.

1. Publicado originalmente em *Espelho: Revista da vida moderna*, Rio de Janeiro, p. 62, 1935.

O esforço todo da arte moderna tem se reduzido afinal a dar tradição às novas tarefas materiais, aos novos materiais e novos sistemas técnicos que o modo de produção dominante derrama incessantemente, como uma fonte inesgotável. Constituir não uma tradição, isto é, uma seleção de materiais, peneirando, descobrindo o que é constante nestes materiais e técnicas, mas com esta técnica e com esta tradição construir uma nova arte integral, síntese necessária do conteúdo e da forma, só caberá aos artistas modernos revolucionários, inspirados socialmente pelo proletariado e guiados pelo sentido do materialismo dialético no manejo da matéria, das formas e do ritmo.

Rivera é o pintor moderno que mais se aproxima dessa condição. Para todo artista que se preza, que é consciente, as artes plásticas constituem uma verdadeira teoria do conhecimento. É um fecundo método materialista de análise. A síntese, é preciso buscá-la na sociedade. Para Portinari a pintura tem sido esse método. Nenhum problema se põe para ele fora de sua arte. Não importa a que categoria, a que espécie pertença. O seu meio de abordá-lo e armá-lo é a pintura. E nenhum chega antes de [sic] tempo, — pela literatura ou pela impressão passageira de moda exterior.

Nos últimos quadros, ou por outra, naqueles em que domina o problema da composição, isto é, aquilo em que mais intervém a vontade criadora e a lucidez intelectual do artista, não é a inspiração subjetiva, o conteúdo *a priori*, idealístico, que impulsiona a sua mão. *Sorveteiro* é a mais convincente ilustração disso. Aqui foi a própria alma, a lei interna estrutural da composição e das formas materiais do próprio objeto sensível que avassalou o espírito do criador. As sombras mitológicas (Vênus, Madona) entram aí pela porta do subconsciente e se amoldam, subordinadas, como andaimes, às necessidades interiores da própria obra. Os problemas amadurecem na mão de Portinari. A cabeça fantasista, é tantas vezes, aí, enraizadamente idealista, obedece, disciplinada, à mão materialista, e por ela espera. Essa oposição dialética, entre a cabeça e a mão, escolho onde esbarra a maioria dos artistas brasileiros, resolve-se neste no plano realmente necessário.

Em sua pintura, principalmente da última fase, os objetos não saem de seus lugares. Ficam onde ele os coloca. É que sabe encontrar para eles a sua verdadeira posição no universo. Há pintores que dão a impressão de que seus objetos estão em posição incômoda, só esperando o momento do espectador virar as cosas para dar o fora. Mudar de posição. Ajeitar-se. Os de Portinari rolaram até o fim, e o ar em roda ainda parece agitado, a poeira vibra em torno deles ainda. Em muitos dos nossos artistas, os objetos ainda não acabaram o seu ciclo de rotação cósmica, e a sua fórmula de adaptação plástica ao universo ainda não foi encontrada. Não encontraram a posição que o destino ou a finalidade social lhes reserva na natureza e na vida.

Em Ismael Nery isso era comum. Ele não tinha a compreensão extra pessoal deles, de suas leis estático-dinâmicas próprias, de sua sincronização à fatalidade da gravitação universal. Queria comandar-lhes como um senhor onipotente. Portinari tem o senso da densidade dos corpos. Ismael Nery perdia-se no seu individualismo transcendente, e a sua inspiração plástica evaporava-se de repente nas brumas de sua fatalidade abstrata. Esse artista tão profundamente dotado não pôde vencer praticamente esse dualismo, e não chegou à verdadeira realização. Preferiu idealizar sua obra com uma lucidez vertiginosa. E pensou que a realizava assim. Preferiu ao sacrifício a esta, o hermetismo egocentrista e sistematizado de sua própria individualística, grandeza obstinada.

Portinari, não. Recorreu ao mundo exterior, à tradição do passado e à tradição do presente, modestamente, pacientemente. Trabalhou como um modesto artesão obscuro, atento às regras, obediente ao mestre, das corporações medievais. Não principiou com a *morgue* do gênio. Não se deixou arrebatado exclusivamente pela soberba da pura intuição. O anjo da inspiração continuou a ser para ele o que é na realidade — uma alegoria emulativa, provavelmente necessária. Um signo corporativo. Não foi à toa que Portinari obteve um prêmio da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Sim senhor.

Ele bateu em todas as portas antigas e modernas. Aos velhos clássicos italianos, para a fatura dos retratos das damas da alta sociedade. Dos mestres antigos holandeses aprendeu a pastosidade das tintas, utilizou-se de grande parte dos componentes do ideal pictórico deles: elementos de atmosfera, elementos cósmicos, elementos de paisagem e com isto tudo fez também um tema sentimental repousante. Correu a Chirico, apanhou-lhe certos tons claros, certo desembaraço de fatura, certos jogos de sombras produzidas para dar a distância, formular o espaço, isolar as coisas. Chegou-se a Picasso e assimilou o segredo de seu modelado ciclópico. Rivera, e a amplidão para o afresco. Etc. Não

é imitação, não é cópia. Influências, sim, mas assimiláveis, assimiladas. Não é falta de personalidade (que vem a ser isso concretamente?). É o contrário: é desenvolvimento orgânico da personalidade. De tudo isto é que nascem as condições técnicas propícias à unidade metódica para o estilo e a criação.

A concretização dessa unidade metódica é obtida, na arte moderna, pela vontade criadora do artista. Dar os seus lugares às coisas e aos seres é a grande faculdade privilegiada do artista. E esse privilégio como é perigosamente tentador para a verdade do artista! Em face do dualismo tremendo que corrói a arte moderna burguesa entre o conteúdo e a forma, a realidade natural e a realidade social, o homem e a natureza, o ser e a consciência, e que nenhuma ideologia (filosofia, religião, arte) consegue dominar, mesmo o artista mais dotado impacienta-se, e, em último recurso, impõe a sua vontade despótica para desempatar a contenda. A lei dos contrastes domina nas obras mais representativas dos artistas modernos. É uma lei de nossa época. Picasso, antes de mais ninguém. E por isso nenhum artista moderno já ultrapassou esse ponto: realismo idealista ou idealismo realizante. O mal está na vontade criadora. O mal está em que esta vontade, no artista, quando se realiza, provém de um cansaço, de uma concepção. E ele isola as antinomias, e as situa autônomas, paradas, uma frente a outra, ligadas mecanicamente pelo espírito conciliador, eclético do artista. Acentue o seu ecletismo mais de um lado, ou mais de outro, o resultado é sempre o mesmo: idealismo abstrato; materialismo abstrato; unidade mecânica, unidade estática.

O equilíbrio abstrato formal é dado pela composição que concretiza a vontade criadora. Para chegar a este equilíbrio, o artista atual, representativo da ideologia das classes dominantes, vê-se obrigado a fazer uma seleção eclética dos meios, do material, das realidades, dos contrastes de que dispõe e de que é vítima. Super-rico do formidável novo mundo material que lhe foi conquistado pela produção industrial, ele chegou a compreender que há autonomia também neste domínio; há leis internas formais que precisam ser desvendadas e respeitadas. Foi um grande passo. Correspondendo, aliás, à atual fase imperialista em que o próprio capitalismo pretende ser “orgânico”. E a teoria dominante da arte de hoje toma de fato uma forma de idealismo orgânico. Cada sistema se “organiza”, mas à custa de um isolamento estático, metafísico. A arte se exprime em formas organizadas mas abstratas. Nada, porém, pode isolar-se, senão como uma etapa, uma relação. E a realidade não respeita nenhuma seleção abstrata, eclética ou formal. É preciso arriscar-se tudo no jogo dialético dos contrários – elementos e composição,

figuras e objetos, perspectivas e planos, espaço e fundo, conteúdo e forma, natureza e sociedade, – para se atingir à síntese artística necessária, e não apriorística. Este é o método do materialismo dialético.

O maior elogio que posso fazer a Portinari é constatar que a evolução de sua pintura já chegou, por si mesma, diante deste problema que constituiu não só o drama de Picasso, como o de toda a sua geração de artistas. Não pôde resolvê-lo o gênio do maior dos artistas burgueses, mas armou-o. Aos artistas da revolução cabe resolvê-lo.

Denise Ferreira da Silva*

Em estado bruto.

In the raw.

Tradução:

Janaína Nagata Otoch

Denise Ferreira da Silva

 0000-0002-2618-0025

Janaína Nagata Otoch

 0000-0002-5104-6960

palavras-chave:

poética negra; poética
feminista; Madiha Sikander;
crítica

Nesse texto, publicado originalmente na revista *e-flux* [nº 93, setembro de 2018], Denise Ferreira da Silva delinea aquilo que define como uma interpretação poética, negra e feminista do trabalho de arte *Majmua*, de Madiha Sikander. Recusando a tradição moderna do discurso crítico, a autora busca, em vez do paradigma da abordagem analítica e a atitude de subsumir o trabalho de arte à categoria dos conceitos, a aproximação a uma matéria, por assim dizer, *em estado bruto*. Com tal interpretação, a autora visa uma posição que expande a relevância da arte para além dos limites da tradição filosófica crítico-kantiana, buscando libertá-la dos pilares onto-epistemológicos que alicerçam o pensamento moderno.

keywords:

black poethics; feminist
poethics; Madiha Sikander;
criticism

In this paper, originally published in the *e-flux* journal [#93, Sept. 2018], Denise Ferreira da Silva draws what she calls a black, feminist *poethics* of the work *Majmua* by the artist Madiha Sikander. Denying the modern tradition of critical discourses, the author proposes, instead of the paradigm of analytical approaches and the subsumption of art under conceptual categories, a confrontation with materials, as they were, *in the raw*. With this interpretation, Ferreira da Silva aims for a stance capable of expanding the relevance of art beyond the limits of the critical philosophical tradition anchored in Kant, striving to release it from the onto-epistemological pillars which are grounds for modern thought.

*University of British
Columbia (UBC), Canadá.



O que uma poética¹ feminista negra pode proporcionar? O que tem a oferecer à tarefa de *des-pensar*² [*unthinking*] o mundo, de libertá-lo das garras das formas abstratas da representação moderna e da violenta arquitetura jurídica e econômica que elas sustentam? Se for uma prática de imaginar e pensar o mundo (com o mundo / para o mundo e no mundo) sem os parâmetros de separabilidade, determinabilidade e sequencialidade, essa poética tomará a reflexão como um tipo de escrutínio ou como um jogo da imaginação sem as limitações do entendimento. E, se a tarefa for *des-pensar* este mundo com vista a seu fim – isto é, sua decolonização, ou o retorno do valor total expropriado de terras conquistadas e corpos escravizados –, ela não almejará prover respostas, mas, em vez disso, implicará levantar questões que simultaneamente expõem e subvertem as formas kantianas do sujeito, isto é, as posições implícitas e explícitas de enunciação – e em particular, *os loci* de decisão, ou julgamento, ou determinação – que tal sujeito ocupa.

Com a interpretação feminista negra que se segue, do trabalho *Majmua*, de Madiha Sikander, eu viso a uma proposição teórica que se detém na matéria da obra, sem, todavia, dotar o material de atributos associados a outras causas, tais como *finalidade* e *eficácia*. Essa interpretação *poética* aborda o trabalho de arte, *Majmua*, como uma composição cujos componentes também incluem, por exemplo, a intenção da artista, sem, contudo, serem determinados por ela. Pois o que a interpretação faz é mover-se de modo a considerar se (e em caso afirmativo, como) os componentes do trabalho de arte, abordados *em estado bruto* – isto é, como matéria, que se contempla simultaneamente enquanto real e virtual – anunciam o caminho rumo a um tipo de reflexão que evita as premissas coloniais e raciais inerentes a conceitos e formulações pressupostos nas estratégias existentes no comentário crítico sobre arte. Permitam-me formulá-lo de outra maneira. Ao situar a recusa (para significar no espaço-tempo) na matéria do trabalho e não nas formas na mente da artista, e por meio de uma interpretação do trabalho que é mais *poética* (material e decompositiva [*decompositional*]) do que crítica, este texto apenas experimenta uma abordagem da prática artística que almeja expandir sua relevância para além dos limites da criticidade – tal como formulada na gramática kantiana, ou seja, no formalismo sem saída que ela legou às tradições críticas que inspirou – e considera a prática artística como o *locus* generativo para o engajamento em uma reflexão radical sobre as modalidades de subjugação racial (simbólica) e colonial (jurídica) que operam com plena força no presente global.

1. A autora emprega o neologismo "poethics", neste e em outros de seus textos. Entendemos no uso reiterado de tal neologismo a premissa de que no feminismo negro, ética e poética deveriam convergir. Com o intuito de sublinhar o sentido especial conferido pela autora ao termo, ele aparecerá no texto sempre em *itálico*. (N.T.)

2. A decisão de traduzir a expressão verbal empregada pela autora – *unthinking* – por *des-pensar* deveu-se ao fato de que não há, na língua portuguesa, termo similar que satisfatoriamente exprima a reivindicação do desfazer de uma tarefa reflexiva, que marcou centralmente o pensamento ocidental. (N.T.)

3. A autora refere-se à distinção entre “corpo” (*body*) e “carne” (*flesh*) assinalada pela escritora feminista afro-americana Hortense Spillers no texto “Mama’s Baby, Papa’s Maybe”; no artigo, Spiller sublinha a conotação decididamente sexual do termo *flesh*, mormente quando referido às mulheres negras, preferencialmente ao termo *body* (cf. SPILLERS, Hortense. *Mama’s baby, papa’s maybe: an American grammar book*. *Diacritics*, Baltimore, v. 17, n. 2, p. 64-81, 1987). [N.T.]

4. Para uma elaboração da virtualidade, cf., por exemplo, FERREIRA DA SILVA, Denise. *Toward a black feminist poethics: the quest[ion] of blackness towards the end of the world*. *The Black Scholar*, Brookline, v. 44, n. 2, p. 81-97, 2014.

5. Cf. FERREIRA DA SILVA, Denise. *Blacklight*. In: MOLLOY, Clare; PIROTTE, Philippe; SCHÖNEICH, Fabian (ed.). *Otobong Nkanga: luster and lucre*. Berlin: Sternberg Press, 2017; cf., igualmente, o sítio www.vdrome.org, no qual está disponível o filme *Serpent rain* [2018], de Arjuna Neuman e Denise Ferreira da Silva, como também entrevista com ambos os realizadores, comentando-o. Nessa entrevista, a noção de *black light* (literalmente: luz negra), que, conforme se argumenta nessa entrevista, aproxima-se do termo *residence time*, empregado nas ciências, sugere dizer respeito à dimensão antropológica e física de um tempo vivido, que não se deixa capturar pelo

I.

*Uma poética feminista negra habita a matéria em estado bruto, isto é, como aquilo que foi apropriado (extraído e violado), mas não integralmente obliterado por práticas e discursos nos quais o que acontece e o que existe é descrito como se determinado pela forma (abstração) ou pela lei (eficácia), algo semelhante à categoria da carne, tal como argumenta Hortense Spillers*³.

*Em estado bruto, A Coisa, como um referente de indeterminação ($\infty - \infty$) ou como matéria prima, saúda a capacidade da negritude de libertar a imaginação das garras do sujeito e suas formas, o que não é senão um primeiro gesto em face de um modo de pensar que contempla total e simultaneamente a virtualidade e a realidade*⁴.

Neste artigo, faço um experimento com a leitura poética feminista negra de um trabalho de arte. Mais precisamente, traço os passos rumo a uma prática reflexiva que não trata, por exemplo, um trabalho de arte como um particular a ser subsumido a um princípio (formal), mesmo se subjetivo, que organiza um sentido comum (universal). O meu procedimento aqui consiste em focalizar a luz negra⁵, conforme já discuti anteriormente.

A luz negra, ou a radiação ultravioleta, age *através* daquilo que ela faz brilhar: ela tem a capacidade, por exemplo, de transformar no nível do DNA, ou seja, ela reprograma o código genético numa coisa viva que a ela se expõe e provoca o caos na capacidade auto reprodutiva dessa coisa, em nível celular. Poderíamos considerar esse processo como a quebra da substância moderna, isto é, como a separação de forma (o código, a fórmula, o algoritmo ou o princípio) e matéria (o conteúdo, ou aquilo de que algo é composto). (Estou empregando o limitador “moderno” por conta do meu interesse em dissolver as formas abstratas do entendimento. De todo modo, nada nos impede de imaginar a luz negra irrompendo em meio a qualquer outra forma abstrata ou sensível, e até mesmo, tomara, no nível atômico, seja lá o que for.)

Uma vez liberada pela luz negra, a matéria torna-se disponível para algo que pode ser denominado recodificação – o que, no caso de células significa, via de regra, uma reprodução letal e des governada ou, para práticas compositivas que, como em uma leitura de tarot, por exemplo, não mantêm o material que combinam subjugado à forma (figura ou formato) mediante a qual o apreendem. Em outras palavras, a matéria torna-se disponível a interpretações *poéticas*, ao tipo de re/de/composição que não mobiliza os pilares onto-epistemológicos do

pensamento moderno, a saber, a separabilidade, a determinabilidade e a sequencialidade. Para que isso seja possível, ao menos dois passos intencionais devem preceder a interpretação. É importante que se evite, primeiramente, pressupor o rearranjo moderno das causas clássicas – a saber, [causa] final, formal, eficiente e material –, no qual o material (aquilo de que algo é feito) não é mais que o efeito de uma meta (final), a fórmula abstrata (formal), ou a lei universal (eficiente) que não é transparente senão para o sujeito. Em segundo lugar, uma reflexão sobre o material, se não ignora o pertencimento desse material ao mundo, não pode proceder de modo a tratá-lo, meramente, como conteúdo. Pois até mesmo a proposição de Adorno a respeito da obra de arte como conteúdo “sedimentado” aposta, precisamente, na distinção entre o empírico e o estético, distinção que pressupõe o empírico como o lugar de intervenção do entendimento – o qual, por sua vez, refere-se à posição do sujeito como provedor ou conhecedor das leis universais⁶, no registro da eficácia.

Esse é um ponto crucial, considerando que essa premissa traz consequências a obras de arte contemporâneas que nem mesmo existiam quando, no final do século XIX e no início do século XX, Gauguin e Picasso, por exemplo, demarcaram sua “genialidade” tomando emprestada a “forma” do sujeito “primitivo” antropológico.

Ao lançar-se ao trabalho (seja ao trabalho criador, seja ao produto), o primeiro passo de uma *poética* negra feminista é identificar e dissolver as operações da separabilidade na delimitação da posição do sujeito transparente. Esse passo na direção da decomposição consiste, fundamentalmente, em expor e descartar as modalidades da gramática kantiana. Em particular, ela tem como alvo os elos de ligação (implícitos ou explícitos) entre a arte e seu modo particular de expressão de um ideal de humanidade. Assim, demonstra porque perspectivas como a do regime estético de Rancière⁷ – que se apoia em uma noção de igualdade, cuja emergência ele situa no final do século XVIII, junto com o ideal de humanidade de Kant – não oferecem qualquer ponto de partida para a reflexão sobre um trabalho que não seja imediatamente tomado como a expressão desse ideal.

Ao mesmo tempo, a decomposição, a quebra de código também visa as reconfigurações mais tardias do humano, no século XIX, isto é, a análise da racialidade e suas ferramentas (a diferença racial e a diferença cultural), as reconstruções sócio-científicas dos programas de Kant e Hegel, que corporificaram e situaram a humanidade. Em suma, uma interpretação *poética* negra feminista reflete sobre a obra de arte em relação ao arsenal da racialidade, na mesma medida em

tempo cronológico. Nota de rodapé (não assinada; aparentemente de autoria de Denise Ferreira da Silva) na entrevista fornece uma explicação para “tempo de residência” [*residence time*]: “A quantidade de tempo que se estende entre o momento de ingresso e o de saída de uma substância do oceano é chamada de *tempo de residência*. Sangue humano é salgado, tem sódio, me diz [Anne] Gardulski [da Tufts University, Dept. of Earth and Ocean Sciences], e tem um *tempo de residência* de 260 milhões de anos. E o que ocorre com a energia produzida nas águas?”; excerto de SHARPE, Christina. **In the wake: on blackness and being**. Durham: Duke University Press, 2016. [N.T.]

6. ADORNO, Theodor. **Aesthetic theory**. Tradução Robert Hullot-Kentor. London; New York: Bloomsbury, 2004. p. 6.

7. RANCIÈRE, Jacques. **The politics of aesthetics**. London, New York: Bloomsbury, 2006. p. 27; RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 39-40.

que considera, também, a maneira como o trabalho artístico recusa tornar-se simplesmente um objeto da antropologia empírica.

II.

Ao se ocupar da matéria da obra de arte, o comentário poético negro feminista procede de modo a libertá-la do âmbito do sujeito, cuja faculdade de julgamento estético repousa sobre a figuração do sensível (e sobre as condições de afetabilidade), mediada pelas formas da razão transcendental e por uma visão de imaginação que as articula como se estivessem sempre e de antemão a serviço das formas abstratas do entendimento.

Na galeria vazia, *Majmua* se apresentava como um agregado de coisas *conhecidas*, mas combinadas de um modo inusual: cravos-da-índia e miçangas, unidos por uma linha e formando losangos diminutos e listras retangulares maiores. Nenhum de seus componentes proporcionava uma posição *adequada* para o conhecer. Isto é, não havia um solo “cultural” comum para minha familiaridade com a forma e a matéria da obra. Madiha Sikander me contou, mais tarde, que a inspiração lhe viera ao observar os tecelões das Primeiras Nações⁸ junto ao falecido artista indígena (Kwakwaka'wakw) Beau Dick, quando ele estava em residência no Departamento de História da Arte, Artes Visuais e Teoria da Universidade da Columbia Britânica (University of British Columbia). Viera-lhe, também, da prática da pintura de miniatura, que ela havia aprendido no Paquistão. Ambas as experiências explicam o uso que ela fez de miçangas e cravos-da-índia, respectivamente, mas não o porquê de eu ter ficado (agradavelmente) surpresa ao ver esses materiais familiares em seu trabalho.

Como explicar um sentimento de prazer mediado pela cognoscibilidade dos materiais? Espero que o “como” dessa mediação fique evidente em breve, mas, antes, permitam-me comentar duas possíveis maneiras através das quais *Majmua* pôde ter parecido, a mim, familiar (*conhecida*) de um modo não mediado [*“unmediately”*]. Tanto uma como outra atribuem a “imediateidade” (familiaridade, no nível da cognição) ao sujeito, embora tendam a formulações distintas da posição deste. Por um lado, o prazer resultante do *conhecimento* dos componentes do trabalho (dos cravos e miçangas enquanto matéria) não necessariamente implicaria o sujeito estético kantiano. Pois a cognoscibilidade, na formulação kantiana do registro estético, refere-se ao eu transparente enquanto entidade formal, aquele cuja relação com o mundo – tanto sensível como inteligível – é mediada, mas por formas (intuições

8. “Primeiras Nações” é um termo utilizado na América do Norte, sobretudo no Canadá, para se referir à etnicidade de determinados povos indígenas localizados no atual território do país. [N.T.]

e categorias) do modo de cognição baseado na razão transcendental. Em outras palavras, a explicação kantiana do juízo estético sustenta-se na premissa de que as formas do objeto (de arte ou da natureza) são compatíveis (“harmoniosas” é o termo usado por Kant) com as condições do sujeito dos juízos determinativo (sensibilidade no registro do entendimento) e estético (sensibilidade no momento da imaginação), – sem que haja a intervenção de uma base empírica (científica) ou prática (moral)⁹. Dito de outro modo, o sentimento kantiano do belo induz uma posição de enunciação apreendida pela noção de “universalidade subjetiva”, que, no caso da apreciação estética de uma obra de arte, mas também da natureza, pressupõe separabilidade, isto é, o delineamento das distintas faculdades cognitivas da imaginação e de suas intuições, do entendimento e de seus conceitos¹⁰. Aqui, o eu transparente, ao julgar belo um trabalho de arte, pressupõe que ele desfrute de universalidade e necessidade, não porque esteja referido a um conceito, mas a um sentimento (do belo), que se presume (“como se fosse”) universal porquanto baseado no senso comum (ou no postulado de que todos os seres humano compartilham das mesmas estruturas cognitivas e de suas capacidades)¹¹. O sentimento do belo, como tal, não é um efeito (ou melhor, um afeto) da matéria (do objeto) sobre o sujeito. Ele é, antes, um efeito da forma da matéria (intuições formais de espaço e tempo), que já está, desde sempre, no sujeito – posto que só esse sujeito é capaz de refletir, isto é, considerar uma representação sem referi-la, retroativamente, a seu objeto, mas apenas em suas próprias faculdades cognitivas (imaginação e entendimento).

Por outro lado, a cognoscibilidade dos (ou a familiaridade com os) componentes (os cravos-da-índia e as miçangas) do trabalho tampouco escapa à determinação. Porque, no caso de *Majmua*, por mais que a reflexão permaneça como um jogo entre imaginação e entendimento, o último tem supremacia, já que o trabalho é apreendido, sempre e de antemão, sob o viés etnográfico. Essa é uma consequência imediata do comentário a respeito da pintura de iluminuras paquistanesa e das práticas de tecelagem das Primeiras Nações da Costa de Salish, que rápida e efetivamente induz a posição do sujeito da antropologia empírica. A cognoscibilidade poderia referir-se, nesse caso, à posição do apreciador da arte contemporânea global. Contudo, ao passo que o apreciador pode ocupar a posição de transparência, o artista (como também as formas e a matéria do trabalho) ocupará a posição de enunciação do sujeito como eu afetável, isto é, o subalterno racial/global produzido pelas ferramentas da racialidade (a diferença racial e cultural). Ou, dito de outra forma, o artista ocupará

9. KANT, Immanuel. **Critique of judgement**. Nova York: Hafner Press, 1951; KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

10. Para uma crítica racial do senso comum de Kant, veja-se: LLOYD, David. Race under representation. **Oxford Literary Review**, Edinburgh, v. 13, n. 1 (1991), p. 62-94, 1991.

11. KANT, Immanuel. Op. cit, p. 50.

12. SPIVAK, Gayatri
Chakravorty. **Critique
of postcolonial reason.**

Cambridge: Harvard University Press, 1999. Segundo Spivak, o informante nativo é “um nome para este estigma de expulsão do nome do homem – estigma que assinala a impossibilidade da relação ética” (p. 6).

13. O “selvagem da Nova Holanda” é uma figura evocada por Kant na Resposta a Eberhart para discutir o funcionamento de intuições sensíveis e conceitos para o entendimento; a “Nova Holanda” integra o território atual da Austrália. (N.T.)

14. Cf., de modo geral: LLOYD, David. Op. cit.

15. KANT, Immanuel. Op. cit., p. 71.

a posição de enunciação denominada por Spivak como “informante nativo”¹² – seja por encontrar no trabalho uma forma (social ou cultural) que amplifica o conhecimento da diversidade humana, seja por atribuir-lhe o propósito esvaziado de expressar outras dimensões daquilo que é unificado sob a ideia de humano.

Em ambos os casos, a obra de arte torna-se um objeto pós-colonial que remete a uma relação ética (uma imediatidade figurada pelo pressuposto de uma humanidade compartilhada em sua diversidade) que o próprio trabalho auspicia, mas apenas porque tal relação é mediada pelas ferramentas do entendimento, perante o qual o sujeito pós-colonial da produção artística é afetável (como um objeto antropológico) e o sujeito pós-colonial do julgamento estético permanece, por delegação, transparente (como o sujeito do conhecimento antropológico).

Majmua, se considerada a partir do arcabouço crítico-kantiano, no que diz respeito ao julgamento reflexivo do belo, expõe algo mais que é, também, operacional, quando se a toma como uma peça pós-colonial, e que a limita, de imediato, a ser um objeto do julgamento determinativo. Pois, se o habitante da Nova Holanda¹³ da filosofia (de Kant) não tem apreciação para o sublime (como nota Spivak), tampouco o aborígene australiano das análises da racialidade – de modo muito próximo ao “Negro” de Kant – terá apreciação do belo, pois sua “ideia normal” do humano não corresponde ao “ideal de humanidade” que essas análises encontrariam mais tarde realizadas por formas corpóreas e sociais exclusivamente europeias¹⁴. Não se trata, aqui, da ideia de “diferença cultural” de Spivak, que a autora, de fato, constata ter sido submetida à forclusão [*foreclosed*] nos escritos de Kant sobre o sublime.

Recordemos que, para Kant, o “homem em estado bruto”, nos termos de Spivak – a saber, os povos da Nova Holanda e da Terra do Fogo – não fornecem quaisquer bases para que se leve em conta a figura, a Humanidade, que organiza a sua formulação de juízo estético¹⁵. Foi somente no início do século XX – depois que as análises da racialidade inscreveram o “Outro da Europa”, através da noção de diferença cultural, que esses *homens em estado bruto* puderam ser inscritos como variantes do Humano. Quando eles entram no registro estético, o fazem enquanto produtos de ferramentas kantianas do entendimento, e isso ocorre em dois momentos-chave das análises da racialidade: (1) eles são construídos como tipos específicos de seres humanos – sujeitos de culturas “tradicionais” ou “primitivas” – mas, (2) também, como sujeitos afetáveis, aqueles cujas mentes não têm acesso à Razão, que é a capacidade cognitiva necessária para sustentar a ideia de uma lei moral e sua correspondente concepção de Liberdade. Pois o sujeito afetável

(da diferença cultural) – o subalterno racial/global – é demarcado justamente pela falta dos requisitos mínimos para o julgamento do gosto, que é o cerne racional do “ideal de humanidade” de Kant¹⁶. O sujeito afetável é, ainda, marcado pela falta de uma concepção da *forma finalis*, uma ideia que reforça a explicação kantiana do gosto e sua atribuição de intencionalidade formal ao objeto. O conceito de *forma finalis* é uma referência às próprias capacidades cognitivas do sujeito, em particular, a sua habilidade em abordar a complexidade do mundo reduzindo o propósito deste (algo que ele jamais pode conhecer) a uma ordem (que apenas ele pode entender).

Mas *Majmua*, felizmente – em virtude, mesmo, de sua própria inabilidade em ser tomada como objeto estético prático-formal – expõe os limites da formulação de Kant, da afetabilidade, enraizada em uma explicação do julgamento do gosto (bem como no sequestro da imaginação por este), que repousa no princípio transcendental da finalidade e anuncia eficácia e necessidade (isto é, a base de uma ordenação acessível ao entendimento).

III.

Uma interpretação poética feminista negra utiliza a luz negra para dissolver a determinabilidade, que fundamenta a apresentação kantiana do julgamento estético. Desloca o foco para o elusivo, o vago, o incerto – a fragrância –, tornando possível, dessa maneira, destituir a sequencialidade e expor as correspondências (virtuais) mais profundas, açambarcadas (mas não extintas) pelas formas abstratas do pensamento moderno.

À primeira vista, *Majmua* me pareceu de altura considerável, ampla e contínua; depois de alguns segundos, entretanto, irrompeu horizontalmente, em faixas marrons menores, separadas por listras verdes. Um olhar mais rente discerniria essas faixas marrons separadas por pequeníssimas listras vermelhas, e um olhar ainda mais próximo revelaria os pequenos losangos. Àquela altura, contudo, algo mais havia atraído minha atenção: um perfume conhecido e familiar que eu, de imediato, não consegui nomear. Foi necessário um olhar ainda mais rente para que eu me desse conta de que os losangos eram feitos de varas de cravo-da-índia. As cores e as formas, então, perderam o interesse para mim. Os componentes do trabalho seriam familiares para muitos dos visitantes, ou não, uma vez que cada um desses componentes originava-se de lugares distintos e distantes. Cada componente – e em particular as miçangas e os cravos – existe há tanto tempo na Ásia do Sul e na América do Sul que ninguém sequer considera a questão de

16. Ibidem, p. 70.

onde, exatamente, cada um deles veio, ou como eles passaram a integrar nosso ambiente.

Conversar com Madiha Sikander a respeito de sua obra e sua formação em pintura de miniaturas me fez pensar sobre a necessidade de recordar que “forma” tem, ao menos, dois significados: a forma aristotélica (enquanto figura, formato ou composição), e a forma kantiana (enquanto fórmula ou princípio). Sikander relata que um aspecto relevante de sua formação em pintura de miniaturas no Paquistão é que lá os estudantes são instruídos a praticar até que a habilidade se torne instinto. Tenho certeza de que esse esquecer desempenha um papel em *Majmua*, como o nome (*assemblage*) explicitamente indica. O que me interessa é o que acontece quando a artista é treinada para renunciar, esquecer e abdicar de tudo o que está envolvido na obra de arte, dos materiais às condições. Esquecer de uma habilidade porque ela se tornou “instinto” tem, certamente, diversas consequências, tanto para a artista quanto para o trabalho. Em *Majmua*, o esquecimento carrega um potencial radical para a obra de arte, seja enquanto prática, objeto ou comentário sobre o presente global. O que há de tão convincente quanto ao esquecimento, quanto à redenção das intenções da artista às necessidades do trabalho? Ele conduz a uma distensão da composição e seus materiais, incitando-os aleatoriamente aos significados. Toda e qualquer decisão que Sikander tenha tomado devido à sua familiaridade (mas também, talvez, devido à eficiência, curiosidade, disponibilidade, precariedade, abundância ou mesmo ao patriarcado) com as formas e materiais usados no trabalho perde sua eficácia imediata na *assemblage*. Cada uma das peças que compõem *Majmua* – os cravos, as miçangas, os fios – reconfiguram o modo como as rotas geopolíticas e econômicas globais da atualidade foram delineadas mediante camadas e camadas de comércio, poderes imperiais derrotados e pelo sujeito econômico-jurídico por elas criado. Cada losango reconfigura o modo como as rotas da seda e das especiarias mapeiam o subcontinente indiano, traçando rotas comerciais que levam ao Neolítico, estendendo-se à Europa meridional, ao norte e leste da África, ao sudeste da Ásia, à Ásia Central e ao leste da Ásia. Cada uma das contas de miçanga remonta à expropriação das terras indígenas nas Américas e de seres humanos no continente africano – as “contas do tráfico negreiro” utilizadas por europeus em suas negociações com os grupos indígenas americanos. Cada componente material remonta a uma temporalidade errante, inaçambarcável e profunda. O tempo figural da matéria dissolve as oclusões (abstratas) do tempo histórico, expondo, assim, os vínculos coloniais que cruzam oceanos e continentes, e que, de outro modo, permaneceriam invisíveis

– sendo, todavia, tão familiares. A matéria empregada em *Majmua* suscita questões sobre o que ocorre à intenção da artista quando lida com materiais que se tornaram familiares. Esquecemo-nos que eles são repetições de algo que sempre existiu nas profundezas do espaço-tempo e mais além, desde sempre e a princípio [*always already*]¹⁷ mercadorias, itens de comércio e produtos do trabalho.

IV.

Aquilo que a luz negra proporciona, o que ela oferece à tarefa de refletir sobre o mundo e de des-pensá-lo [unthinking] é a possibilidade de considerar o pensamento por outro viés: e se o que interessa no trabalho de arte ultrapassa a representação não por conta de seu “por quê”, ou de seu “quando” ou de seu “onde”, mas em razão de seu “como” e seu “o quê”?

Ao interpretar o trabalho de arte como composição, a reflexão pode ocupar-se de seus componentes como matéria bruta. Pode, também, descobrir como a cognoscibilidade do trabalho de arte (tanto para o artista quanto para o apreciador) resulta do modo como essa matéria bruta considera a *travessia* do espaço-tempo¹⁸ – a exemplo de Dana, a principal personagem de *Kindred*, de Octavia Butler – levando ao escancaramento do modo como o mapa atual da globalidade (o horizonte ontológico delimitado pela racialidade) representa, pronta e integralmente, o capital mercantil, industrial e financeiro. Interpretar o trabalho de arte nesse sentido sabota a fixidez imposta pelos conceitos e formulações que informam o comentário crítico (e suas formas abstratas). Dito de outro modo, ao examinar os cravos e miçangas de escravos em *Majmua*, é possível interpretar, através da *matéria bruta*, o colonial como um momento da criação do capital. Revela-se aí que as mercadorias, como o algodão no passado colonial (e o cobre em seu presente global), não são um espécime de outras relações e modos (extrínsecos ou antigos) de produção – o qual o capital deve subsumir, articular ou substituir. Desde o início do século XVI, quando os mercadores portugueses começaram a comercializar nos oceanos Índico e Pacífico, as mercadorias (os escravos, o cravo e o algodão) extraídas dos vários domínios coloniais transitaram entre a Europa e suas colônias devido à operação dos dispositivos jurídicos modernos de colonialidade.

Quando a luz negra atinge a obra de arte, sua matéria prima (o material bruto) brilha. Esse método de reflexão e pensamento é crítico apenas na medida em que, enquanto tal, reconhece os limites do mundo como figurado para o sujeito, e busca não permanecer no interior deles.

17. “Always already” – literalmente: *sempre já* – é uma expressão frequentemente empregada por Spivak, que deriva da fenomenologia de Heidegger (*immer schon*, no alemão). Ela também é recorrente nos escritos pós-estruturalistas e, ainda, no pensamento de Jacques Derrida. (N.T.)

18. Para a instauração da transversalidade, cf. FERREIRA DA SILVA, 2014, p. 81-97.

O que ocorre é que a atenção dirige-se àquilo que, na obra de arte, resiste às apreensões redutivas dos discursos críticos – à exigência de um sujeito que deles promana – e insiste na significação *em estado bruto*. Não pretendo, ao dizer isso, ampliar a tese da autonomia da arte para incorporar a matéria da obra, mas, antes, convidar a um certo tipo de reflexão que se desdobra fora dos domínios do sujeito. Em outras palavras, considero a obra de arte como uma peça *poética*, ou como uma composição que é, sempre e a princípio, uma recomposição e uma decomposição de composições prévias e posteriores. Ao fazê-lo, portanto, proponho que o trabalho de arte não deve, de antemão, apresentar-se ao apreciador na condição de “objeto”, com todas as premissas e implicações que isso comporta. Pois o objeto (da ciência, do discurso ou da arte) nada mais é que uma mistura dos pilares onto-epistemológicos da razão universal, que sustenta os modos de operação do sujeito nos momentos de apreciação, produção e presentificação. Quando desenredada do sujeito, a reflexão sobre a obra de arte libera a imaginação da rede de significação sustentada pela separabilidade, determinabilidade e sequencialidade. Trata-se de um passo crucial na dissolução de um modo de conhecimento que sustenta o estado-capital, isto é, que fundamenta uma imagem do mundo como aquilo que deve ser conquistado (ocupado, dominado e subjugado).

Bibliografia

ADORNO, Theodor. **Aesthetic theory**. Tradução Robert Hullot-Kentor. London; New York: Bloomsbury, 2004.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Blacklight. In: MOLLOY, Clare; PIROTTE, Philipe; SCHÖNEICH, Fabian (ed.). **Otobong Nkanga: luster and lucre**. Berlin: Sternberg Press, 2017.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Toward a black feminist poethics: the quest(ion) of blackness towards the end of the world. **The Black Scholar**, Brookline, v. 44, n. 2, p. 81-97, 2014.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução Valerio Rohden e António Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KANT, Immanuel. **Critique of judgement**. Nova York: Hafner Press, 1951.

LLOYD, David. Race under representation. *Oxford Literary Review*, Edinburgh, v. 13, n. 1 (1991), p. 62-94, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *The politics of aesthetics*. London, New York: Bloomsbury, 2006.

SHARPE, Christina. *In the wake: on blackness and being*. Durham: Duke University Press, 2016.

SPILLERS, Hortense. Mama's baby, papa's maybe: an American grammar book. *Diacritics*, Baltimore, v. 17, n. 2, p. 64-81, 1987.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Critique of postcolonial reason*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

Denise Ferreira da Silva é professora e diretora do The Social Justice Institute / GRSJ da University of British Columbia. Seus escritos acadêmicos e práticas artísticas abordam questões éticas no presente global, e têm como alvo as dimensões metafísicas e os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno. Ferreira da Silva é autora do livro *Toward a global idea of race* (University of Minnesota Press, 2007), coeditora do volume *Race, Empire and the crisis of the subprime* (Johns Hopkins University Press, 2013) e editora-chefe da série de livros *Law, race and the postcolonial*, publicada pela Routledge/Cavendish. Entre suas práticas artísticas em colaboração, destacam-se *Poethical readings* e *The sensing salon*, com Valentina Desideri; a peça *Return of the vanishing peasant*, com Ros Martin; e os filmes *Serpent rain* (2016) e *Four waters-deep implicancy* (2018), com Arjuna Neuman.

Janaína Nagata Otoch é mestranda em História, Teoria e Crítica de Arte no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP (PPGAV/ECA-USP).

Artigo recebido em 12 de junho de 2019 e aceito em 11 de julho de 2019.

Marcelo Jacques de Moraes*

Sobre a mesa de mármore do café, uma iguaria canibal: perspectivas do olho, entre Walter Benjamin e Georges Bataille.

On the marble cafe table, a cannibal delicacy: perspectives of the eye, between Walter Benjamin and Georges Bataille.

Artigo inédito

Marcelo Jacques de Moraes

 0000-0001-8695-3280

palavras-chave:

Walter Benjamin; Georges Bataille; experiência; escrita; olho; olhar

keywords:

Walter Benjamin; Georges Bataille; experience; writing; eye; gaze

Este artigo tem por intuito discutir as relações entre experiência e escrita nas obras de Walter Benjamin e Georges Bataille, tomando como fio condutor as figuras do olho e do olhar. A partir de uma análise das relações críticas que os dois autores estabeleceram com o surrealismo no final dos anos 1920, procede-se em seguida à leitura de dois textos: “Policlínica”, de Benjamin, extraído de *Rua de mão única*, e “Olho”, de Bataille, publicado na revista *Documents*. Discute-se especialmente o sentido que assume neles a figuração do olho e a encenação do olhar.

In order to discuss the relationship between experience and writing in the works of Walter Benjamin and Georges Bataille, this article starts with an analysis of the critical relations that the two authors established with surrealism in the late 1920s, and then proposes the reading of the fragment “Polyclinic”, extracted from Benjamin’s *One-way street*, and of Bataille’s “Eye”, published in the magazine *Documents*. We then discuss specifically the meaning that the figuration and the enactment of the eye assume in them.

*Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ], Brasil.

Sobre a mesa de mármore
do café, uma iguaria canibal:
perspectivas do olho, entre
Walter Benjamin e Georges
Bataille

No intuito de tecer algumas reflexões sobre as relações entre experiência e escrita tal como se encenam nas obras de Walter Benjamin e de Georges Bataille, tomarei como fio condutor dois textos: “Policlínica”, do primeiro, extraído de *Rua de mão única*, e “Olho”, do segundo, publicado na revista *Documents*. Antes, porém, de proceder à leitura desses textos, farei uma breve exposição sobre as relações mais ou menos críticas que ambos, cada um à sua maneira e em condições e circunstâncias bem diversas, estabeleceram com o surrealismo. Creio que essas relações foram decisivas para os dois escritores, muito especialmente no que diz respeito ao interesse de ambos pela imagem e pelo olhar.

Com seu interesse pelo novo espaço citadino, pelo modo como ele passou a solicitar cada vez mais a atenção visual; pelo modo cada vez mais insistente com que palavras e imagens se materializavam, se disseminavam e se expunham nesse espaço, em função da multiplicação de seus meios e formas de circulação; com seu interesse pelo uso da fotografia, da colagem, desenvolvendo técnicas de montagem tanto no âmbito da literatura quanto no das artes visuais; com seu interesse pelos objetos que brotavam de toda parte, acumulando-se e proliferando-se em sua condição de restos e resíduos de um progresso técnico em constante aceleração, a aventura surrealista teve um impacto importante sobre todos aqueles que, na Europa do primeiro pós-guerra, em meio à ascensão do fascismo e do comunismo, por algum viés escreviam e pensavam no sentido da arte e da literatura em suas relações com a vida cotidiana e com a política.

Se essa aventura já produzira, indubitavelmente, um sopro de liberdade ao problematizar e embaralhar as fronteiras entre a arte, a vida e a política, ela também se deixaria cada vez mais atravessar, em sua tendência a uma espécie de autoembriaguez, de autocelebração permanente, por um certo idealismo purificador, que revelava uma forte tendência à estetização, tanto da vida como da política.

Entre 1929 e 1930, Georges Bataille engaja-se em violenta polêmica com André Breton e o surrealismo. Crítico, justamente, de certo idealismo revolucionário que atribui a Breton, e que associa a “uma revolução icariana castrada”¹, o escritor refere-se à “predominância dos valores superiores e etéreos”² entre os surrealistas e ironiza a reivindicação de Breton da importância decisiva de “crer [na] liberdade [do homem]”, presente no final do “Segundo Manifesto do Surrealismo”, de 1929³.

Bataille escreveu um outro texto importante nesse contexto, intitulado “O valor de uso de DAF Sade”, uma “carta endereçada aos [seus]

1. BATAILLE, Georges. La “vieille taupe” et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste*. In: BATAILLE, Georges. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1970. v. 2. p. 96. Quando não houver referência a edições brasileiras, a tradução das citações é minha.

2. Ibidem, p. 103.

3. BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p. 218.

contemporâneos”, como ele escreve no subtítulo, mas que permaneceria inédita até 1967⁴. Neste texto, que antecipa muito do que desenvolveria em ensaios como “A noção de dispêndio”, de 1933, e “A parte maldita”, de 1949, ele se interroga sobre a vocação da realidade industrial da sociedade burguesa de “[persistir na] necessidade dominante de apropriação”, na “obstinação doentia da vontade que tenta representar para si própria um mundo homogêneo e servil”⁵.

Pois Bataille quer então pensar a organização das sociedades humanas a partir de “dois impulsos polarizados, a excreção e a apropriação”, em relação aos quais se acusa ou se destrói o caráter “heterogêneo” dos “corpos estranhos”⁶ – ou seja, das *coisas* – que nos rodeiam. Referindo-se ao caso de Sade, justamente, como um “corpo estranho”, Bataille afirma que a vida e a obra do Marquês, no âmbito de sua apropriação pelos surrealistas, “não teriam mais qualquer outro valor de uso a não ser o valor de uso vulgar dos excrementos, nos quais só amamos na maioria das vezes o prazer rápido (e violento) de evacuá-los e de não mais os ver”⁷. O escritor aponta o modo como o domínio erótico violento, destrutivo, performado por Sade é destituído pelos seus contemporâneos – dele, Bataille – de “qualquer realidade”, fazendo com que Sade torne-se então “inconcebível fora da ficção”⁸.

Mas é de regra que a sociedade industrial devote-se incessantemente a homogeneizar, a racionalizar os “corpos estranhos”, para assim dispô-los ao consumo. A homogeneização, diz Bataille, “[substitui] em toda parte os objetos exteriores, *a priori* inconcebíveis, por séries ordenadas de concepções ou de ideias”⁹. Ele associa todas as forças eróticas, excrementais, como ele as chama, encenadas na obra de Sade, aos “impulsos orgíacos” presentes nas sociedades ditas primitivas e nelas associados ao sagrado¹⁰. Bataille quer pensar a obra de Sade, assim como o que ele associa ao sagrado, na perspectiva de um ritmo alternativo de apropriação e de excreção em que os corpos estranhos, estrangeiros, heterogêneos, circulam como tais, resistindo a toda homogeneização, a toda idealização, em que o excremento resiste a se tornar ideia.

Depois de discutir, ao longo do texto, os modos próprios de apropriação homogeneizante da filosofia e da poesia, na primeira por abstração, na segunda por elevação estetizante, Bataille propõe o que chama de uma “teoria heterológica do conhecimento”. Eis os termos com que ele sintetiza a questão, problematizando a possibilidade da própria constituição de um saber positivo:

Quando dizemos que a heterologia encara cientificamente as questões da heterogeneidade, não queremos dizer com isso que a heterologia é, no

4. BATAILLE, Georges. La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels). In: BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970. v. 2. p. 54-69.

5. Ibidem, p. 64.

6. Ibidem, p. 58.

7. Ibidem, p. 56.

8. Ibidem, p. 56-67.

9. Ibidem, p. 60.

10. Ibidem, p. 58.

Sobre a mesa de mármore
do café, uma iguaria canibal:
perspectivas do olho, entre
Walter Benjamin e Georges
Bataille

sentido habitual de tal fórmula, a ciência do heterogêneo. O heterogêneo está até mesmo decididamente situado fora do alcance do conhecimento científico, que, por definição, só é aplicável aos elementos homogêneos. Antes de tudo, a heterologia se opõe a qualquer representação homogênea do mundo, isto é, a qualquer sistema filosófico. Representações como essas sempre têm por objetivo privar tanto quanto possível o universo em que vivemos de toda fonte de excitação e desenvolver uma espécie humana servil apta unicamente para a fabricação, para o consumo racional e para a conservação dos produtos.¹¹

A heterologia vai se ater “a retomar conscientemente e decididamente”¹² os detritos desse processo intelectual, vai mesmo reivindicá-los, mas como tais, em sua precariedade e em sua informidade, em sua negatividade, em sua resistência, justamente, à apropriação intelectual. Daí sua conclusão sobre as possibilidades da filosofia, renunciando o que ele viria a pensar mais à frente como “não-saber”:

A partir do momento em que o esforço de compreensão racional resulta na contradição, a prática da escatologia intelectual comanda a dejeção dos elementos inassimiláveis, o que equivale a constatar vulgarmente que uma gargalhada é a única saída imaginável, definitivamente terminal, e não o meio, da especulação filosófica.¹³

Eu gostaria de reter dessas reflexões a seguinte questão: como pode a vida escapar de fato das homogeneizações civilizatórias que se organizam e se impõem sempre a partir de princípios idealizantes que na verdade a ignoram, que a ultrapassam? Do ponto de vista de Bataille, a vida só “começa”, só se oferece à experiência, a partir do déficit dos sistemas normativos, a partir da “insubordinação” de tudo o que eles não cessam de recalcar, o “esplendor sem condição das coisas materiais”, como ele diria em “A noção de dispêndio”¹⁴, ou, em outros termos, a “parte maldita” da experiência, aquela que se experimenta, justamente, como pura vertigem.

Ou seja, aquilo que só se experimenta, paradoxalmente, saindo de si, no êxtase, na gargalhada, no horror, no gozo. Como diz Giorgio Agamben sobre o êxtase em Bataille:

O paradoxo do êxtase bataillano é, na realidade, que *o sujeito deve estar ali onde não pode estar*, ou vice-versa, que *ele deve faltar ali onde deve estar presente*. É essa a estrutura antinômica daquela experiência interior a que Bataille procurará por toda a vida prender-se(...).¹⁵

11. Ibidem, p. 62-63.

12. Ibidem, p. 63.

13. Ibidem, p. 64.

14. BATAILLE, Georges. La notion de dépense. In: BATAILLE, Georges. **Œuvres complètes**. Paris Gallimard, 1970. v. 1. p. 319.

15. AGAMBEN, Giorgio. Bataille e o paradoxo da soberania. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 91-93, 2005.

Estamos, portanto, entre o mundo homogeneizante e o heterogêneo que resiste a ele, o “corpo estranho” que se abre para a “experiência interior”, para o que Bataille chamaria de “a diferença não explicável”¹⁶, ou de “impossível”, que é justamente o que, para ele, leva, coage, obriga à escrita. No prefácio a uma de suas narrativas, “O azul do céu”, ele vai escrever:

16. BATAILLE, Georges. La structure psychologique du fascisme. In: BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Paris Gallimard, 1970. v. 1. p. 345.

17. BATAILLE, Georges. Le bleu du ciel. In: BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972. v. 3. p. 381, grifo do autor.

18. BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche: vontade de chance*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 181. (Tradução ligeiramente modificada).

Só a prova sufocante, impossível, dá ao autor o meio de atingir a visão distante esperada por um leitor fatigado dos limites próximos impostos pelas convenções. (...) Como nos demorar em livros a que, de maneira sensível, o autor não foi coagido?¹⁷

A experiência em Bataille está fortemente ligada a isso, à escrita desse “impossível”, à escrita que o performa, que o encena, que o pensa, no limite do não-sentido, do não-saber; como ele diz em seu livro *Sobre Nietzsche: vontade de chance*: “Descrevi (...) a experiência (extática) do sentido do não-sentido invertendo-se num não-sentido do sentido... então de novo... sem saída aceitável...”¹⁸.

É por esse viés que se poderá distinguir a experiência interior de Bataille da experiência mística, justamente porque, nesta última, a noite e o não-saber são, em última instância, passagens para a luz, para a revelação. Por isso, aliás, o escritor fala em ateleologia, porque a experiência de que ele trata é ateleológica, não leva a nada. Não há exterioridade abstrata, o homem da “experiência interior” permanecerá nu e suplicante após o êxtase, separado e solitário.

Chego aqui para dizer que se há visão a partir da experiência interior – Bataille diz, de fato, que nela o espírito, a mente pode ser um olho –, o que esse olhar descobre é sua própria turbulência, suas próprias “manchas”. À imagem poética surrealista que pretendia transfigurar o banal em maravilhoso, Bataille contrapunha, assim, a “mancha cega” do entendimento:

Há no entendimento uma mancha cega: que recorda a estrutura do olho. No entendimento como no olho é difícil discerni-la. Mas ao passo que a mancha cega do olho não tem maiores consequências, a natureza do entendimento quer que a mancha cega tenha nele mais sentido do que o próprio entendimento (...). [N]a medida em que se considera no entendimento o próprio homem, quero dizer, uma exploração do possível do ser, a mancha absorve a atenção: não é mais a mancha que se perde no conhecimento, e sim o conhecimento que se perde nela. A existência, dessa maneira, fecha o círculo, mas não pôde fazê-lo sem incluir a noite de que só sai para nela entrar de

Sobre a mesa de mármore
do café, uma iguaria canibal:
perspectivas do olho, entre
Walter Benjamin e Georges
Bataille

novo. Como ela ia do desconhecido ao conhecido, é-lhe preciso inverter-se no ápice e retornar ao desconhecido.¹⁹

Walter Benjamin, por seu turno, põe-se também, pelos idos de 1929, em posição que começa a se desenhar como crítica em relação ao surrealismo. Encontra-se, contudo, em situação completamente diferente da de Georges Bataille. Está ainda em Berlim – só irá para o exílio na França em 1933 –, e ali, diante da ascensão galopante do fascismo, interroga-se, em seu ensaio sobre o surrealismo, sobre a necessidade de “ultrapassar o estágio das eternas discussões e chegar a todo preço a uma decisão desperta nessa crise”²⁰. E se Benjamin percebe o surrealismo como “o último instantâneo da inteligência europeia”, subtítulo do ensaio, é para esboçar, a partir desse “instantâneo”, qual o historiador materialista que já começa a ser, sua pré e sua pós-história.

A pré-história, do surrealismo e da época, está no século XIX. Benjamin vai realçar especialmente – é o que realmente o fascina no movimento, nas obras que dele emergem – o modo como os surrealistas detectam “as energias revolucionárias que transparecem no antiquado” (antiquado, obsoleto, ou caduco, conforme a tradução)²¹, o modo como a irrupção cada vez mais assombrosa, ao longo do século XIX, de objetos fora de uso, digamos assim, solaparia e colocaria em questão o triunfo da modernidade, mostraria seu “caráter destrutivo”, a produzir incessantemente ruínas – e imagens. É na mesma época em que começa a escrever o ensaio sobre o surrealismo, em 1927, que Benjamin se lança ao projeto do *Livro das passagens*, em torno de Baudelaire e de Paris, a que se dedicará até a sua morte. Pois se “no centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris”²², o “espaço da imagem” que ele pensa a partir dela “não pode mais absolutamente ser medido de forma contemplativa”²³, como tenderiam a fazer os surrealistas.

Assim, se Benjamin reconhece o mérito do surrealismo na “explosão”, “a partir de dentro”, do “domínio da literatura, levando a vida literária até os limites extremos do possível”, ele também diagnostica, por outro lado, um momento de impasse, em que o grupo tende a “entregar ao público os precipitados [ou resíduos] literários de uma forma de existência, mais do que [a] revelar [criticamente] essa forma de existência”, derivando antes numa “luta material pelo poder e pela hegemonia”, em vez de “fragmentar-se e transformar-se”, oferecendo-se como “manifestação pública”²⁴.

19. BATAILLE, Georges.

A experiência interior.

Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 149-150. (Tradução ligeiramente modificada).

20. BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 21.

21. Ibidem, p. 25.

22. Ibidem, p. 26.

23. Ibidem, p. 34-35.

24. Ibidem, p. 22.

25. Ibidem, p. 25

26. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 505.

27. Ibidem, p. 512.

Vai referir-se à “experiência viva e fecunda” do “afrouxamento do Eu pela embriaguez”, mas também à necessidade de, a partir dessa experiência, “fugir ao fascínio da embriaguez”. O que ele identifica justamente com “a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa”, mística, que se daria não “através do narcótico”, mas da “iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica”²⁵. “A historiografia que mostrou ‘como as coisas efetivamente aconteceram’ foi o narcótico mais poderoso do século”, precisaria Benjamin mais tarde no *Livro das passagens*²⁶. Mas “despertar” desse sonho narcótico implicará reconhecer que “a ‘pureza’ do olhar não só é difícil, mas também impossível de ser alcançada”²⁷.

Nesse sentido, talvez possamos dizer que essa “iluminação profana de inspiração materialista e antropológica” seria, antecipando o que Benjamin nomearia explicitamente em “Sobre o conceito da História” como “imagem dialética”, aquela fulgurância que ofereceria à visão, para além daquilo que ela supostamente dá a ver, o próprio olhar que dá a ver, seu modo próprio de visibilidade, e também, ao mesmo tempo, sua “narcose”, a um só tempo libertadora e engeguecedora. Todo entendimento traz consigo sua mancha cega...

Como ponte para um breve corpo a corpo com os textos que inspiraram o título deste ensaio, faço uma pequena digressão, uma “digressão objetiva”, digamos assim, já que me parece constituir um ótimo exemplo do que os surrealistas chamaram de “acaso objetivo”. Quando começava a preparar a intervenção que deu origem a este texto²⁸, mencionei o título proposto a Rodrigo Silva Ielpo. Disse a ele que pretendia partir das relações de Walter Benjamin e de Georges Bataille com o surrealismo para confrontar a questão do olhar na obra de ambos, e Rodrigo imediatamente evocou a “mesa de dissecação” de Lautréamont, tão cara aos surrealistas. Ele me deu assim a imagem que me fazia ver o que eu procurava intuitivamente ao ter a ideia de reunir os dois fragmentos.

“Belo (...) como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva”²⁹. Numa minuciosa e arguta análise em que retoma a célebre frase de Lautréamont citada por Breton em “Situação surrealista do objeto”³⁰, e cantada e decantada pelos surrealistas como imagem da experiência fusional do encontro amoroso, Eliane Robert Moraes vai alçar “a mesa da dissecação” à condição de imagem atualizada, na

28. Refiro-me a uma conferência ministrada na “Benjaminiana 2018”, encontro de pesquisadores de Walter Benjamin realizado na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro em setembro de 2018.

29. LAUTRÉAMONT, Comte de. *Os cantos de Maldoror*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. p. 240.

30. BRETON, Op. cit., p. 330.

Sobre a mesa de mármore
do café, uma iguaria canibal:
perspectivas do olho, entre
Walter Benjamin e Georges
Bataille

racionalização da crueldade operada pelo século XX, da “mesa sacrificial” que seria o cenário por excelência do êxtase erótico bataillano, e que se desenha, não como o lugar da realização efetiva do amor louco bretoniano, mas como o lugar sempre presente da experiência de corpos agonizantes, doentes, de corpos estranhos, sendo perpassados de feridas e incisões por objetos cortantes³¹. E como o próprio lugar da escrita.

Em “Policlínica”, um dos textos algo aforismáticos de Walter Benjamin publicados em *Rua de mão única*, um “autor” põe em cena sua própria “mesa de dissecação”. Valho-me aqui das traduções de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa e de João Barrento, que explorarei na sequência:

O autor coloca o pensamento sobre a mesa de mármore do café. Longa contemplação: pois ele utiliza o tempo em que o copo – a lente sob a qual examina o paciente – ainda não está diante dele. Em seguida desempacota gradualmente seu estojo: caneta-tinteiro, lápis e cachimbo. A multidão dos fregueses, ordenada anfiteatralmente, compõe seu público clínico. Café, precavidamente servido e fruído do mesmo modo, põe o pensamento sob clorofórmio. Aquilo sobre o qual este está cismando não tem a ver com a coisa mesma mais que o sonho do narcotizado com a intervenção cirúrgica. Nos cautelosos lineamentos do manuscrito são feitos cortes, o operador desloca acentos no interior, queima fora as tumescências das palavras e insere como costela de prata uma palavra estrangeira. Por fim, a pontuação lhe costura com finas picadas o conjunto e ele remunera o garçom, seu assistente, em dinheiro vivo.³²

O autor coloca os pensamentos sobre a mesa de mármore do café. Longa meditação: aproveita o tempo em que o vidro – a lente com a qual examina o doente – ainda não está à sua frente. Depois, vai retirando os seus instrumentos: caneta, lápis e cachimbo. A multidão dos frequentadores, disposta em anfiteatro, constitui o seu público clínico. O café, servido por mão solícita e assim saboreado, submete o pensamento aos efeitos do clorofórmio. Aquilo em que pensa tem tanto a ver com a coisa em si como o sonho do narcotizado com a intervenção cirúrgica. Fazem-se incisões nas cuidadas linhas da caligrafia, o operador desloca acentos no seu interior, cauteriza as protuberâncias verbais e insere, como se fosse uma costela de prata, uma palavra estrangeira. Por fim, costura tudo

31. MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 52-54.

32. BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 2. p. 54.

com os pontos finos da pontuação e paga ao criado, seu assistente, em numerário.³³

Vemos que a “mesa de dissecação” é aqui uma mesa de café, disposta de saída como um posto de “contemplação”, ou de “meditação” (na tradução de João Barrento), do “autor”, em que este se dispõe primeiramente à contemplação do próprio “pensamento”, ou dos “pensamentos”, como quer Barrento. Pensamento que parece, a princípio, ser ele próprio o “paciente”, o “doente” a ser “examinado”. Ou o pensamento “colocado” como uma doença, desdobrando-se do corpo do autor como uma espécie de “corpo estranho”:

O autor coloca o pensamento [os pensamentos] sobre a mesa de mármore do café. Longa contemplação [meditação]: pois ele utiliza [aproveita] o tempo em que o copo – a lente sob a qual examina o paciente [o doente] – ainda não está diante dele.

Gosto da ideia de pensar tanto no singular, como na primeira tradução, quanto no plural, na segunda tradução: “colocar” o “pensamento” sobre a mesa, no singular, soando, assim, mais abstratamente, remetendo mais à época, a um modo de pensar, a um modo de ver mais geral. No primeiro caso, antes de propriamente pensar, investigar seu próprio modo de pensar; antes de “contemplar” o objeto, de “observá-lo”, de “meditar” sobre ele, contemplar o modo de contemplar, de meditar, de abordar: “O autor coloca o pensamento sobre a mesa de mármore do café”. Ao passo que a segunda opção, pôr “os pensamentos”, no plural, parece remeter a uma investigação mais voltada para pensamentos circunstanciais, pessoais, para um fluxo de pensamentos, talvez, quem sabe, para livrar-se deles, antes de lançar-se ao exame do que viria a ser propriamente seu objeto, seu “paciente”, seu “doente”. O autor investigaria, portanto, de saída, antes de voltar-se para o objeto, o que pudesse constituir sua “mancha cega” singular, seu modo próprio de não ver...

E nessa segunda frase (“Longa contemplação: pois ele *utiliza*, *aproveita* o tempo em que o copo – a lente sob a qual examina o paciente – ainda não está diante dele”), põe-se a questão deste “copo-lente” ainda por vir, deste “café” que, com seu efeito “clorofórmio”, virá, talvez, distrair o “autor” de si mesmo, que virá levá-lo, quem sabe, a confundir-se com o “narcotizado” objeto da intervenção. Trata-se, ao que parece, para “o autor”, de “utilizar”, “aproveitar” o tempo em que ainda não terá sido narcotizado pelo olhar do “paciente”, do “doente”,

33. BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: infância berlinesa: 1900. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 50.

Sobre a mesa de mármore
do café, uma iguaria canibal:
perspectivas do olho, entre
Walter Benjamin e Georges
Bataille

do seu “público clínico”, dos seus “fregueses”, de seus “leitores”. O tempo por um instante “[arrancado] ao contínuo da história”³⁴, talvez pudéssemos dizer...

Além disso, Benjamin, o autor de fato, se podemos dizer assim, já começa a performar – “operar” – os “cortes” e “costuras” da “pontuação” explicitados no final do aforismo, que dão a ver o processo cirúrgico de composição, implicando uma temporalidade lenta e entrecortada, da leitura (leitura do autor do que se põe sobre sua mesa, de seu pensamento, seus pensamentos, e para além dela...) e da escrita que constitui essa leitura (essa leitura escrita como dissecação) e que se oferece a nós, seus leitores. De toda maneira, trata-se, de saída, de um modo de construir as relações de um olhar que perscruta o espaço fragmentariamente. Dissecar-se primeiramente a si mesmo, ao modo próprio de pensar, aos próprios pensamentos, desapropriar-se, desapossar-se deles, de si. Para só então tornar-se propriamente “operador”. Essa experiência de contemplar, de ler, que se faz escrita é, assim, em primeiro lugar, contemplação, observação do próprio processo de escrita, “meditação” sobre as condições da “forma de existência-autor”.

Na sequência, o campo do olhar do autor abre-se no espaço e o processo de “dissecação” amplia-se:

Em seguida desempacota gradualmente seu estojo [os seus instrumentos]: caneta-tinteiro, lápis e cachimbo. A multidão dos fregueses, ordenada anfiteatralmente, compõe seu público clínico. Café, precavidamente servido e fruído do mesmo modo, põe o pensamento sob clorofórmio. Aquilo sobre o qual este está cismando [em que pensa] não tem a ver com a coisa mesma mais que o sonho do narcotizado com a intervenção cirúrgica.

Ou seja, enquanto o autor “gradualmente” “desempacota” seus “instrumentos”, a “multidão dos fregueses” ordena-se “anfiteatralmente” como um “público clínico”; como se o “autor”, ao mesmo tempo em que se pusesse a “examinar seu paciente”, se expusesse como tal num púlpito universitário a um “público”, justamente seus “fregueses”, sua clientela – os estudantes, os leitores, o mercado, poderíamos, talvez, em suma, dizer... E com “o pensamento sob clorofórmio” – efeito do “café servido” –, “sob a lente”, portanto, do narcótico, tem início a “intervenção cirúrgica” – que se confunde com a própria escrita –, e na qual o autor-dissecador-operador volta a se confundir em certo momento com o próprio “paciente”, o “doente” “narcotizado”, com a “coisa mesma” que se encontra sobre a mesa daquele que “pensa” e “examina”. Narcotizado – com o pensamento “cismado”,

34. BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 18.

35. Cf. citação referida na nota 17.

36. BENJAMIN, 2006, p. 506.

37. Aqui poderíamos evocar o relato de Benjamin sobre o regime que ele se impõe para proceder à sua tradução de Proust: ao despertar, em jejum, ainda “de dentro do sono”. (Cf. MORAES, Marcelo Jacques de. Envelhecimento e esquecimento, contratempos da tradução (com Walter Benjamin e Marcel Proust). In: MORAES, Marcelo Jacques de. **Sobre a forma, o poema e a tradução**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017. p. 267-268). Um outro fio poderia ser seguido na confrontação desses dois gestos de escrita, na mesa do café e na “sala de desjejum”: o da encenação da escrita como ato público, no café, em contraposição ao ato privado e solitário do escritor burguês do século XIX, que a cena do tradutor em jejum dá a ver.

38. “A obra é a máscara mortuária da sua concepção” (BENJAMIN, 2013b, p. 28).

ou “coagido”, como disse Bataille³⁵ – pelas “fantasmagorias” de sua época, diria, talvez, Benjamin. Movimento, portanto, ininterrupto de associação e dissociação entre o autor e o pensamento, a escrita e o paciente, a coisa mesma e o sonho. Imagem dialética, imagem onírica, portanto, em que sujeito e objeto, examinador e examinado, olhante e olhado parecem se confundir de maneira de certo modo indecível. E que se consuma na própria operação da escrita, aquela em que, como dirá Benjamin no *Livro das passagens*, “o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos”^{36, 37}.

E assim chegamos ao fim do texto, em que se assinalam, em tom de ensaio, os “cortes”, “incisões”, as “cauterizações”, as “palavras estrangeiras”, as “picadas” que despertarão o leitor para a necessidade de empreender, ele também, seu próprio trabalho de dissecação, de destruição, de remontagem do texto, para restituir, em sua leitura, uma “conjunção” do texto com as manchas cegas e corpos estranhos de sua época, “operando”, portanto, a seu turno, qual, ele também, cirurgião, para fazer “conjunto” a partir de sua – do texto – “máscara mortuária”³⁸:

Nos cautelosos lineamentos do manuscrito são feitos cortes [Fazem-se incisões nas cuidadas linhas da caligrafia], o operador desloca acentos no interior, queima fora as tumescências das palavras [cauteriza as protuberâncias verbais] e insere como costela de prata uma palavra estrangeira. Por fim, a pontuação lhe costura com finas picadas o conjunto [costura tudo com os pontos finos da pontuação] e ele remunera o garçom, seu assistente, em dinheiro vivo.

“Conjunto” que, “no auge do capitalismo”, parece ter a consciência e o cuidado visual com que se trataria um reclame, um anúncio (figura frequente em vários outros aforismos do livro), e que não se perfaz sem a “assistência” de alguém que faça a mediação entre olhantes/olhados e olhados/olhantes... Não estaria, aliás, aqui o “garçom” sendo pago em “dinheiro vivo” para cumprir o papel de uma espécie de agente literário?

Em 1929-1930, Georges Bataille participa, como secretário de redação, da revista *Documents*, que terá como colaboradores escritores, fotógrafos, pintores e etnógrafos. Será, nas palavras de Michel Surya, “uma máquina de guerra contra o surrealismo”³⁹, ou,

39. SURYA, Michel. **Georges Bataille, la mort à l'œuvre**. Paris: Gallimard, 2012. p. 143.

nas de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, no catálogo da exposição “Informe, mode d’emploi”, “um dos atos de sabotagem mais eficazes de Georges Bataille contra o universo acadêmico e o espírito de sistema”⁴⁰. No número 4 de 1929 da revista, na seção “Dicionário crítico” (uma seção composta de verbetes mais ou menos aleatórios escritos pelos colaboradores da revista), Bataille põe à sua mesa de dissecação o “olho”.

Apropriando-se de uma expressão retirada de uma das narrativas de Robert Louis Stevenson, Bataille designa o olho, de saída, como uma “iguarria canibal”:

Iguarria canibal. Sabe-se que o homem civilizado se caracteriza pela acuidade de horrores frequentemente pouco explicáveis. O temor aos insetos é certamente um dos mais singulares e dos mais desenvolvidos desses horrores, entre os quais causa surpresa encontrar o temor ao olho. Parece de fato impossível, em relação ao olho, pronunciar outra palavra além de “sedução”, já que nada é tão atraente nos corpos dos animais e dos homens. Mas a sedução extrema está provavelmente no limite do horror.⁴¹

Vemos de saída a condição do “homem civilizado” associada à presença aguda de “horrores pouco explicáveis”, fenômeno que podemos aproximar daqueles que Bataille chamava de heterogêneos. Ele exemplifica então com “o temor aos insetos”, deslizando em seguida para “o temor ao olho”, referindo-os como aqueles “dos mais singulares e dos mais desenvolvidos”. Se o olho, diz ele, é tomado a princípio como objeto de fascinação, de “sedução”, esta é imediatamente associada ao horror. Há, portanto, aí um imbricamento de movimentos contraditórios, um movimento mal resolvido de homogeneização do heterogêneo. O horror como uma espécie de “limite” do fascínio, a partir do qual o objeto deste não se deixa plenamente possuir, incorporar: dissecar. Ao contrário, para Bataille é justamente no limite entre o horror e o fascínio que o objeto pode “revidar [retribuir, na tradução de Barrento] o olhar”, para dizer como Walter Benjamin em “Sobre alguns temas Baudelairianos”...

E é justo na medida em que, no limite do fascínio, o olho horroriza que Bataille aproxima-o do que corta, da lâmina, do gume, evocando então a famosa cena do “corte a sangue frio” do olho de uma jovem no filme *O cão andaluz*, de Salvador Dalí e Luis Buñuel:

Desse ponto de vista, o olho poderia ser aproximado do *gume*, cujo aspecto também provoca reações agudas e contraditórias: é isso que devem ter

Sobre a mesa de mármore
do café, uma iguarria canibal:
perspectivas do olho, entre
Walter Benjamin e Georges
Bataille

40. BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind. **L’informe mode d’emploi**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

41. BATAILLE, Georges. **Documents**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. p. 97, grifo do autor.

sentido de maneira *terrível* e obscura os autores de *O Cão andaluz* quando, nas primeiras imagens do filme, decidiram pelos amores sangrentos daqueles dois seres. O corte a sangue frio, com uma navalha, do olho deslumbrante de uma mulher jovem e encantadora é o que teria admirado até a desrazão um jovem que, observado por um gatinho deitado e tendo por acaso nas mãos uma colher de café, teve de repente vontade de tomar um olho com a colher.⁴²

42. Ibidem, p. 97-98, grifo do autor.

Vale notar aqui dois aspectos destacados por Bataille. Em primeiro lugar, numa nota, o modo como os espectadores do filme são “arrebatados e até mesmo, para ser mais exato, pegos pela garganta, e sem nenhum artifício”, e como, assim, “o horror se torna fascinante”, “brutal o bastante para romper o que sufoca”⁴³, ou seja, a homogeneidade do cotidiano, como a do “homem civilizado” que, por exemplo, limitar-se-ia a usar a navalha para fazer a própria barba... Em segundo lugar, como vemos, o escritor apresenta “o corte a sangue frio” desse “olho deslumbrante” como uma “iguaria”, por que não?, a ser devorada, “tomada com a colher” por um jovem que devora a cena (“admira até a desrazão”) com seus próprios olhos, enquanto a seu turno é “observado por um gatinho”.

43. Ibidem.

Olhos e olhares cortantes, cortados, devorantes, devorados... Mas que, como Bataille ressalta em seguida, não cessam de ser “ocultados”, qual corpo estranho, pelo “homem branco”:

Vontade singular, evidentemente, da parte de um homem branco, a quem os olhos dos bois, dos cordeiros e dos porcos que come sempre foram ocultados. Pois o olho, segundo a deliciosa expressão de Stevenson, *iguaria canibal*, é de nossa parte objeto de tamanha inquietude que jamais o morderemos.⁴⁴

44. Ibidem, p. 98, grifo do autor.

Passa, assim, o olho de objeto a ser devorado a objeto fóbico: o “olho da consciência” que vem perseguir o criminoso e devorá-lo com sua boca de peixe, como no desenho de Grandville, “Primeiro sonho: crime e expiação”, reproduzido na revista:

O olho chega, aliás, a ocupar uma posição extremamente elevada no *ranking* do horror, por ser, entre outras coisas, o *olho da consciência*. Todos conhecem bem o poema de Victor Hugo, o olho obsedante e lúgubre, olho vivo e pavorosamente sonhado por Grandville no decorrer de um pesadelo que precedeu de pouco sua morte: o criminoso “sonha que acaba de atacar um homem num bosque sombrio... O sangue humano foi derramado (...). As

Sobre a mesa de mármore do café, uma iguaria canibal: perspectivas do olho, entre Walter Benjamin e Georges Bataille

mãos da vítima se elevam suplicantes mas em vão. O sangue continua a correr". É então que aparece o olho enorme, que se abre num céu negro e persegue o criminoso através do espaço, até o fundo dos mares, onde o devorador após ter assumido a forma de um peixe. Enquanto isso, olhos incontáveis se multiplicam sob as ondas.⁴⁵

Eis o desenho com o olho arregalado e devorador da justiça, que se torna um peixe devorador:



" Derniers dessins de J.-J. Grandville : Premier Rêve. — Crime et Expiation " *Magasin Pittoresque*, 1847, p. 212.

45. Ibidem, p. 97-99, grifo do autor.

Fig. 1. Últimos desenhos de J.-J. Grandville: Primeiro sonho – crime e expiação⁴⁶.

46. HOLLIER, Denis (org.). **Documents**. Paris: Jean-Michel Place, 1991. v. 1. p. 220.

A respeito desses olhos, Bataille cita uma pergunta que o próprio Grandville teria feito a si mesmo: “Seriam os mil olhos da multidão atraída pelo espetáculo do suplício que se prepara?” E Bataille encaminha-se para o final do verbete referindo-se aos olhos atraídos pela revista *O olho da polícia*, publicada entre 1908 e 1914 com grande sucesso:

Mas por que esses olhos absurdos seriam atraídos, como uma nuvem de moscas, por algo repugnante? Por que também, na capa de uma revista semanal ilustrada, perfeitamente sádica, publicada em Paris de 1907 a 1924, um olho figura regularmente sobre fundo vermelho, acima de espetáculos sangrentos? Por que o *Olho da polícia*, semelhante ao olho da justiça humana no pesadelo de Grandville, não passa, afinal, da expressão de uma cega sede de sangue?⁴⁷

47. BATAILLE, 2018, p. 99.

Vejam-se os olhares fora de órbita que se entredevoram para devorar os devorados pelo “Olho” da polícia: a “sede cega de sangue”:

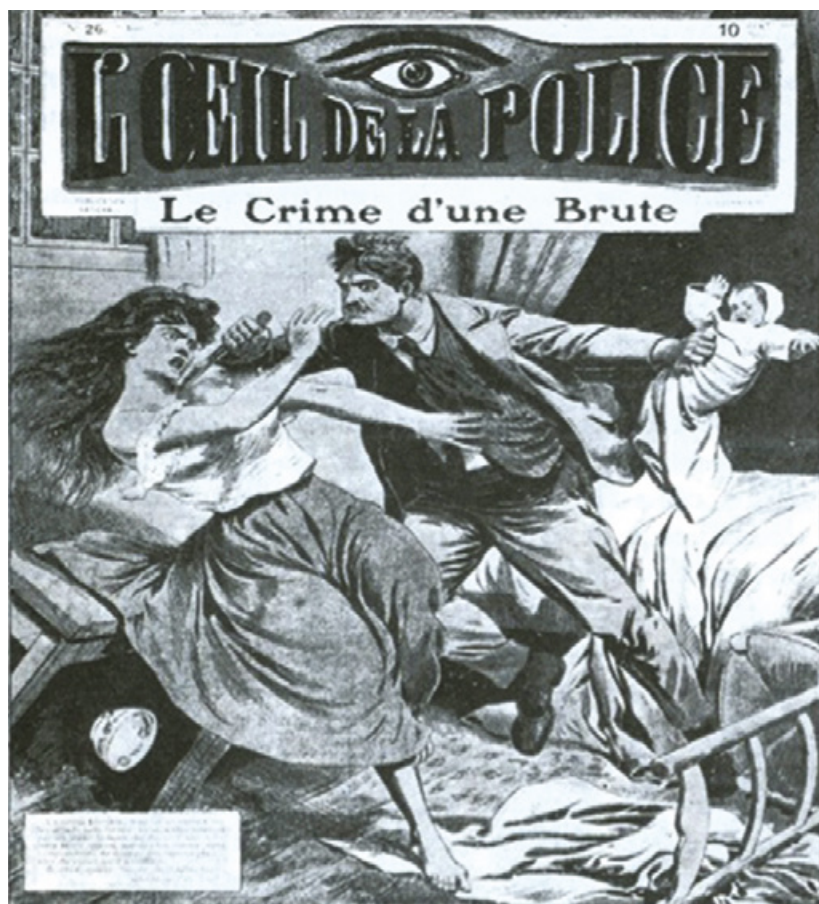


Fig. 2.

O olho da polícia, página da capa em cores. 1908, nº 26⁴⁸.

48. HOLLIER, Op. cit., p. 217.

Ou os olhos de Joan Crawford:



A essa imagem da “sede” sucede a cena final do verbete, a alusão a “um *fait divers* tão macabro quanto burlesco”, como disse Michel Leiris⁵⁰: trata-se da enucleação de um olho: um criminoso condenado à morte oferece ironicamente seu olho de vidro ao capelão, representante do mundo da consciência:

Semelhante também ao olho de Crampon, que, condenado à morte e, um instante antes do golpe de trinchete, solicitado pelo capelão, o repeliu; mas se enucleou e lhe ofereceu como presente jovial o olho assim arrancado, *pois esse olho era de vidro*.⁵¹

Oferecer “jovialmente” o próprio olho, olho de vidro, olho cego, que brilha mas não vê, corpo estranho ao próprio corpo, oferecê-lo, “como presente”, em puro dispêndio, ao olho da consciência...

Apesar de radicalmente diferentes quanto ao tom, ao estilo, à linguagem e ao “outro” que encenam, “Policlínica” e “Olho” têm primeiramente em comum – foi o que tentei evidenciar aqui ao colocar em contato esses dois textos – a exposição do olhar, da atenção e da tensão visual como uma caótica e violenta rua de mão dupla. A iguaria

Sobre a mesa de mármore
do café, uma iguaria canibal:
perspectivas do olho, entre
Walter Benjamin e Georges
Bataille

Fig. 3.

Os olhos de Joan Crawford.
Foto: Metro-Goldwin⁴⁹.

49. Ibidem, p. 216.

50. LEIRIS, Michel. Nos tempos de Lord Auch. In: BATAILLE, Georges. **História do olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 111.

51. BATAILLE, 2018, p. 100, grifo do autor.

52. Eu não poderia deixar de evocar aqui os olhos dos cegos do poema “Os cegos”, de Charles Baudelaire, aqueles “globos tenebrosos” que “atravessam (...) a escuridão ilimitada” em meio ao olhar do poeta e à “cidade [que] cant[a], r[i] e mug[e],/ Tomada pelo prazer até a atrocidade”.

Ao final do poema, o poeta lamenta-se e se interroga: “[T]ambém me arrasto! mas, mais do que eles embrutecido,/ Digo: o que procuram eles no céu, todos estes cegos?”

BAUDELAIRE, Charles.

Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1975. v. 1. p. 92.

53. BENJAMIN, 2012a, p. 125.

54. BATAILLE, 2018, p. 95.

55. Ibidem, p. 85-94.

56. HOLLIER, Op. cit., p. 194-201, 221-223.

posta à mesa de dissecação dos dois escritores é o seu próprio olho cego, exposto à cegueira do olho alheio⁵².

Gostaria de especular, para concluir, sobre um outro aspecto fundamental que, a meu ver, permitiria estabelecer “comunidade” entre Walter Benjamin e Georges Bataille, e que também se deixa de algum modo indicar, parece-me, nesses dois textos. Trata-se da relação ao próprio contexto de produção de pensamento que eles, cada um a seu modo, encenam, e que põe como atores decisivos no palco de sua contemporaneidade aqueles que Benjamin chamou, em “Experiência e pobreza”, de “novos bárbaros”, os “contemporâneos nus, deitados nas fraldas sujas de [sua] época”⁵³. E que certamente poderiam ser encarnados pelos “canibais” de Bataille, ainda mais explicitamente atualizados, aliás, no verbete anterior ao “Olho”, naquele mesmo número da *Documents*, um verbete intitulado “*Black Birds*”, em que o escritor comenta um espetáculo de revista de negros americanos chegados a Paris para fazer seu espetáculo no Moulin Rouge⁵⁴. Eis algumas das imagens que aparecem ao longo desse número, dialogando com esse texto e com outros como “Figura humana”, do próprio Bataille⁵⁵, “Civilização”, de Michel Leiris, ou um outro artigo sobre os *Black Birds*, assinado pelo antropólogo e etnomusicólogo André Schaeffner⁵⁶. As imagens reúnem fotografias de atualidades do mundo “civilizado” com outras recolhidas da coleção do Museu Etnográfico do Trocadero:



Fig. 4.

Canacas de Kroua, Koua-oua, lado leste (Álbuns E. Robin)⁵⁷.

57. Ibidem, p. 223.

Canakas de Kroua, Koua-oua, côté est (Albums E. Robin) *

Sobre a mesa de mármore
do café, uma iguaria canibal:
perspectivas do olho, entre
Walter Benjamin e Georges
Bataille



La garnison du pénitencier de Kanala, Nouvelle-Calédonie (Albums E. Robin).

Fig. 5.

A guarnição da penitenciária
de Kanala, Nova Caledônia.
(Álbuns E. Robin).



Les Lew Leslie's Black Birds à leur arrivée en France, à bord du paquebot "France".

Fig. 6.

Os Lew Leslie's Black Birds em
sua chegada à França, a bordo
do navio "France"⁵⁸.

58. Ibidem, p. 225.

Eis o texto de Bataille sobre os "*Black Birds*":

É inútil continuar procurando uma explicação para as *coloured people* que rompem repentinamente, com uma loucura incôgrua, um absurdo silêncio de gagos: estávamos apodrecendo com neurastenia, sob nossos tetos, cemitério e fossa comum, de tantas patéticas mixórdias; então os negros

que se civilizaram conosco (na América ou alhures) e que, hoje, dançam e gritam são pantanosas emanações da decomposição que se inflamaram sobre esse imenso cemitério: numa noite negra, vagamente lunar, assistimos então a uma demência embriagante de *fogos-fátuos* equívocos e encantadores, bizarros e uivantes como gargalhadas. Essa definição evitará qualquer discussão.⁵⁹

59. BATAILLE, 2018, p. 95, grifo do autor.

60. BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento:** sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 97-98.

61. Conhecido fragmento dos "Journaux intimes" do poeta, que termina assim: "Entretanto, deixarei estas páginas, – pois quero datar minha ira" (BAUDELAIRE, Op. cit., p. 667).

62. BENJAMIN, 2012a, p. 34.

63. Ibidem, p. 128, grifo do autor.

64. Além de dar título a uma importante seção de O culpado (BATAILLE, 2017c), o termo compõe o subtítulo de seu livro sobre Nietzsche: *Sobre Nietzsche: vontade de chance* (BATAILLE, 2017b).

Volto a Benjamin para concluir: será que não poderíamos considerar o tratamento do próprio pensamento como "corpo estranho", no início de "Policlínica", como uma primeira intuição em relação ao que seria o "caráter destrutivo" reivindicado pelo escritor numa de suas "imagens de pensamento"? "[C]riar espaço", "esvaziar", "[remover] os vestígios da própria idade", e assim, em vez de "[transmitir] as coisas tornando-as intocáveis", transmitir "as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as", diz Benjamin⁶⁰... Datando nossa ira, como queria o Baudelaire de "O mundo vai acabar"⁶¹, "organiz[ando] o pessimismo", como reivindicava Benjamin no ensaio sobre o surrealismo⁶², e remontando – no sentido da remontagem – as "situações" em que nos vemos enredados, para "[arranjarmo-nos], de novo e com poucos meios", "[preparando-nos], se necessário, para sobreviver à cultura", como sugeriria ainda o escritor no final de "Experiência e pobreza":

Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com os juro dos juro.⁶³

Pois é justamente no desnudamento de sua própria precariedade, de sua "pobreza", de sua inumanidade, que Benjamin vê a "chance" (para usar ainda uma palavra cara a Bataille⁶⁴) de seu contemporâneo de, como "indivíduo", em sua expropriação da experiência coletiva, poder redescobrir, "rindo", com um riso de "um som bárbaro", um pouco de sua própria humanidade, a vitalidade de sua própria vida. E de poder assim legá-la, outra, sobrevivente, aos que vêm, outros, sobreviventes.

Para terminar de vez à maneira benjaminiana, cito Benjamin citando Paul Valéry no *Livro das passagens*, numa alusão ao pensamento como trabalho infinito e labiríntico de dissecação do estranho corpo que nos constitui como vivos, de dissecação de nossa estranha vida: "O homem só é homem na superfície. Levante a pele, disseque: aqui

Sobre a mesa de mármore
do café, uma iguaria canibal:
perspectivas do olho, entre
Walter Benjamin e Georges
Bataille

começam as máquinas. Depois, você se perde numa substância inexplicável, estranha a tudo o que você conhece e que é, entretanto, o essencial”⁶⁵.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. Bataille e o paradoxo da soberania. Tradução de Nilcéia Valdati. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 91-93, 2005.

BATAILLE, Georges. La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels). In: BATAILLE, Georges. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1970a. v. 2. p. 54-69.

BATAILLE, Georges. La “vieille taupe” et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste. In: BATAILLE, Georges. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1970b. p. 93-109. v. 2.

BATAILLE, Georges. La notion de dépense. In: BATAILLE, Georges. **Œuvres complètes**. Paris : Gallimard, 1970c. v. 1. p. 302-320.

BATAILLE, Georges. La structure psychologique du fascisme. In: BATAILLE, Georges. **Œuvres complètes**. Paris : Gallimard, 1970d. v. 1. p. 339-371.

BATAILLE, Georges. Le bleu du ciel. In: BATAILLE, Georges. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972. v. 3.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

BATAILLE, Georges. **Sobre Nietzsche: vontade de chance**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

BATAILLE, Georges. **O culpado**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017c.

BATAILLE, Georges. **Documents**. Tradução de João Camillo Penna, Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1975. v. 1.

65. BENJAMIN, 2006, p. 448.

ARS BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: obras escolhidas v. 2. Tradução
ano 17 de Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São
n. 36 Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron, Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. rev. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012b.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**: sobre o haxixe e outras drogas. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: infância berlinense: 1900. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.

BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind. **L'informe mode d'emploi**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

BRETTON, André. **Manifestos do surrealismo**. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

HOLLIER, Denis (org.). **Documents**. Paris: Jean-Michel Place, 1991. v. 1.

LAUTRÉAMONT, Comte de. **Os cantos de Maldoror**. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

LEIRIS, Michel. Nos tempos de Lord Auch. In: BATAILLE, Georges. **História do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 111.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Sobre a mesa de mármore
do café, uma iguaria canibal:
perspectivas do olho, entre
Walter Benjamin e Georges
Bataille

MORAES, Marcelo Jacques de. Envelhecimento e esquecimento, contratempos da tradução (com Walter Benjamin e Marcel Proust). *In*: MORAES, Marcelo Jacques de. **Sobre a forma, o poema e a tradução**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017. p. 267-268.

SURYA, Michel. **Georges Bataille, la mort à l'œuvre**. Paris: Gallimard, 2012.

Marcelo Jacques de Moraes é professor titular de literatura francesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisador do CNPq. Recebe atualmente a bolsa Cientista do Nosso Estado (Faperj). Doutor em Literatura Francesa pela UFRJ (1996), fez estágios de pós-doutorado na Universidade de Paris VIII (2003), Paris VII (2010) e na Unicamp (2015). É editor da revista *Alea: estudos neolatinos* desde 1999. Publicou recentemente as coletâneas de ensaios *A incerteza das formas*, *O fracasso do poema* e *Língua contra língua*, também reunidas no volume *Sobre a forma, o poema e a tradução* (7 Letras, 2017). Traduziu diversos escritores e ensaístas franceses, entre os quais Georges Bataille, Christian Prigent, Philippe Lacoue-Labarthe, Georges Didi-Huberman e Jacques Derrida.

Artigo recebido em 23 de dezembro de 2018 e aceito em 26 de maio de 2019.


Alexandre Rodrigues da Costa*

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer.**

Indeterminate configurations: an analysis of the diagram and blot as anamorphic deployments in Hans Bellmer's work.

Artigo inédito

Alexandre Rodrigues da Costa

 0000-0001-6346-701X

palavras-chave:

informe; anamorfose;
mancha; diagrama; quiasma

Neste artigo, investigamos o informe, na obra de Hans Bellmer, como possibilidade de releitura da anamorfose a partir dos conceitos de diagrama e mancha, estudados por Kenneth Clark em seu texto “The blot and the diagram”. Dessa maneira, analisamos a relação entre corpo e cenário, ao explorar como Bellmer busca no *studium*, conceito de Roland Barthes, gerar ambiguidades, subvertendo a iconografia dedicada ao erotismo e os limites entre o exterior e o interior. Com base nesses processos, examinamos como o informe se desdobra da anamorfose e o evocamos, na obra de Bellmer, como dúvida, no instante em que a perspectiva e a anatomia são colapsadas pelo diagrama e pela mancha, dos quais se originam elementos de ordem abstrata e figurativa.

keywords:

formless; anamorphosis; blot;
diagram; chiasm

In this article, we investigate the formless in Hans Bellmer's work as a possibility of re-reading the anamorphosis from the concepts of blot and diagram, studied by Kenneth Clark in his text “The blot and the diagram”. In this sense, we analyze the relationship between body and scenery, exploring how Bellmer seeks to generate ambiguities through the *studium* – Roland Barthes' concept –, subverting the iconography dedicated to eroticism and the boundaries between exterior and interior. Based on these processes, we examine how the formless unfolds from the anamorphosis, in order to understand it as a doubt in Bellmer's work when perspective and anatomy are collapsed by the diagram and the blot, from which elements of abstract and figurative order originate.

*Universidade do Estado de
Minas Gerais (UEMG), Brasil.

**Agradecimento à FAPEMIG
pelo apoio financeiro

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.155645



Configurações indeterminadas:
uma análise do diagrama e da
mancha como desdobramentos
da anamorfose na obra de
Hans Bellmer

Hans Bellmer construiu, em 1934, sua primeira boneca com a ajuda de seu irmão, Fritz Bellmer, em uma estrutura de madeira e metal, preenchida com camadas de fibra de linho misturadas com cola e, finalmente, coberta de gesso, “com possibilidades anatômicas capazes de recriar as alturas da paixão até mesmo para inventar novos desejos”¹. Dessa boneca, foram geradas cerca de 28 fotografias, sendo que 10 foram escolhidas para compor a primeira edição de *Die Puppe*, publicada, em 1934, pelo editor Thomas Eckstein, à custa do próprio autor. Nesse livro, o leitor contempla, por meio das fotografias, a construção do corpo da boneca pelo artista: no início vê-se a sua estrutura, e ao longo das fotografias os contornos ganham a forma do que parece ser a representação de uma adolescente. Por etapas, assistimos ao surgimento do rosto, tronco e membros, ao mesmo tempo que eles se apresentam como fragmentos, restos de um corpo em ruínas. As imagens, assim, criam uma espécie de dramaturgia da construção da materialidade desse corpo, no qual o artista se faz presente, antecipando a discussão da arte contemporânea ao apresentar a obra com foco no processo, em vez do objeto pronto, acabado, e tornando-se “um dos primeiros exemplos de arte conceitual, na medida em que o relato pictórico da fabricação do artefato toma eventualmente o lugar desse próprio artefato”². Na terceira fotografia, por exemplo, por meio da dupla exposição, Bellmer aparece como um vulto, quase um fantasma mesmo, ao lado de sua criação inacabada, em um cômodo que parece pertencer a uma casa. Presa à parede atrás da boneca, percebemos uma planta sua em tamanho natural, como a enfatizar o processo de criação. As fotografias não são tiradas em um ateliê ou espaço de trabalho qualquer, mas encenadas em um ambiente familiar. A escolha do espaço abre a possibilidade de interpretá-las, simultaneamente, como registro de trabalho e construção de *mise en scènes*, a partir das quais a representação revela-se como um processo inacabado.

O livro *Die Puppe*, dessa forma, não apresenta apenas as etapas de construção da boneca, pois, ao percebermos as várias camadas dos materiais de que ela é feita, escapamos da representação naturalista do corpo, por meio da dissecação e da análise que Bellmer oferece em suas fotografias. Assim, ao organizar as imagens a partir de uma possível ordem cronológica, Bellmer fundamenta a gênese da boneca na morte e na destruição, à medida que a matéria, em sua boneca, ganha concretude e o corpo surge como objeto desmantelado, do qual sobram apenas membros e fragmentos dispersos.

Nas fotos de *Die Puppe*, Bellmer dissolve os limites entre a matéria e a ruína, a organização e o desastre, ao explorar as ambiguidades

1. BELLMER, Hans
apud CRÉTÉ, Marielle.
Bellmer's biography. In:
CENTRE NATIONAL D'ART
CONTEMPORAIN. **Hans
Bellmer**: catalogue of
exhibition. Paris: CNAC, 1971.
p. 91.

2. WEBB, Peter. **Death, desire
and the doll**: the life and art of
Hans Bellmer. Chicago: Solar
Books, 2004. p. 21, tradução
minha.

que o *studium*, cujas definições Roland Barthes expõe em seu livro *A câmara clara*, pode gerar. Se o *studium*, para Barthes, caracteriza-se pelo interesse “das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações”³, constituindo, assim, um “campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente”⁴, podemos identificá-lo, nas imagens de Hans Bellmer, como leitura crítica daquilo que compõe o erotismo nas fotografias de nus femininos. De acordo com Therese Lichtenstein:

3. BARTHES, Roland.
A câmara clara: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 46.

4. Ibidem.

5. LICHTENSTEIN, Therese.
Behind closed doors: the art of Hans Bellmer. Berkeley: University of California Press, 2001. p. 1, tradução minha.

As obras de Bellmer são um violento ataque aos estereótipos de normalidade evidente na cultura e arte nazista. Elas se rebelam contra as imagens idealizadas do corpo feminino ariano presentes na arte elitizada dos nazistas e na cultura de massa. Mas mais do que isso, elas questionam o papel da representação na construção social de gênero e sexualidade na alta arte alemã e na cultura popular de 1930.⁵

No entanto, é possível perceber que as obras de Bellmer, mais especificamente suas fotografias da boneca, não se limitam a ser apenas um ataque à ideologia nazista, no que diz respeito à idealização do corpo e à sua representação na cultura alemã, mas se configuram como um olhar crítico dirigido à própria construção do erotismo realizada pelo meio fotográfico, desde o seu surgimento. Se Bellmer era um colecionador de fotografias eróticas, seu olhar voltado para o corpo não se constrói de forma passiva, com o objetivo de catalogar e repetir fórmulas consagradas ao estabelecimento de uma iconografia erótica e pornográfica. Nesse sentido, Bellmer subverte o *studium*, pois se ele permite, de acordo Barthes, “encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo”⁶; nas fotografias de *Die Puppe*, o artista alemão confere-lhes ambiguidade, ao problematizar essas características no instante em que utiliza elementos constantes da iconografia erótica, como as poses femininas, os ângulos usados para retratá-las, e os elementos que compõem os cenários, com o intuito de frustrar os estímulos sexuais que eles poderiam gerar.

Se nos detivermos, com um pouco mais de atenção, sobre as dez fotografias que constituem *Die Puppe*, perceberemos que o livro revela a gênese da boneca de Bellmer, principalmente no que diz respeito às três primeiras fotografias. Nelas, a boneca encontra-se em estado de elaboração, como pode ser visto na primeira imagem, na qual é mostrado o esqueleto de madeira e de metal. Na segunda foto, como se acompanhássemos o decorrer de um processo, a armação é preenchida,

6. BARTHES, Roland. Op. cit., p. 48.

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

nas regiões do tronco, da cabeça e da perna, com fibra de linho e coberta com gesso, para aparecer concluída, na terceira foto, junto ao seu criador, que se expõe por meio de uma imagem transparente de si mesmo, à semelhança de um fantasma.

A partir da quarta foto, o que impera é o desmembramento, a mutilação, o vazio como interlocução e fundamento da forma. Se, em boa parte das fotografias, a boneca encontra-se totalmente desmontada, em outras, suas partes chegam a formar um corpo, já que ele se apresenta quase completo à imagem de uma menina ou uma adolescente. Esse “quase” nos possibilita, assim, analisar as fotografias de Bellmer como paródias, no momento em que o artista alemão manipula os lugares e os tópicos comuns destinados às imagens libertinas de nus femininos, que “se firmam no charme do corpo que é velado e depois revelado”⁷, ao oferecer, em vez de harmonia e equilíbrio anatômicos, a ruína como parte de sua visualidade. Se sapatos, meias, ligas, lenços, véus, tecidos e leques são acessórios indispensáveis da encenação erótica, nas fotografias de Bellmer eles são integrados a uma representação que se constitui como “arranjo ao nível da desordem”⁸, pois tanto eles quanto o corpo, agora fragmentado, abrem “uma outra maneira de acabamento, aquele que está em jogo de espera, no questionamento ou em alguma afirmação irredutível à unidade”⁹. Essa recusa à unidade acaba por se sustentar entre dois limites: a imaginação de algo que estava inteiro e o devir da interrupção, ruptura sem origem. Na concepção de Maurice Blanchot, o fragmento se mantém dessa ambivalência e, nas imagens de *Die Puppe*, é a partir dele que a boneca se forma, pois suas partes podem ser vistas como sobras e ferramentas de dissecação, com o detalhe de que não há um corpo intacto antes do processo de despedaçamento. É como se a ruína fosse o estado permanente, a partir do qual o desastre perpetuasse a incompletude, já que “a ideia de totalidade não pode delimitá-lo”¹⁰. Dessa forma, cada fragmento da boneca afirma e contradiz o outro, mantendo-se anárquico, em convulsão, ao lhe ser negada qualquer possibilidade de fim ou de integração a uma origem.

Tal insubordinação com o corpo é perceptível na última fotografia do livro, na qual contemplamos um par de pernas cortadas logo abaixo dos joelhos, com uma roupa íntima a ocultar um dos pés, deixando à mostra o outro com um salto alto, e, sobre esse conjunto, uma rosa de papel. Ao oferecer, por meio do fragmento, a desarticulação e a decomposição como operações de resistência a um olhar condicionado pela excitação proporcionada por elementos recorrentes nas imagens eróticas, a fotografia de Bellmer lembra algumas imagens da revista *Documents*, editada por Georges Bataille entre 1929 e 1930, como as da

7. KOETZLE, Michael (org.). **1000 nudes**: a time of erotic photography from 1839-1939. Colônia: Taschen, 2014. p. 144, tradução minha.

8. BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3**: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. p. 43.

9. Ibidem, p. 42.

10. BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980. p. 2, tradução minha.

11. HOLLIER, Denis. **Against architecture**: the writings of Georges Bataille. Cambridge, MA: The MIT Press, 1989 p. 79, tradução minha.

12. Ibidem, p. 78, tradução minha.

13. NOYS, Benjamin. **Georges Bataille**: a critical introduction. Londres: Pluto Press, 2000. p. 35, tradução minha.

14. BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes I**. Paris: Gallimard, 1970. p. 217, tradução minha.

15. Ibidem, loc cit., tradução minha.

16. NOYS, Benjamin. Op. cit., p. 35, tradução minha.

série de fotografias de dedão do pé tiradas por J. A. Boiffard. Poderíamos, nesse sentido, aplicar não só a essa fotografia, mas a todas que compõem o livro *Die Puppe*, o termo “obscenidade fragmentária”, expressão utilizada por Dennis Hollier ao analisar como Georges Bataille trabalha o discurso anatômico na revista *Documents*: “O dicionário crítico, em *Documents*, por meio de concentrações semânticas, produz um tipo de ereção simbólica do órgão descrito, uma ereção da qual, no fim, o órgão, como que se por cissiparidade, se desprende de seu suporte orgânico”¹¹. Dessa forma, tanto os artigos publicados na revista *Documents* quanto as imagens de Bellmer podem ser interpretados como dissecações e ferramentas de dissecação. Conforme Dennis Hollier:

O todo é desarticulado pelo artigo, provocando insubordinação na parte, que então se recusa a respeitar as relações hierárquicas que o definem pela sua integração no sistema orgânico como todo. Ele afirma a parte em sua obscenidade fragmentada em vez de apagá-lo pela sua integração na finalidade de uma bela e viva totalidade. O dicionário é um discurso que faz o órgão repentinamente emergir como um objeto parcial, irrecuperável para fins de construção de uma imagem do corpo inteiro.¹²

Assim como os órgãos e os membros que, isolados do corpo, clamam pela extração orgânica para ganhar vida própria, os fragmentos da boneca de Hans Bellmer afirmam-se como um processo de rupturas não só sobre o corpo, mas também sobre a imagem. Similar ao verbete informe, formulado por Georges Bataille, para o dicionário crítico da revista *Documents*, em 1929, as imagens do livro *Die Puppe*, assim como quase todas criadas por Hans Bellmer, ao longo de sua obra, organizam-se em um arranjo complexo de violentas forças irruptivas direcionadas à instabilidade, pois “o informe está sempre na forma, mas nunca é absorvido por essa forma”¹³. Esse caráter instável do informe se deve ao fato de que ele, na condição de verbete, “serve para desclassificar, exigindo que cada coisa tenha a sua forma”¹⁴, pois o que ele designa “é o incerto que se espalha por todos os lugares, como uma aranha ou um verme”¹⁵.

Como disrupção móvel, imagem subversiva, o informe, de acordo com a leitura que Benjamin Noys realiza sobre o verbete de Bataille, “nunca se estabelece dentro de um quadro ou uma imagem, mas sempre emerge de uma imagem, uma palavra ou coisas”¹⁶. Assim, o informe, como o que excede e não se deixa aprisionar, colapsa não apenas o movimento que o engendra, mas que dele se desdobra. Por isso, na primeira versão da boneca, assim como em outras, é possível

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

perceber a presença do informe, na medida em que a representação que temos do corpo oscila entre o referencial e o não referencial, a ordem e a desordem. Em *Die Puppe*, o corpo da boneca, ao ser descentralizado e mutilado, desenvolve um discurso próprio, na medida em que suas partes não se rendem à lógica racional esperada, mas formam um labirinto de materialidades expostas, já que os limites, que separam o corpo do espaço por ele ocupado, são rompidos pela fragmentação.

Essa dissolução de limites é observável em outras obras de Bellmer, especialmente nos desenhos feitos durante sua prisão, em Camp des Milles, na França, durante a Segunda Guerra Mundial, entre 1939 e 1940. Enclausurado em um quarto com tijolos expostos, o ambiente em que estava refletiu-se em seus trabalhos não como cenários apenas, mas corpos em metamorfose, pois o artista traça tijolos como constituintes das representações dos corpos das meninas, como podemos ver em uma versão de *Rose ou Verte la Nuit*, de 1945. A pose típica dos desenhos renascentistas, como a gravura de Andreas Vesalius, do livro *De Humani Corporis Fabrica*, de 1543, na qual os órgãos internos de um corpo projetam-se para o exterior, na versão do desenho de Hans Bellmer, remete à primeira boneca, em cujas fotografias é possível perceber que, na interioridade de sua barriga, há uma roda contendo seis imagens. Nas palavras do artista: “panoramas revelados no ventre mais profundo por uma iluminação elétrica multicolorida (...), resultado de pequenos objetos, vários materiais e imagens de cor de mau gosto”¹⁷. Interior e exterior confundem-se, pois o movimento de abertura da pele construída por tijolos, no desenho de Bellmer, acaba por tornar-se uma paisagem, na qual não se discernem mais os contornos que separam o eu do espaço que ele habita, em uma abordagem que lembra o conceito de quiasma explorado por Merleau-Ponty:

Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo.¹⁸

Antes de ser uma simples inversão de atributos, o quiasma nos ajuda a perceber como se dá o entrelaçamento do sujeito com o mundo, como um se torna prolongamento do outro, como se dá “a ramificação de meu corpo e a ramificação do mundo e a correspondência do seu dentro e do meu fora, do meu dentro e do seu fora”¹⁹. Para alcançar tal entrelaçamento, Bellmer utiliza-se, em seus desenhos, de linhas finas,

17. BELLMER, Hans. *Die Puppe*. In: BORDERIE, Roger; RONSE, Henri (org.). **Hans Bellmer**: numero spécial de la Revue Obliques. Paris: Editions Borderie, 1975a. p. 66, tradução minha.

18. MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos escolhidos**. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí. Traduções e notas de Marilena de Souza Chauí, Nelson Alfredo Aguilar, Pedro de Souza Moraes. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 89.

19. MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 132.

20. MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 17.

21. Para Alain Jouffroy, "o desenho permite a Bellmer dotar um ser humano com posturas simultâneas, que sua boneca só poderia assumir sucessivamente. O teatro tornou-se cinema". JOUFFROY, Alain. **Bellmer**. Chicago: William and Noma Copley Foundation, 1960. p. 10, tradução minha.

quase apagadas, que lembram as de rascunhos, para alcançar sobreposições de corpos, cenários e objetos. Se o que define o quiasma é "a inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido"²⁰, o corpo, na obra de Bellmer, configura-se como um conjunto de linhas que não mais separam o eu do mundo, o dentro do fora. No momento em que as linhas não são tão claras, o quiasma surge como indefinição de limites, ou melhor, como falta de limites, ao nos oferecer o inexprimível, o que engana o olho com sombras de objetos e corpos, entrelaçamentos de identidades dilaceradas por essa configuração, como podemos ver em vários de seus desenhos, nos quais, por meio da transparência e da sobreposição, os cenários e os corpos se mesclam, pois, sem limites definidos, eles se dilaceram à medida que se proliferam como fragmentos.

A transparência e a sobreposição permitem, assim, que os corpos se abram, se misturem, já que não conseguimos mais definir os seus limites, onde começam e acabam. Essa simultaneidade surge com intensidade nas séries de ilustrações inspiradas na obra de Sade, intituladas *À Sade e Petit Traitê de Morale*, e nas produzidas para o texto *Madame Edwarda* e o livro *História do olho*, ambos de Georges Bataille²¹. Já em alguns desenhos das séries *Variações sobre a boneca* (1932-1934) e *Estudo sobre bastão de menta* (1934), podemos observar que, mesmo antes de sua prisão em Camp des Milles, os corpos são representados com o padrão de tijolos, com o seu interior exposto, como se um raio X rompesse com os seus limites e criasse uma paisagem onde o dentro e o fora se comunicam e compartilham uma única realidade. Em quase todas essas séries, os corpos, ao se sobreporem, adquirem ramificações, excessos, a partir dos quais o olhar se realiza entre e sobre a carne como um quiasma, no instante em que o "eu" se vê fora e sua identidade se torna uma mescla das coisas ao seu redor com aquelas que o preenchem.

Embora a sobreposição também possa ser realizada na fotografia, Bellmer não faz uso dessa técnica nas imagens da sua boneca. Sutilmente, ele opta por outras estratégias que permitem a interação entre os materiais que a compõem e o cenário que ela ocupa. Um exemplo é a terceira fotografia de *Die Puppe*, em que a boneca é ainda uma estrutura de madeira e metal, com o revestimento de fibra de linho e gesso dando-lhe forma apenas em partes do torso, de maneira que uma sombra de seu "rosto" é projetada na parede, direcionando o olhar do espectador para ela, mais nítida e expressiva que o próprio corpo da boneca. É como se o corpo se desdobrasse sobre o papel de parede e, de acordo com a perspectiva escolhida para fotografá-lo, se tornasse parte dele.

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

A maneira como Bellmer desenvolve, ao longo de sua obra, essa relação entre corpo, objeto e cenário aproxima-se das experiências renascentistas com a anamorfose. De acordo com Jean-François Rabain, “uma longa tradição, portanto, liga ‘a anatomia da imagem’, o texto sobre ‘a esfera de junção’, a essas obras, que alcançaram o apogeu no século XVII”²². Mas o que vem a ser a anamorfose e como ela se relaciona com a obra de Hans Bellmer? Daniele Barbaro, em seu livro *La pratica della prospettiva*, publicado em 1559, assim define a anamorfose:

Muitas vezes, com não menos prazer que deslumbramento, olha-se para algumas dessas pinturas ou esquemas de perspectiva nas quais, se o olho do observador não está situado no ponto predeterminado, o assunto aparece bem diferente do que é pintado, mas, subsequentemente, olhado do ponto de vista correto, ele é revelado de acordo com a intenção do pintor, seja uma descrição de pessoas, animais, inscrições ou outras representações.²³

A anamorfose²⁴ surge, portanto, como uma espécie de distúrbio dentro de uma ordem racional, já que se caracteriza, quando o olho do observador não ocupa o ponto predeterminado, como uma imagem disforme construída com as mesmas regras que regem a perspectiva. Se a perspectiva acelerada, voltada para a ilusão de expansão de limites criados em um pequeno espaço real, e a perspectiva atrasada, que faz os objetos distantes parecerem mais próximos, ao aumentar as dimensões de certos elementos da imagem, perturbam a ordem natural, “a perspectiva anamórfica destrói, levando o mesmo princípio a uma lógica extrema”²⁵. Ao longo dos séculos XVI e XVII, é possível encontrar vários exemplos de emprego da perspectiva anamórfica, como no *Vexierbild* (1535), uma gravura de Erhard Schön, composta de paisagens e pequenas figuras, que, ao ser vista lateralmente, com os olhos bem próximos à sua superfície, converte-se nos retratos do Papa Paulo III, Ferdinando I, Charles V, Francis I.

Nesse sentido, a anamorfose é um jogo óptico, que se oferece, para o observador, como parte de uma paisagem ou algo indiscernível na imagem, que muitas vezes, devido à deformação provocada pelos arranjos decorrentes do ângulo de visão, lembra uma mancha. O desafio consiste em encontrar o ponto do espaço próximo à composição, a partir do qual uma imagem inteligível se revele. Os *embaixadores* (1533), de Hans Holbein, talvez seja o exemplo mais conhecido de introdução da anamorfose em uma pintura que se projeta, em sua totalidade, ao olhar do observador, como um *trompe-l'oeil*. De acordo com Jurgis Baltrušaitis:

22. RABAIN, Jean-François. Le sexe et son double. In: BORDERIE, Roger; RONSE, Henri (org.). **Hans Bellmer:** numero spécial de la Revue Obliques. Paris: Editions Borderie, 1975. p. 23, tradução minha.

23. BARBARO, Daniele Matteo Alvise Borgominieri. **La pratica della perspettiva.** Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri, 1569. p. 159, tradução minha.

24. São de Leonardo da Vinci as primeiras imagens anamórficas de que se tem conhecimento. Trata-se de um olho distorcido e a face de uma criança, de cerca de 1510, que estão em uma página do *Codex Atlanticus*, folha 98r, pertencente à Biblioteca Ambrosiana, em Milão.

25. BALTRUŠAITIS, Jurgis. **Anamorphic art.** Nova York: Harry N. Abrams, 1977. p. 1, tradução minha.

“A anamorfose e o *trompe-l'oeil* pertencem a uma ordem similar de coisas: falsa medida e realidade falsificada. Pela justaposição de ambas as técnicas em uma mesma pintura, Holbein certamente mostrou uma consciência da afinidade entre os dois”²⁶. Para ver a caveira na pintura de Holbein, é necessário suspender o estado de contemplação que a composição oferece, no instante em que o observador deve posicionar seus olhos no lado direito, quase na linha de superfície da tela. Essa neutralização da ilusão do *trompe-o'oeil* ocorre pelo fato de que

26. Ibidem, p. 99, tradução minha.

27. MASSEY, Lyle. **Picturing space, displacing bodies:** anamorphosis in early modern theories of perspective. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2007. p. 66, tradução minha.

28. Ibidem, p. 69, tradução minha.

29. BALTRUŠAITIS, Jurgis. Op. cit., p. 105, tradução minha.

30. RABAIN, Jean-François. Op. cit., p. 21, tradução minha.

a anamorfose destaca a tensão entre a visão representada e encarnada, e no lugar da posição espacial segura supostamente oferecida pela *costruzione legittima*, ela simplesmente escapa de um deslizamento oblíquo direcionado para a grade da perspectiva ou para o espaço da própria representação.²⁷

A anamorfose leva, assim, o observador a colocar literalmente seu “corpo em contato com a superfície plana da representação”²⁸. No momento em que esse movimento é realizado, as arestas da moldura são apagadas e o que antes era uma mancha sem sentido na superfície da pintura converte-se, na pintura de Holbein, em um objeto reconhecível, por meio do qual o pintor pode tecer seus comentários. Em vez de a pintura constituir-se em uma glorificação de todo conhecimento representado por objetos referentes a diversas áreas das ciências e das artes, o resultado é que a presença da caveira o sobrepuja, ao tornar esse conjunto de artefatos símbolos da vaidade, pois, conforme Jurgis Baltrušaitis,

a contração visual faz com que o restante da cena desapareça completamente e a figura oculta seja revelada. Em vez do esplendor humano, o espectador vê um crânio. As personagens e toda a parafernália científica desaparecem, e em seu lugar surge o símbolo do Fim.²⁹

Se a anamorfose apresenta-se, em um primeiro olhar, como uma espécie de mancha na imagem, corrigida a partir de uma dada posição do observador em relação à composição, na obra de Hans Bellmer, ela surge sem a possibilidade de conversão, em um estado, literalmente, abstrato. Ao contrário do que afirma Jean-François Rabain, para quem, em Bellmer, “a imagem é anamorfoseada, torna-se virtual, falível, ilusória e ainda assim presente”³⁰, nas imagens do artista, a construção de realidades perspectivadas, nas quais coexistem corpos disformes e formas indefinidas, não clama pela busca de um ponto fora da imagem, a partir do qual aquilo que se apresenta informe seria convertido em

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

uma representação naturalista. A proximidade da obra de Bellmer com a anamorfose, praticada entre os séculos XVI e XVIII, realiza-se, talvez, muito mais pela desconfiança em relação aos sistemas de representação do que pela simples construção de ilusões de realidades por meio de regras da matemática e da física óptica:

A perspectiva tem seu lugar no corpo de conhecimento sobre o mundo. Ela é rodeada de lendas e de teorias sobre o universo. Está associada a certos mecanismos que deram origem a noções sobre como eles governam as formas de vida. A anamorfose renovou o contato com o oculto e, ao mesmo tempo, com teorias sobre a natureza da dúvida.³¹

Em algumas das imagens de Bellmer, a materialização da anamorfose como dúvida, configuração indeterminada, ocorre pela elaboração de realidades colapsadas, impossíveis de serem revertidas, nas quais convergem elementos de ordem abstrata e figurativa³². Na parede com tijolos à mostra, em um dos desenhos que compõem a série *Subterrâneo*, da década de 1930, podemos observar, ao mesmo tempo, uma abertura em forma de bota, um quadro com a representação de um giroscópio, cuja moldura de ossos projeta um corpo informe para o primeiro plano como se fosse um *trompe-l'oeil*. Em outro desenho dessa mesma série, uma parede também com tijolos à mostra tem uma abertura em forma de bota e outra em forma de garrafa, da qual emerge, de maneira perspectivada, como se estivesse a sair do desenho ao encontro do observador, uma estrutura com túneis ovais. Entre as aberturas, um pano retorcido parece adornar a parede, enquanto, na sua parte superior, assistimos a figuras semitransparentes que nos lembram esqueletos. Na série *Subterrâneo*, Bellmer manipula formas reconhecíveis e irreconhecíveis por meio da perspectiva, mas, enquanto em uma pintura como *Os embaixadores* os objetos reconhecíveis são pintados como *trompe-l'oeil*, nos desenhos de Bellmer ocorre uma inversão, já que aquilo que equivaleria à caveira em seu estado anamórfico é o que se torna *trompe-l'oeil*. Nesse sentido, Bellmer faz com que a dúvida torne-se indissociável do conhecimento, ao compor imagens, nas quais a forma figurativa e a abstrata interagem como questionamentos lançados sobre a natureza do que as determinam.

Na obra de Bellmer, tais questionamentos não se articulam com o objetivo de se encontrar uma síntese entre a dúvida e o saber, mas se convertem na impossibilidade de definir limites, fronteiras, uma vez que suas imagens amparam-se no *nonsense* como um sentido que se constrói a partir da falta de sentido. Essa junção do reconhecível e do

31. BALTRUŠAITIS, Jurgis. Op. cit., p. 1, tradução minha.

32. Em *Os embaixadores*, não ocorre essa coexistência do abstrato e do figurativo, pois, na pintura, encontram-se duas representações, de maneira que a escolha de visualização de uma anula a da outra: "A caveira está de alguma forma isolada pela anamorfose. É como se não houvesse uma, mas duas composições, cada uma com seu ponto de vista próprio, mas justapostas no mesmo quadro. Mesmo as sombras não caem na mesma direção". Ibidem, p. 104, tradução minha.

irreconhecível é analisada por Kenneth Clark, em um ensaio intitulado “The blot and the diagram”, como um estudo do desenvolvimento da arte moderna a partir da sua relação com a mancha e o diagrama. Em seu texto, ele se utiliza das observações de Leonardo da Vinci sobre de que forma as manchas encontradas nas paredes podem sugerir, para o pintor, uma variedade de figuras e ações, que vão desde paisagens, animais, passando por batalhas, até o surgimento de faces e roupas³³. Na interpretação de Kenneth Clark, sobre o texto de Leonardo da Vinci, “a arte em si era a conexão entre o diagrama e a mancha”³⁴. A importância que Clark dá às observações de da Vinci é perceptível em como ele explora os significados atribuídos ao diagrama e à mancha não só durante o Renascimento, mas ao longo da história, até o momento em que escreve seu ensaio, quando ocorre uma produção incessante de arte abstrata e tachista. Em sua concepção, o diagrama e a mancha assim se definem:

33. A passagem completa, que Kenneth Clark cita em seu texto, encontra-se no capítulo IX do livro *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*, cuja primeira versão impressa é de 1651.

34. CLARK, Kenneth. The blot and the diagram. **Encounter**, Londres, v. 20, p. 28-36, jan. 1963. p. 29, tradução minha.

Por “diagrama” quero dizer uma afirmação racional em uma forma visível, envolvendo medidas, e geralmente feita com um motivo oculto. O teorema de Pitágoras é provado por um diagrama. (...) Por “manchas” quero dizer marcas ou áreas que não pretendem transmitir informações, mas que, por alguma razão, parecem agradáveis e memoráveis para o criador, e podem ser aceitas no mesmo sentido pelo espectador.³⁵

35. Ibidem, loc cit., tradução minha.

Em várias obras de Hans Bellmer, podemos visualizar a presença ora do diagrama, ora da mancha, e em algumas, inclusive, os dois aparecem ao mesmo tempo, como ocorre em outro desenho, datado de 1943, que bem poderia pertencer à série *Subterrâneo*, devido à presença de um chão e uma parede totalmente compostos de tijolos à mostra. Nessa composição, Bellmer situa rente à parede uma massa indefinida, parecida com um cuspe, e, mais à frente, um objeto também indeterminado, mas com linhas retas, retorcido e com furos de diferentes diâmetros ao longo da superfície, semelhantes aos de um queijo suíço. Embora haja uma ilusão de distância entre as duas formas, criada pelo desenho do chão perspectivado, ela é negada, no instante em que a estrutura abstrata rente à parede comunica-se, sutilmente, por meio de ramificações, com a da frente. Ambas as formas nos levam a aproximá-las da definição de mancha de Kenneth Clark, uma vez que elas não nos transmitem nenhuma informação, e, em contraponto a elas, o chão e a parede parecem funcionar como um diagrama, pelo seu caráter geométrico e racional. Devemos observar que esse desenho, na obra de Bellmer, representa uma das raras vezes em que não há nenhuma referência ao corpo

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

humano. Essa observação é importante, pois, como veremos mais à frente, o corpo, para Bellmer, é onde a mancha e o diagrama o realizam em quiasma com o mundo. É interessante notar também que o cenário, se o interpretarmos como um diagrama e uma afirmação racional, com base na análise de Kenneth Clark, está bem próximo daqueles nos quais encontramos imagens anamórficas, como é caso de *Os embaixadores*, e as estruturas indeterminadas, por sua vez, são similares aos objetos distorcidos pela anamorfose.

Em seu livro *Francis Bacon: lógica da sensação*, Gilles Deleuze dedica um capítulo à análise do diagrama na pintura. Ao contrário de Kenneth Clark, que vê o diagrama como uma forma de transmissão de informações, Gilles Deleuze nega-lhe tal função, ao dar-lhe um caráter performático: “o diagrama é, portanto, o conjunto operatório das linhas e zonas, dos traços e manchas assignificantes e não representativos”³⁶. O diagrama de Deleuze difere do de Clark na medida em que o filósofo francês o considera uma operação cujo objetivo é romper com a figuração. Nesse sentido, cada pintor pode ter o seu próprio diagrama, como é o caso de Van Gogh, em cujas obras ele se revela no “conjunto dos tracejados retos e curvos que erguem e abaixam o solo, torcem as árvores, fazem palpitar o céu”³⁷. Para Deleuze, o diagrama teria a função de produzir “uma catástrofe ocorrida na tela, nos dados figurativos e probabilísticos”³⁸. O descontrole do diagrama levaria a pintura a ser uma “pintura-catástrofe”³⁹, como ocorre no expressionismo abstrato, do qual Deleuze cita como exemplo a obra de Jackson Pollock. Na obra de Hans Bellmer, não é possível visualizar o diagrama de Deleuze, pois ele não concebe suas imagens com base em traços assignificantes, “de sensações confusas”⁴⁰, mas em operações que dialogam com procedimentos consagrados ao longo da história da arte, que prezam pela eficácia na transmissão de informações, ao recontextualizá-los e ao torná-los, parcialmente, ineficazes.

Assim, quando o diagrama é conjugado com a mancha, essa ação acaba por nos levar ao informe de Bataille, pois, no desenho de Bellmer, a composição situa-se entre o determinado e o indeterminado, a partir dos quais os termos dessa relação, o racional e o irracional, colapsam um ao outro e deixam em aberto os significados que a imagem poderia oferecer, sem nunca chegar a uma conclusão, como ocorre no *nonsense*: “Se *nonsense* é o sentido, o sentido que é o *nonsense* se perde, se torna um *nonsense* (sem uma parada possível)”⁴¹. Essa relação entre a forma, o reconhecível, e a não forma, o irreconhecível, ao ser concebida como uma junção, aponta para uma das possíveis interpretações acerca do informe, no instante em que ele se configura como uma

36. DELEUZE, Gilles.

Francis Bacon: lógica da sensação. Equipe de tradução coordenada por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 104.

37. Ibidem, loc. cit.

38. Ibidem, p. 103.

39. Ibidem, p. 108.

40. Ibidem, p. 103.

41. BATAILLE, Georges.

Oeuvres Complètes V. Paris: Gallimard, 1973. p. 66, tradução minha.

contra operação, uma atitude que busca propositalmente a indistinção, “ao exigir que cada coisa tenha a sua forma”⁴². No texto de Kenneth Clark, podemos encontrar essa indistinção, no instante em que ele traça a coexistência entre a mancha e o diagrama, a partir dos estudos dos artistas renascentistas voltados para a perspectiva e a anatomia:

Quando o elemento de habilidade artesanal deixou de dominar a visão do artista, como aconteceu logo após o tempo de Leonardo, novos princípios científicos tiveram que ser inventados para manter o elemento intelectual na arte. Eles eram a perspectiva e a anatomia. De um ponto de vista puramente artístico, eles eram desnecessários. Os chineses produziram algumas das melhores paisagens já pintadas, sem nenhum conhecimento sistemático de perspectiva. A escultura grega atingiu seu ponto mais alto antes que o estudo da anatomia fosse sistematizado. Mas a partir do Renascimento, os pintores achavam que essas duas ciências tornavam sua arte intelectualmente respeitável. Eram duas maneiras de conectar o diagrama e a mancha.⁴³

Se a arte produzida após Leonardo da Vinci, na leitura de Kenneth Clark, era o encontro entre a mancha e o diagrama, de certa maneira, a relação entre a perspectiva e a anatomia torna-se o seu equivalente para Hans Bellmer. Em *Paisagem 1900*, desenho de 1942, o diagrama e a mancha surgem a partir de uma composição estabelecida entre o cenário, formado de tábuas desenhadas em uma perspectiva acelerada em um local aberto com árvores e colinas, e os corpos fundidos de três mulheres, dentre as quais duas dirigem o olhar para nós, espectadores, e uma, com o rosto inclinado para trás, observa, situada no segundo plano, uma massa distorcida, na qual é possível reconhecer uma ou outra parte do que parece ser um corpo, como braço, mão, cabelos e nádegas. No canto inferior direito, Bellmer desenha um rosto feminino, à maneira de Giuseppe Arcimboldo, formado por samambaias e folhas. Nesse sentido, toda a composição lembra as de algumas pinturas realizadas pelos maneiristas, como as de Parmigianino, no que diz respeito à distorção dos corpos e ao enigma criado entre estes e o cenário que ocupam⁴⁴.

Com relação ao desenho de Bellmer, se voltarmos à observação de Clark sobre o diagrama e a mancha e a direcionarmos ao informe, os sentidos do verbete cunhado por Bataille não se limitam à massa com pedaços de corpos, mas a toda dinâmica estabelecida entre uma anatomia que foge dos parâmetros de uma representação naturalista, as três mulheres cujos corpos estão fundidos, o rosto feminino vegetalizado e a forma grotesca do segundo plano, e uma perspectiva que se desdobra

42. BATAILLE, 1970, p. 217, tradução minha.

43. CLARK, Kenneth. Op. cit., p. 31, tradução minha.

44. De acordo com Arnold Hauser, “o maneirismo constituía um afastamento muito mais radical do ideal clássico, e sua aceitação e aprovação envolviam o impiedoso destronamento das doutrinas estéticas baseadas nos princípios de ordem, proporção, equilíbrio, economia de meios, e de racionalismo e naturalismo na interpretação da realidade”. HAUSER, Arnold. **Maneirismo:** a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna. Tradução de J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 16. Embora as observações de Kenneth Clark sobre o diagrama e a mancha se refiram, em um primeiro momento, aos artistas renascentistas, se pensarmos o maneirismo como uma crise que se desdobra do Renascimento, esses conceitos também podem ser aplicados a ele, no instante em que a anatomia e a perspectiva são distorcidas em prol de uma releitura das doutrinas clássicas.

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

do piso de ripas de madeira, desenhado em escorço, para a representação simultânea dos lados e faces de uma figura feminina. No desenho *Cubo de corpos*, inspirado em cubos de sucata de carros acidentados, é possível perceber que a anatomia e a perspectiva estão em total integração, uma vez que a imagem que contemplamos é um cubo composto de vários corpos femininos, como se fossem, na verdade, a representação simultânea dos lados de uma única mulher⁴⁵. Essa busca pela simultaneidade será explicada por Bellmer em um trecho do seu livro *Anatomia da imagem*:

Aquele que ama demonstrações, a princípio com fins obscuros, será tentado a emprestar à multiplicação anatômica o seguinte significado: representar a mulher móvel no espaço excluindo o fator tempo, ou seja, opor-se à noção clássica da unidade de tempo e de espaço, resultando no “instantâneo”, a ideia de uma projeção humana em um plano temporalmente neutro, onde se coordenam e se conservam o passado, o presente e o futuro de suas aparências. Se, em vez de escolhermos apenas três ou quatro momentos de um gesto (como acontece nos manuais de ginástica ilustrados), somamos todos integralmente, na forma de um objeto, resulta a síntese visual das curvas e superfícies ao longo do qual se move cada ponto do corpo.⁴⁶

A síntese visual da qual Bellmer fala pode ser percebida em uma das gravuras que ele produziu para *Anatomia da imagem*, intitulada *Bastille-Corset*, de 1943. Nela, observamos o mesmo padrão de tijolos encontrado na série *Subterrâneos*, com o detalhe que não há nenhum elemento diante dele. Como uma mancha ou uma bolha solta no espaço, o padrão de tijolos é ondulante e seu recorte se dá por curvas, não linhas retas. O ilusionismo dos tijolos perspectivados, ao criar o efeito de onda, faz com que toda a estrutura pareça, paradoxalmente, movimentar-se sem se mover, como se, parafraseando Bellmer, cada tijolo recebesse o influxo ondulatório de seus vizinhos e o reverberasse nas curvas e superfícies da composição. Ao contrário das fotografias de sua boneca ou dos desenhos e das gravuras, nos quais as figuras femininas prevalecem, em *Bastille-Corset*, a princípio, parece não haver espaço para o corpo humano. No entanto, por meio do título, Bellmer não só o torna presente como consegue sobrepor-lo às formas curvas das torres da Fortaleza de Bastilha. A operação de sobreposição, tão recorrente nos desenhos do artista, é alcançada graças ao conceito determinado pelo título, que funciona como as deformações da anamorfose, pois, devido a ele, vemos em um instante a referência às torres da prisão e em outro uma peça íntima do vestuário feminino. Em *Bastille-Corset*,

45. É importante observar que a imagem do cubo de corpos já aparece como parte da composição do desenho nº 13, da série *Subterrâneo*, datado de 1940.

46. BELLMER, Hans. *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris: Éditions Allia, 2008. p. 42-44, tradução minha.

o informe é uma deformação do corpo, a linha de interpretação com a qual Didi-Huberman trabalha em seu livro *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, e, ao mesmo tempo, a operação, “o que quer dizer, nenhum tema, nenhuma substância, nenhum conceito”⁴⁷, como Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois desenvolvem em seu livro *Formless: a user's guide*. Embora, em seu texto, Kenneth Clark não use o termo informe ou não cite o nome de Georges Bataille, sua análise do diagrama e da mancha aproxima-se dessa coexistência do abstrato e do figurativo, da operação e da deformação, como Bellmer realiza em seus desenhos.

Por meio da decalcomania, Bellmer explora outras possibilidades para fundir o corpo ao espaço, de modo que a dúvida se imponha à visão, ao condicionar o informe a uma dimensão tanto abstrata quanto figurativa. Se, em seu tratado de pintura, Leonardo da Vinci aconselha aos pintores buscar imagens nas superfícies manchadas das paredes, Bellmer, ao utilizar a decalcomania em suas obras, parece seguir esse conselho à risca. Em uma obra sua, sem título, datada de 1951, em meio aos padrões abstratos obtidos pela transferência de tinta de uma superfície para outra, que nos lembram estruturas geológicas, Bellmer desenha corpos que se confundem com essas manchas, de maneira que o observador é levado à dúvida, ao questionar o que realmente está vendo. Embora não possamos conceituar o informe, ele se torna visível não só nas obras de Bellmer que aqui analisamos, mas em quase toda sua produção, no instante em que “se movimenta entre conceitos e sistemas, destruindo-os, mas nunca os reduzindo a algo perfeitamente limpo, nada”⁴⁸.

Nesse sentido, se há uma proximidade das composições do artista com as dos renascentistas, no que diz respeito ao uso da anamorfose e da perspectiva, Bellmer desvia-se desta e compactua com aquela. Em suas imagens, assim como nas obras dos séculos XVI e XVII, nas quais surgem objetos e seres distorcidos, “o espaço em frente ao plano continua sendo uma cena de ambiguidade”⁴⁹. Na análise que realiza sobre a anamorfose, Lyle Massey observa:

Em vez de reconfirmar a autoconfiança subjetiva do espectador, que é a suposta meta de Descartes, a anamorfose repete a dúvida radical repetidas vezes sem recorrer a resoluções racionais. O que distingue a anamorfose do cogito é que o ponto anamórfico resiste à recuperação cartesiana do autoconhecimento e, em vez disso, reafirma um sujeito dividido que se separa da certeza epistemológica e ontológica. Longe de isolar e confirmar a relação sujeito/objeto, a visão oblíqua encena visualmente as tensões,

47. BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. Nova York: Zone Books, 1999. p. 15, tradução minha.

48. ELKINS, James. As fotografias mais intoleráveis já tiradas. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003. p. 47.

49. MASSEY, Lyle. Op. cit., p. 69, tradução minha.

Configurações indeterminadas: uma análise do diagrama e da mancha como desdobramentos da anamorfose na obra de Hans Bellmer

contradições e reversões da subjetividade e reforça o sentido de que a visão é uma submersão fenomenológica em um mundo para o qual não há ponto de referência externo.⁵⁰

Ao manipular elementos de ordem figurativa e abstrata a partir de operações pautadas naquilo que analisamos como diagrama e mancha, Bellmer vai ao encontro dessas mesmas tensões e contradições tecidas pela anamorfose. Suas deformações de corpos e espaços amparam-se exatamente em um mundo onde a incerteza e a ambiguidade estabelecem um conflito com o pensamento racional e pragmático, pois as imagens criadas pelo artista colocam em crise, por meio da coexistência de caos e ordem, intuição e intenção⁵¹, a história da configuração que as constitui.

No entanto, a posição de Bellmer em relação à anamorfose também não é passiva, uma vez que suas obras podem ser interpretadas como paródias dessa prática, assim como de outras determinadas pelo Renascimento que envolvem a anatomia e a perspectiva, seja ela linear ou oblíqua. Entre as várias definições que Linda Huchteon expõe e explora, em seu livro *Uma teoria da paródia*, a que mais se aproxima da ambiguidade da produção de Bellmer em relação ao Renascimento é a que interpreta a paródia a partir dos sentidos de sua etimologia. Se, na formação da palavra paródia, *odos*, em grego, significa canto, o prefixo *para* possui dois significados: o primeiro, e mais citado, é o de “contra” ou “oposição”; o segundo, nas palavras de Huchteon, “pode significar ‘ao longo de’ e, portanto, oferece uma sugestão de acordo ou intimidade, em vez de contraste”⁵². As imagens que Bellmer cria, quando colocadas em relação ao Renascimento, apontam para esses dois sentidos, pois, se as aceitarmos como paródias, elas “expõem as convenções do modelo e seus dispositivos por meio da coexistência dos dois códigos na mesma mensagem”⁵³. A possibilidade de interpretarmos sua obra como, ao mesmo tempo, um “contra” e um “acordo” acaba por evidenciar as convenções e os dispositivos que Bellmer utiliza e, de certa maneira, também desvirtua, ao dar-lhes outras propostas e sentidos. Como o informe, ele desclassifica os meios de construção das imagens, ao entrecruzar identidades e apagar os limites que separam os seres e as coisas. Assim, a obra de Bellmer assimila determinadas práticas artísticas fornecidas pelo Renascimento, sem domesticá-las ou levá-las ao colapso, como conflito da e na forma, a partir do qual o eu se dilacera e se coloca em quiasma com aquilo que vê, ao tornar-se um espelho que corta e une, simultaneamente, corpos e paisagens, o interior e o exterior.

50. Ibidem, loc cit., tradução minha.

51. Hans Bellmer pontuou essa relação entre intuição e intenção várias vezes ao longo de seus textos, como no prefácio que ele escreveu para o livro de Única Zürn, *Oracles et spectacles*: “O anagrama nasce, se olharmos de perto, de um conflito violento e paradoxal. Pressupõe uma tensão máxima da vontade imaginativa e, ao mesmo tempo, a exclusão de qualquer intenção preconcebida, a qual seria estéril”. BELLMER, Hans. Post-scriptum à *Oracles et spectacles* d’Única Zürn. In: BORDERIE, Roger; RONSE, Henri (org.). **Hans Bellmer**: numero spécial de la Revue *Obliques*. Paris: Editions Borderie, 1975b. p. 111, tradução minha.

52. HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 48.

53. BEN-PORAT, Ziva. Method in madness: notes on the structure of parody, based on Mad TV satires. **Poetics Today**, Durham, v. 1, n. 1/2, p. 245-272, 1979. p. 247, tradução minha.

Bibliografia

BALTRUŠAITIS, Jurgis. **Anamorphic art**. Nova York: Harry N. Abrams, 1977.

BARBARO, Daniele Matteo Alvise Borgominieri. **La pratica della prospettiva**. Veneza: Camillo & Rutilio Borgominieri, 1569.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes I**. Paris: Gallimard, 1970.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes V**. Paris: Gallimard, 1973.

BELLMER, Hans. Die Puppe. *In*: BORDERIE, Roger; RONSE, Henri (org.). **Hans Bellmer**: numero spécial de la Revue Obliques. Paris: Editions Borderie, 1975a. p. 58-66.

BELLMER, Hans. Post-scriptum à Oracles et spectacles d'Unica Zürn. *In*: BORDERIE, Roger; RONSE, Henri (org.). **Hans Bellmer**: numero spécial de la Revue Obliques. Paris: Editions Borderie, 1975b. p. 108-111.

BELLMER, Hans. **Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image**. Paris: Éditions Allia, 2008.

BEN-PORAT, Ziva. Method in madness: notes on the structure of parody, based on Mad TV satires. **Poetics Today**, Durham, v. 1, n. 1/2, p. 245-272, 1979.

BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário**. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user's guide**. Nova York: Zone Books, 1999.

CLARK, Kenneth. The blot and the diagram. *Encounter*, Londres, v. 20, p. 28-36, jan. 1963.

CRÉTÉ, Marielle. Bellmer's biography. *In: CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN. Hans Bellmer: catalogue of exhibition.* Paris: CNAC, 1971. p. 89-95.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação.** Equipe de tradução coordenada por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

ELKINS, James. As fotografias mais intoleráveis já tiradas. *In: GREINER, Chrisline; AMORIM, Claudia (org.). Leituras do corpo.* São Paulo: Annablume, 2003. p. 27-66.

HAUSER, Arnold. **Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna.** Tradução de J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HOLLIER, Denis. **Against architecture: the writings of Georges Bataille.** Cambridge, MA: The MIT Press, 1989.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia.** Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

JOUFFROY, Alain. **Hans Bellmer.** Chicago: William and Noma Copley Foundation, 1960.

KOETZLE, Michael (org.). **1000 nudes: a time of erotic photography from 1839-1939.** Colônia: Taschen, 2014.

LICHTENSTEIN, Therese. **Behind closed doors: the art of Hans Bellmer.** Berkeley: University of California Press, 2001.

MASSEY, Lyle. **Picturing space, displacing bodies: anamorphosis in early modern theories of perspective.** University Park: The Pennsylvania State University Press, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos escolhidos.** Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí. Traduções e notas de Marilena de Souza

ARS Chauí, Nelson Alfredo Aguilar, Pedro de Souza Moraes. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
ano 17
n. 36

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.


NOYS, Benjamin. **Georges Bataille**: a critical introduction. Londres: Pluto Press, 2000.

RABAIN, Jean-François. Le sexe et son double. *In*: BORDERIE, Roger; RONSE, Henri (org.). **Hans Bellmer**: numero spécial de la Revue Obliques. Paris: Editions Borderie, 1975. p. 21-23.

WEBB, Peter. **Death, desire and the doll**: the life and art of Hans Bellmer. Chicago: Solar Books, 2004.

Artigo Inédito

Artur de Vargas Giorgi

 0000-0003-0942-2595**Artur de Vargas Giorgi*****O fim da arte, o contemporâneo, o começo do arquivo.**

The end of art, the contemporaneity, the origin of the archive.

palavras-chave:fim da arte; contemporâneo;
arquivo; história

Este artigo parte de uma articulação dos debates teóricos a respeito do *fim da arte*, do *contemporâneo* e do *arquivo* para apontar, brevemente, como em algumas experiências da arte a força propositiva dessas questões pode ser lida, ainda que de maneira cifrada. Salientamos a prevalência de tais experiências para uma releitura crítica e criativa da história. Desse modo, a arte se apresenta não como reprodução ou representação da história, mas como sua produção ou apresentação diferida.

keywords:end of art; contemporaneity;
archive; history

This article is based on an articulation of the theoretical debates about the *end of art*, the *contemporaneity*, and the *archive*, to briefly point out how, in some experiences of art, the propositional force of these questions can be interpreted, albeit in a ciphered way. We emphasize the prevalence of these experiences for a critical and creative reinterpretation of history. In this way, art presents itself not as a reproduction or representation of history, but as its production or deferred presentation.

*Universidade Federal de
Santa Catarina (UFSC), Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.143107



O fim da arte, o contemporâneo,
o começo do arquivo

1. São conhecidos os diagnósticos que Arthur C. Danto e Hans Belting formularam para o estado da arte, praticamente às vésperas do século XXI: “Quase ao mesmo tempo, ignorando totalmente o pensamento um do outro, o historiador da arte alemão Hans Belting e eu publicamos textos sobre o fim da arte”¹. A sintonia das propostas e o aparente radicalismo da sentença não conferiram a suas leituras, no entanto, uma situação de excepcionalidade. É o próprio Danto quem nos lembra que Gianni Vattimo também dedicara sua atenção à morte ou ao ocaso da arte em livro de final da década de 1980, por sua vez remetendo a discussão ainda a Herbert Marcuse². E, sem maiores esforços, poderíamos recordar que, por volta desse mesmo período, igualmente, Ferreira Gullar despachava para jornais suas críticas acerbas sobre os estertores da arte, críticas que logo seriam reunidas em livro intitulado, precisamente, *Argumentação contra a morte da arte*³.

A constelação poderia ser ampliada, principalmente se considerarmos que o problema deriva do conhecido *topos* hegeliano, que ao longo do século XX seria abordado por Alexandre Kojève, Fredric Jameson, Perry Anderson, Zygmunt Bauman, Giorgio Agamben, Slavoj Žižek, entre outros, com significativas torções e distintas consequências para o pensamento do *telos* da política e da história no Ocidente. Não obstante, a respeito da arte, interessa notar desde já que, embora os campos semânticos – *morte*, *fim* – aparentemente se aproximem, cada abordagem maneja os significantes de modo a mantê-los afastados do consenso. O *fim* para Danto ou Belting não significa a *morte* para Gullar, por exemplo. Seja como for, podemos, sim, afirmar que o ponto de partida – neste caso mais temporal do que territorial ou formal – para essas leituras é praticamente o mesmo. Com efeito, o debate converge ao situar as décadas de 1960 e 1970 como o momento que marcaria o começo do fim, por assim dizer. Afinal, é quando as chamadas neovanguardas, descentralizadas em diversos novos polos geográficos e liberadas da tutela das experiências conduzidas pioneiramente em Paris ou Nova Iorque, atualizam de maneira situada e simultânea muitos dos combates das vanguardas históricas contra o poder legitimador e limitador das instituições. Assim como é também nesse momento que as consignas, as ideologias, os ideais norteadores das apostas na evolução, no progresso da sociedade e da cultura deixam de ser uma garantia, ou ao menos de apontar um caminho claro para a renovação das apostas estéticas e das experimentações, sobretudo se considerarmos o duro contexto político latino-americano, mergulhado na violência acachapante das ditaduras militares. Por outro lado, ainda, a valer a narrativa autonomista de uma das tradições da modernidade (na linha das

1. DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Edusp: Odysseus, 2006. Cf. BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

2. VATTIMO, Gianni. Morte ou ocaso da arte. In: VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

3. GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 8. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

4. GULLAR, Ferreira. Op. cit. Igualmente emblemático – desde o título – é o livro *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Trata-se de uma coletânea de artigos publicados entre março de 1959 e outubro de 1960 no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, nos quais o autor propõe uma breve história das vanguardas, a partir de uma perspectiva progressiva, teleológica, com o intuito de situar o neoconcretismo como herdeiro natural, mas absolutamente original, das experiências mais radicais do século XX. Nessa leitura, sintomaticamente, dadaísmo e surrealismo, como movimentos dissidentes do cânone, são obviamente obliterados pelo construtivismo que se desenvolve do cubismo, do futurismo, do neoplasticismo, do suprematismo, da Bauhaus. Cf. GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

5. Cf. DANTO, Arthur C. Op. cit., p. 17-21.

propostas do modernismo de Clement Greenberg, por exemplo), com as conquistas do minimalismo, da arte concreta, do conceitualismo, do *pop*, das linguagens da *performance*, dos *happenings*, das ambientações etc., a arte parecia, enfim, ter chegado ao seu limite: de fato, se assim avaliarmos, depois desse ponto haveria apenas a abertura indiscernível e arriscada da vida em pugna, ou o espetáculo da mídia de massa, da política e do mercado.

Diante desse cenário, não faltam, é claro, as visões mais catastróficas. Como crítico de arte, e a despeito de sua militância após o rompimento com o experimentalismo neoconcreto, Ferreira Gullar assevera que o sentido segue um *a priori* modernista, que é o da autonomia das linguagens e da evolução das pesquisas formais⁴. Em linhas breves, desta maneira se apresentaria o relato: na modernidade tardia, as vanguardas esgotaram a pesquisa e a criação em repetições farsescas ou meras “sacadas” acrílicas, sem transcendência; as linguagens artísticas e os seus vocabulários foram comprometidos pela promiscuidade com o ordinário, com a convivência das instituições; e, com isso, também a crítica agora se vê diante de uma terra arrasada, sem parâmetros para avaliar “obras” que já não são arte, pois não são mais o resultado particular da perícia e do conhecimento do ofício, e porque não permanecem, não duram, embaladas, como mercadorias quaisquer, pelo fluxo e pelos humores do capital. Esse cenário desolador teria sido inaugurado pelo radicalismo de Marcel Duchamp. Se Ferreira Gullar reconhece seu gesto, também o recusa, por considerá-lo datado: hoje Duchamp seria um conformista (ou um cínico). E mesmo em seu tempo, por mais irreverente que fosse, ele jamais teria feito bigodes e barbas na *Mona Lisa* original.

Já as propostas de Arthur Danto modulam o problema de outra maneira. Hegeliano, Danto vê na arte moderna uma tradução da aventura do espírito; assim, a arte, para ele, encontraria sua realização mais acabada quando pudesse dispensar o trabalho de apresentação das diferenças e novidades formais, reconhecíveis fenomenologicamente, e passasse a existir de acordo com uma sorte de estado sabático, em que ela seria “apenas” alcançada como objeto da filosofia, segundo um movimento de recapitulação e superação de sua própria história⁵. Warhol, portanto, é o seu herói, levando às últimas consequências o gesto dadaísta de Duchamp. No centro da argumentação podemos compreender melhor em que consiste o “fim da arte” para Danto: o *fim* não como uma terminante impossibilidade de fazer ou de narrar, mas sim como uma situação em que “as grandes narrativas”, que antes legitimavam a arte e a história em termos de evolução, progresso ou ideal (da *arché* ao

telos), deixam de fundamentar as práticas e as proposições, os fazeres e as falas sobre os mundos possíveis. Segundo entendemos, isso significaria, em poucas palavras, que contemporâneo, nas artes, é o fazer que, sem esperar ou sequer apontar a próxima etapa no itinerário ascendente das imagens e das formas da cultura, habita um “agora” *crono-a-lógico* em que coincidem distintas temporalidades: todo um *arquivo* de cenas, nomes, textos, formas, estilos, planos e quadros que se tornam montáveis, sempre de acordo com uma situação singular ou a emergência de um tempo oportuno com o qual os elementos, quando articulados, adquirem valores relacionais, não reproduzindo a linearidade axial da história, mas produzindo o enredado horizontal das ficções parciais, com suas diferenças, seus efeitos, suas linhas de fuga.

2. Se nos esquivarmos tanto do ensimesmamento dos discursos catastróficos quanto da ascendência das visões idealistas, encontraremos essa condição propositiva do fim contemporâneo formulada, de vários modos, por diversos críticos, teóricos e filósofos. Andrea Giunta dedicou um dos seus ensaios à questão⁶. Já circulando há algum tempo, as propostas de Nicolas Bourriaud para a definição de uma *estética relacional* e para a arte como um efeito de *pós-produção* também reforçam esse argumento: “não foi a modernidade que morreu, e sim a sua versão idealista e teleológica”⁷. Assim como Boris Groys, com suas considerações sobre os contextos instáveis dos museus contemporâneos, que, ao contrário do contexto artístico estável da tradição modernista, trabalham na criação de “uma nova ordem de memórias históricas”, propondo “novos critérios de coleção através da reconstrução da história”⁸. A respeito do procedimento que seria característico do contemporâneo, há, ao que parece, uma concordância sobre o reforço da *apropriação do passado*, da *remontagem*, da *citação*. Nesse sentido, diríamos que a reivindicação de um elemento já dado produz o efeito de atualizá-lo, mas em condição diferida; ou seja, *há repetição, mas com diferença*, o que leva a um efeito segundo – *a posteriori* – que trabalha anacronicamente o passado⁹. Em outras palavras, é o próprio valor fundacional que se abisma diante do estético (*aisthesis*) e do que pode ser a atualização da sua leitura por meio da arte, na medida em que “leer sea disponer los elementos constelacionales sobre una mesa para organizar su origen, valor que no es un dato empírico, sino una construcción teórica retrospectiva, *post factum*”¹⁰.

É a valorização desse procedimento crítico-propositivo (já delimitado com as estéticas dadaístas e surrealistas) que franqueia um dos entendimentos mais notáveis para o contemporâneo. Para além das

6. “Desde el paradigma de la modernidad, se entiende que el arte progresa. A cada transformación del lenguaje sucede otra, que resuelve problemas que dejó pendiente la anterior. En esta lectura evolutiva todo parece conducir a la abstracción, ya sea geométrica o informal. El paso central del arte abstracto radica en su capacidad de enunciarse en forma distante respecto del mundo que nos rodea. Un cambio que se produce cuando la abstracción se formula como arte concreto. No se trata ya de un proceso de reducción de la relación entre las formas y la realidad, por el procedimiento de eliminación de lo anecdótico, sino de hacer emerger, de formular, una realidad nueva. El arte concreto, distinto del abstracto, propone plásticamente esto. Una obra que se presenta como un objeto independiente, nuevo, en el mundo de los objetos. La historia del arte moderno podría interpretarse desde este punto de llegada. Si partimos de esta comprensión del arte moderno, podemos aproximarnos a uno de los síntomas del arte contemporáneo –que sucede al moderno, como un nuevo momento–. Es, en un sentido inicial, aquel en el que el arte deja de evolucionar. Es el después de la conquista de esa autonomía absoluta enunciada por el arte concreto. Es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos

de la cotidianeidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden. Mucho de esto sucedió con el cubismo, pero sobre todo con el dadaísmo y el surrealismo. Sin embargo, su profundización y generalización se producen en el tiempo de la posguerra, principalmente desde fines de los años cincuenta. Tal desestabilidad involucra una crítica a la modernidad que se profundizará y tendrá un lugar visible, disruptivo con el debate poscolonial". GIUNTA, Andrea. **¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: arteBA Fundación, 2014. p. 9-10.

7. "Hoje, a modernidade prolonga-se em práticas de bricolagem e reciclagem do dado cultural, na invenção do cotidiano e na ordenação do tempo vivido, objetos tão dignos de atenção e estudo quanto as utopias messiânicas ou as 'novidades' formais que a caracterizavam no passado". BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. p. 17-19.

8. GROYS, Boris. Sobre o novo. In: **Arte, poder**. Tradução Virgínia Starling. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015. p. 56.

9. Cf. FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

tentativas de historiar a condição pós-histórica, Giorgio Agamben¹¹, em continuidade à crítica de Walter Benjamin aos pressupostos do historicismo positivista, propõe uma definição atrelada a uma ética, a uma forma de vida, a uma tomada de posição: algo que, a rigor, pode acontecer em um tempo qualquer, como acontecimento que emerge à revelia ou *a contrapelo* do andar da história (a argumentação de Agamben parte, aliás, de um célebre poema de Osip Mandel'stam, datado de 1923). Assim, um *tempo qualquer* quer dizer: não indiferente, e sim de acordo com as exigências de um tempo intempestivo, desejoso.

Segundo Agamben, o contemporâneo reivindica um distanciamento ou mesmo um desencontro – uma sorte de encontro faltoso – com o próprio tempo presente. Isto é, o contemporâneo é estranho ao seu tempo: não se identifica com ele, embora a ele não possa renunciar. Dessa maneira, sustenta-se a efetividade de uma leitura do que se nomeia “presente” por meio do que não foi nem poderá ser completamente inscrito no curso dos acontecimentos históricos: por meio do que não pode ser de uma vez “presentificado”, nem como gênese nem como fim, contrariando os pressupostos básicos da representação e qualquer ideia de um progresso ou de uma evolução linear enquanto manifestação da “natureza” da história e da cultura. Uma proposição que dispensa, portanto, qualquer *teleologia*, de acordo com o intuito de remontar, anacronicamente, os mais distintos objetos estéticos segundo a *lógica a-lógica* de uma ficção – uma série, uma constelação, uma mesa de operações, uma cena, uma rede – potencialmente sem fim, mas não gratuita, como veremos, sendo assim capaz de embaralhar e intervir nos saberes e poderes que regulam o sensível e restringem sua força não-autônoma (estética, política, ética etc.). Trata-se de uma relação com o tempo em que se adere a ele “*através de uma dissociação e de um anacronismo*”¹²; ou ainda, de uma forma de “voltar a um presente em que jamais estivemos”¹², à escuta de uma exigência, já que

(...) o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo a escuridão do presente, apreende a sua luz inalienável; é também aquele que, dividindo e interpelando o tempo, é capaz de transformá-lo e de relacioná-lo com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira alguma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual não pode não responder.¹³

A exigência em questão assume uma série de figurações possíveis. Não obstante, trata-se sempre, segundo entendemos, de dar atenção ao não-vivido que assedia todo vivido: uma forma de entrar em contenda

O fim da arte, o contemporâneo,
o começo do arquivo

pela construção de uma memória histórica que seja capaz de fixar os olhos nos traumas, nas zonas de sombra, em suma, no que normalmente *aparece obliterado* – poderia ser dito: no que *des-aparece* – sob os holofotes do processo civilizacional. São essas sobrevivências que povoam, de distintos modos, inúmeras cenas da arte. Frequentemente, tais cenas apontam para violências que permeiam a sociedade, a política, a cultura, mas que são naturalizadas, ou contornadas com silenciamento, na forma de histórias não contadas; injustiças que atravessam o tempo, transformando-se, mas retornando uma e outra vez, clara ou insidiosamente, até que alguma reparação aconteça.

3. A citação – essa espécie de reforço do artifício, da contingência, do fragmento – marca o começo do arquivo (e suas montagens potencialmente sem fim). Não à toa, citação e arquivo apresentam-se como *proposições ou procedimentos* destacados, como uma espécie singular de *fatura* ou de *estratégia*, talvez, para muitos artistas – diríamos então – *contemporâneos*. Notadamente, em seus estudos arqueológicos da modernidade, Foucault já se referia a Flaubert como um desses artistas nascidos sob o signo da vertigem dos tempos do arquivo¹⁴. E poderíamos propor uma sintonia entre esse fazer que pensa a literatura como repetição diferida e o modo como Manet lidou com a tradição e a autoridade da arte, especificamente com a estrutura didática e retórica da pintura: de tanto fazê-la falar, levou-a ao silêncio, recompondo-a, todavia, em uma nova ordem de formas¹⁵. Isso porque um arquivo demanda um modo de leitura que confina com o entendimento do contemporâneo proposto anteriormente: a contemporaneidade se inscreve no presente e no devir histórico do *arquivo* com a assinatura do *arcaico*, que não cessa de nele operar, o que lhe confere uma singular disposição: ler um arquivo é implicar-se na mobilidade estética de uma mesa – *table* – e não contemplar a aura estática de um quadro – *tableau*¹⁶. Como precisa Raúl Antelo, trata-se dessa *tabula* latina que “dio origen, como sabemos, al *tabularium*, el archivo”¹⁷, dado aos jogos de todo tipo, e aos seus recomeços.

Desse modo, no arquivo há vir-a-ser e extinção, composição e disposição, constituição e destituição: existe enquanto aporética *consignação dispersiva* de experiências afins, nas quais as afinidades podem estar ligadas mais por procedimentos, afetos ou modos de leitura *informais* do que, necessariamente, por semelhanças de forma ou estilo. O *arquivo* se mantém, como sabemos, em razão do seu poder de começar: como *arché*, ele concentra a origem e seu poder de comando; origem e poder que não se dissociam de um *sítio* – o espaço, o desígnio: o desenho do

10. ANTELO, Raúl.

Archifilologías

latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento. Villa María: Eduvim, 2015, p. 16.

11. AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Nudez.** Tradução: Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

12. AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p. 22-31.

13. *Ibidem*, p. 32-33.

14. “Porque o século XIX descobriu um espaço de imaginação cuja potência as épocas precedentes não haviam sem dúvida pressuposto. Esse novo lugar dos fantasmas não é mais a noite, o sono da razão, o vazio incerto aberto diante do desejo; pelo contrário, é a vigília, a atenção infatigável, o zelo erudito, a atenção às emboscadas. Daí em diante, o quimérico nasce da superfície negra e branca dos signos impressos, do volume fechado e poeirento que se abre para um voo de palavras esquecidas: ele se desdobra cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas prateleiras que a fecham de todos os lados, mas entreabrem do outro lado para mundos impossíveis. O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada. Não se traz mais o fantástico no coração; tampouco se o espera das incongruências da natureza; extraímos-lo da exatidão do saber: sua riqueza está à espera no documento. Para sonhar, não é preciso fechar os olhos, é preciso ler. A verdadeira imagem é conhecimento. São palavras

já ditas, recensões exatas, massas de informações minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos e reproduções de reproduções que sustentam na experiência moderna os poderes do impossível. Nada mais há, além do rumor assíduo da repetição, que possa nos transmitir o que só ocorre uma vez. O imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno de biblioteca". FOUCAULT, Michel. Posfácio a Flaubert (*A tentação de Santo Antônio*). In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 79-80.

15. Cf. BATAILLE, Georges.

Manet: biographical and critical study. New York: Skira, 1955.

16. "Desde Warburg, no sólo el atlas ha modificado en profundidad las formas –y por ende, los contenidos– de todas las 'ciencias de la cultura' o ciencias humanas, sino que ha incitado además a gran número de artistas a repensar por completo, en forma de compilación y de remontaje, las modalidades según las cuales se elaboran y presentan hoy las artes visuales. Desde el *Handatlas* dadaísta, el *Album* de Hannah Höch, los *Arbeitscollagen* de Karl Blossfeldt o la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, hasta los *Atlas* de Marcel Broodthaers

arquivo – nem da condição indecível de, ao mesmo tempo, instituírem o *arconte* que os institui: aquele que decide, regula, limita, interpreta os elementos consignados¹⁸. Não obstante, como também sabemos, a completude do arquivo, sua memória, sua total inscrição, seu *telos*, enfim, é da ordem do impossível. Comprometido com a instituição e a ordenação, uma sorte de *anarquia* é dele indissociável¹⁹; afinal, um arquivo existe apenas se confrontado com o que não é (não ainda, não mais) o arquivo: com o que não comparece de maneira positiva em seu arranjo, e exatamente assim, ausente, esquecido, estranhado, o habita, tornando-o avesso a qualquer *logos* superior e seu *nomos* gestor. Eis o seu mal: obedecendo à ordem do sintoma, um arquivo compreende aquilo que não cessa de não se inscrever no arquivo: sua própria ruína.

4. Poucos se dedicam tão ostensivamente à ambivalência constitutiva do arquivo como Christian Boltanski. De modo recorrente, como se esse fosse mesmo o seu *topos*, em Boltanski o arquivo se apresenta simultaneamente como construção e ruína. Daí, quem sabe, o desconcerto de não raras leituras, que acusam as manifestações da "contradição"²⁰ em trabalhos que, justamente, diferem ou suspendem a própria possibilidade da decisão, da oposição, da separação, portanto da autonomia, fazendo desse gesto *a contrapelo* um procedimento, uma proposição crítica. Dramáticas, cênicas, muitas de suas montagens e instalações (em grande parte *site specific*) acentuam, de distintos modos, cada vida que, submetida aos desígnios da biopolítica, parece aparecer e resistir no limiar de sua dessubjetivação pelos dispositivos do poder, ou seja, no limiar do desaparecimento do sujeito; ou ainda, cada vida singular-e-plural que, relacionada com os sítios em questão, catalogada e arquivada, burla, não obstante, as atribuições de sentido e de identidade, situando-se além ou aquém do particular *ou* do universal, do pessoal *ou* do histórico, da ficção *ou* da realidade, quer dizer, no ponto indecível em que a diferença se mostra como uma espécie de marca muda.

Consideremos brevemente, por exemplo, suas instalações simultâneas realizadas em distintos espaços de Buenos Aires no final de 2012 (*Archives du coeur*, *Migrantes* e *Flying books*)²¹. Ou ainda, as instalações apresentadas em *Chance*, na Casa França-Brasil, no mesmo ano, e em 19.924.458 +/-, no Sesc Pompeia, em 2014. Em *Archives du coeur*, instalado no parque Tecnópolis, em Buenos Aires, como parte de um projeto iniciado anos antes e sediado na ilha de Teshima, no Japão, Boltanski propôs coletar os sons dos batimentos de corações: um arquivo, justamente, desse movimento de contração

O fim da arte, o contemporâneo,
o começo do arquivo

e dilatação que oferece à escuta não a positividade de cada presença, mas uma série de intermitências em que é o próprio vazio, é o oco – o coração – que ecoa como primeiro e também último vestígio de cada existência, tão singular quanto impróprio: um vazio que habita o arquivo, como habita cada corpo.

A opacidade do sentido e a contingência das construções se mantêm em tensão irresoluta com o aspecto fantasmático que retratos, materiais e objetos diversos, textos, sons e encenações assumem nos trabalhos. São instalações que notadamente se dedicam à *remontagem* de um arquivo específico, ou seja, à construção retrospectiva e situada da história. Mas vale frisar: *uma* memória, *uma* história, portanto, *são efeitos* dessa construção não-total e, por isso, *plural*; efeitos de uma montagem de elementos heterogêneos, provenientes de distintas temporalidades e diversas superfícies de exposição, e que apenas provisoriamente conformam uma figura, ou melhor, um semblante que adquire uma estabilidade frágil diante da ausência resistente que ele *re-vela*.

A efemeridade de cada construção lida com o acaso – *chance* – que, entre sorte e azar, vida e morte, comporta, antes de tudo, uma demanda, uma oportunidade, uma emergência²². Como cada releitura, cada vir-a-ser: cada rosto de bebê que reaparece, vindo novamente à luz, mas por um instante apenas, com as engrenagens da instalação apresentada na Casa França Brasil; ou cada um dos incontáveis nomes – 19.924.458 +/- – que constam nos catálogos telefônicos da cidade de São Paulo e que, de certa maneira, constituem sua matéria intermitente, plástica, pontuada na instalação pelo pulsar de luzes que acompanham a frequência das mortes e dos nascimentos na metrópole e pela reprodução sonora de depoimentos de imigrantes que ali vivem; ou cada um dos livros suspensos em *Flying books*, montada no espaço (então sem livros) que já foi a sala de leitura central da antiga Biblioteca Nacional, em Buenos Aires, dirigida por Jorge Luis Borges; ou, finalmente, cada elemento da impactante intervenção produzida no antigo Hotel de Inmigrantes (hoje Museo de la Inmigración), na mesma cidade. Neste caso, em específico, vale destacar a proposta da instalação:

Tomando como punto de partida los Archivos históricos que registran cada uno de los migrantes llegados a nuestro país, albergados en el edificio, la instalación contará con una serie de aproximadamente 200 voces (de niños, niñas, hombres y mujeres, jóvenes, adultos, ancianos) que de manera simultánea y sucesiva desde distintas fuentes, digan cada uno en el

y de Gerhard Richter, los *Inventaires* de Christian Boltanski, los montajes fotográficos de Sol LeWitt o bien el *Album* de Hans-Peter Feldmann, toda la armadura de una tradición pictórica hace explosión. De este modo, lejos del cuadro único, encerrado en sí mismo, portador de gracia o de genio – hasta en lo que denominamos obra maestra –, algunos artistas y pensadores se han aventurado a bajar de nuevo, digámoslo así, hacia la más simple aunque más dispar mesa. Un cuadro puede ser sublime, una ‘mesa’ probablemente nunca lo será. Mesa de ofrenda, de cocina, de disección o de montaje, depende. Mesa o ‘lámina’ de atlas (dícese *plate* en inglés o *lámina* en español, pero el francés *table*, lo mismo que *Tafel* en alemán o *tavola* en italiano, posee la ventaja de sugerir cierta relación tanto con el objeto doméstico como con la noción de cuadro [*tableau*]). DIDI-HUBERMAN, Georges.

Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011. p. 18.

17. ANTELO, Raúl. Op. cit., p. 32.

18. “É preciso que o poder arcônico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. Não é apenas

a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou segredo que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião”. DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 13-14.

19. ANTELO, Raúl. O tempo do arquivo não é o tempo da história. In: MARIA DE SOUZA, Eneida; MIRANDA, Wander Melo (org.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 155-175.

20. Para uma crítica centrada nos fundamentos éticos e históricos da obra do artista, cf. SOLOMON-GODEAU, Abigail. Mourning or melancholia: Christian Boltanski's *Missing House*. **Oxford Art Journal**, Oxford, v. 21, n. 2, p. 3-20, 1998.

Para um estudo que ainda parte da suposta “contradição” dos trabalhos, mas para afirmar, de maneira mais generosa em nuances, que “the interpreter of Boltanski's memories and relics, at a further degree removed from actual experience, enters a bewildering labyrinth in which the power to distinguish between truth and authenticity, between document and fake, is

idioma de origen del migrante: nombre y apellido, edad, ocupación, fecha de llegada, datos todo que proceden del archivo. Este susurro migratorio de tiempos y orígenes diversos reunidos en este emblemático espacio estará acompañado por una atmósfera neblinosa, tenuemente iluminada que introducirá al visitante en una experiencia nueva que lo conecte con la memoria y el pasado de nuestra sociedad y a la vez con el de la propia historia. Esta experiencia instalada en los espacios de tránsito de la tercera planta del Hotel de Inmigrantes, conducirá a otras dos instalaciones luminosas que con juegos de sombras contribuirá a hacer presentes a aquellos que por allí alguna vez transitaron y repondrá a la vez la cuestión de las migraciones en el tiempo contemporáneo.²³

Na Argentina, desde quando consolidadas as bases para a modernização do país, com a constituição aprovada em 1853, o triunfo do republicanismo, do credo liberal e da economia capitalista, a “tarefa civilizadora” (atração de capitais, de mão-de-obra e povoação do território, mediante a apropriação de terras e a aniquilação da população de indígenas) esteve muito associada aos imigrantes europeus, atraídos pelos dispositivos da Constituição e os auspícios da crescente organização burocrática do Estado. Foi uma política de abertura e recepção que se manteve, em geral, sem grandes interrupções até 1930 – ainda que eventos como a Semana Trágica, em janeiro 1919, exponham toda a ambivalência do Estado moderno, sempre que seja necessário decidir os limites da vida, dos sujeitos e de seus atributos positivos²⁴. Construído segundo normas higienistas, após o uso de diversos imóveis provisórios e inadequados, o antigo Hotel de Inmigrantes, inaugurado em 1911 e ativo até 1953, é assim um equipamento emblemático, com o qual podemos ler, contemporaneamente, alguns dos momentos inaugurais da biopolítica moderna, tensionada entre o fechamento imunitário e a abertura comunitária. Na instalação de Boltanski, que fez uso do prédio, de seu arquivo, suas salas e de uma série de materiais heterogêneos (camas, lençóis, roupas, luzes e sombras, fumaça etc.), essa leitura se mede com o apagamento e reverbera com o som das vozes estrangeiras que, *performadas, repetidas, diferidas, sobrepostas*, então atravessavam não somente o edifício, mas igualmente os visitantes, que por um momento também ali foram asilados. O efeito sonoro – esse suplemento infraleve – ficcionaliza, reencena um momento crucial para as histórias dos sujeitos em trânsito:

(...) se trata del momento que enfrenta al inmigrante con la autoridad estatal y donde declara su identidad. *Ante la ley*, luego de un viaje en barco, esas

O fim da arte, o contemporâneo,
o começo do arquivo

personas decían quiénes eran y quiénes (quizás) estaban dejando de ser. Esa identidad, en el mismo momento de ser declarada, comienza acaso a desvanecerse. El sujeto ha llegado a su destino y sus rasgos personales anteriores comienzan en ese momento a ser reemplazados por los de su nuevo destino. Lengua, profesión, edad (el paso del tiempo) e incluso el nombre, serán alterados y van a adquirir nuevos rasgos. El lugar de origen tal vez sea reemplazado por el lugar de destino.²⁵

Na instalação, “esas lenguas silenciosas, sustraídas (incluso borradas) son ‘actuadas’ y actualizadas para adquirir eco y recuperar una dimensión sonora que habían perdido, silenciadas en el repositorio documental”²⁶. O artista, como um montador, reivindica e faz falar o arquivo: abrindo-o para a contingência das releituras (inclusive no sentido das distintas vozes, dos vários sotaques, dicções, respirações) e das remontagens que, citando e diferindo, desestabilizam, ainda, a evidência histórica positiva. De maneira que poderíamos dizer, finalmente: em Boltanski, o esquecimento é propositivo; dele depende a construção da memória. Seus arquivos constroem uma historicidade, mas essa historicidade é a do apagamento reiterado: a vida, ou cada sujeito, exaustivamente rotulado, não cessa de se esquivar dos arquivos que o apresentam como sujeito, arquivos que, desse modo – aporeticamente –, lhe conferem uma e outra vida. Cada imagem é uma imagem ausente: um vestígio, uma máscara mortuária, talvez, como se a memória dependesse do apagamento do sujeito, *re-velado* por meio de um singular gesto arqueológico que traz à presença não uma história iconológica, progressiva e contínua, mas sim as muitas escrituras de um saber impessoal, repleto de ausências, como uma *marca icnológica*²⁷.

5. Atuante desde a década de 1980, com seu trabalho pictórico, Adriana Varejão revisa artistas da dinastia Song, a acupuntura chinesa, a presença portuguesa em Macau; a missão dos padres jesuítas e sua catequese no Brasil; o repertório das imagens presentes em Theodore de Bry, Hans Staden, Jean de Léry, Frans Post, Albert Eckhout, entre outros; a escravidão dos negros, os ciclos econômicos, a obra de Aleijadinho, os acadêmicos do século XIX; as perspectivas e cosmogonias ameríndias, Oswald de Andrade e a antropofagia, o erotismo, a grade modernista; Severo Sarduy e outros intérpretes dissidentes da América Latina: em síntese, relendo a história da colonização como um palimpsesto, um caleidoscópio, ou mais precisamente, e a *contra-pelo* da razão civilizacional, operando uma espécie de *arqueologia*

forever deferred or suspended”, cf. HOBBS, Richard. Boltanski’s visual archives. **History of the Human Sciences**, London, v. 11, n. 4, p. 121-140, 1998.

21. As exposições aconteceram por iniciativa da Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) e da professora e curadora Diana Wechsler. Para maiores informações, cf. o endereço criado especialmente para as mostras. Disponível em: <http://boltanskibsas.com.ar/php>. Acesso em: 22 jan. 2018.

22. “Par là même, nous sommes amené à considérer que l’oubli auquel se destine une oeuvre éphémère est la condition pour que celle-ci produise un effet. De même que la fragilité des vestiges oblige les hommes qui les retrouvent à les traiter avec égard, l’éphémérité d’une oeuvre qualifie le spectateur non seulement comme visiteur mais comme témoin. L’oubli est ainsi l’instrument de la transmission, d’une transmission qui relève d’une historicité de vie”. PÉRIOT-BLED, Gaëlle. Christian Boltanski. *Petite mémoire de l’oubli. Images Re-vues*, Paris, v. 12, p. 1-15, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3820>. Acesso em: 22 jan. 2018.

23. Disponível em: <http://boltanskibsas.com.ar/php/migrantes>. Acesso em: 22 jan. 2018.

24. Durante o episódio, em um quadro de greve geral por redução da jornada de trabalho e aumento de salário, diante da absurda elevação do custo de vida, operários de tendência

anarquista, mas também imigrantes, em particular judeus e eslavos, foram violentamente reprimidos em Buenos Aires. Cf. ANTELO, Raúl. **Maria com Marcel**: Duchamp nos trópicos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

25. FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. Archivos abiertos: sonido, imagen y cosa en obras de Christian Boltanski, Oscar Muñoz y Grete Stern. In: *Actas de Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística*, VI, 2013, La Plata. **Actas [...]**. La Plata: UNLP, 2013. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3851/ev.3851.pdf. Acesso em: 22 jan. 2018.

26. Ibidem, s/p.

27. "Le document d'archive ne permet qu'imparfaitement de lutter contre l'oubli, puisqu'il ne permet pas de lutter contre l'absence et échoue à se faire témoignage: il n'est pas une parole vivante, mais une absence qui évoque la présence perdue. S'il permet de faire le portrait d'une personne, c'est toujours un portrait en creux, qui n'est qu'empreinte, *vestigium*. Au cours des années 1970, les oeuvres de Boltanski semblent en rester à cette formulation du paradoxe de l'archive qui est une autre manière de dire l'échec de l'art, en tout cas d'un art de l'objet". PÉRIOT-BLED, Gaëlle. Op. cit. p. 7.

28. "In this regard archival art is as much preproduction as it is postproduction: concerned less with absolute origins than with obscure traces [perhaps 'anarchival impulse' is the more appropriate phrase],

que se desdobra sob o signo do barroco, Adriana Varejão faz-se *contemporânea*, isto é, uma notável *anarquivista*²⁸. Como em Boltanski, seus trabalhos reforçam os efeitos dos artifícios; efeitos que reivindicam *histórias*: uma pluralidade de leituras disruptivas disso que se entende, usualmente, por História.

De fato, a força crítica dos trabalhos de Varejão parece encontrar sua principal cifra nas distintas figurações da ruína e nos variados tratamentos pictóricos que a artista dedica ao corpo. Como sabemos, no arquivo do processo colonial, é o corpo a primeira matéria, o principal suporte – por assim dizer – para as marcas, os registros da cultura e da barbárie. Na pintura de Adriana Varejão, são recorrentes as inscrições, os traços e as grafias, mas igualmente os fragmentos, as incisões, os rompimentos, as revulsões, os enxertos, as suturas, que ora se manifestam como tema, assunto ou objeto, ora como procedimento, de certa maneira como uma linguagem crítica que elabora, por meio do artifício do corte e da exposição da carne, proposições de leitura da modernidade ocidental. Nesse sentido, se em sua *mesa de operações* praticamente tudo é pintura – ou seja, se da montagem dos azulejos e das cerâmicas à dissecação dos membros e das vísceras praticamente tudo é artesanaria, encenação, semblante e, portanto, jogo simbólico, um jogo com os efeitos –, é justamente assim que Varejão logra acentuar o artifício das construções, *produzindo o efeito* de desnaturalizar práticas e valores culturais, desconstruindo os pressupostos do progresso da história e expondo seu indissociável revés, sua ruína.

Essa seria a assinatura benjaminiana de Adriana Varejão, trabalhada, também ela, como uma forma de citação e de tradução (ainda que inadvertidamente, ou por outras leituras, menos evidentes). Não à toa, curadores e críticos reconhecem em seus trabalhos a potência de um *caráter destrutivo* que guarda grande afinidade com certos pensamentos do autor de *Origem do drama barroco alemão*²⁹. De acordo com esse entendimento, é possível afirmar que uma série como *Ruínas de charque* – a rigor, obras indecíveis entre a pintura, o objeto/a escultura e a arquitetura – traduz certo pensamento alegórico, reivindicado na década de 1920 por Walter Benjamin como uma via crítica da modernidade, via que aponta para um estado de emergência, mas também sinaliza a abertura, a produtividade que pode advir do declínio, uma vez mais, do arruinamento da história³⁰.

Enquanto artifício, a "carnalidade da pintura"³¹ de Varejão, repleta de contrastes sensíveis e camadas de sentido, parece ser irreduzível, contudo, a uma apreensão estritamente fenomenológica: com efeito, somos levados a desconfiar constantemente de nossos sentidos.

O fim da arte, o contemporâneo,
o começo do arquivo

E mais ainda: diríamos que, diante dos seus trabalhos, devemos recorrer, sempre, a suplementos de leitura, o que significa que devemos redobrar a operação da própria artista, recorrendo a um arquivo heterogêneo, ele também situado quase à margem do verificável, manejando-o uma e outra vez. Para uma leitura da série das *Saunas*, por exemplo, sem dúvida podemos voltar a Rosalind Krauss (*Grids*), a Severo Sarduy (*Escrito sobre um corpo*), a Georges Bataille (*O erotismo*) e ao Leibniz de Gilles Deleuze (*A dobra*); e todavia podemos recorrer, igualmente, à vertigem da experiência, à *obnubilação* que é franqueada nos botequins, nos *hammams*, nas piscinas, nos mata-douros, nos banheiros, nas cozinhas, nos hospitais³². Entendemos que essa obnubilação – tão típica dos trópicos, segundo a interpretação de Araripe Júnior³³ – é uma das principais proposições do trabalho de reabertura do arquivo: trata-se de reivindicar a contribuição de todos os erros, desvios, delírios, para, no coração do corpo domesticado, subordinado à civilização, abrir-se, precisamente, um vazio, um espaço, uma ferida: uma fenda.

Não é demais frisar: as construções de Adriana Varejão são reconstruções, remontagens que configuram proposições alternativas, ou melhor, dissidentes para o entendimento do tempo e da cultura. É desse modo que cada trabalho da artista, seguindo a *lógica a-lógica* de sua mesa de operações, constrói, simultaneamente, além dessa “carnalidade da pintura”, uma “temporalidade encarnada”³⁴, liberada da cronologia e dos modelos evolutivos da cultura; temporalidade que, nos termos de Benjamin, poderia ser chamada não de gênese, mas de *origem*³⁵. À sua maneira, enquanto irrupção ou acontecimento, a origem absorve ou mimetiza certa configuração possível da história, provendo, ao mesmo tempo, a estrutura por meio da qual essa configuração poderá ser compreendida no tempo, no curso de suas reconstruções, isto é, em cada uma de suas construções retrospectivas (por isso, ao contrário do caráter pontual da gênese, a estrita diacronia não é afim ao seu movimento, como tampouco a sincronia é capaz de explicá-la totalmente). Em suma, são diversos os trabalhos de Varejão que parecem obedecer à singular dinâmica do *originário*, uma dinâmica plural, constelacional, e assim inseparável do arquivo, como salienta Adriano Pedrosa, a seu modo, na leitura do trabalho *Quadro ferido* (1992):

Quadro ferido pertence ao grupo de pinturas que integrou a exposição *Terra incógnita* em 1992, que trazem as referências chinesas tanto em sua iconografia – através de sujeitos e objetos, arquitetura e paisagens

these artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects – in art and in history alike – that might offer points of departure again”. FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, Cambridge, v. 110, p. 3-22, 2004.

29. Sobre este aspecto, o *caráter destrutivo* em suas obras, cf. o texto de apresentação da curadora Luisa Duarte no catálogo da exposição “Pele do tempo”, realizada na Fundação Edson Queiroz, na Universidade de Fortaleza, entre agosto e novembro de 2015. DUARTE, Luisa. **Adriana Varejão – Pele do tempo**. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

30. “Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. [...] De fato, não se trata tanto de uma reminiscência antiga, como de uma sensibilidade estilística contemporânea. O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca”. BENJAMIN, Walter.

Origem do drama barroco alemão. Tradução Sergio

Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 199-200.

31. PEDROSA, Adriano.

Adriana Varejão: histórias às margens. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. p. 178.

32. Sensível ao procedimento da artista, a curadoria de Luisa Duarte, na mostra *Pele do tempo*, montou uma “Sala de Referências”, aberta ao público, na qual era possível conferir diversos livros utilizados por Varejão em seu ateliê, trechos de filmes e trabalhos de Guignard, Iberê Camargo, entre outros.

33. Já no final da década de 1880, Araripe Júnior estava interessado em detectar sintomas: “os elementos anatômicos e o estudo de suas modificações são indispensáveis, desde que se trate de explicar os movimentos inconscientes que se operam no próprio corpo social e lateralmente àquele outro”.

Sobre a peculiaridade dos trópicos, onde as faculdades imaginativas se inflamariam e a razão se debilitaria, diz o autor: “A esse fenômeno, durante o qual, como se vê, adelgaçaram-se, atenuaram-se todas as camadas de hábitos que subordinavam o homem à civilização, abriu-se uma fenda na estratificação da natureza civilizada, para dar passagem à poderosa influência do ambiente primitivo; a esse fenômeno, que se acentua a cada passo no movimento da vida colonial ou aventureira do século XVI, poder-se-ia dar o

– quanto em sua linguagem – o estilo da pintura, em realidade imitando o desenho a nanquim; o modo de representação da paisagem; o texto em chinês; e o tratamento de papel antigo, que remete à moldura e às margens, ao antigo documento, gravura ou desenho, mas também ao pergaminho chinês. (...) Aqui, Varejão parte da composição encontrada num anônimo pergaminho chinês do século XI, da Dinastia Song, de título *Carros de bois viajando sobre rios e montanhas*, que é também o título de um poema de Ouyang Xiu (1007-1072). (...) A figura central encontra-se de costas para o espectador: um negro alto e forte de pé sobre um pódio, apropriado do mais importante conjunto de representações humanas do Brasil colonial, os oito tipos brasileiros pintados pelo holandês Albert Eckhout (...). O negro do século XVI, escravo travestido em guerreiro, interage com duas chinesas do século XI e, enquanto uma parece travar com ele um duelo de lanças, a outra bolina seu sexo – a luta e a cópula, dois atravessamentos nodais no cruzamento de culturas. Outros elementos nativos brasileiros convivem com elementos chineses, numa operação de mestiçagem trans-histórica e territorial. (...) Entretanto, o verdadeiro protagonista de *Quadro ferido* está no seu título: a ferida. Esta se contrapõe às grandes ausências do quadro: o homem branco, a cultura europeia e sua modernidade. *Quadro ferido* é um verdadeiro *tour de force* desocidentalizador, uma fabulosa celebração da mestiçagem entre a cultura africana, indígena e chinesa que, como o *Guerreiro negro*, não opera no campo etnográfico e da verossimilhança, mas no campo do simbólico e da revisão histórica, ainda que às margens. As marcas da colonização permanecem. (...) Este território simbólico, como sugere Varejão, encontra-se naquele local onde a Terra Brasilis encontra a China, no extremo sul do *Mapa de Lopo Homem*.³⁶

6. Sem dúvida, é possível ampliar muitíssimo o presente arquivo de artistas que fazem do próprio arquivo a base de suas proposições. Mesmo que recorrendo a uma apresentação sumária, reconhecemos, por exemplo, a sintonia entre os interesses aqui delineados e as experiências de Andrés Denegri em seu *Cine de exposición* (2013), que faz da própria técnica (as películas, os projetores, as câmeras) uma superfície onde se apresentam, entrelaçadas e ambivalentes, as imagens da história do cinema e da história da modernidade argentina³⁷. Assim como encontramos no cinema de Edgardo Cozarinsky um trabalho poderoso, extremamente sensível, de leitura de imagens ausentes, de protagonistas fantasmas que, não obstante, seduzem o olhar, conduzindo-o por uma leitura das apropriações e indefinições

O fim da arte, o contemporâneo,
o começo do arquivo

de gêneros, das citações, dos exílios, dos lugares onde a marginalidade irrompe como entre-lugar potente, capaz de desarmar a razão ocidental, remontando-a segundo a ordem do vestígio, do desejo. Já Glauco Rodrigues trabalha na década de 1970 uma série que dedica à carta de Pero Vaz de Caminha, para isso revisando, com acidez e ironia, as obras canônicas de Victor Meirelles, de Portinari e as imagens de um modelo cultural apaziguado, sem contradições ou dissenso, impostas pelo governo ditatorial³⁸. E Nuno Ramos cifra sua releitura do arquivo moderno em instalações como *111* (1992), *Fruto estranho* (2010), *Bandeira branca* (2010), *Globo da morte de tudo* (2012), entre outras, nas quais confluem o projeto e o desastre, o cálculo e o excesso, a ordem e o vazio, o poder e a vida. Walmor Corrêa, por sua vez, elabora seres híbridos, monstruosos, impossíveis, que suspendem, com a força das ficções, a demarcação dos limites precisos entre fantasia e ciência, literatura e catalogação, técnica e natureza: compêndios de História Natural dos séculos XVIII e XIX, de taxonomia e obras de viés documental ou naturalista de artistas, pesquisadores e viajantes são as bases de trabalhos que jogam ironicamente com os efeitos de verdade, no limiar do inverossímil³⁹. E Rosângela Rennó, e também Luis Felipe Noé, e ainda Oscar Esteban Conti (Oski), e León Ferrari, e Anna Bella Geiger, e Bené Fonteles, e grande parte do conceitualismo – e, de modo incontornável, afinal, também aqui o arquivo confina com a anarquia: é ruína, esquecimento, demandando sempre novo reforço, especulando mais um artifício, um suplemento.

Não obstante, interessa salientar: são esses elementos heterogêneos, constituídos e comprometidos com o artifício da montagem, que permitem articular, por meio das rememorações críticas do passado que o anacronismo das imagens franqueia, o problema da violência histórica e suas formas de sobrevivência no presente⁴⁰. Em outras palavras, uma constelação ampla e não-consensual de proposições e procedimentos artísticos aponta os modos de *citação do passado* adotados no presente; presente e passado que são então *ficcionalizados com as obras*. Entenda-se: não *representados*, mas sim *re-apresentados; repetidos com diferença*.

Coloca-se, assim, o que pode ser entendido como um princípio epistemológico, delineado, todavia, *a partir do efeito* de leitura do estético: princípio segundo o qual a arte se apresenta não como uma ilustração derivada de problemas e contextos históricos já estabelecidos previamente e com “natural” força sobredeterminante, mas como uma singular modulação, ou ainda, uma exposição, em uma linguagem muitas vezes cifrada, mas extremamente sensível e produtiva, desses

nome de *obnubilação brasileira*, e, sem dúvida, sobre ele basear-se toda a teoria histórica daquela época indecisa”. JUNIOR, Araripe. Literatura brasileira [1887]. In: JUNIOR, Araripe. **Obra crítica de Araripe Junior**. Volume I (1868-1887). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Casa de Rui Barbosa, 1958. p. 496/497.

34. DUARTE, Luisa. Op. cit., p. 13.

35. A definição sempre recobra entendimento, pelo que vale a citação: “A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada a ver com a gênese. O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”. Segundo uma dialética que mostra como o único e o recorrente se condicionam mutuamente, Benjamin afirma que o *originário* “não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos”; ele depende de “uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado”. BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 67-68.

36. PEDROSA, Adriano. Op. cit., p. 38.

37. Cf. LA FERLA, Jorge. **Cine de exposición**: instalaciones fílmicas de Andrés Bolognini. Buenos Aires: Fundación Osde, 2013.

38. Cf. COUTO, Maria de Fátima M. Imagens eloquentes: a primeira missa do Brasil. **Revista ArtCultura**,

Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 159-171, 2008. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF17/M_Couto_17.pdf. Acesso em: 22 jan. 2018.

39. Cf. RAMOS, Paula (org.). **Walmor Corrêa**: o estranho assimilado. Porto Alegre: Dux; São Paulo: Livre, 2015.

40. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

41. “Habría que aclarar, inicialmente, que una lectura posfundacional no afirma la total ausencia de fundamento de los juicios estéticos, aunque suponga, eso sí, la imposibilidad de un fundamento último, lo cual implica, por un lado, el reconocimiento de la contingencia y, por el otro, que lo estético es el momento de una fundación siempre parcial y, consecuentemente, fallida, de la institución arte. El *acontecimiento* artístico denota un momento dislocador y disruptivo, en el cual los fundamentos efectivamente se derrumban, de modo que la autonomía y la historicidad se han de fundar, de ahí en más, sobre la premisa de la ausencia de un soporte inapelable. El juego interminable entre el fundamento y el abismo, que atraviesa tanto el arte como la crítica, sugiere también aceptar la necesidad de *decisión*, basada siempre en la indecibilidad ontológica, y asimismo ser conscientes de la división, la discordia y el entrevero que generan tales juicios, una vez que cada decisión deberá

problemas e contextos, que só então – *a posteriori* – se apresentam legíveis, quer dizer: reconhecíveis, eles mesmos, como artifício, técnica, montagem, contingência que aponta para um *fundamento ausente*⁴¹. Enquanto *aisthesis*, a arte se mostra, sobretudo, como produção disruptiva, e não apenas como reprodução; e sua força plástica reside justamente nessa potência de, uma e outra vez, apresentar (diferindo), mais do que na capacidade de representar (identificando): força da matéria, do pensamento, do sensível. Segundo esse entendimento, a memória histórica, por ser móvel e intimamente comprometida com o esquecimento, só pode vir a ser por meio de um contínuo trabalho, uma contínua negociação: entre imagens, tempos, sentidos; entre presenças e ausências. Poderia ser dito: como o programa benjaminiano de uma filosofia por vir, a história da arte ainda está por ser feita. Mas talvez valha, aqui, como uma espécie de anúncio para essa tarefa, ou mesmo como uma sorte de epígrafe, endereçada a essa demanda reincidente, as palavras com que Carl Einstein iniciou seus “Aforismos metódicos”, publicados em 1929: “A história da arte é a luta de todas experiências ópticas, espaços inventados e figurações”⁴².

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

ANTELO, Raúl. **Archifilologías latinoamericanas**: lecturas tras el agotamiento. Villa María: Edivim, 2015.

ANTELO, Raúl. **Maria com Marcel**: Duchamp nos trópicos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

ANTELO, Raúl. O tempo do arquivo não é o tempo da história. *In*: MARIA DE SOUZA, Eneida; MIRANDA, Wander Melo (org.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 155-175.

BATAILLE, Georges. **Manet**: biographical and critical study. New York: Skira, 1955.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

COUTO, Maria de Fátima M. Imagens eloquentes: a primeira missa do Brasil. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 159-171, 2008. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF17/M_Couto_17.pdf. Acesso em: 22 jan. 2018.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Edusp: Odisseus, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?** Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DUARTE, Luisa. **Adriana Varejão – Pele do tempo**. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

EINSTEIN, Carl. Aforismos metódicos. In: **Documents**, 1929. Tradução Takashi Wakamatsu. Detesterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. Archivos abiertos: sonido, imagen y cosa en obras de Christian Boltanski, Oscar Muñoz y Grete Stern. In: **Actas de Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística**, VI, 2013, La Plata. **Actas** [...]. La Plata: UNLP. 2013. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3851/ev.3851.pdf. Acesso em: 22 jan. 2018.

FOSTER, Hal. An archival impulse. **October**, Cambridge, v. 110, p. 3-22, 2004.

confrontarse con demandas y fuerzas antagónicas entre sí. La diferencia conceptual entre el arte y lo estético asume así el rol de un indicio, huella o *síntoma* del fundamento ausente de la sociedad". ANTELO, Raúl. Op. cit., p. 209-210.

42. EINSTEIN, Carl. Aforismos metódicos. In: **Documents**, 1929. Tradução Takashi Wakamatsu. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018. p. 21.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX.** Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. Posfácio a Flaubert (A tentação de Santo Antônio). In: MOTTA, Manoel Barros. **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GIUNTA, Andrea. **¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: arteBA Fundación, 2014.

GROYS, Boris. Sobre o novo. In: **Arte, poder.** Tradução Virgínia Starling. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte.** 8. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta.** 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

HOBBS, Richard. Boltanski's visual archives. **History of the Human Sciences**, London, v. 11, n. 4, p. 121-140, 1998.

JUNIOR, Araripe. Literatura brasileira [1887]. In: JUNIOR, Araripe. **Obra crítica de Araripe Junior.** Volume I (1868-1887). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura : Casa de Rui Barbosa, 1958.

LA FERLA, Jorge. **Cine de exposición: instalaciones fílmicas de Andrés Denegri.** Buenos Aires: Fundación Osde, 2013.

PEDROSA, Adriano. **Adriana Varejão: histórias às margens.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

PÉRIOT-BLED, Gaëlle. Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli. **Images Re-vues**, Paris, v. 12, p. 1-15, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3820>. Acesso em: 22 jan. 2018.

RAMOS, Paula (org.). **Walmor Corrêa: o estranho assimilado.** Porto Alegre: Dux; São Paulo: Livre, 2015.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Mourning or melancholia: Christian Boltanski's Missing House. *Oxford Art Journal*, Oxford, v. 21, n. 2, p. 3-20, 1998.

VATTIMO, Gianni. Morte ou ocaso da arte. *In*: VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Artur de Vargas Giorgi é professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Brasil). No Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, sob orientação de Raúl Antelo, defendeu tese sobre os exílios de Ferreira Gullar e León Ferrari, trabalho que foi indicado ao Prêmio Capes de Tese (Edição 2015-2016). Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul/Capes), onde também foi professor. É autor de artigos e ensaios dedicados, sobretudo, à literatura brasileira, à teoria literária e às artes visuais.

Artigo recebido em 5 de
fevereiro de 2018 e aceito em
13 de junho de 2019.


Stéphane Huchet*

A razão do ritmo: série, processologia e arquitetônica da arte conceitual.

The reason of the rhythm: series, processology and the architecture of conceptual art.

Artigo inédito

Stéphane Huchet

 0000-0003-4102-6920

palavras-chave:

arte conceitual; processologia;
série; Kant; Deleuze

As relações entre a arte e a filosofia mostraram-se estreitas desde o momento em que o conceitualismo introduziu a lógica da série nos seus processos. A partir da leitura cruzada entre alguns pensamentos filosóficos de vários horizontes e a obra de artistas dos anos 1970 (Mel Bochner, Robert Smithson), este artigo sugere analogias metodológicas entre construção da proposição artística e construção da proposição filosófica, o que chamamos de “razão do ritmo”. Excertos surpreendentes do “sistema das ideias cosmológicas” e da “arquitetura da razão”, em Kant, ou das famosas “séries” de *Lógica do sentido*, publicado em 1969 por Gilles Deleuze, permitem problematizar as convergências processuais características de uma fase histórica em que certos artistas procuraram agenciar forças enunciativas parecidas com as do conceito.

keywords:

conceptual art; processology;
series, Kant; Deleuze

The relations between art and philosophy have proved to be close when conceptual art introduced the logic of the series in its processes. From the cross-reading of some philosophical thoughts of various horizons and the work of artists of the seventies (Mel Bochner, Robert Smithson), this article suggests some methodological analogies between the construction of artistic and philosophical propositions, which we call “reason of the rhythm”. Remarkable excerpts from the Kantian “system of cosmological ideas” and from “architecture of reason” or from the famous “series” of the *Logic of sense* published by Gilles Deleuze in 1969 allow problematizing procedural convergences typical of a historical phase in which some artists sought enunciative forces similar to those of the concept.

*Universidade Federal de
Minas Gerais (UFMG), Brasil.

Os encontros de linguagem entre disciplinas heterogêneas – um patamar superior da “transdisciplinaridade” – nunca podem ser descartados quando se trata de entender, dentro de um longo período histórico, a configuração crítica à qual as produções simbólicas pertencem. É o caso da “arte”, e, sobremaneira, arte “moderna e contemporânea”. E é o que observamos nas convergências entre a terminologia usada nas artes plásticas, a partir dos anos 1960, e outra terminologia: o discurso filosófico.

Ao mesmo tempo que as temporalidades respectivas desses dois mundos simbólicos também diferem, a correspondência entre a terminologia artística e a filosófica pode ser ou simultânea, ou “anacrônica”. No caso, por exemplo, da arte dos anos 1960-80, as categorias que ela veicula têm um parentesco impressionante com certos enunciados presentes em Gilles Deleuze, Martin Heidegger ou Emmanuel Kant.

Nosso problema é o seguinte: faz sentido estabelecer relação entre a organização do dispositivo artístico e a organização do dispositivo discursivo na filosofia? Faz sentido relacionar duas “arquitetônicas” heterogêneas, aquela que constrói o *frasear* plástico e aquela que constrói o *frasear* filosófico? Não responderemos sim ou não. Queremos apenas sugerir as convergências profundas entre as maneiras que a arte e a filosofia podem ter (tido) de problematizar seus objetos e procedimentos.

Começaremos pela analogia mais clara: a que apresenta a obra de arte como *instalação*. Quando lemos a famosa obra de Heidegger, *A origem da obra de arte*, temos uma terminologia que vai ao encontro da palavra mais usada hoje nas artes plásticas: instalação¹. Lemos, por exemplo:

(...) assim, o traço disposto impõe no seu parecer o contorno da verdade. Aquilo que aqui se chama estatura (*gestalt*) deve sempre ser pensado a partir daquela instituição e constituição (*ge-stell*) na qual a obra se desdobra na medida em que ela se faz advir e se instala.²

Em uma análise complexa desse texto, Philippe Lacoue-Labarthe precisa que “toda *instalação* é propriamente uma inauguração, o desvelamento de uma *estela* ou de uma *estátua*. Ou, o que vem a dar no mesmo, toda *instalação* é um *estabelecimento*, quer dizer, uma produção (*Her-stellung*)”³. Aqui, a instalação de um “mundo na obra” vale como quadro geral das práticas artísticas hodiernas, nas quais está em jogo, muito além da representação clássica, a consciência de que seus dispositivos lidam com uma espacialidade questionadora, com a instauração de complexos feixes de exploração e expressão icônica, semiológica e

1. Cf. HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patricia (org.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 17-45.

2. Le trace disposé impose ainsi dans son paraître le contour de la vérité. Ce qui s'appelle ici stature [die Gestalt], doit toujours être pensé à partir de *cette* institution et constitution (Ge-stell) en laquelle se déploie l'oeuvre dans la mesure où elle se fait venir et s'installe. HEIDEGGER, Martin. L'origine de l'oeuvre d'art (1936). In: HEIDEGGER, Martin. **Chemins qui ne mènent nulle part**. Paris: Gallimard, 1962. p. 71.

3. LACOE-LABARTHE, Philippe. Tipografia. In: FIGUEIREDO, Virginia de Araújo; PENNA, João Camillo (org.). **A imitação dos modernos**: ensaios sobre arte e filosofia. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 82, grifo do original.

crítica (do sentido) do mundo, de sua “verdade”. Eis a verdadeira *estatura* da arte contemporânea. Nesses termos, a terminologia heideggeriana é pertinente.

Importante também é o conceito de “exposição”. Um bom ponto de partida é a problematização da filosofia como exposição feita no livro que Jean-Luc Nancy publicou em 1976, *Le discours de la syncope: logodaedalus*. Nancy escrevia:

(...) foi preciso colocar dentro da filosofia a questão do estilo ou do gênero filosófico, a questão da maneira de apresentar ou expor a filosofia, ou, no absoluto, da exposição filosófica; isto é, (...) a questão da *Darstellung*: *Darstellung*, posição-aí, na frente, exibição, exposição, mostração, presentificação (presenciação), encenação, gênero ou estilo.⁴

4. NANCY, Jean-Luc. *Le discours de la syncope: logodaedalus*. Paris: Flammarion, 1976. p. 26.

Exposição, mostração, presentificação etc. Aqui, trata-se claramente de uma terminologia que provém, à primeira vista, do domínio estético-artístico. À primeira vista porque, mais profundamente, o que Nancy quer reparar e analisar é nada menos que a possibilidade de afirmar que, num certo momento – com Kant, diz Nancy –, a filosofia começou a mostrar uma preocupação crítica consciente acerca de si como *método de exposição dos enunciados*. Na verdade, não é ilícito dizer que todo texto filosófico cria uma plasticidade própria, que ele instala uma plasticidade que lhe é inerente. Se todo texto filosófico desenrola e desenvolve uma verdadeira lógica enunciativa, que é uma lógica do sentido, o mesmo fenômeno caracteriza também o dispositivo artístico. Escrevemos, sim, dispositivo, *display*, porque a arte – a partir da década de 1960, década decisiva – inventa muitas maneiras de transformar o que sempre se chamou de obra de arte em um conjunto de questões que dizem respeito a suas modalidades de apresentação e exposição. É a época na qual começa a se falar de uma verdadeira ambientação semiológica e estética (melhor seria dizer estesiológica) para obras que se transformam em “trabalhos”, “processos”, “*environments*”, “*sites*”, “*séries*”, “sistemas” etc., todo um vocabulário novo que inventa e dá conta, ao mesmo tempo, da nova complexidade inerente às práticas e operações artísticas que foram qualificadas depois de “ampliadas” (“*expanded*” ou “*post-medium*”, disse Rosalind Krauss).

O artista conceitual norte-americano Mel Bochner, em 1967, era claro a esse respeito:

uma certa forma de arte hoje praticada (...) não pode ser discutida sobre bases estilísticas ou metafóricas. Mas podemos dizer que essas obras têm em

comum o fato de sua artificialidade ser acentuada por causa de suas estruturas claramente visíveis e simplesmente ordenadas. Para certos artistas, o ordenamento em si é a obra de arte. Outros ordenam em vários níveis, criando uma ordem lógica, tanto no nível do conceito quanto no nível da percepção.⁵

Existe, tanto para o discurso filosófico quanto para a apresentação artística, uma lógica de exposição, uma lógica de instauração; portanto, uma lógica sistêmica, um pouco como dizia Mel Bochner ou Joseph Kosuth no fim dos anos 1960 e no início dos anos 1970. Mel Bochner escrevia a respeito do trabalho de seus colegas minimalistas:

artistas como Andre diferenciam-se (como todos os artistas) por sua metodologia pessoal que, com relação à de outrora, só pode ser qualificada de sistemática. O modo de pensamento sistemático era geralmente considerado até agora como a antítese do modo de pensamento artístico. Um sistema caracteriza-se por sua regularidade, seu lado acabado e o aspecto repetitivo de sua execução. É metódico. Caracteriza-se por sua coerência e uma constante validade de aplicação. As partes de um sistema não têm importância nelas mesmas e só interessam na medida em que são utilizadas dentro do sistema lógico que as contém.⁶

Voltaremos a isso depois. Falar de uma vontade de sistematização por parte do artista pode soar como problemático. Com efeito, a arte nunca costumou ser relacionada com uma pretensão de controle autoritário de suas operações. No entanto, um conhecimento mínimo da história da arte mostra que só as épocas romântica e pós-romântica – isto é, um longo século XIX, que se prolonga no século XX, sob certos aspectos – determinaram, como matriz da invenção artística, uma certa subjetividade. Contrastam-se assim com os séculos pré-modernos, nos quais a produção das imagens sempre tangenciava um horizonte de pensamentos e critérios normativos bastante imperativos, dentro dos quais uma margem de singularidade criativa podia existir, sem que ferisse uma ordem simbólica e estética predominante: isso pode definir o classicismo, e sua decadência no academicismo, depois.

Todavia, é preciso corrigir logo a afirmação de uma hipersubjetividade moderna: as artes moderna e contemporânea são, em parte, artes que reelaboram e redesenham a tradicional busca de gramáticas formais e visuais, procurando atingir certo grau de sistematicidade – no sentido de o artista inventar universos simbólicos cuja consistência precisa ser amparada na existência de uma semiologia e formalização minimamente pré-determinadas por um arcabouço conceitual sólido e

5. BOCHNER, Mel. Serial art, systems, solipsism. Arts Magazine, summer 1967. In: GINTZ, Claude. **Regards sur l'art américain des années soixante**. Paris: Éditions Territoires, 1979. p. 94.

6. Ibidem, p. 94.

7. FALGUIÈRES, Patricia.
Le théâtre des opérations.
Notes sur l'index, la méthode
et la procédure. In: ALBERA,
François; FALGUIÈRES,
Patricia; FOSTER, Hal;
GERMER, Stefan; QUÉLOZ,
Catherine; RECHT, Roland.
*Cahiers du Musée National d'Art
Moderne*: 48. Paris: Centre
Georges Pompidou, 1994. p. 71.

8. KANT, Emmanuel, 1787 *apud*
NANCY, Jean-Luc. Op. cit.,
p. 42.

ajustado. Assim, Patricia Falguières lembra como a arte moderna fez da afirmação de princípios de estruturação elementar da visualidade uma de suas condições de “operatividade”, tratando-se da “condição plana, à maneira do De Stijl, da modulação pelas dimensões do chassi, da grade modernista”⁷ etc. Sim. Kandinsky e Klee, por exemplo, criaram gramáticas da criação.

No caso que nos interessa, os anos 1960, é evidente que o impacto artístico, cultural, social e político de muitos trabalhos de artistas dessa época repousa sobre a construção e a constituição de uma gramática sistêmica, cujo estatuto – ao não remeter apenas a questões intra-artísticas, mas também a um certo tipo de ambição meta-crítica – visa a formatá-la a partir de modelos epistemológicos importados das ciências, humanas ou exatas: antropologia, linguística, semiologia, física, matemática, filosofia (notadamente analítica), positivismo lógico, fenomenologia etc. Isso representa um espaço de problematização cuja configuração empírico-transcendental (palavra de Foucault) lembra a diferença estabelecida por Kant, por exemplo, entre conhecimento matemático e conhecimento filosófico. Quando Kant fala da diferença entre a filosofia como “exposição” e a matemática como “definição”, afirmando que o conhecimento matemático é um “conhecimento racional por construção de conceitos” e que “construir um conceito, é apresentar *a priori* a intuição que lhe corresponde”⁸, não resistimos em pensar que a ambição de certos artistas, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, era transformar a arte em uma espécie peculiar de *mathesis universalis* bem similar.

Um certo devir filosófico da arte teve a ver com sua ambição de se valer da dupla polaridade intuição/discurso, definição/exposição, *mathesis*/filosofia (polaridades que fazem de todo dispositivo artístico o misto dessas categorias, explorando e exprimindo o *site* analógico de sua tensão), como também de se transformar naquilo que eu designo de instalação de *parâmetros hiperepistemológicos*, exatamente como quando se fala de “hipertexto”. A arte tende a se transformar em instância produtora dessa *mimesis* singular. O fato de os artistas terem se revelado intensamente preocupados com a organização rigorosa de suas proposições precisa ser entendido à luz da predominância de uma inquietação acerca das modalidades de sistematização, de seriação, em uma palavra, uma *arquitetônica da visibilidade e da inteligibilidade das obras*, dos dispositivos ou das proposições.

A partir do momento em que os artistas mostraram-se empenhados na construção de uma legibilidade condicionada pela oferta (no dispositivo) dos modos de acesso a seu núcleo semântico, crítico e

simbólico, eles passaram a envolver outros espaços do conhecimento (a linguística, a semiótica, as ciências) na busca por uma possível estruturação e efetivação dos enunciados. Inclinar-se a uma sistematização que chamaremos de *processologia*, isto é, o conhecimento dos processos aplicáveis a uma arte ou a uma ciência.

Retomando as análises de Nancy, poderíamos dizer que o horizonte da eficácia artística – todavia inatingível, porque a arte não pode ser matemática – consistiu na ideia de produzir uma *mimesis* análoga à construção de um conceito, apresentando *a priori* a intuição que lhe corresponde(ria). Em outras palavras, a obra de arte opera como um conceito em trabalho, em construção. Ela encontra na categoria da *mathesis universalis* seu subtrato profundo, sua ambição maior. Essa *mathesis* vale aqui como ideia de um conceito que seria capaz de se apresentar, de imediato, como símbolo que “cristaliza” – conceito que se torna manifesto, epifânico, capaz de apresentar (*darstellen*) *a priori* a intuição que lhe corresponde. Trata-se do conceito como sua própria apresentação original.

Construção. Se as operações artísticas ambicionam transformar-se em *mimesis* do conceito, elas recorrem às aparências, dado irredutível da visualidade. Voltemo-nos, portanto, à empiricidade artística para melhor articulá-la com as questões filosóficas. Uma das categorias centrais da arte na década de 1970 é a *série* como princípio estruturante de certas organizações lógicas ou das obras abertas. Atravessa a filosofia, a semiologia, a linguística, notadamente na(s) figura(s) do (pós)estruturalismo. Assim, em 1973, o crítico Robert Pincus-Witten olhava para os dispositivos de Sol LeWitt como exemplos de organização serial. Escrevia:

a importância visual da serialidade na obra de LeWitt implicava sobretudo que (...) esses conjuntos conceituais fossem propostos ao espírito para sua própria satisfação, assim como, no passado, as relações de forma e de cor eram propostas ao olho para [propiciar] um prazer visual. O trabalho de LeWitt juntava esses dois modos de apreensão e ordenamento. Tinha por duplo efeito validar uma experimentação mais sistemática de uma arte baseada em conjuntos conceituais (que os Conceitualistas epistemológicos começavam eles mesmos a explorar).⁹

As décadas de 1960-70 caracterizam-se pela existência de muitos trabalhos que privilegiaram a série por múltiplas razões, nos quais o diálogo com as ciências e a epistemologia desempenhava um papel importante. Como lembrava Mel Bochner, “utilizaram uma metodologia serial

9. PINCUS-WITTEN, Robert.
Sol LeWitt: word ↔ object. In:
GINTZ, Claude. Op. cit., p. 97.

artistas tão diversos como Edward Muybridge, Jasper Johns, Larry Poons, Sol LeWitt, Don Judd, Jo Baer, Robert Smithson, Hanne Darboven, Dorothea Rockburne, Ed Ruscha, Eva Hesse, Paul Morgensen, Dan Graham, Alfred Jensen, William Kolakoski e eu mesmo”¹⁰. A lista é longa, portanto.

10. BOCHNER, Mel. Op. cit., p. 95.

Mas é possível remontar a mais longe no tempo para encontrar a questão da série em um contexto filosófico outro, porém importante para constituirmos uma base de trabalho e estendermos a dinâmica serial além de seu aspecto puramente repetitivo. A leitura das páginas que Kant consagra, na *Crítica da razão pura*, ao “sistema das ideias cosmológicas” é bem estimulante.

11. KANT, Emmanuel. **Crítique de la raison pure**. Paris: Garnier Flammarion, 1987. p. 363.

Essas páginas apresentam categorias que se revelam importantes na arte dos anos 1960-70: a série, notadamente. Em uma série, escreve Kant, “se o condicionado é dado, a soma inteira das condições também o é, e por consequência, o incondicionado absoluto, o único que tornava possível o condicionado”¹¹. Essa “exigência da razão” pode ser lida como lema de uma arte contemporânea. Para serem entendidas e sintetizadas, as proposições artísticas precisam propiciar, em um modo intuitivo, os meios, permitindo remontar do condicionado – o que aparece e que chega primeiro ao olhar ou aos sentidos – as condições da proposição. Na arte contemporânea, a maioria das obras e dos dispositivos que as compõem nos leva sempre em direção a um horizonte amplo e complexo, de múltiplos condicionantes e condições, remetendo a aspectos intra-artísticos, meta-artísticos, institucionais, culturais, sociais, políticos etc. Aspectos plurais que aparecem como determinantes na “série ascendente”, que permite ir do condicionado ao condicionante.

Essa série ascendente cruza e encontra as séries de paradigmas e referenciais extra-artísticos que estruturam também a consistência da proposição como seu estofo hipercrítico, seu leque *hiperepistemológico*. Toda a crítica de arte realiza assim uma regressão desse tipo. Toda história da arte também. E mais: a especificidade proposicional dos dispositivos artísticos veicula e põe em movimento séries simbólicas que desenhavam sua complexidade. Hoje, nada pode ser entendido da arte se não tivermos um domínio mínimo da “série ascendente”, que faz remontar do condicionado da proposição a seus condicionantes. É bem claro que, frente a uma instalação qualquer – portanto um dispositivo espacial –, trata-se de encontrar como se situar quando a questão é interpretar. Toda interpretação leva o deciframento a seguir Kant, que dizia que:

Para um condicionado dado, [a razão] exige uma totalidade absoluta do lado das condições (às quais o entendimento submete todos os fenômenos da uni-

dade sintética) (...) a fim de propiciar uma perfeição absoluta à síntese empírica, perseguindo-a até o incondicionado.¹²

Agora, essa síntese regressiva, que Kant qualifica de *in antecedentia*, só interessa porque ela “parte da condição mais vizinha do fenômeno dado para regredir até as condições mais remotas”¹³. Esses dispositivos são tantas séries cuja síntese obriga, assim, o público receptor a proceder às operações que Kant chama, portanto, na terminologia escolástica, de *regressio in antecedentia* e *progressio in consequentia*. A síntese *progressiva in consequentia* vai de condicionante a condicionado numa “série descendente”, dessa vez. Vai de consequência mais próxima à consequência mais remota. Tal *progressio in consequentia* nos interessa aqui porque, na arte, ao contrário, não é apenas pela série ascendente que podemos nos apropriar de um dispositivo.

Já que, fenomenologicamente, a relação com a arte consiste em um jogo incerto – no qual a chave de acesso reside na invenção, por cada um de nós, de uma modalidade singular de se apropriar daquilo que resiste, mais ou menos, no processo de recepção –, é preciso reelaborar uma frase de Kant que diz: “para entendermos perfeitamente o que nos é dado no fenômeno, precisamos dos princípios, mas *não* das consequências”¹⁴, e dizer: “para entendermos perfeitamente o que nos é dado no fenômeno, precisamos dos princípios, mas [também] das consequências”. Muitas vezes, a inteligência de uma série de condições torna necessário fazer da descida *in consequentia*, ou progressão de condicionante a condicionado, uma fase preparatória à inteligência do processo de produção, o abarcamento das implicações, mesmo que incerto, permitindo um espelhamento retroativo e retroperspectivo na série, ascendente, que leva do condicionado ao condicionante.

Isso quer dizer que aquilo que é recebido, aquilo que a intencionalidade própria de um dispositivo artístico já antecipa, pré-dispõe e pré-orienta o cerne e a reconfiguração *in antecedentia* das condições. A arte contemporânea – solidamente empenhada há décadas na invenção de um rigor de apresentação e de exposição de suas proposições, o que lhe dá esse *facies* de carácter “científico” – substitui, à segurança dos princípios, sua probabilidade por meio da projeção retroperspectiva das consequências nas condições, o que virtualiza estas últimas. Reencontramos aqui o misto de empiricidade e de natureza transcendental que caracteriza toda proposição artística. Ela demanda a *regressio* e a *progressio*, o percurso descendente e o percurso ascendente na série de mediações e degraus que exploram o espaço, o espaçamento entre condicionado e condicionante. A crítica de arte também.

12. Ibidem, p. 365.

13. Ibidem, p. 364.

14. Ibidem, p. 364.

15. BOCHNER, Mel. Op. cit., p. 95, grifo do original.

16. DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969. p. 52.

17. Ibidem, p. 52, grifo do original.

18. Ibidem, p. 71.

Assim, Mel Bochner ressitua muito bem o que pode aproximar a arte dos artistas que ele citou anteriormente dos mecanismos seriais analisados por Kant: “a *serialidade* põe como princípio que a sucessão dos termos (as divisões) no interior de uma obra é fundada numa derivação pré-determinada, numérica ou outra (progressão, permutação, rotação, inversão)”¹⁵. Notemos aqui como os mecanismos lineares de Kant (regressão ou progressão) são complementados, nas operações artísticas, por processos mais ricos e complexos como a rotação ou a inversão, de carácter mais imediatamente “estruturalista”, conforme a dinâmica da permutação e deslocamento na rede tabular que acontece no modelo estruturalista do jogo de xadrez. Na sexta série da *Lógica do sentido*, intitulada “Sur la mise en série” [“sobre a serialização”], Gilles Deleuze confirma que “a regressão tem necessariamente uma forma serial”¹⁶.

Todavia, afirma o autor, quando, em uma série que realiza “uma síntese do homogêneo”, olhamos aquilo que nela “alterna”, e não só aquilo que se sucede, vemos que cada um de seus componentes – ao ser “preso na designação que opera e no sentido que exprime” –, faz com que

a forma serial se realiza necessariamente na simultaneidade de pelo menos duas séries. Toda série única, cujos termos homogêneos se distinguem somente pelo tipo ou pelo grau, subsume necessariamente duas séries heterogêneas (...) A forma serial é, portanto, essencialmente multisserial.¹⁷

Aqui, o modelo estrutural do xadrez entra em linha de conta. Voltaremos a ele depois, não sem precisar, já que a questão serial deveria ser ampliada na da estrutura, mais espacializante e espacializada. Assim, na oitava série da *Lógica do sentido*, intitulada “Da estrutura”, Gilles Deleuze conclui que “não existe estrutura sem séries, sem relação entre termos de cada série, sem pontos singulares correspondendo a essas relações; sobretudo nenhuma estrutura sem casa vazia, que tudo faz funcionar”¹⁸.

Já entramos aqui na categoria do espaço. Nessa categoria mais imediatamente solicitada pelos dispositivos artísticos contemporâneos, a regressão e a progressão equivalem-se, ao mesmo tempo que a síntese do espaço acontece no elemento do tempo. Kant escreve:

quanto ao espaço (...) ele constitui um agregado (...) No entanto, a síntese das diversas partes do espaço, essa síntese pelo meio da qual o apreendemos, é sucessiva e, por consequência, acontece, [também, acréscimo nosso], no

tempo e constitui uma série. (...) já que uma parte do espaço não é dada, mas somente limitada pelas outras, é como tal que devemos considerar cada espaço limitado como condicionado, isto é, enquanto supõe um outro espaço que serve a limitá-lo ele mesmo e assim por diante. Do ponto de vista da limitação, a progressão no espaço também é, portanto, uma regressão.¹⁹

Isso leva Kant a falar, a seguir, da matéria, da causalidade e da contingência como três categorias que completam a primeira, a das *quanta* (tempo e espaço), a fim de poder estabelecer o quadro das ideias cosmológicas a partir do e em correspondência com o título dessas quatro categorias. Apresenta-o assim:

“1º A integridade absoluta da assemblagem
do todo dado de todos os fenômenos.

2º A integridade absoluta da divisão 3º A integridade absoluta da origem
de um todo dado no fenômeno. de um fenômeno em geral.

4º A integridade absoluta da dependência da existência
daquilo que há de cambiante no fenômeno”²⁰.

Não podemos discutir de maneira extensa a grande pertinência desses quatro enunciados para a arte dos anos 1960-70, conforme as características que ressaltamos anteriormente; porém, fica patente que muitos artistas dessa época poderiam ter aderido à lógica de Kant – lógica cosmológica, a de um cosmos estruturado. Isso é reforçado quando lemos a frase fundamental na qual o filósofo, depois de lembrar como “é propriamente o incondicionado que a razão procura na síntese da série regressiva das condições”²¹, acrescenta o que constitui a nosso ver uma definição do símbolo, sua total inerência: “esse *incondicionado* está sempre preso na *totalidade absoluta da série*”²². Que o incondicionado, rumo ao qual a série regressiva das condições tende, seja sempre compreendido na totalidade da série, eis uma formulação decisiva. Ele vai ao encontro da maneira que Mel Bochner tem de enxergar os dispositivos seriais como lugar de desempenho de uma ideia “levada até sua conclusão lógica, a qual, sem ajustes fundados sobre o gosto ou o acaso, é a obra”²³.

Vemos os desafios que a *mimesis* epistemológica empreendida pela arte contemporânea dos anos 1960-70 encontra. Trata-se, assim, de enunciados e exposições rigorosos, da concepção de verdadeiras arquitetônicas, na terminologia kantiana. Quando lemos as páginas

20. Ibidem, p. 367, grifo do original.

21. Ibidem, p. 367.

22. Ibidem, p. 367, grifo do original.

23. BOCHNER, Mel. Op. cit., p. 97.

24. KANT, Immanuel. Op. cit.,
Ibidem, p. 621.

sobre a “arquitetônica da razão pura”, surpreende-nos a proximidade dos atributos dessa arquitetônica com os dos dispositivos artísticos contemporâneos, sobretudo os chamados *environments*, ambientes ou instalações. Desse “todo”, “sistema articulado (*articulatio*)”, Kant precisa que “ele não é um amontoamento (*coacervatio*). Ele pode bem crescer de dentro (*per intussusceptionem*), mas não de fora (*per appositionem*)”²⁴. Não há nada, depois, na definição do esquema e do monograma, que fuja da pertinência para a arte que nos interessa aqui. Se no sistema cognitivo e/ou filosófico existem recifes a serem evitados, são os mesmos para os artistas:

25. Ibidem, p. 622, grifo do original.

para ser realizada, a idéia precisa de um *schema*. (...) O esquema não formado a partir de uma ideia, isto é, a partir de uma finalidade capital da razão, mas empiricamente, segundo visões acidentais, (...) não dá nada, senão uma unidade técnica; mas aquele que resulta de uma ideia (na qual a razão propicia os fins *a priori* sem aguardá-los empiricamente), este fund(ament)a uma unidade arquitetônica.²⁵

26. Ibidem, p. 623, grifo do original.

A simples unidade técnica é o risco de um sistema que não supera o estágio de agregado; risco que caracteriza, a meu ver, um número de dispositivos artísticos que não alcançam o que gosto de chamar de uma clara “simbolicidade”, manifesta na apropriação que o público pode ter deles. É nesse contexto que Kant nos oferece uma frase impressionante, em que compara os sistemas ainda não arquitetados a minhocas rastejantes: “os sistemas parecem ser formados, como vermes, por uma *geração equívoca*”²⁶. Palavra forte, que remete, em Kant, à fase de construção do sistema. Ela se aplica perfeitamente também aos dispositivos artísticos que não conseguem superar seu estágio de formação. Ela lembra que a construção do conceito na arte, construção rente aos elementos articulados no dispositivo, pode ficar presa no equívoco, não acertada, e encolher. Agora, para Kant, a fase de verme é provisória, passageira e necessária no processo que, em dado momento, faz com que, ao se arquitetar, o conceito se antecipe, enuncie-se, desenvolva-se, (des)cubra-se e conquiste-se, à medida que ergue seus traços, seus elementos e formantes. O conceito cria progressivamente sua visibilidade, vê seu estofo adquirir consistência, estruturar-se.

27. Ibidem, p. 623.

Kant precisa que “só com o tempo uma simples assemblagem de conceitos (...) antes, troncados, vão se completando”; porque “como um germen primitivo, todos já tinham seu esquema na razão que se desenvolve”²⁷. Assinalemos que essas afirmações de Kant sobre a prevalência estruturante da ideia lembra o papel atribuído, na teoria da arte

clássica, de Vasari a Bellori, por exemplo, à função cognitiva e construtiva da *idea*. Panofsky escreveu páginas decisivas sobre o assunto no seu livro epônimo de 1924. Podemos, portanto, afirmar que toda instalação contém seu *esquema transcendental*, como um entendimento inerente ao dispositivo. É *um monograma*, diz Kant, o conceito que se esboça e se antecipa; antecipa sua manifestação. Assim, quando, na seguinte frase, Kant diz “em nós”, deveríamos ler: “*na arte ou no estofo do dispositivo*”. O processo é lento. Assim,

só depois de ter passado muito tempo à procura de uma ideia profundamente escondida em nós, só depois de ter ajuntado de maneira rapsódica, como tantos materiais, muitos conhecimentos relativos a essa ideia, só depois, inclusive, de tê-los dispostos tecnicamente, seja finalmente possível vermos a ideia numa luz mais clara e esboçarmos arquitetonicamente um conjunto.²⁸

28. Ibidem, p. 622-623

No entanto, pensa Kant, nas páginas sobre o “sistema das ideias cosmológicas”, essa *inerência simbólica da série*, esse recobrimento pleno e total das condições e do incondicionado é uma ideia da razão: “se nos representarmos as coisas pelo meio dos únicos conceitos puros do entendimento (...) essa síntese absolutamente completa não é a sua vez nada, senão uma ideia”²⁹. Com efeito, na ordem dos fenômenos, a síntese é mais frágil e incerta:

29. Ibidem, p. 367.

nos fenômenos, encontra-se uma restrição particular concernente à maneira pelas quais as condições são dadas (...) Saber se essa integridade é possível do ponto de vista sensível ainda é um problema; mas a ideia dessa integridade não deixa de residir na razão independentemente da possibilidade ou da impossibilidade de lhe fornecer conceitos empíricos adequados.³⁰

30. Ibidem, p. 367.

A frase de Kant aplica-se perfeitamente à situação da arte contemporânea e ao exercício crítico, que sempre oscila, em uma dupla série ascendente e descendente, entre empiricidade e ideia. Artista e crítico não deixam de situar sua intuição empírica sob a vigência de uma ideia dinâmica e determinante que postula a existência, em toda obra de arte, de uma possível síntese total. Mas a relação de superposição do fenômeno sensível e da ideia de totalidade simbólica é movediça. Essa deficiência congênita é a melhor garantia da arte. Sua consistência e a continuação de seus processos devem tudo ao caráter inalcançável da “integridade” de que fala Kant. Os sistemas seriais dos artistas, por volta de 1970, jogavam bem a partir dessa latitude entre ideia de síntese total e síntese incompleta. Nesse sentido, eles constituíram

31. MESCHONNIC, Henri. **Modernité**. Paris: Éditions Gallimard, 1988. p. 102.

32. SMITHSON, Robert. **The collected writings**. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 335.

33. Ibidem, p. 335.

34. DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 57.

35. Ibidem, p. 57.

uma singular *mimesis* visual e semiológica da tensão entre completude e incompletude. É sem dúvida em relação a isso que Henri Meschonnic pôde escrever, a respeito de certas motivações estruturalistas e dos processos de montagem na arte e na literatura, que se tratava de uma provável “crítica da razão do signo, para e rumo a uma razão do ritmo”³¹. Razão do ritmo, excelente palavra para comentar tantos dispositivos seriais como, por exemplo, os de Sol LeWitt naquela época.

A posição do crítico e do historiador é interessante. Ele repara mecanismos, analogias. Entretanto, sabemos que muitos artistas daquela época ressaltaram o quanto eles não pretendiam realizar um projeto racional. A tensão entre regressão kantiana às condições e as declarações de intenção dos próprios artistas redobram, portanto, a labilidade entre “ideia” e “sensível” apontada por Kant. Assim, já em 1967, Robert Smithson pensava um paradoxo: o “alto grau de organização estrutural” dos dispositivos de Sol LeWitt, escrevia ele numa nota sobre o artista, significa que “a ordem extrema leva à desordem extrema”³². Para Smithson, nos dispositivos seriais de Sol LeWitt: “cada passo em volta do trabalho cria intersecções inesperadas de infinito”³³. Essa afirmação consoa com a lógica deleuziana do sentido.

Vimos como toda série envolve uma multisserialidade interna. Toda serialização vê as séries deslizarem entre elas, pelo excesso da série significante e falta na série significada, e vice-versa; cada série

constituindo-se nesse desdobramento e se relacionando com a outra somente através dessa variação (...), instância duplface (...) espelho, (...) ao mesmo tempo palavra e coisa, nome e objeto, sentido e designado, expressão e designação etc. Assegura, portanto, a convergência das duas séries que percorre, conquanto as faça precisamente divergir sem cessar.³⁴

Essas séries, acrescenta Deleuze,

são estritamente simultâneas com relação à instância onde comunicam. São simultâneas sem jamais ser iguais, pois a instância tem duas faces, das quais uma sempre faz falta à outra. Cabe-lhe, portanto, estar em excesso dentro de uma série que ela constitui como significante, como também em falta na outra que constitui como significado: desaparelhada por natureza ou com relação a si mesmo. Seu excesso remete sempre a seu defeito próprio, e vice-versa.³⁵

Deleuze conclui essa sexta série da *Lógica* indagando: “aquilo que está em excesso de um lado, o que é, senão um *lugar vazio* extremamente móvel? E aquilo que está em falta do outro lado, não será um

objeto muito movediço, *ocupante sem lugar*, sempre sobrenumerário e sempre deslocado?”³⁶.

As convergências/divergências, as conjunções/disjunções seriais, configurando a dinâmica da estrutura, condizem perfeitamente com os estados de coisas concebidos e apresentados pela arte serial e, como diz Patricia Falguières, *procédurale*, dos anos 1970. Ela restitui assim a febre sistemática e *processológica* da arte dessa época: “todas as vanguardas à procura de uma processologia tiveram que desdobrar *sem questão* os elementos primários de sua operatividade”³⁷. O processológico “exige a lista, a enumeração (a)sintática dos primeiros termos (...) com a resistência (*endurance*) da exaustividade. Assim a lista (...) se torna ao mesmo tempo o gesto supremo do conhecimento e o princípio de uma operatividade passiva”³⁸. Patricia Falguières acrescenta:

“é quase desnecessário lembrar com que acuidade e constância tantos artistas produziram e encenaram essa ‘verdade’ do processológico: a axiomaticidade de suas determinações primeiras, o carácter necessariamente enumerativo de sua apresentação”³⁹.

Trata-se, notadamente, dos recursos da arte conceitual, dos “dispositivos gráficos (ou mobiliários) d[um]a operatividade passiva (avalanche de listas (...), de pastas, de fichários, de agendas, de anuários, de repertórios, de lembretes, de almanaques)”⁴⁰. Patricia Falguières conclui: “conquanto o processológico dispare, ‘ritmos espaço-temporais’, diagramas carrollianos (...) *anything goes*”⁴¹. Enfim, a caosmose deleuziana e a desordem smithsoniana aparecem rente às motivações sistêmicas: “o aleatório como palavra final da operatividade sem sujeito: o posto exibido enquanto tal”⁴².

Entretanto, Patricia Falguières precisa que os artistas jamais deixaram de ocupar o espaço processológico em questão para produzir-lhe “a mais rigorosa crítica”. A respeito dos trabalhos desses artistas, cujos nomes Patricia Falguières não apresenta, diz ela que:

eles exploram o amplo repertório de todas as solicitações parasitas que ameçam a cada instante emperrar a efetuação, todas as quase-operações que mimetizam o processo, as posturas impraticáveis, as aporias e os dilemas, as injunções paradoxais, todas as manobras do ilimitado e do indeterminado – do *apeiron* grego – contra o qual o processológico é suscetível de (se) pre-munir. Pensar a operatividade – extenuá-la – terá constituído uma questão maior da arte dos anos setenta.⁴³

36. Ibidem, p. 57, grifo do original.

37. FALGUIÈRES, Patricia. Op. cit., p. 72, grifo do original.

38. Ibidem, p. 72.

39. Ibidem, p. 72.

40. Ibidem, p. 72.

41. Ibidem, p. 72, grifo do original.

42. Ibidem, p. 72.

43. Ibidem., p. 74.

44. DELEUZE, Gilles. Op. cit.,
p. 56.

Trata-se, nessa crítica radical da processologia artística, de algo que precisa desmontar de dentro os mecanismos e processos criticados para melhor afirmar paradoxos. O veredito de Smithson sobre as séries modulares de Sol LeWitt – a máxima ordem gera uma desordem – lembra a afirmação de Deleuze, que vê, no monumento literário de James Joyce, *Finnegan's wake*, o jogo emblemático de “uma letra que faz comunicar todas as séries do mundo em um caos-cosmos”⁴⁴.

Em *Lógica do sentido*, obra publicada em 1969, o fim da série consagrada à estrutura leva Deleuze a estabelecer uma correspondência subterrânea com as intenções dos artistas evocados recentemente por Patricia Falguières. Está em jogo uma teoria da série que faz convergir a arte e a filosofia em espaços afins. Os artistas realmente entenderam a série conforme os traços que Deleuze lhe dava no mesmo momento. Se a arte dessa época tomou como objeto de investigação os paradoxos que a sistematização de séries visuais não podia reprimir ou silenciar, ela se tornava fascinante porque pôde, ao mesmo tempo, *instalar* uma analogia hiperepistemológica e abri-la simultaneamente para fora. Assim, nas palavras de Deleuze,

45. Ibidem, p. 71.

duas séries heterogêneas convergem na direção de um elemento que é-lhe o “diferenciador”. É ele o princípio de emissão das singularidades. Este elemento(...) não cessa de circular através delas. Por essa razão tem por propriedade sempre estar deslocado com relação a si mesmo, “faltar a seu próprio lugar”, à sua própria identidade, à sua própria semelhança, a seu próprio equilíbrio. (...) Tem por função (...) reunir singularidades correspondendo às duas séries em uma “história embaralhada”.⁴⁵

O que Patricia Falguières chama, na arte dos anos 1970, de *double-bind* performático, capaz de “fazer/não fazer, postar/não postar” e assim “esgotar o processo(lógico) na *performance*”, consoa com o princípio estrutural de ramificação entre séries. O emissor das singularidades

46. Ibidem, p. 71.

aparece numa série como excesso, conquanto apareça ao mesmo tempo na outra como uma falta. (...) Tem por função determinar como significante a série na qual aparece como em excesso, e como significada aquela na qual aparece simultaneamente como falta, mas sobretudo assegurar a doação de *sentido* nas duas séries, significante e significada.⁴⁶

Poderíamos dizer que essa análise, sob os auspícios processológicos da série, condensa todo o jogo complexo do sentido na arte contemporânea.

Precisamente, voltemos a Kant. Quando este escreve sobre o “sistema das ideias cosmológicas” que, independentemente do fato de “saber se e como a totalidade [de uma série] pode se realizar”, manifestar-se, ser evidenciada, conquistada – a razão tomando contudo “o partido de partir da ideia da totalidade” para se aproximar do encontro e do abarcamento final do incondicionado ao qual a série pode fazer remontar⁴⁷ –, ele enuncia coisas que são centrais para a arte contemporânea. Quando falávamos anteriormente da existência, na arte dos anos 1970, de uma latitude entre ideia de síntese total e síntese incompleta, reservamos para agora a enunciação do juízo que nos leva a dizer que, historicamente, os artistas dessa época teriam instituído, testado e experimentado, em uma lógica laboratorial rigorosa, as condições de recepção e apropriação da arte contemporânea em geral. Esta última obriga a proceder a uma extensão e ampliação da categoria de série, notadamente por meio dos termos deleuzianos antes apresentados.

Já sugerimos que o modelo da série não pode ser reduzido às meras manifestações dêiticas da época conceitual, mas que, conforme a “lógica do sentido” promovida por Gilles Deleuze e os termos do jogo multisserial ressaltados nas sextas e oitavas “séries” de seu livro de 1969 – as séries fazendo articular mutuamente excesso significativo e falta significada –, a série também deve ser entendida como exemplificada nas *séries simbólicas* que a arte contemporânea cria e produz a todo momento. Se a totalidade serial, em Kant, esbarra na inabarcabilidade do incondicionado na série dos fenômenos, o reenvio ao qual essa inabarcabilidade obriga nos põe justamente em contato com uma noção que é tanto causal quanto final na arte contemporânea; noção da qual ela parte e à qual seus dispositivos remetem, como seu estofo *simbólico por excelência*: nas palavras de Kant: o mundo.

Quando lemos a frase de Kant a seguir, devemos entender debaixo da palavra “série” a “multisserialidade” que dinamiza o jogo do sentido em Deleuze, sentido finalmente insituável, imponderável. É o que os artistas entende(ra)m: as operações processológicas mostraram-se férteis para serem desmontadas e paradoxalizadas. Kant escreve:

podemos conceber este incondicionado de duas maneiras; ou ele reside simplesmente na série total (...) e, portanto, a regressão é dita infinita; ou o incondicionado absoluto é apenas uma parte da série (...) No primeiro caso a série é (...) infinita, porém inteiramente dada, mas a regressão nunca acaba e só virtualmente pode ser chamada de infinita. No segundo caso, a série tem um primeiro termo, e este primeiro termo chama-se, em

47. KANT, Immanuel. Op. cit., p. 368.

relação ao tempo que passou, o começo do mundo; em relação ao espaço, os *limites do mundo* (...)⁴⁸

É tal regressão infinita que a arte contemporânea nos obriga a fazer, movediça que é sobre seus condicionantes.

48. Ibidem, p. 368.

Bibliografia

BOCHNER, Mel. Serial art, systems, solipsism. Arts Magazine, summer 1967. In: GINTZ, Claude. **Regards sur l'art américain des années soixante**. Paris: Éditions Territoires, 1979. p. 92-102.

DELEUZE, Gilles. **Logique du sens**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

FALGUIÈRES, Patricia. Le théâtre des opérations. Notes sur l'index, la méthode et la procédure. In: ALBERA, François; FALGUIÈRES, Patricia; FOSTER, Hal; GERMER, Stefan; QUÉLOZ, Catherine; RECHT, Roland. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*: 48. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.

HEIDEGGER, Martin. L'origine de l'oeuvre d'art (1936). In: HEIDEGGER, Martin. **Chemins qui ne mènent nulle part**. Paris: Gallimard, 1962.

HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patricia (org.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 17-45.

KANT, Immanuel. **Critique de la raison pure**. Paris: Garnier Flammarion, 1987.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. Tipografia. In: FIGUEIREDO, Virginia de Araújo; PENNA, João Camillo (org.). **A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MESCHONNIC, Henri. **Modernité**. Paris: Éditions Gallimard, 1988.

NANCY, Jean-Luc. **Le discours de la syncope: logodaedalus**. Paris: Flammarion, 1976.

PINCUS-WITTEN, Robert. Sol LeWitt: word □ object. *In*: GINTZ, Claude. **Regards sur l'art américain des années soixante**. Paris: Éditions Territoires, 1979.

SMITHSON, Robert. **The collected writings**. Berkeley: University of California Press, 1996.

Stéphane Huchet é professor titular da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador PQ do CNPq. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Doutor pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Organizou a coletânea *Fragmentos de uma teoria de Arte* (Edusp, 2012). Publicou *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)* (C/Arte, 2012), *Le tableau du monde: une théorie de l'art des années 1920*. Paris: l'Harmattan, 1999.

Artigo recebido em 26 de
fevereiro de 2019 e aceito em
24 de julho de 2019.

Cristian Borges***Sobre a noção de três espaços no cinema.***On the notion of three spaces in cinema.*

Artigo inédito

palavras-chave:

espaço pictórico; espaço
arquitetônico; espaço fílmico;
Éric Rohmer; Fausto

keywords:

pictorial space; architectural
space; filmic space; Éric
Rohmer; Faust

Em sua tese de doutorado sobre o filme *Fausto* (1926), do alemão F. W. Murnau, o cineasta francês Éric Rohmer identifica no cinema, ou pelo menos no tipo de cinema mais convencional e narrativo que lhe interessa, três aspectos do espaço que ele denomina: pictórico, arquitetônico e fílmico. Como veremos, se essa divisão pode, por um lado, servir a uma função didática ligada ao aprendizado sobre a composição visual das imagens fílmicas, ela se revela, por outro lado, reducionista e artificial ao ignorar, ou ao menos desprezar, a componente temporal do cinema em favor de sua faceta espacial.

In his doctoral thesis on F. W. Murnau's film *Faust* (1926), French filmmaker Éric Rohmer identifies in cinema, or at least in the most conventional and narrative type of cinema that interests him, three aspects of cinematic space he calls: pictorial, architectural and filmic. As we shall see, if this division can, on the one hand, serve a didactic function linked to learning about the visual composition of filmic images, it is, on the other hand, a reductionist and artificial one by ignoring, or at least disregarding, the temporal component of the cinema in favor of its spatial facet.

*Universidade de São Paulo
(USP), Brasil.

O espaço pictórico

O cineasta francês Éric Rohmer (1920-2010), em um artigo da série intitulada “O celuloide e o mármore” (“Le celluloïd et le marbre”), publicada na revista *Cahiers du cinéma* em 1955, retoma uma ideia já proposta alguns anos antes em um outro artigo, publicado em 1948, sob o pseudônimo Maurice Schérer¹: “o cinema é uma arte do espaço: isso não prova que ele deva buscar auxílio neste ramo particular das artes da forma que é a pintura, tal como a concebemos desde a Renascença”². Porém, em sua tese de doutorado, defendida em 1972 e intitulada *A organização do espaço no Fausto de Murnau*, ele define três tipos de espaço no cinema, dos quais o primeiro é justamente o que ele nomeia *pictórico*³.

A aplicação do termo *pictórico* – que evidentemente remete à pintura, parecendo portanto estrangeiro ao cinema enquanto arte autônoma – remonta aos primeiros anos de existência do cinema. Como Pierre Sorlin ressalta, um crítico americano do início do século XX já tinha por hábito falar do cinema de um ponto de vista estritamente pictórico, daí o emprego em inglês do termo *pictures* ou *moving pictures* para designar os filmes ou a indústria cinematográfica: “Johnson avaliava os filmes ‘from a pictorial point of view’, ‘pictorially’, e admirava Griffith, cuja ‘composição é a de um pintor’”⁴. Associada ao enquadramento e aos diferentes elementos plásticos abordados em sua relação com a pintura – a iluminação, o desenho e as formas –, essa noção de “espaço pictórico” é desenvolvida por Rohmer logo na primeira parte de sua tese, a fim de demonstrar como alguns “raros cineastas”, tais como Murnau, Eisenstein e Dreyer – manifestando, segundo ele, “uma real e profunda cultura pictórica” e “cuja concepção fotográfica deve mais à pintura dos museus que ao imaginário popular” –, fazem “obra de pintor”⁵. Parece-nos que Bresson, ele mesmo pintor, dedica uma atenção especial a esse tipo de espaço em seus filmes⁶ – a despeito das discordâncias que possamos encontrar entre a ideia e prática do cinematógrafo e o raciocínio que Rohmer elabora a partir do estilo cinematográfico de Murnau.

André Bazin destaca, em seu artigo sobre a relação entre cinema e pintura, que, em um filme sobre pintura, “o quadro se encontra afetado pelas propriedades espaciais do cinema”, pois “a tela de cinema destrói radicalmente o espaço pictórico”⁷. Ao inverter essa fórmula, pode-se deduzir que aplicar a pintura ao cinema – como deseja, de certo modo, Rohmer – equivale a fazer com que o filme seja afetado pelas propriedades espaciais da pintura? A teoria de Rohmer apoia-se, em princípio,

1. SCHÉRER, Maurice. Le cinéma, art de l'espace. **La Revue du cinéma**, Paris, n. 14, p. 3-13, jun. 1948. Retomado em: ROHMER, Éric. Le Goût de la beauté. Paris: Cahiers du cinéma: Éd. de l'Étoile, 1984. p. 27-35, tradução minha.

2. ROHMER, Éric. Le celluloïd et le marbre II: le siècle des peintres. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 49, p. 10-15, jul. 1955a. p. 10, tradução minha.

3. Tese defendida na Sorbonne em 1972: ROHMER, Éric. **L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau**. Paris: UGE, 1991.

4. SORLIN, Pierre. **Esthétiques de l'audiovisuel**. Paris: Nathan, 1992. p. 58, tradução minha.

5. ROHMER, 1991, p. 15-16, tradução minha.

6. Ao afirmar, por exemplo: “Tenha o olho do pintor. O pintor cria olhando”; e na mesma p. 102: “O olho do pintor é um tiro que desloca o real. Em seguida, o pintor o remonta e o organiza nesse mesmo olho, segundo seu gosto, seus métodos, seu ideal de beleza”. Ou ainda, na p. 98: “Eu sonhei com meu filme se fazendo pouco a pouco sob o olhar, como uma tela de pintor eternamente fresca”. Cf. BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

7. BAZIN, André. Pintura e cinema. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 206-207.

8. ROHMER, 1991, p. 16-17, tradução minha: “Peguemos no *Fausto*, ao acaso, um fotograma, uma ‘imagem’. Ainda que façamos abstração do movimento que a anima [...] é inegável que ela ‘se sustenta’. Não há nela um único ponto, uma única linha, uma única superfície, um único contraste de sombra e luz que não pareça, longe dos acasos da reprodução mecânica, traçada com a mesma liberdade, rigor ou fantasia que pela mão do homem”.

9. Aliás, uma tendência que Luís Buñuel, segundo reza a lenda, conduzirá a uma busca por uma imagem “feia” na companhia do diretor de fotografia Gabriel Figueroa, em sua fase mexicana.

10. ROHMER, 1991, p. 17, tradução e grifos meus.

11. Ibidem, loc. cit., tradução minha.

12. Cf. Ibidem, p. 25, tradução minha: “esta capacidade que temos dificuldade de distinguir num cineasta”.

13. Ibidem, p. 30, tradução minha.

no fato de que um fotograma qualquer extraído e isolado do filme de Murnau, ainda que destituído de seu movimento, “sustenta-se”, mantendo-se forte e belo como um quadro⁸. O que contraria, de certo modo, a tendência bressoniana, que busca tornar as imagens cinematográficas “insignificantes”⁹. Contudo, Rohmer acaba suavizando sua proposta: no cinema de Murnau – em oposição à maior parte dos filmes feitos em estúdio, em condições similares e na mesma época –, o que conta não é “sua habilidade em dar a ilusão de pintura”, mas antes a de “conservar o poder de investigação *bruto, fotográfico*, da câmera para nos fazer entrar plenamente num universo essencialmente *pictórico*. Melhor ainda, ele nos revela que o universo, nosso mundo cotidiano, é *pictórico* em sua natureza profunda”¹⁰.

Quando fala de *fotografia* em sua tese, Rohmer refere-se, antes de tudo, ao sentido cinematográfico do termo, ou seja, à “técnica” empregada no cinema concernente aos registros de imagens sobre a película – o que a língua inglesa denomina *cinematography*. Ele atribui, assim, o sucesso desse caráter “pictórico” – e, logo, “cinematográfico” – na obra de Murnau, num primeiro momento, a uma subordinação da forma à luz. Pois é a luz, para Rohmer, que “modela a forma, esculpindo-a”¹¹. Não esqueçamos, no entanto, que o objeto de sua análise – o filme de Murnau, em seu estilo e sua construção, mas sobretudo em termos de espaço – pertence a um momento ou, se preferirmos, a uma escola (conhecida como Expressionismo Alemão) na qual os efeitos de iluminação e os fortes contrastes de claro/escuro encontram-se na ordem do dia.

Um segundo componente desse caráter pictórico do espaço no cinema, segundo Rohmer, diz respeito ao que ele denomina *deseenho*. No caso de Murnau, o desenho estaria ligado a uma “determinada amplitude, uma plenitude do traço que pertence somente a ele, tornando-o facilmente identificável”, e que ele associa a uma predominância de tomadas em plano médio, desdenhando das “opções extremas”, como o primeiro plano ou os planos de multidões – caros, por exemplo, a Fritz Lang. Além da “singularidade da iluminação” e da “particularidade do ponto de vista”, Rohmer destaca como ponto crucial do que ele chama de *deseenho*¹², no cinema de Murnau, a “escolha de um motivo em movimento”, pois “é sobretudo o movimento, em sua obra, que faz o desenho. É o movimento que ele trata de deformar, de interpretar em lugar de sua mão ausente”¹³. Enquanto o desenho, como segundo componente do espaço pictórico, é considerado por Rohmer como a *maneira* pela qual um cineasta contamina um filme com seu traço pessoal, o

terceiro componente, as *formas*, representaria sobretudo a *matéria* pela qual ele opera, no sentido de que

o conteúdo anedótico dessas formas, seu impacto sentimental, as informações que elas transmitem, enquanto signos ou símbolos, são aí temas não desprezíveis, mas acessórios em relação ao jogo “puro” de formas no espaço, sobre o qual repousa o fascínio que exerce sobre nós toda criação de ordem plástica.¹⁴

Curiosamente, um contemporâneo e conterrâneo de Murnau, oriundo das artes plásticas e, até por isso, voltado a um cinema de vanguarda nada narrativo e muito experimental em termos de estruturas e formas, Hans Richter – associado ao chamado Cinema Absoluto alemão dos anos 1920, que congregava, além dele, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger e o sueco Viking Eggeling –, argumenta, em artigo publicado em janeiro de 1955, no primeiro número da revista americana *Film Reader*, que o “principal problema estético do cinema” refere-se ao fato de ele servir mais para *registrar* outras conquistas criativas (da literatura, do teatro, da própria natureza: atores, peças, paisagens) do que para *criar* sensações propriamente fílmicas – em outras palavras: “em que medida a câmera (o filme, a cor, o som etc.) é desenvolvida e usada para *reproduzir* (qualquer objeto que apareça diante da objetiva) em vez de *produzir* (sensações impossíveis de serem suscitadas por qualquer outro meio)?”¹⁵. Para ele, a verdadeira vocação do cinema deveria consistir em outras ações, tais como:

a orquestração do movimento em ritmos visuais – a expressão plástica de um objeto em movimento sob condições variáveis de luz (...) –, a distorção e dissecação de um movimento, objeto ou forma e sua reconstrução em termos fílmicos (assim como os cubistas dissecavam e reconstruíam em termos pictóricos), a desnaturalização do objeto em uma forma qualquer a fim de recriá-lo cinematograficamente com a luz – a luz sendo tomada em sua transparência e volatilidade como uma matéria poética, dramática e construtiva –, o uso das qualidades mágicas do filme para criar o estado original do sonho – a completa liberação da história convencional com sua cronologia em desenvolvimentos dadaístas e surrealistas nos quais o objeto é retirado de seu contexto habitual e posto em novas relações, gerando assim um conteúdo absolutamente novo.¹⁶

Percebemos, nessa reivindicação de Richter de uma “narratividade plástica” própria ao cinema, algo daquilo que Rohmer sugere como sendo, no filme de Murnau, uma “dramaturgia das formas puras”.

14. Ibidem, p. 34, tradução minha. E ele completa: “assim como em um filme de Murnau correm paralelamente dois tipos de temas: uma organização, uma dramaturgia das formas puras e, ao mesmo tempo, um drama no sentido corrente do termo, uma temática, uma problemática”. Ou, ainda, na p. 32: “há, em Murnau, justapostas, duas tendências opostas da pintura, em geral irreconciliáveis, e por ele quase conciliadas. De uma parte, o extremo rigor; de outra, a liberdade. Por um lado, o desejo de estilo; por outro, a paixão da realidade. Ser pintor não significa, para ele, em oposição a outros cineastas, a oportunidade de conjurar a maldição realista que pesa sobre a fotografia, de seguir em direção ao hieratismo e à abstração. A intensidade de vida coincide, ao contrário, em sua obra, com a intensidade pictórica. Para ele, a abstração, a deformação não são (como frequentemente crê Eisenstein) ponto de partida, mas de conclusão. A beleza dos momentos nos quais a realidade se sublima, transfigurando-se de si mesma, para elevar-se até a pintura, não é senão mais inelutável”.

15. RICHTER, Hans. The film as an original art form. In: SITNEY, P. Adams (ed.). **Film culture reader**. Nova York: Cooper Square Press, 2000. p. 15, tradução minha.

16. Ibidem, p. 19, tradução minha.

O espaço arquitetônico

O segundo tipo de espaço no cinema, segundo Rohmer, é o que ele chama de *arquitetônico*, remetendo aos cenários, objetos e figurinos. De acordo com sua série de artigos publicados em 1955, “O celuloide e o mármore”, encontramos na pintura, e mesmo no romance, o que ele denomina uma “tentação de arquitetura” ou, dito de outra forma, uma “visão *arquitetônica* da vida”, ou seja, “uma perspectiva coerente na qual a estética tem a última palavra, ainda que a ética não se encontre totalmente ausente”, presente na obra de pintores (como Lorrain, Carpaccio ou Poussin) que “tratam monumentos como se fossem paisagens, e paisagens como monumentos”¹⁷.

Ao contrário das outras artes que, segundo Rohmer, teriam por tarefa reproduzir ou cantar o mundo, a arquitetura (ou “música petrificada”, como preferia Goethe¹⁸) *produz* obras que integram o próprio mundo e “cuja ambição não é a de refazer a natureza, mas de enriquecê-la com aquisições novas” – o que, por outro lado, não significa abandonar “a estética do museu, para adotar a do cartão postal”¹⁹. E ainda que o cinema pertença à primeira dessas “categorias” – cuja tarefa seria, portanto, a de *reproduzir* o mundo –, Rohmer sustenta que, ao construir uma ficção a partir do próprio real (em segundo grau, contrariamente ao pintor), o cineasta seria antes um *demiurgo* que um criador – assim como a arquitetura em seu “reconhecimento de uma ordem”²⁰.

Em sua tese, Rohmer começa definindo a arquitetura, de modo um tanto óbvio, como uma forma ou um conjunto de formas propostas ao olhar, ou seja, “forma de um edifício, forma de um objeto, forma de uma paisagem”. Entretanto, ele acaba destacando que a especificidade da arquitetura é “o que ela tem de próprio, ou seja, sua ‘função’”²¹. Apesar de *Fausto* possuir um cenário desenvolvido sobretudo com um “interesse puramente decorativo” – já que “não é o cenário que determina o gesto, mas o gesto que, normalmente, nesse universo mágico, determina o cenário” –, os outros filmes de Murnau parecem, segundo Rohmer, beneficiar-se, ao contrário, de suas possíveis “virtudes funcionais”, pois “os lugares não servem apenas de moldura para a ação, seu receptáculo; eles pesam sobre as atitudes dos personagens, influenciam sua atuação, ditam seus deslocamentos”²². Ele insiste que a importância do espaço arquitetônico não aparece na fase do roteiro, mas só se manifesta no exercício da *mise en scène*²³. É somente a partir da articulação dos fragmentos de espaço com o tempo, e com o auxílio do espectador, que se esboça esse espaço no cinema, ainda assim, *imaginário*.

17. ROHMER, Éric. Le celluloid et le marbre V: architecture d'apocalypse. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 53, p. 22-30, dez. 1955b. p. 24-25, tradução minha. Lembremos, a propósito, que Jean Cocteau dizia que um cineasta que enxerga a *construção* do próprio filme possui um “olho-arquiteto”.

18. GOETHE, Johann Wolfgang von. **Maximes et réflexions**. Paris: Brokhauss & Avenarius, 1842. p. 172, tradução minha: “Um nobre filósofo disse que a arquitetura é uma *música petrificada*, e essa expressão deve ter excitado mais de um sorriso de incredulidade. Não acreditamos poder reproduzir melhor esse belo pensamento que ao chamarmos a arquitetura de uma *música muda*”. Ele se referia, aqui, ao poeta alemão Novalis (1772-1801).

19. ROHMER, 1955b, p. 24, tradução minha.

20. Ibidem, loc. cit. Ver também a definição que lhe dá Alberti: “eu conferiria o estatuto de arquiteto àquele que souber, através de um método preciso e por vias admiráveis, tanto conceber mentalmente quanto realizar tudo que, pelo deslocamento das massas, pela ligação e pela reunião dos corpos, servirá melhor aos mais nobres usos dos homens”.

ALBERTI, Leon Battista. **L'Art d'édifier**. Paris: Seuil, 2004. p. 48, tradução minha.

21. ROHMER, 1991, p. 57, tradução minha.

22. Ibidem, p. 58, tradução minha.

23. Cf. Ibidem, p. 75.

Rohmer dedica um segundo aspecto desse espaço arquitetônico aos *objetos*. Ele chama a atenção para o fato de que eles servem, no cinema, como um tipo de compensação “imóvel” à mobilidade humana (ou animal) na tela. Mas se, por um lado, sua inércia pode servir ao ser animado como contraste ou padrão, por outro, seu eventual movimento – no caso de uma máquina, por exemplo – pode servir-lhe como auxiliar ou concorrente, ou mesmo como inimigo²⁴. Assim, ele distingue os inúmeros objetos utilizados por Murnau em *Fausto* de acordo com duas categorias: os *instrumentos* – as ferramentas que os personagens empregam numa cena, exploradas por Murnau no nível dos “gestos que não levam a nada” – e os *ornamentos* – que não inspiram ação alguma, servindo apenas para ser admirados por sua própria beleza²⁵.

O terceiro e último elemento que compõe o espaço arquitetônico diz respeito aos figurinos. Rohmer destaca, assim, nos filmes de Murnau, sobretudo a simplicidade extrema dos figurinos, em perfeita adequação aos cenários: “Fausto é sombrio em seu gabinete sombrio. Margarida é branca em seu quarto branco”²⁶. Ele sustenta que esse gosto pelos tons unificados resulta de uma predominância da *luz* sobre o *desenho*: o que justifica que, num cenário bem iluminado, como a casa de Margarida, as roupas sejam não apenas unificadas, mas planas, evitando, desse modo, a sombra, e permitindo a difusão da luz; enquanto em um cenário contrastado, como o gabinete de Fausto, as dobras das vestimentas reproduzem a justaposição de sombra e clareza. Ele conclui que “num mundo feito de relações de força, não de persuasão”, como o de Murnau, os figurinos – bem como os objetos – nunca são vistos como um meio ou uma arma para seduzir, mas sobretudo para atacar ou se fazer atacar, num “universo de puro desejo” no qual “cada ser é para o outro um vampiro ou uma vítima”²⁷. Rohmer também identifica essa metamorfose no *Fausto*, pois a mudança de figurino corresponde quase sempre a uma transformação profunda do ser. E afirma, ainda acerca de Murnau, que graças a seu temperamento de pintor, ele descobre os segredos das duas únicas maneiras nobres de se representar o modelo humano: o nu e o drapeado.

O espaço fílmico

A terceira e última categoria de espaço cinematográfico proposta por Rohmer diz respeito ao que ele denomina espaço *fílmico* – relativo à decupagem e à montagem, mas também ao que ele chama de “jogo”²⁸. É o espaço onde se harmonizam os “dois tipos de sujeito” que contribuem para a construção do filme: ou seja, de um lado, uma “dramaturgia das

24. Cf. *Ibidem*, p. 76-77. E ele lembra que esse conflito entre homem e objeto num filme anima, particularmente, todo o cinema burlesco.

25. *Ibidem*, p. 78-79, tradução minha. No caso específico de Murnau, sobretudo em relação à luz, ficando “a léguas de distância dos preciosismos barrocos de Stroheim ou Sternberg [e] da bricolagem surrealista de Vigo ou Buñuel”.

26. *Ibidem*, p. 84, tradução minha.

27. *Ibidem*, p. 84-87, tradução minha.

28. Vale ressaltar que a palavra que em francês designa “jogo” (*jeu*) possui numerosos significados, como: “atuação” (*le jeu des acteurs*), “representação teatral” (*le jeu de la scène*) etc.; assim como o verbo *jouer* serve tanto para “jogar”, “brincar”, quanto para “tocar” (um instrumento musical), “atuar” (no sentido teatral) etc.

29. Cf. ROHMER, 1991, p. 34, tradução minha.

30. Ibidem, p. 93-94, tradução minha.

31. Ibidem, p. 94, tradução minha. E ele acrescenta: "Pode-se imaginar um filme 'decupado' no qual o tempo fílmico identifica-se com o tempo real do evento (por exemplo, uma reportagem com diferentes câmeras). Por outro lado, teremos mais dificuldade em introduzir uma solução de continuidade temporal num espaço fílmico que coincide com o espaço real, ou seja, no qual o ponto de vista permaneça fixo. Nosso olho, de fato, tem dificuldade em reconhecer um *raccord* de um plano a outro".

32. Cf. Ibidem, p. 95-103, tradução minha.

33. Ibidem, p. 102, tradução minha.

34. Cf. Ibidem, p. 103-107, tradução minha: "O trabalho de Murnau é de apropriação, não de eliminação, de decantação, como o de grande número de seus colegas, que parecem soprar atrás da marionete. Ele necessita do aporte pessoal de seus intérpretes, de sua carne, de sua natureza mais sedutora quando menos facilmente domável".

formas puras" (ou melhor dizendo, a forma do filme); de outro, um drama no sentido corrente do termo, com sua temática e problemática (seu conteúdo)²⁹. Resumindo, não se trata mais de espaços estáticos nos quais se organizam os elementos e o seu entorno – e que ele associa, respectivamente, como vimos, à pintura e à arquitetura –, mas de um espaço dinâmico, em relação direta com o movimento, enquanto campo de exercício de dois tipos distintos de mobilidade: por um lado, a do motivo filmado, no interior do quadro; por outro lado, a da câmera, que muda de posição e, logo, de ponto de vista³⁰.

Rohmer define a decupagem e a montagem – que ele considera, aliás, como sendo duas operações fundamentais da *mise en scène* cinematográfica – em termos de espaço, e não de tempo, pois "decupar e montar um filme é não apenas organizar sua duração, mas seu espaço"³¹. Segundo ele, ao privilegiar as relações espaciais em detrimento das temporais, e a ação acontecendo, em vez de concluída, Murnau acaba empregando inúmeras elipses que não são, para ele, "senão um meio para chegar mais rápido ao essencial, para saltar por cima do tempo oco e dos espaços amorfos"³². E Rohmer complementa ainda que:

um plano de Murnau não se apresenta como a revelação de alguma coisa, mas como um campo aberto a essa revelação, fragmento de espaço vazio que o evento trata de fornecer (...) Resulta que o plano goza, em Murnau, de uma autonomia maior que em outras concepções cinematográficas. É ele próprio que nos ilumina, não seu confronto com aquele que o precede ou sucede.³³

Vimos como Rohmer considera a decupagem e a montagem, em Murnau, sempre em relação com um tipo de movimento referente à câmera – como a panorâmica e o *travelling* no carrinho ou óptico (zoom). Mas existe um outro tipo de movimento no interior do plano, para ele ainda mais importante, denominado "movimento do motivo filmado" e associado, de modo mais geral, ao jogo dos atores. Ele analisa, assim, movimentos dos elementos naturais (a água, o ar e o fogo) nos filmes de Murnau, mas é aos movimentos dos atores que Rohmer dedica uma atenção especial, pois, a julgar pelos manuscritos do diretor alemão, parece que este controlava os mínimos movimentos de seus atores, bem como seu ritmo e sua inscrição no espaço³⁴.

A respeito das direções privilegiadas de orientação do espaço em Murnau, Rohmer identifica três variações do movimento na construção fílmica: convergência/divergência, expansão/contração e atração/repulsão. Sobre a expansão, por exemplo, ele diz:

os movimentos que Murnau ordena sabem (...) perturbar toda a extensão da imagem, como uma pedrinha na superfície da água límpida. Eles mobilizam não apenas uma zona mais ou menos grande da tela, mas sua superfície inteira, do centro às bordas e vice-versa.³⁵

Apegado a uma tradição tipicamente francesa que privilegia, no cinema, uma construção eminentemente racional e narrativa, inspirada em grande parte no romance burguês do século XIX, Rohmer busca demonstrar, em sua análise do filme de Murnau, a centralidade do espaço na composição fílmica – assim como, a partir de outra tradição, anglo-americana, veremos autores como Peter Gidal e os cineastas do chamado Cinema Estrutural defenderem a predominância do tempo como elemento essencial do cinema³⁶. Assim, mais do que servirem como categorias estanques e operacionais a serem adotadas ao se abordar um filme qualquer, as propostas analíticas de Rohmer apontam, antes, para os traços de uma determinada tradição ou perspectiva sobre o cinema atrelada a uma espécie de racionalização espacial do mundo, ao mesmo tempo que demonstram sua aptidão para abstrair da obra do cineasta alemão um pequeno tratado espacial do cinema, talvez mais alegórico e pedagógico do que produtivo, em sua dissecação de apenas um aspecto isolado do espaço-tempo complexo que compõe qualquer filme.

Bibliografia

ALBERTI, Leon Battista. *L'Art d'édifier*. Paris: Seuil, 2004.

BAZIN, André. Pintura e cinema. In: BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 205-210.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GIDAL, Peter. Theory and definition of structural/materialist film. In: GIDAL, Peter (ed.). *Structural film anthology*. Londres: BFI, 1978. p. 1-21.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Maximes et réflexions*. Paris: Brokhauss & Avenarius, 1842.

35. Ibidem, p. 117-118, tradução minha.

36. Cf. GIDAL, Peter. Theory and definition of structural/materialist film. In: GIDAL, Peter. *Structural film anthology*. Londres: BFI, 1978. p. 1-21. Nesse capítulo, o autor propõe, quase numa contraposição direta a Rohmer, três categorias de tempo no cinema (agradeço a Lucas Baptista por me apresentar esse texto).

RICHTER, Hans. The film as an original art form. In: SITNEY, P. Adams (ed.). **Film culture reader**. Nova York: Cooper Square Press, 2000. p. 15-20.

ROHMER, Éric. Le celluloïd et le marbre II: le siècle des peintres. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 49, p. 10-15, jul. 1955a.

ROHMER, Éric. Le celluloïd et le marbre V: architecture d'apocalypse. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 53, p. 22-30, dez. 1955b.

ROHMER, Éric. **L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau**. Paris: UGE, 1991.

ROHMER, Éric. **Le Goût de la beauté**. Paris: Cahiers du cinéma: Éd. de l'Étoile, 1984.


SCHÉRER, Maurice. Le cinéma, art de l'espace. **La Revue du cinéma**, Paris, n. 14, p. 3-13, jun. 1948.

SORLIN, Pierre. **Esthétiques de l'audiovisuel**. Paris: Nathan, 1992.

Cristian Borges é professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP). Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris III e mestre em Cinema pela Universidade de Bristol (ambos com bolsa da Capes), foi pesquisador-visitante de pós-doutorado na Columbia University e na Tisch School of the Arts da New York University (com bolsa da Fapesp) e professor convidado na Universidad Iberoamericana do México. Cineasta, realizou sete curtas-metragens em cinco países e foi um dos fundadores do Festival Brasileiro de Cinema Universitário da Universidade Federal Fluminense (UFF). Organizou mostras e livros no Centro Cultural Banco do Brasil e na Cinemateca Brasileira sobre Agnès Varda, Alain Resnais, o Novo Cinema Independente Alemão e Harun Farocki. Diretor do Cinusp e membro da diretoria da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), é também vice-coordenador do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual da USP (Laica). Nos últimos anos, tem se dedicado a pesquisas relacionadas ao movimento nas/das imagens e às relações entre cinema e dança, tendo realizado recentemente três curtas-metragens de dança com alunos do Curso Superior do Audiovisual da USP e bailarinos da São Paulo Companhia de Dança.

Artigo inédito

Theo Costa Duarte

 0000-0002-9998-4761

1. Processo nº 2018/22965-1,
Fundação de Amparo à
Pesquisa do Estado de
São Paulo.

Theo Costa Duarte*

Mangue Bangue, filme-limite.¹*Mangue Bangue*, film-limit.

palavras-chave:

cinema marginal; Hélio
Oiticica; cinema experimental;
marginália; quase-cinema

keywords:

marginal cinema; Hélio
Oiticica; experimental film;
marginália; quasi-cinema

O propósito deste artigo é apresentar uma análise do “filme-limite” *Mangue Bangue* (1971), de Neville d’Almeida, tendo-se em vista a sua proximidade a questões e propostas contemporâneas do parceiro do cineasta, o artista plástico Hélio Oiticica, e ressaltando a convergência de ambos os artistas na experimentação com a forma cinema em interface com distintas mídias visuais e audiovisuais. Releva-se o contexto de parcerias artísticas que persistiam clandestinamente em torno da experimentação formal, de busca de ampliação das sensibilidades, catalisada pela precariedade dos meios técnicos à disposição, por necessidade e negação às convenções do cinema narrativo-representativo-industrial e à repressão estatal no período mais duro da ditadura civil-militar brasileira.

The purpose of this article is to bring an analysis of the “film-limit” *Mangue Bangue* (1971), by Neville d’Almeida, having in mind his proximity to the contemporary issues and proposals of the filmmaker’s partner, the visual artist Hélio Oiticica, and highlighting the convergence of both artists in the experimentation with the film form in interface with different visual and audiovisual media. The article emphasizes the context of artistic partnerships which persisted clandestinely working with formal experimentation, in order to amplify the sensitivities catalyzed by the precariousness of the available technical means and developed out of necessity and in consonance with their denial to the conventions of narrative-representational-industrial filmmaking and the state repression during the toughest period of Brazilian military-civil dictatorship.

*Universidade Estadual de
Campinas (Unicamp), Brasil.

No fim dos anos 1960, observa-se na produção cultural brasileira uma intensa convergência e contaminação mútua das diversas formas de criação artística, o que ficou conhecido como “Tropicalismo”². Diante da brutalização da política e da expansão do público de massa com o fortalecimento da indústria cultural e do mercado de bens de consumo, os artistas associados à Tropicália buscaram responder em chave confrontacional, pela qual a exasperação em relação ao público e aos valores da classe média brasileira deu o tom de suas obras. Recusavam o didatismo e as simplificações estéticas da arte até então considerada de “protesto”, assim como a crença de que essas simplificações tornavam mais fácil a assimilação pelo público. A estética desse novo momento deveria estar à altura de uma crítica a uma sociedade mais complexa do que se considerava: não se pensaria mais em um “povo” para o qual o artista enviaria a sua “mensagem”, mas um público pertencente às classes médias e altas que deveria ser atacado por meio de estratégias de agressão³. Abandonava-se a reverência à ideia de uma “realidade nacional” e dos imperativos de se falar do país (e de suas “raízes”) em prol da pesquisa e das relações com a arte internacional, barradas anteriormente pela discussão por uma arte “engajada”, nacional e popular.

No cinema brasileiro, o confronto entre uma estética de feição programática nacional-populista e uma estética de agressão e de apropriação do kitsch já se apresentava a partir do marco *Terra em transe* (1967). Segundo Ismail Xavier, esse filme condensaria as reflexões sobre a derrota do projeto político-populista e a crise da estética populista-pedagógica ligada a esse momento histórico⁴. A partir de *Terra em transe* e de sua autocritica da derrota, os filmes internalizariam essa crise – “do país, da linguagem capaz de dizê-lo, do cinema capaz de ser político” – ou a negariam de forma radical, como nas expressões apocalípticas e antiprogramáticas das obras associadas ao chamado Cinema Marginal⁵. Esse cinema irá acentuar a estética de agressão de *Terra em Transe*, que se consolidava em outros meios nesse “momento tropicalista”⁶, buscando mais diretamente uma representação da marginalidade e da violência social.

Oitica e *subterrânia*

Na trajetória artística de Hélio Oiticica dá-se também uma virada em torno da representação da marginalidade e da violência que será decisiva para o delineamento de um programa comum de ação entre artistas de diversos meios e para a realização de *Mangue Banguê*. Esse artista prosseguia, então, em uma transformação contínua dos meios

2. Cf. FAVARETTO, Celso.

Tropicália: alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. BASUALDO, Carlos.

Tropicália: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007. XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Para uma interpretação “à margem” da Tropicália, cf. COELHO, Frederico. **Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

3. Cf. XAVIER, Ismail. Op. cit., p. 46.

4. Cf. Ibidem, p. 35.

5. Ibidem, p. 31.

6. Cf. SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 31.

7. OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil. In: OITICICA, César [org.]. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011i. p. 103.

8. Cf. Idem. Anotações sobre o Parangolé. In: OITICICA, César [org.]. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011a. p. 75.

9. "[Tropicália é] o desembocar *meândrico* do ateliê Ivan Serpa, do círculo Mário Pedrosa, do suplemento JB, do neoconcreto, da teoria do não objeto, da ideia de superação do espectador, do bicho de Lygia Clark, da arquitetura das favelas, do Buraco Quente, das quebradas do morro da Mangueira, do Tuiuti, da Central do Brasil, dos fundos de quintais da Zona Norte, do *Mangue*, do samba, da prontidão, da Liamba e outras bossas". SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé? Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. p. 80, grifo nosso.

e da concepção de arte, o que se traduzia em seu trabalho pela "superação" dos suportes tradicionais em prol da criação de "novas ordens estruturais" ou objetos, até, por fim, o que denominava como "proposições vivenciais"⁷. Tratava-se de proposições abertas para exercícios criativos dos espectadores, visando ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais e à espontaneidade expressiva adormecida.

Essa transformação de sua arte teve como um dos principais motivadores a "experiência social definitiva" de sua conflituosa integração à comunidade da Mangueira a partir de 1964, que marcará também o início de sua voluntária "marginalização"⁸. Esse interesse pelas práticas populares não provinha de uma valorização das "raízes" e das tradições da cultura nacional e popular – como decisivo para a música e o cinema brasileiro no período –, mas como potencialidades de incorporação ao seu inconformismo estético-político. Como sabido, Oiticica começa também a representar e inserir em suas obras elementos ligados à violência social e marginalidade em um sentido positivo, pelo sentido de inconformismo, revolta e libertação da opressão e do statu quo identificado no banditismo social. Isso se inicia com sua homenagem a Cara de Cavalo no seu *Bólido-caixa nº 18/Poema-caixa 2* (1965-1966) e seguiria com o *Bólido-caixa nº 21/B44* (1966-1967) e na famosa bandeira *Seja marginal, seja herói* (1967), obras criadas a partir da fotografia de Alcir Figueira da Silva, marginal que se suicidou em 1966 ao ser perseguido pela polícia.

A relação com a coletividade intensifica-se em suas proposições a partir do "momento tropicalista", o "desembocar meândrico"⁹, como queria Waly Salomão, tanto pelas movimentações artísticas que o antecederam quanto por sua aproximação com os espaços marginais. Nesse período, Oiticica efetivou o seu projeto de criação coletiva, buscando ampliar as proposições vivenciais no sentido de aumentar a atuação dos participantes, igualando-a em condições à atuação dos propositores por meio da diluição das estruturas que a efetivavam. Os atos de participação e vivência tornam-se, a partir daí, mais primordiais, sobrepondo-se às estruturas sensoriais e significantes. Seu papel como artista transformar-se-ia do de um criador individual de obras no de um motivador para a criação.

Entende-se assim que essa mudança de papel do artista proposta por Oiticica fazia ampliar o seu campo de ação, então restrito ao sistema da arte. A abertura à participação dos espectadores ganhava assim um forte significado político. Suas manifestações e proposições coletivas conectavam-se a um sentido de combatividade e transformação dos valores e comportamentos. Diante do que denominava "convi

convivência”, “doença tipicamente brasileira, misto de conservação, diluição e culpabilidade”¹⁰ e escalada da repressão, Oiticica propunha, no que seria acompanhado por demais artistas, um programa de ação comum à margem, de radicalização de sua já iniciada automarginalização diante do statu quo, certamente também influenciado pelas movimentações contraculturais que despontavam no mesmo período – o que marcaria a gênese de uma *marginália*. Essa “marginalização” apresentava-se no programa de Oiticica na medida em que este buscava atuar fora dos espaços e campos convencionais. Essa tentativa de articulação de “uma práxis cultural desalienante”¹¹ pelo artista constituiria um “isolamento estético estratégico”¹², que o permitia agir com maior desenvoltura e liberdade, o que não encontraria nos espaços então estabelecidos do mercado e das práticas culturais dominantes, que demandariam certos compromissos formais e morais. Um “isolamento” que seria compartilhado por um grupo atuante, interessado em uma tomada ativa de posição e de prosseguimento de produções coletivas à margem dos espaços convencionais.

Esse cenário cultural de acirramento das hostilidades ante o statu quo e de ativa marginalização é adensado ao fim de 1968 com o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI 5), com consequências diversas na trajetória dos artistas associados à Tropicália. Com o crescimento do policiamento institucional, da perseguição política e das restrições impostas ao trabalho artístico, grande parte deles se exila; acompanha-se também uma dispersão geral dos esforços dos artistas que aqui permanecem. A tendência à convergência e diálogo entre os artistas brasileiros é seriamente prejudicada. Nesse contexto, novamente Oiticica foi um dos principais responsáveis pela aglutinação do grupo de artistas *marginais*, entre remanescentes do Tropicalismo, como Torquato Neto, Rogério Duarte e artistas e produtores culturais de uma nova geração. Intensificava-se em 1970 uma rede de relações, alianças e parcerias criativas entre artistas da poesia, música, artes plásticas, literatura e cinema (Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Neville d’Almeida, Ivan Cardoso) na cidade do Rio de Janeiro, que persistiu no início da década nos “núcleos” de criação coletiva no exílio de parte desses artistas em Londres e Nova York. Esse processo ocorre em contexto fraturado, de barreiras quase intransponíveis para a prática artística livre e sua circulação, existindo à margem dos ambientes artísticos estabelecidos. Restam persistentes experiências coletivas realizadas subterraneamente, no exílio ou clandestinamente, como em *Mangue Banguê*.

Refletindo sobre essas atividades experimentais, Oiticica irá denominá-las “subterrânia”, um termo criado em referência à ideia de

10. FAVARETTO, Celso. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula. **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 19.

11. BASUALDO, Carlos. Op. cit., p. 24.

12. COELHO, Frederico. Op. cit., p. 198.

13. Cf. OITICICA, Hédio. Subterrânea. *O pasquim*, Rio de Janeiro, n. 68, p. 15, 7-12 out. 1970.

clandestinidade do underground norte-americano, mas diferenciando-se deste por essa produção naturalmente se contrapor à cultura profissionalizada e de consumo norte-americana e europeia em razão de sua marginalidade intrínseca¹³. Essas pesquisas experimentais-construtivas “à margem” realizadas no país (ou por artistas brasileiros no exílio) também se diferenciavam de seu “primo rico” em razão de assumir e manter uma posição ético-política diante da repressão, do subdesenvolvimento e da dita “convi-conivência”, imiscuindo-a à tentativa de renovar as sensibilidades dos espectadores.

Essa diferenciação marcava uma posição clara diante da interpretação dessas movimentações culturais como meras “importações” de modelos externos, ou das superficiais associações entre as propostas dos artistas marginais e as movimentações hippies que também floresciam no país. Notamos, no entanto, que essa nova aglutinação cultural foi marcada pela influência decisiva das movimentações contraculturais que despontavam em todo o mundo e que alimentariam diretamente a produção em discussão. Aqui frequentemente denominado de forma depreciativa como “desbunde”, a incorporação dos modelos da contracultura pelos jovens brasileiros traduzia-se de modo resumido em ideias e práticas alheias ao statu quo, como o ideal do “pé na estrada” e “*drop out*” – cair fora da sociedade e de seu estilo de vida –, o uso de drogas, o sexo livre etc. O programa estético de Oitica também se coadunava de modo geral às práticas da juventude e intelectualidade de contestação da “velha ordem” por uma via comportamental, de liberação do corpo, de ampliação da consciência e expansão dos sentidos, de recusa dos modelos morais dominantes e por uma automarginalização como programa. Percebe-se que esse *desbunde* dividia espaços e valores com a dita cultura *marginal* brasileira, apesar de esta, como ressalva Coelho, singularizar-se diante da afluência geral da movimentação contracultural no país¹⁴.

14. Cf. COELHO, Frederico. Op. cit., p. 222, 249.

Cinema brasileiro à margem

No cinema, após o AI-5, essa rarefeita convergência de interesses materializar-se-ia em obras com condições de extrema precariedade no país ou filmadas no exílio, alcançando um público irrisório, de modo geral anos após serem concluídas. Ao contrário do que ocorrera no momento tropicalista anterior, essas experiências teriam pouco ou nenhum efeito sobre as práticas e discussões culturais, tendo seu alcance restrito a um pequeno grupo. Essas produções se caracterizariam por centrarem nas “possibilidades ilimitadas de expressão do

autor e por um total desvinculamento com o vínculo de exibição”, em uma estratégica marginalização em relação ao circuito de exibição¹⁵. A relação entre liberdade de criação e independência do circuito de produção e distribuição industrial era fundamental para esses autores: libertos das expectativas e conformações exigidas por um grande público e um mercado exibidor, esses cineastas podiam livre e mais profundamente expressar-se, e com as formas que lhes interessassem. Na contramão da tendência dos cineastas do Cinema Novo ao fim da década – de engajamento no processo de consolidação institucional, industrial e de inserção no mercado –, os jovens cineastas que despontavam nesse período anunciavam uma “velha novidade”, como dizia Glauber: “cinema barato, de câmera na mão e ideia na cabeça”, desvinculado do circuito de exibição¹⁶ – mas sem as amarras constituídas pela pretensão de uma “comunicação” com o grande público do Cinema Novo, sem a “necessidade efetiva de uma intervenção da obra na realidade concreta de maneira a transformá-la”, justificada para esses realizadores também pelo acirramento da censura, pela inviabilidade do retorno econômico, pelo clima repressivo e pela consequente impossibilidade de uma ação política real nesse contexto¹⁷. O circuito industrial de produção e difusão no país é identificado, também por esses autores, com a própria estrutura repressora a qual se contrapunham, justificando-se ainda, novamente, a posição de marginalidade em relação a esse circuito.

Desse modo, como nota Xavier, a negação do cinema como instituição (organização industrial, convenções de linguagem e consagração no mercado) atingia seu ápice no fim dos anos 1960, o que correlacionaria a prática desses cineastas “marginais” com as movimentações neovanguardistas nas artes e no cinema do mesmo período¹⁸. A convergência de interesses desse cinema pós-tropicalista com o teatro e as artes visuais revelava-se também por uma nova forma de interpelação do espectador, como veremos solidificada em *Mangue Banguê*. Segundo Xavier, esse cinema teria em comum com essas práticas o mesmo senso de provocação do espectador e de ruptura com o regime de contemplação da arte como consumo, convocando-os à participação nos limites de suas possibilidades¹⁹.

No plano temático, intensifica-se nessas produções a agressividade da representação, assinalada, como aponta Xavier, pelo “tom apocalíptico dos discursos, a referência à repressão, à violência, à tortura” e, acrescentaria, pela proeminência de personagens marginalizados²⁰.

15. RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968-1973)**: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 97.

16. ROCHA, Glauber. Udigrudi: uma velha novidade. **Crítica**, Rio de Janeiro, 1-7 set. 1975. p. 12.

17. RAMOS, Fernão. Op. cit., p. 28.

18. Cf. XAVIER, Ismail. Op. cit., p. 40.

19. Cf. Ibidem, p. 11.

20. Ibidem, p. 55.

Experiências audiovisuais pré-*Mangue Bangue*

Mangue Bangue surge do encontro entre dois artistas então interessados em expandir os meios de suas práticas: o cineasta Neville d'Almeida e o artista Hélio Oiticica. Conhecendo o cineasta em 1968 após assistir ao seu primeiro longa-metragem, *Jardim de guerra* – e com ele se entusiasmar –, Oiticica encontrou em Neville um parceiro para suas investidas no cinema e em demais práticas que implicariam meios audiovisuais (super-8, vídeo, “quase-cinemas”). Neville encontra não somente um parceiro nos “quase-cinemas” que realizariam juntos em 1973, mas também um interlocutor na realização de *Mangue Bangue* – filme que ensaia uma aproximação entre o cinema e demais meios visuais e audiovisuais, consolidada pela parceria nas Cosmococas.

Em *Jardim de guerra*, assim como os demais cineastas tidos como “marginais”, Neville tinha como principal referência o cinema de autor, notadamente os cinemas novos que despontavam na década de 1960, o que não somente se traduzia em termos estéticos e temáticos como também em relação ao modo de produção e circulação desses filmes: produções pequenas, que variavam nos termos de sua independência, mas que seguiam os modelos de divisão do trabalho constituídos e buscavam inserir-se no mercado de distribuição e exibição de cinema convencional, mesmo que marginalmente, nas salas de “arte e ensaio”.

Já Oiticica, ao fim dos anos 1960, em seu longo período em Londres, motivado pela realização de sua única exposição individual em vida na Whitechapel Gallery (1969), teria contato mais próximo com as movimentações do cinema underground, conhecendo os filmes de Andy Warhol, determinantes para as suas propostas audiovisuais. O artista afirmava que assistir a *Chelsea Girls* (1966) o teria motivado a utilizar o cinema, por este propor uma nova linguagem que romperia com a lógica narrativa convencional e que poderia apresentar com mais naturalidade a improvisação de conversas cotidianas²¹. *Chelsea Girls*, obra fundamental do underground e de maior circulação fora do seu restrito campo, consistia em 12 planos-sequência com a duração de um chassi de uma câmera 16mm (30 minutos), exibidos aleatoriamente em duas projeções simultâneas (a trilha sonora de uma delas seria a escolhida pelo projetorista no próprio momento da exibição). Cada bloco dedicava-se a certa documentação das improvisações de *junkies* e *stars* de Warhol no hotel Chelsea, envolvendo discussões cotidianas, uso de drogas, agressões verbais e físicas e premente conteúdo sexual (Fig. 1).

21. Cf. OITICICA, Hélio.

[Correspondência].

Destinatário: Rubens

Gerchman e Ana Maria

Maiolino. Londres, 1969.

Acervo Projeto Hélio Oiticica,

n. 0983/69. Idem. Lygia baby.

In: FIGUEIREDO, Luciano

(org.). **Lygia Clark – Hélio**

Oiticica: cartas, 1964-1974.

Rio de Janeiro: Editora

UFRJ, 1996. p. 128-135.

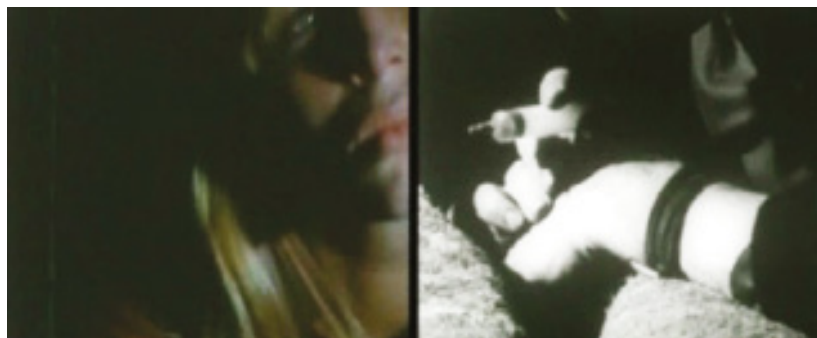
Idem. [Correspondência].

Destinatário: Lygia Pape.

Londres, 9 set. 1969. Acervo

Projeto Hélio Oiticica,

n. 0928/69.

**Fig. 1.**

Still do filme *Chelsea Girls* (1966), Andy Warhol, Paul Morrissey, EUA. À esquerda, Nico chora de frente para a câmera. À direita, “Pope” Ondine prepara-se para injetar heroína.

Bastante influenciado por essa obra, e em continuidade com o seu *Programa Ambiental*, Oiticica escreve, em 1969, ainda em Londres, o roteiro de *Nitro Benzol & Black Linoleum*, no qual conjugava projeções de blocos em planos-sequência de até 30 minutos em três diferentes telas, trilhas musicais descontínuas e proposições para os participantes – marco inicial do que denominaria alguns anos depois de “quase-cinema”²². Esse filme não realizado constituir-se-ia na formação de um ambiente como totalidade aberta à participação dos “espectadores”. Entre as instruções para os participantes, em um ambiente com almofadas e colchões espalhados pelo chão, incluía-se desde a inalação de benzina até a experimentação de objetos sensoriais, passando por momentos de dança acompanhados por rock e música ritual percussiva. O foco seria a própria vivência do participador, interpelado por atividades criativas e antirrepressivas, *suprasensoriais* – aqui reforçadas as proposições que convocavam a sua sexualidade. Como no filme de Warhol e, em certa medida, em *Mangue Banguê*, os blocos visuais e sonoros seriam autônomos, guardando apenas tênues relações entre si para além de uma ambientação geral comum.

De volta ao Brasil, em 1970, Oiticica busca então pôr em prática outros projetos audiovisuais em parceria com cineastas e artistas brasileiros, como na retomada do contato com Neville. Nessa época, o cineasta foi levado por Oiticica ao antigo Mangue, zona de prostituição no centro do Rio de Janeiro. Apresentado às amigas do artista que lá trabalhavam ou viviam, como Rose Matos e Lana do Mangue – essa última vista em *Mangue Banguê* –, d’Almeida ficou impressionado com o lugar e propôs a realização do filme em parceria no local²³. A falta de recursos de ambos impossibilitou a realização imediata. Com o anúncio da mudança definitiva do artista para Nova York em janeiro de 1971, Neville decide, então, realizar o filme sozinho.

22. Cf. Idem. *Nitro Benzol & Black Linoleum* (9 set. 1969). In: BASUALDO, Carlos (org.). *Hélio Oiticica: quasi-cinemas*. Ostfildern-Ruit: Kolnischer Kunstverein, 2001. p. 81-88. Idem. *Londocumento*. In: OITICICA, César. (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011f. p. 143-144.

23. Neville d’Almeida, 2016, informação verbal. Entrevistado pelo autor. Rio de Janeiro: 30 jun. 2016.

Produção de *Mangue Bangue*

Tanto *Jardim de guerra* quanto o longa-metragem seguinte de Neville, *Piranhas no asfalto* (1970), foram interditados pela censura, o que o levou a contrair enormes dívidas. D'Almeida pôde assim realizar *Mangue Bangue* apenas à margem da produção cinematográfica corrente, com pouquíssimos recursos, sem sequer pretender enviar alguma cópia do filme à censura e, conseqüentemente, distribuí-lo comercialmente. Nesse sentido, usou o filme Ektachrome 16mm reversível, no qual o material captado se transformaria, após mais simples processamento laboratorial, no positivo para montagem e exibição, evitando-se também a passagem por laboratórios profissionais brasileiros, que teriam conhecimento de seu conteúdo “subversivo”. Também não tinha condições de gravar o som direto, de forma que *Mangue Bangue* foi concebido tendo em vista a ausência de diálogos e de futura edição e mixagem de som; a banda sonora seria preenchida em uma pista única de músicas adicionadas na montagem. A produção e a equipe técnica eram mínimas, resumidas ao produtor-executivo Marcelo Pietsch e ao fotógrafo Pedro de Moraes. Dessa forma independente, “clandestina”, a produção do filme possibilitava enorme liberdade temática e estética a seu autor, posta devidamente em prática, mais ainda se comparada ao que era então permitido durante o período mais duro da ditadura militar brasileira. Concordaríamos, assim, com Oiticica quando afirma que a inovação e experimentação do filme viriam por “necessidade e negação”²⁴, mais do que por interesse exclusivo na renovação da linguagem; já se tratava de uma “obra de exílio, (...) livre das ‘obrigações culturais’ que parecem ser uma obsessão dos jovens cineastas brasileiros”²⁵. Essa produção inserir-se-ia, como veremos na análise, na concepção de Oiticica de uma *subterrânia*, em razão da integração produtiva de características fundamentais, como o seu caráter clandestino; de sua linguagem experimental, de exploração inventiva dos meios à disposição, de interesse pelas atividades comportamentais e renovação das sensibilidades dos espectadores e, por fim, de resistência à “super paranoia, repressão, impotência, negligência do viver”²⁶. Além de Paulo Villaça, o elenco do filme dividia-se em dois núcleos não imediatamente relacionados, duas comunidades marginais. De um lado, as prostitutas e crianças que viviam no Mangue, especificamente na “casa” da cafetina e passista Rose Matos e de Pepa, próximas a Oiticica²⁷. Do outro, Maria Gladys e demais frequentadores do Bandeira Dois, no bairro de Humaitá. Tratava-se de uma pioneira comunidade hippie, uma “comunidade germinativa”,

24. OITICICA, Hélio. *Mangue Bangue* [2º Ensaio, 2 jul. 1973]. In: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011h. p. 115

25. Idem. Ensaio para a apresentação do filme *Mangue Bangue* na Quinzena dos Realizadores no festival de Cannes [3º Ensaio, abr. 1974]. In: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011e. p. 120.

26. Idem. *Subterrânia*. In: OITICICA, César. [org.]. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011j. p. 145.

27. Waly Salomão assim as descrevia em uma de suas idas ao Mangue com Hélio: “nós fomos para um setor chamado ‘mangue’, que era uma antiga região de mangue do Rio [...] Ele conhecia uma daquelas casas, que quem dirigia era de um lado Rose Matos, filha de Zezé e Oto do Pó [...]. Rose era amiga dele e minha amiga, grande passista da Mangueira [...]. Então Rose, uma grande passista, uma mulher muito bonita, belíssima, uma verdadeira rainha, uma rainha do balacobaco, era uma das donas dessa casa junto com Pepa, uma ‘boneca’ muito atrevida e despachada. A casa abrigava uns oito, dez ou doze travestis, que iam caçar na zona sul”. SALOMÃO, Waly. Op. cit., p. 58.

como queria Oitica²⁸, fundada e organizada por Célia Azevedo e Luiz Carlos Maciel. Esse, por sua vez, já era reconhecido por sua coluna “Underground” no jornal *O pasquim*, iniciada em 1969, na qual publicava textos e ensaios culturais de divulgação da contracultura, incluindo aí textos em torno do comunitarismo e liberdade sexual, assim como ensaios em torno da *marginália*, como o próprio panfleto *Subterrânia*, de Oitica²⁹.

Logo após a filmagem, realizada em março de 1971, Neville mudou-se para Londres, “por causa da ditadura, dos filmes interditados”³⁰, onde morou de 1971 a 1973, levando o filme consigo e o montando em 1972. Antes de ser considerado perdido, em março de 1973, teve a sua única exibição em Nova York, no Museum of Modern Art (MoMA), para Oitica e demais amigos que lá estavam³¹. Impactado pelo filme, Oitica irá escrever logo em seguida dois ensaios sobre a obra, e reatará com Neville a parceria, que não pôde ser posta em prática em *Mangue Bangue*, nos *Blocos-Experiências in Cosmococas – programa in progress* quatro dias depois dessa exibição. *Mangue Bangue* foi considerado perdido até ser reencontrado em 2003 nos arquivos do MoMA, sendo futuramente restaurado pela mesma instituição³².

Mangue Bangue

Em um plano intensamente granuloso, com algumas interferências luminosas, vemos as costas de uma travesti de biquíni, que parece lavar louça em uma área de serviços. Logo tem início uma melancólica canção instrumental de Dilemando Reis que anuncia os créditos iniciais do filme. Estes são entrecortados por planos aparentemente documentais, do mesmo modo da primeira cena, de travestis em atividades domésticas (Fig. 2) e de uma mulher negra que amamenta seu filho – trata-se de planos documentais da região do Mangue, no Rio de Janeiro. Após um breve silêncio, a mesma música retorna, e vemos planos entrecortados de um peru, galos e de uma bolsa de valores que poderia se confundir, dada a continuidade da música e de planos sem som direto, com os créditos iniciais (Fig. 3). Segue-se um longo plano da bolsa de valores em que a câmera gira descontroladamente, entrecortado por brevíssimos planos disjuntivos – como se tivessem sido “montados” na própria câmera, como certa prática de cinema experimental – do personagem de Paulo Villaça. A música prossegue, mas na banda visual vê-se as personagens de Maria Gladys e Maria Regina dançando de frente para a câmera, como em um registro amador. No mesmo plano e nos que o sucedem, surge um grupo em uma

28. “Há uma necessidade premente de pequenas comunidades, que cresçam, que germinem, assim como a de Timothy Leary nos Estados Unidos – ou a Onan City de Ginsberg – quantos americanos, na maioria jovens, mudaram seu comportamento, estruturaram-se e já não aceitam o *american way of life* – viva o marginal! Viva o morro! Viva tudo que seja íntegro – essencial – tudo que ameace essa sociedade podre – viva o artista que propõe demoli-la!” OITICA, 2011i, p. 126.

29. Cf. Idem, 1970.

30. D’ALMEIDA, Neville. [Entrevista]. Entrevistadora: Katia Maciel. In: MACIEL, Katia (org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra-Capa. 2009. p. 298.

31. Cf. OITICA, Hélio. Tape para Augusto e Haroldo de Campos (mar. 1974) In: COHN, Sergio; OITICA, César; VIEIRA, Ingrid (org.). **Hélio Oitica: encontros**. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2009. p. 126.

32. Cf. COELHO, Frederico. A redescoberta de *Mangue-Bangue*. In: D’ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 105-107.

roda de violão e tambor, no que sabemos ser a casa onde vivia a comunidade Bandeira Dois. Como a música dos planos anteriores permanece, logo percebemos que não se trata mais dos créditos iniciais: o filme é silencioso e será acompanhado até o fim somente por músicas extradiegéticas, muitas delas tocadas na íntegra, e que se sucedem sem necessariamente se relacionar diretamente com a montagem visual; como um acompanhamento sonoro improvisado. Essa relativa independência entre banda visual e trilha sonora aproximava-se tanto de produções contemporâneas de *Mangue Bangue* em super-8, nas quais, dada a impossibilidade de gravação de som direto ou a edição de som na montagem, o autor escolhia improvisadamente discos para serem tocados nas projeções como acompanhamento sonoro, como dos projetos audiovisuais de Oiticica acima descritos, nos quais se previa disjunções entre os blocos visuais e sonoros. Como se Neville tivesse buscado acatar, na montagem, à sugestão de Oiticica aos cineastas “marginais” de tocar discos improvisadamente no momento da projeção, “o que daria um caráter de cinema aberto real”, distinto, portanto, da tendência da forma narrativa representativa industrial a apresentar a trilha sonora como consubstancial à banda visual³³.

33. OITICICA, 1969a.

Fig. 2. 3.

Stills do filme *Mangue Bangue* (1971), Neville d'Almeida, Brasil.

34. Cf. MORAIS, Frederico. Audiovisuais. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 391-394.

35. O cineasta também pretendia, nesse período, realizar um filme de slides. Cf. D'ALMEIDA, Neville. Op. cit., p. 288. Também lembremos do uso do filme Ektachrome 16mm reversível em *Mangue Bangue*, frequentemente utilizado para slides, e futuramente utilizado nesse dispositivo na retomada da parceria dos dois artistas nas *Cosmococas*.

36. Cf. MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 393.



Esse procedimento embutido na montagem de *Mangue Bangue* podia dever-se também a outra mídia híbrida e tipo de apresentação pública de grande presença no campo das artes visuais brasileiras na década de 1970, denominado por parte de seus praticantes como “audiovisual”³⁴. Este combinava a projeção automática de slides com uma banda sonora pré-gravada em fita magnética, variando-se em termos de sua sincronia³⁵. Como possível “estrutura aberta”, os “audiovisuais” variavam em termos da aleatoriedade ou não da pré-formatação das relações entre slides e trilha sonora, assim como das possíveis interferências intencionais ou acidentais no momento da projeção³⁶.

Vemos na montagem de *Mangue Bangue* uma tentativa de emulação de um aspecto dessa estrutura aberta, a já descrita dessincronização

e relativa aleatoriedade das bandas visuais e sonoras – o que irá funcionar também nas futuras *Cosmococas*. Secundariamente, o filme também compartilharia com alguns desses “audiovisuais”, assim como com diversas outras experiências em mídias audiovisuais, a ênfase na dimensão plástica dos planos/slides, a recusa dos diálogos e a tendência à descontinuidade entre segmentos visuais e a organização rítmica.

Apontando-se novamente para o interesse em *Mangue Bangue* de hibridização da forma cinema com práticas e procedimentos em mídias então experimentadas por artistas visuais e fotógrafos, encontramos nessa sequência uma outra convergência. Como repetido em outras cenas, o modo de construção e o conteúdo dessa sequência aparentam-se também a um registro amador, como aqueles realizados no formato super-8 nesse mesmo período por diletantes e artistas interessados na nova mídia que se popularizava. No registro amador, como parece ser o caso aqui, coloca-se em jogo principalmente o próprio prazer da filmagem, “um prazer cinematográfico de cinemar”, e algum interesse no registro de uma intimidade, que importam mais do que os possíveis aspectos sintáticos e simbólicos que essa cena também poderia evocar³⁷.

No momento seguinte, tem-se o primeiro plano, no qual o próprio diretor do filme aparece, de frente para a câmera. Em um plano fixo de dois minutos, ele fuma maconha, encara o espectador e grita repetidas vezes com uma raiva e desespero intensificados pelo silêncio da trilha sonora (Fig. 4). Esse grito desesperado do diretor em seu próprio filme não se conecta de imediato com os planos que o antecedem ou sucedem. Poderia ser interpretado como expressão da aversão ao mundo burguês simbolizado nas sequências em que surge o protagonista, mas que, por sua independência, parece indicar uma dimensão inarticulada e aberta de abjeção. Essa sequência será conjugada a demais cenas nas quais vem a primeiro plano a pura expressão do horror. Como nas demais, essa sequência busca interpelar diretamente o espectador, de forma frontal e agressiva, rompendo-se uma possível relação contemplativa deste com o que é posto em cena. Busca-se um efeito de incômodo e repulsa no espectador, que não mais é convocado a se identificar com os personagens ou a ser conduzido por uma narrativa.

Em sequência posterior, encadeiam-se na montagem os dois universos principais do filme. No primeiro, a personagem de Maria Gladys prepara uma porção de maconha na comunidade hippie. No segundo, documenta-se, com atenção aos pequenos detalhes, a personagem de Lana do Mangue preparando pacientemente, triturando, fervendo e, enfim, injetando anfetamina (Fig. 5). Pode restar algo da busca pelo choque do espectador, acima discutida, nessa descrição pormenorizada

37. OITICICA, Hélio. *Mangue Bangue* (1º Ensaio, 9 mar. 1973). In: D'ALMEIDA, Neville. *Além cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011g. p. 112.

de uso de droga injetável, apesar do sentido de agressão presente anteriormente estar apaziguado; o consumo da droga não surge como algo abjeto, como demais representações no filme, mas como mais um dos elementos cotidianos a serem registrados no universo do Manguê. A representação do uso de drogas em *Manguê Banguê* surge como signo de resistência passiva dos marginalizados diante das convenções burguesas e, mais especificamente, como melhor veremos, como prática ativante de lazer não repressiva, em contraposição ao trabalho alienado.

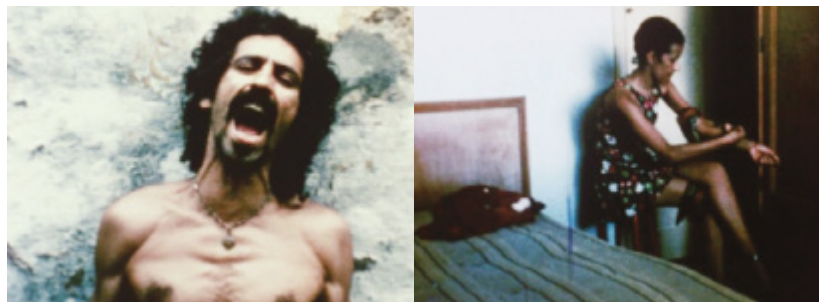


Fig. 4. 5.

Stills do filme *Manguê Banguê* (1971), Neville d'Almeida, Brasil.

Em meio ao filme, apresentam-se novamente as cenas iniciais das travestis, agora em detalhes, como uma continuação. A câmera movimenta-se na mão do operador pelo espaço do Manguê, atentando-se para os corpos das travestis em atividades domésticas aparentemente espontâneas. De um plano frontal de uma das travestis que, tanto pela proximidade da câmera ao corpo quanto pela textura do filme, reforça o aspecto tátil da imagem, passa-se inadvertidamente a uma das crianças que observa a filmagem. Vemos em um plano ainda mais granulado, com pouca luz ambiente, algumas crianças, filhos de prostitutas que trabalhavam no Manguê, até a câmera enquadrar, em primeiríssimo plano, uma dessas crianças a trocar olhares com o operador e a câmera (Figs. 6 e 7). Essa cena, marcadamente documental, integra as personagens ao espaço do Manguê, um ambiente arruinado, precário, como a captação.



Fig. 6. 7.

Stills do filme *Manguê Banguê* (1971), Neville d'Almeida, Brasil.

Se o encontro com essas personagens do Mangue por Neville foi determinado pela aproximação com Oiticica, no sentido de uma repetição, ainda que tímida, de sua experiência de “deslocamento social”, e pelo mesmo interesse nas figuras dos marginalizados, principalmente pelo que representavam como contraponto aos valores burgueses, o modo de representação dos dois distinguia-se – a começar por esse olhar documental sobre o Mangue, alheio aos interesses do artista e mesmo ao seu entendimento sobre esses trechos no filme de Neville. Se concordamos com Oiticica que *Mangue Bangue* não é um rele “documento naturalista vida-como-ela-é ou busca de poeta artista nos puteiros da vida”, resta um aspecto documental, de registro dos signos indiciais, como ambicionado na fotografia “artística” ou “documental”, recusado pelo artista em seus trabalhos com essa mídia³⁸. Por certo interessa a Neville em *Mangue Bangue*, principalmente nessa sequência, “gadunhar a plasticidade sensorial do ambiente que quer como se fora ‘artista plástico’”, operando a câmera “como uma luva sensorial pra tocar-cheirar-circular”, o que se coaduna à variação intensa da textura do filme³⁹. Vem a primeiro plano, assim, a potência plástica e afetiva dos corpos, luzes e espaço captados, trazidos à cena como efêmeras “frestas-fragmentos filme-som de elementos concretos”, organizadas mais em razão de uma lógica dessas intensidades do que pelas relações entre os “fatos” ou por uma narrativa⁴⁰. Isso não anula, no entanto, a ambição documental coexistente. Permanece aí um interesse na representação fotográfica do mundo e dos fatos, no registro imprevisível de um ambiente real e da integração desses corpos no espaço físico do Mangue, a ser devolvido ao espectador ainda como captação direta e vivida de eventos reais.

Também distante do discurso e prática artística de Oiticica, há um tom melancólico na contemplação do cotidiano e ambiente em ruína do Mangue, reforçado pela música, pela iluminação soturna e pela intercalação de planos de encenação do desespero dos personagens semificcionalis. Desse modo, na fatura geral do filme, os segmentos documentais como esse acabam por integrar-se ao polo discursivo de desesperança melancólica, portanto passiva, diante da conjuntura política opressiva ou das obrigações do trabalho alienado, superadas efetivamente apenas ao fim pela ação dos personagens semificcionalis. Apesar da dignidade conferida aqui aos retratados, os marginais sociais, a esses não é dado o poder de ação inconformada, o dom da violência libertadora e a vitalidade do gesto identificada anteriormente por Oiticica nos marginais, e que ainda pode mover

38. Ibidem, p. 111.

39. OITICICA, Hélio. Bloco-experiências in *Cosmococa: programa in progress* (3 mar. 1974). In: BUCHMANN, Sabeth; CRUZ, Max Jorge Hinderer (org.). **Hélio Oiticica & Neville d'Almeida**: *Cosmococa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014. p. 96-97.

40. OITICICA, 2011g, p. 111.

os personagens hippies e o protagonista, mesmo que aplacada pelo clima “barra pesada” do período. Contemplados em breves “frestas-fragmentos”, em uma relação pacífica com a câmera, os marginais do Manguê, em sua representação, contrastam assim com a vivacidade dos demais personagens, que podem errar mais livremente pelo espaço e confrontar continuamente o ponto de vista da câmera em longos planos-sequência.

A representação das travestis que moravam no Manguê, as “Pepa’s Girls” como as chamava Oiticica, contrastava também com a representação do travestismo tornado frequente nas produções audiovisuais do artista na década de 1970, como no super-8 *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972) e na “nãonarração” *Neyrótica* (1973), por sua vez motivados por trabalhos similares de Andy Warhol e Jack Smith. Se importava ao artista a autorrepresentação performática do travestismo, a experimentação subjetiva pela máscara, a ambiguidade e indefinição dos corpos e de suas imagens e, por fim, o realce de uma sexualidade nos gestos e figurinos, em *Manguê Banguê* persistia um naturalismo documental na aproximação com esses corpos, destituídos de suas potências performativas e sensuais. Esse contraste acentua-se pela atenção à rotina doméstica e banal dessas personagens, desglamorizada, associada mais imediatamente à miséria social do ambiente em seu entorno e simbolicamente, por vezes, à animalidade.

Em seguida, tem-se um longo plano-sequência de sete minutos, no qual Neville, Gladys e o músico Damião Experiência enrolam e fumam um cigarro de maconha, tiram a roupa, fingem brigar etc., da mesma forma como anteriormente se registrava a comunidade hippie (Fig. 8). A câmera desloca-se pela casa⁴¹, passa pelos pôsteres, ora se afasta e se aproxima dos personagens, que frequentemente olham e interagem com ela. A presença totalmente desinibida da câmera, do próprio diretor e dos demais atores em cena, captados em um momento de intimidade, reforça a filmagem como uma brincadeira, como o registro amador dessa “família” marginal em um encontro improvisado. *Manguê Banguê* aparenta-se nessa sequência a um filme de família, no qual são flagrados momentos fugidios de lazer de seu autor e amigos, que “interpretam” a si mesmos. Como observava Ramos em relação a algumas produções “marginais”, há uma tendência, justificada pelo clima evidenciado de envolvimento afetivo entre a equipe do filme e de abertura à criação coletiva e improvisação, de a filmagem voltar-se a si mesma, contemplando em planos alongados indefinidamente a interação dos que se apresentam em cena⁴².

41. Tratava-se da casa de Damião Experiência, uma possível “ponte” entre os dois universos marginais do filme: tendo trabalhado como câften na região do Manguê, Damião também teve prodigiosa e prolífica carreira como músico naif-experimental. Ao fim dos anos 1960, estava próximo dos artistas marginais, como Torquato Neto, Jards Macalé e Oiticica.

42. Cf. RAMOS, Fernão. Op. cit., p. 94.

**Fig. 8. 9.**

Stills do filme *Mangue Bangue* (1971), Neville d'Almeida, Brasil.

Oitica observava, no contexto geral da obra – mas que encontraríamos mais solidificado nesses fragmentos “amadores” desconectados – uma tendência de seu autor à experimentação, entendida como uma nova posição processual⁴³. Nesse sentido, guardaria semelhanças com produções do underground norte-americano, nas quais a atenção do realizador desloca-se somente para o processo da filmagem, que registra “atos espontâneos de criação”, dispensando a pós-produção ou montagem. Como esses cineastas que emulavam o “amadorismo” da encenação, Neville afirmaria aqui também uma posição em prol de “inerente inutilidade dos distintos fragmentos que constituem o trabalho como processo” contra a sua possível fatura final como resultado objetificável⁴⁴. Assim, para o artista, *Mangue Bangue*,

como “resultado” mostra q não é resultado (ou *aboutissement*) da afluência criativa (como Godard/Picasso/Stravinsky) mas proposição fragmentária de linguagem – necessidade que resultou dos restos magros de gratuidades levianas de prazer de filmar (quase home – movie hippie – turístico – em família) e que só tem razão de ser de ter sido montado apresentado e proposto como filme porque uma necessidade vital maior o comandou: a independência de fragmento pra fragmento e mesmo a repetição de cortes/meta-comentários para o galo-briga mostra a simplicidade magra e necessária da não preocupação em conscientizar a linguagem-cinema em termos de inovação formal (se bem que termine por sê-lo no todo) mas em termos de concretização necessária que define uma posição de insatisfação do autor com a própria linguagem e como que poderia ser pensamento sobre essa linguagem.⁴⁵

Discutiremos mais profundamente essa posição de Oitica em relação ao filme, ressaltando aqui a importância do caráter de “*home movie hippie*” dessa cena como busca de desviar-se da forma cinema convencional. Nessa sequência, como em outras, não se esconde o aparato cinematográfico; pelo contrário, os atores direcionam-se diretamente à

43. “Como bem diz John Cage: experimentar não é mais preparar algo para um resultado acabado, mas já algo em si: um processo que se junta [mais] ao comportamento do indivíduo do que à contemplação – prazer do acabado.” OITICA, 2011h, p. 114.

44. BASUALDO, Carlos. **Hélio Oitica**: quasi-cinemas. Ostfildern-Ruit: Kolnischer Kunstverein, 2001a. p. 45.

45. OITICA, 2011h, p. 115.

46. FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992. p. 127.

47. OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Organização: Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986. p. 100.

48. OITICICA, Hélio. **Mundo abrigo (16 jul. 1973-27 out. 1973)**. [S. l.: s. n.], 1973. Acervo

Projeto Hélio Oiticica, n. 0194/73. Essa conceituação e oposição baseavam-se principalmente nas leituras de Herbert Marcuse – incluindo em sua linguagem, como nota Basualdo –, que certamente tiveram grande importância para Neville, assim como para toda a cultura do período.

Pode-se apontar como fundamentais para o discurso e prática desses artistas a discussão de Marcuse sobre alienação no trabalho e a sociedade de consumo como um todo, e a possibilidade de liberação do indivíduo pela reconquista do corpo. Também nos parece essencial a esses a discussão sobre os grupos minoritários e marginalizados da sociedade industrial como efetivos “sujeitos revolucionários”, concebendo o proletariado como agentes transformadores da história, pois não conciliados com o statu quo e o sistema de dominação. Cf. BASUALDO,

Carlos. *Waiting for the internal sun: notes on Hélio Oiticica's quasi-cinemas*. In: BASUALDO, Carlos. **Hélio Oiticica: quasi-cinemas**.

Ostfildern-Ruit: Kolnischer Kunstverein, 2001b. p. 39-51. MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação

câmera, rompendo e questionando explicitamente as convenções ilusionistas. O próprio ato de filmar integra-se assim à cena, tornando evidente os rastros de sua presença. O que certamente seria considerado como uma imperfeição ou desleixo em um filme ficcional apresenta-se aí explicitamente, não somente reforçando o seu caráter “documental”, mas também questionando a imaginária “quarta parede” do cinema, ao quebrar-se o isolamento entre mundo diegético e olhar do espectador. Já como em grande parte do cinema moderno, principalmente aquele de inspiração brechtiana, objetivava-se com esses procedimentos reflexivos interpelar o espectador para uma postura mais ativa na fruição do filme, como também pretendia Oiticica em suas proposições.

Esse plano-sequência seria também o mais representativo no filme do que Oiticica denomina “situações-limite”, tomadas de “não narrativas” nas quais a improvisação dos atores e não atores organiza a cena. De certo modo, a cena funciona como pretendia o artista em suas *Manifestações ambientais* ou nos quase-cinemas aqui antecédidos: uma tênue estrutura processual, “germinativa”, de abertura radical à espontaneidade dos atores-participantes, às suas atividades corporais lúdicas. A vivência do participante animaria essas estruturas imprevisivelmente, sendo que a subjetividade, a espontaneidade e a imaginação criativa daquele dariam outra dimensão à proposta apresentada. O interesse concentrar-se-ia também, como nas *Manifestações ambientais* e futuramente nas *Cosmococas*, nos comportamentos, nos modos como a situação criada poderia atuar na “ampliação da consciência, liberação da fantasia, renovação da sensibilidade”⁴⁶. Uma antiarte como “pura disponibilidade criadora, ao lazer, ao prazer, ao mito de viver”⁴⁷ em oposição ao “lazer como dessublimação programada que sustenta períodos-hora de trabalho-produção alienado”⁴⁸.

O papel do artista nesse jogo seria, assim, o de catalisar as vivências, as “energias não opressivas” de uma “comunidade germinativa” ou “grupo aberto”, por meio de uma “nucleização organizada”⁴⁹. Um “grupo aberto”, como o Bandeira Dois ou o dos “participantes” dessa cena, já que se trata de “um grupo de que participam pessoas ‘afins’, isto é, cujo tipo de experiências seja da mesma natureza”⁵⁰.

Em sequência posterior, o protagonista surge novamente na bolsa de valores, em aparente mal-estar. Esses planos têm continuidade em uma longa sequência – paradigmática do modo de representação da aversão nos demais filmes “marginais” –, na qual o personagem vomita continuamente até, sem forças, cair e rastejar na lama (Fig. 9). Como em demais produções “marginais”, Paulo Villaça era convocado a representar a exasperação do personagem que encenava,

demonstrando “uma capacidade singular para expressar nos berros e em sua expressão facial a dimensão do incomensurável horror”⁵¹, aqui voltado mais diretamente ao trabalho alienado e à vida burguesa representados na bolsa de valores. Logo em seguida, tem-se o início da regeneração desse personagem da vida como corretor da bolsa, a partir do encontro com a personagem de Gladys e sua introdução ao LSD. A “parábola da emancipação pessoal e social” do protagonista, sua “revolução existencial” ou *drop out* – da rejeição física ao mundo burguês e ao trabalho alienado em direção ao *desbunde* – aproxima-se, assim, do seu desfecho⁵².

Vemos constituída no mundo ficcional do filme a alternância que Ramos identificava como antinomia básica do dito “cinema marginal” entre uma “curtição” e o “horror”⁵³. O primeiro termo referia-se a uma nova relação com o prazer, como apresentado em relação ao *Crelazer* de Oiticica, ligado diretamente à cultura hippie norte-americana, em que as atenções do sujeito se voltam essencialmente ao seu próprio corpo e à sua liberação imediata. Esse *desbunde* identificava-se, assim, em oposição à moral burguesa, à ditadura e a certo quadro ideológico da esquerda brasileira, ao uso de drogas, sexo livre, vida comunitária, lazer sem finalidade etc., possíveis apenas fora desse panorama repressivo geral, como representado no filme.

Também de modo bastante evidente representa-se o “horror” e a “abjeção” em contraposição extremada às possibilidades do prazer ilimitado à margem dessa mesma sociedade. Os gritos inaudíveis, o vômito, a melancolia e a exacerbação dramática dos personagens parecem expressar o terror e abjeção à brutal repressão da conjuntura política, também aqui podendo ser associada à vida burguesa e ao trabalho alienado representados na bolsa de valores.

No desfecho de *Mangue Bangue*, conclui-se a libertação e regeneração do protagonista, aproximado mais uma vez do ator-autor do filme. No quintal do Bandeira Dois, Paulo Villaça, nu, acompanhado por uma música de capoeira que segue até o fim do filme, grita para a câmera, toca as suas partes íntimas, come e cheira uma planta que colhe. Ao contrário do que ocorre na cena de Neville no mesmo quintal, os gestos de Villaça não parecem de revolta ou desespero, mas de aquiescência a uma nova forma de vida, próxima da natureza. Esse sentido se integra, por certo, à nova relação com o corpo e o prazer provinda da contracultura, como vimos. Na cena final, o personagem de Villaça conclui assim a sua jornada do mal-estar e desespero até uma espécie de retorno idílico à natureza. A aproximação com o animalesco aqui não remete, portanto, como em demais produções

filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1968. Idem. **Homem unidimensional**: a ideologia da sociedade industrial avançada. São Paulo: Edipro, 2015.

49. OITICICA, Hélio. Balanço da cultura geral brasileira 1968. In: OITICICA, César [org.]. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011c. p. 127.

50. Idem. Apocalipopótese. In: OITICICA, César [org.]. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011b. p. 111.

51. RAMOS, Fernão. Op. cit., p. 105.

52. PÉREZ-ORAMAS, Luis. Comentários introdutórios para o filme *Mangue Bangue* no MoMA (1 nov. 2010). In: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p.133.

53. RAMOS, Fernão. Op. cit., p. 31.

marginais e outras cenas do filme, a uma imagem de degradação ou aversão.

Mangue Bangue constitui, assim, uma afirmação desesperada da marginalidade diante do cenário repressivo em uma proposta *subterrânea*, de radical e coerente experimentação em seus vários homólogos aspectos. Como vimos, no filme conjugava-se – sempre “por necessidade e negação” – a produção clandestina à censura e ao modelo semi-industrial cinematográfico com a tematização do *dropping out*; a potência libertária do precário desbunde com a liberdade de experimentação permitida pela clandestinidade e catalisada pela precariedade dos meios técnicos à disposição; a experimentação formal nos limites da forma cinema com a representação da experimentação de modos de vida de seus personagens-atores-autor “à margem” da sociedade. No mesmo sentido, como em seguida discutiremos, a encenação da libertação comportamental e da ampliação da sensibilidade no filme poderia apresentar-se aos espectadores de modo distinto ao modelo narrativo-representativo-industrial hegemônico do cinema, convocando-os a se atentar aos detalhes, ao ritmo da montagem, à aparência sensível da luz, das cores, dos objetos em cena. Conjuntamente era também proposto, por meio da interpelação pelo olhar e por demais recursos anti-ilusionistas que evidenciavam os rastros da presença do aparato cinematográfico, uma relação menos mediada com esses espectadores. Buscava-se, assim, provocá-los a uma reação mais sensória, não mediada ou apaziguada pelo discurso verbal, com a expressão inarticulada do horror assim apresentada, dada a considerada impossibilidade de intervenção concreta na realidade, de uma reação articulada e redentora à causa desse horror: resta como saída provisória um problemático retorno à vida animal, à margem da própria linguagem. Ou à experimentação clandestina, de existência e resistência precárias, mas irre recuperáveis pela “convi-conivência”. Em espera criadora, “germinativa”, por dias melhores, quando pudesse voltar à baila a articulação de ações coletivas, “situações de invenção e ação política” no espaço público então inexistente⁵⁴. Afinal, como colocava-se para Oiticica em sua *Subterrânea*, mas que poderia referir-se aqui ao cineasta e sua representação,

54. AGUILAR, Gonzalo. **Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase**: arte brasileira 1964-1980. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016. p. 26.

o jogo de forças do fora já não tem a ancoragem do momento ético, da mudança política comunitária que parecia anunciar-se no início dos anos 1960. A ética é substituída pela própria vida, pela necessidade de sobreviver e de construir um plano de imanência que servisse de combustível para a máquina sensorial que o artista é.⁵⁵

55. Ibidem, p. 27.

O dado que nos parece mais singular do filme encontra-se na forma como abdica, também “por necessidade e negação”, do discurso verbal, ferramenta fundamental do cinema narrativo-representativo-industrial ou mesmo de grande parte do cinema nas margens da indústria. Como já observava Oiticica, essa opção no filme negava de imediato a predominância das referências teatrais ou literárias sobre o cinema, fazendo sobrepor uma exploração plástica dos fragmentos filmados a uma teleologia e encadeamentos dramáticos, em que se privilegiaria a comunicação e a narração⁵⁶.

Observa-se já em parte considerável das produções “marginais” um esgarçamento radical da narrativa, de modo tal que parecem constituir-se de blocos autônomos, com poucas articulações entre si e em torno de uma intriga. Esses blocos frequentemente contêm momentos de exacerbação expressiva da abjeção e do horror, não necessariamente motivados, dados a ver em longos planos esvaziados.

Em *Mangue Banguê* há por certo uma radicalização desse procedimento, dado que diversas sequências do filme se constituem nesse “fechamento sobre si”, em que o grito, o vômito, o choro etc., como expressão de um horror inominável, é a única situação dada a ver e perscrutada com insistência no plano-sequência. A ausência da palavra falada no filme coadunar-se-ia com essa predileção por planos de pura expressão, de laços tênues com uma intriga ou narração subjacente, nos quais o sentido lógico-verbal é suspenso. Mas não somente essas sequências da exacerbação expressiva revelam esse “fechamento sobre si”; nos planos mais marcadamente documentais, com os aparentemente “amadores” e os demais que independem dos desígnios da magra intriga do filme, percebe-se um deslocamento do interesse para a exploração plástica da imagem em termos fotográficos, sua aparência sensível.

Na soma desses procedimentos radicalizados do cinema e das artes de vanguarda do período – valorizadas por seu inacabamento e potencialidades anarrativas –, Oiticica tomava *Mangue Banguê* como um “filme-limite”. Seria uma experiência “limite”, como também considerava o *Ovo*, de Lygia Pape, ou o *Colidouescapo*, de Augusto de Campos, experiências artísticas que se encontravam

à beira de um colapso ou abismo entre um tipo de linguagem e (...) [a] negação de linguagem como instituição de produção de resultados (obras) (...) um tipo de experiência que se coloca nos limites de um tipo de *produção positiva* e de *negação de produção*: que não quer ser obra

56. OITICICA, 2011g, p. 111.

57. Idem. Carta a Neville d'Almeida [21 jun. 1973]. In: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011d. p. 136, grifo do autor.

58. Idem, 2011e, p. 122, grifo do autor.

59. Idem, 2011h, p. 113.

60. Ibidem.

61. BASUALDO, 2001a, p. 50-51.

62. OITICICA, 2014, p. 92.

mas que quer *manifestar-se no tempo e no espaço* e que por isso mesmo é contradição e limite.⁵⁷

Mangue Bangue seria, assim, “filme-limite” por sua recusa ao sentido lógico-verbal, pela não linearidade, pela abertura a uma lógica experimental/processual e pela fragmentação – possibilitada pela simplicidade da estrutura e rarefação das ligações significativas entre blocos –, podendo, para Oitica, servir como proposta de experimentação aberta aos participantes, como um “instrumento”. Como afirmava,

MANGUE-BANGUE não deveria então ser considerado, de um ponto de vista que espera que ele proponha “a busca por uma nova forma de cinema”, ou como uma simples metacrítica do atual, mas como um experimento-limite aberto e que propõe uma experimentação indeterminável ao colocar o produto – o *filme acabado* – como *instrumento*, ou seja, não como expressão, o que seria um fim-em-si-mesmo para a sétima arte, mas como um instrumento de experimentação aberta, livre do peso da categoria de arte.⁵⁸

O artista considerava, assim, *Mangue Bangue* de modo semelhante à projeção de filmes em suas proposições audiovisuais, como *Nitro benzol & black linoleum*, isto é, “como instrumento de algo que o incorpora”, perdendo assim a sua autonomia como meio artístico⁵⁹. Uma transição para um “novo tipo de linguagem” que exigiria a fragmentação, o inacabamento, a recusa da verbalidade, e que permaneceria como processo, aberto a novas transformações⁶⁰.

Atentemos ao fato de a abordagem do artista em seus textos sobre *Mangue Bangue* ser mais propositiva e especulativa do que analítica, buscando no filme de Neville, principalmente, pontos de contato com as suas próprias não narrações e quase-cinemas – como a disjunção semialeatória entre blocos visuais e sonoros –, e potencialidades para desenvolvimento nos trabalhos seguintes e na renovada parceria nas *Cosmococas*. Como notava Basualdo, a mais urgente questão artística proposta por Oitica nos anos 1970 seria “como superar a natureza representativa da imagem – intimamente ligada, para ele, à narração e, portanto, à lógica linear e ao dualismo sujeito objeto – por meio de trabalhos que são levados a cabo tendo imagens como base”⁶¹.

Assim, interessava-lhe em *Mangue Bangue* a forma como Neville buscava colocar em primeiro plano, na fatura do filme, a plasticidade visual e cinética dos planos, o modo como fazia “a glorificação do visual: da cor-comida de sensualidade pictórica”, contrapondo-a à narratividade e ao sentido lógico-verbal⁶², aspectos esses

dominantes nas produções anteriores do cineasta e na estabelecida “forma cinema” como linguagem ficcional narrativa. Interessa-lhe de tal modo que crê ver esses aspectos “convencionais” totalmente rejeitados em *Mangue Bangue*.

Nesse mesmo sentido, o artista enfatizava também a desarticulação entre as partes e fragmentos do filme, descrevendo a montagem como tênue articulação aleatória e não linear de blocos autônomos, considerados, assim, “mosaicos-fragmentos”⁶³. Essa estrutura do filme apontava e, segundo o artista, já colocava em prática a possibilidade de construção como “mosaico”, “na qual as várias partes e fases constitutivas coexistem em uma relação de pura simultaneidade”, contra qualquer tipo de teleologia ou narrativa⁶⁴. Como resumo, em *Mangue Bangue*

existe uma intencionalidade constante em direção à plasticidade visual e cinematográfica, como se ao invés de questionar os conceitos e os destinos de uma expressão em crise, o realizador concentrasse aqui em episódios-blocos, cada um franco e completo, e editasse como se submetido a uma espécie de *operação do acaso*: não há intenção de ‘construir profundos complexos de significações’ por meio do todo editado: nem em questionar seu *limite*.⁶⁵

Desse modo compreendido, Oiticica não atentava para o fato de que em *Mangue Bangue*, apesar de constituído por blocos relativamente autônomos, predominava ainda uma montagem rítmica – que eventualmente impõe continuidades, causalidades, relações simbólicas e de temporalidade diegética entre segmentos, como recorrente na montagem cinematográfica – e, portanto, longe de ser “aleatória”⁶⁶. Também não levava em consideração o modo de construção relativamente convencional em termos de “linguagem-cinema” do percurso narrativo linear do protagonista em uma parábola hippie. Enfim, antecipando os passos que daria na retomada da parceria com Neville nas *Cosmococas*, o artista tomava *Mangue Bangue* já como obra processual e aberta à participação do espectador, articulada em seus segmentos de modo predominantemente descontínuo e aleatório, apesar de essa não o ser efetivamente, como vimos nesta análise – ao menos não do modo radical como Oiticica a descrevia. O mesmo poderia ser dito em relação ao fato de o filme constituir-se como uma negação do cinema como linguagem narrativa ou de recusa de significações gerais a partir de seu fechamento como obra acabada.

Importa também notar como as cinco primeiras *Cosmococas*, realizadas em parceria por Neville e Oiticica, constituem uma continuidade

63. Idem, 2011h, p. 114.

64. BASUALDO, 2001a, p. 44.

65. OITICICA, 2011e, p. 121.
Grifo do autor.

66. Cf. Idem, 2014, p. 92.

67. Idem, 2011i, p. 104.

68. Idem, 2009, p. 123.

69. D'ALMEIDA, Neville.
Op. cit., p. 298.

70. Cf. OITICICA, 2009, p. 124.

71. D'ALMEIDA, Neville.
Op cit., p. 298.

72. Artificiosa pois, apesar de ser possível identificar nos próprios discursos de ambos os artistas sobre as *Cosmococas* certos interesses singulares, esses não seriam separáveis de uma interlocução de anos e de um ambiente cultural relativamente comum. E como já explicitamente lembrava Oiticica, “não tem mais sentido ‘obra conjunta’ de autoria de artistas (integrativas): EU-NEVILLE não ‘criamos em conjunto’ mas incorporamo-nos mutuamente de modo q o sentido da ‘autoria’ é tão ultrapassado quanto o do plágio”. OITICICA, 2014, p. 97.

das obras, roteiros, proposições e discursos anteriores de ambos os artistas. Ressalta-se aqui a convergência na experimentação com a forma cinema em interface com distintas mídias visuais e audiovisuais – em “filmes-limite” que teriam no *Mangue Bangue* o seu momento de maior consistência antes da passagem aos quase-cinemas. O movimento de experimentação que perpassa o filme poderia, assim, indicar, ou mesmo implicar, conforme já considerava Oiticica como característica fundamental da vanguarda brasileira, a “construção de novos objetos perceptivos (táteis, visuais, proposicionais etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite”⁶⁷. Nesse sentido, podemos melhor compreender como esse novo “objeto perceptivo”, as *Cosmococas*, se constituía como “um prolongamento da experiência de cinema de Neville”⁶⁸.

Como exemplo da experimentação “além-cinema”, logo após a realização de *Mangue Bangue*, o cineasta pretendeu realizar, dada também a falta de recursos em seu exílio londrino e a dificuldade de distribuição de seus três filmes anteriores, um “filme de slides” como os “audiovisuais” referidos anteriormente⁶⁹. Pensado como uma continuação de *Mangue Bangue*, nesse “filme-limite”, que se denominaria *Cosmococa*, o cineasta pretendia não somente experimentar, como aqui, com as possibilidades da recusa ao discurso verbal, como também com a negação da imagem em movimento⁷⁰. A obra teria ainda uma estrutura narrativa, de modo que as imagens fixas se encadeassem como “nas histórias em quadrinhos ou nas fotonovelas”⁷¹.

Paralelamente, Oiticica faria em Nova York seus primeiros filmes em super-8 “não narrativos”, e tomaria conhecimento das *live performances* de Jack Smith, nas quais o próprio cineasta e *performer*, como um mestre de cerimônias, promovia a projeção de filmes e slides no espaço de seu loft em uma organização aleatória e com o acompanhamento sonoro de velhos discos de vinil. A essas performances, que incluíam também a montagem espontânea dos fragmentos projetados, Oiticica denominaria “quase-cinema”, termo pelo qual iria também se referir às *Cosmococas*.

Arriscamos, então, propor, no sentido de melhor compreensão das propostas de experimentação com a forma cinema que moviam o cineasta e que perpassam *Mangue Bangue*, uma artificiosa separação dos aportes criativos e conceituais singulares de Oiticica e Neville na realização das cinco primeiras *Cosmococas*⁷². Cremos que Oiticica, como antecipado em seus roteiros e filmes em super-8, e também ao discutir demais experiências audiovisuais como as *live performances* de Jack Smith e o próprio *Mangue Bangue*, como vimos, ambicionava superar a

narração e a linearidade implicadas nas práticas correntes com imagens em movimento. Para tal fim, seguindo as propostas de John Cage e Jack Smith, o artista recorria à aleatoriedade dos encadeamentos entre fragmentos visuais e sonoros, por sua vez desierarquizados na estrutura geral – como ocorria nas *Cosmococas*⁷³. Nelas, essas unidades básicas, denominadas “blocos”, não mais obedeceriam a uma ordem sucessiva, mas se apresentariam como intensidades ou simultaneidades.

Observando-se o que era pensado pelo cineasta em seu “filme de slides” *Cosmococa*, percebemos uma tendência no seu trabalho em direção a uma maior fragmentação e condensação dos “blocos” de imagem, tendência que se desdobra nas *Cosmococas*, no que Oiticica irá denominar de “momentos-frame”, como se os blocos de “situações-limite” que surgem em *Mangue Banguê*, condensados em planos-sequência relativamente autônomos, pudessem ser ainda mais condensados em algumas imagens fixas fragmentadas, “explodindo em slides” nas *Cosmococas*, como um “avanço estrutural na obra de Neville”, sua “suíte lógica”⁷⁴. Os blocos formados por milhares de fotografias encadeadas a 24 quadros por segundo apresentar-se-iam nas *Cosmococas* como algumas poucas imagens fixas projetadas em um mesmo espaço – como já pretendia Neville em seu “audiovisual”.

No entanto, a proposta de apresentação simultânea e aleatória desses blocos fragmentados em uma “montagem por contiguidade” nas quatro paredes e teto do ambiente não estava nos planos do cineasta. Cremos que Oiticica teria proposto que a duração dos blocos projetados, agora imagens estáticas, fosse dada somente pela montagem aleatória e pelo eventual “timing interior” dos participantes, que decidiriam sobre a atenção dada a eles, as suas durações, suas composições e progressões, como um “quase-cinema” distinto dos “audiovisuais”⁷⁵. Quase-cinema, pois possibilitaria uma espécie de decupagem da experiência do cinema, da relação em contínuo movimento entre blocos estáticos, apresentados anteriormente aos espectadores em um filme como *Mangue Banguê* necessariamente de modo sucessivo, mesmo que em uma montagem disjuntiva, paralela etc.

Até então alheio às pretensões do cineasta, a Oiticica importava questionar também a fixidez da projeção e da posição do espectador no espaço entre tela e projetor, condições solidamente estabelecidas da forma cinema. Projetados nas paredes, em diferentes tamanhos e perspectivas, os blocos seriam dados a ver não mais em uma cadeira de cinema, mas em redes, areia revestida, colchonetes etc.

E assim, mais importante, como prolongamento de todas as suas *manifestações ambientais*, o artista se propunha a expandir a estrutura aberta

73. Mesmo que, comparando-se às estruturas das *live performances* de Jack Smith e de alguns dos próprios Super-8s de Oiticica, o sequenciamento permutacional das fitas de áudio em *loop* e de rotação dos *slides* fosse relativamente fixo, modular e, portanto, reencenável e realocável nos mesmos parâmetros.

74. *Ibidem*, p. 96.

75. “As coisas ficam assim como se fosse assim uma espécie de momentos-frame, entende? Não é essa coisa de ‘audiovisual’ [...]. É um quase-cinema, que na realidade tem mais da linguagem de cinema do que de fotografia. A sequência não é uma sequência naturalista, mas é uma sequência de contiguidades.” *Idem*, 2009, p. 133.

76. Cf. Idem, 2014, p. 97.

77. Ibidem, p. 94.

78. Idem, 2011d, p. 136-137.

79. Idem, 2014, p. 92.

ao espectador de *Mangue Bangue*, efetivada pelo rompimento de convenções ilusionistas do cinema, o inacabamento e a fragmentação da forma e demais recursos que interpelavam os espectadores para uma posição mais ativa. Assim, pretendia estender as proposições processuais “incorporadas” pela comunidade germinativa nas cenas do filme *Suprabertas* também aos “espectadores”, tornados participantes nas instruções dadas nas *Cosmococas*⁷⁶. Os “blocos” de imagens serviriam, agora efetivamente, mais como um instrumento para “exercícios para o comportamento”, experiências, “suprasensação” dos participantes no ambiente em que se dão as projeções aleatórias, do que como suportes para representação⁷⁷.

Já a Neville, na própria diferenciação proposta por Oiticica, importava ainda experimentar com linguagem-cinema em uma ordem “positiva”, na qual a produção de resultados palpáveis, “objetificáveis”, ainda possuía importância para além de servir como “instrumento”, assim como o comportamento dos participantes não se colocava como fim último de suas propostas⁷⁸. Tendo-se como base as suas demais obras e propostas de então, e a análise de *Mangue Bangue*, percebe-se que Neville propunha, até então, experimentar com formas narrativas em diferentes mídias, mesmo naquelas que não as demandavam em sua prática corrente, como os “audiovisuais”. Ainda que em obras estruturadas em blocos de imagens (planos cinematográficos ou slides) relativamente autônomos, fragmentados, descontínuos, esses eram “geometricamente enquadrados no corte-montagem” em uma forma fixa, não aleatória, com vistas à criação de algumas intencionais relações causais, temporais, rítmicas, simbólicas e narrativas⁷⁹. Esse seu aporte era, portanto, apagado nas *Cosmococas*.

Como vimos, importava ainda ao cineasta o problema da imagem, tanto como representação indicial, eventualmente simbólica, quanto pela plasticidade visual da representação fotográfica, que Oiticica julgava ter superado em sua prática artística com a *Tropicália*, e que retorna nessas *Cosmococas*. Também se colocava nesses quase-cinemas, como em *Mangue Bangue*, a problemática da imagem fotográfica como ato corporal expressivo, em que as marcas do fazer artístico apresentam-se como índices no campo registrado.

Em resumo, a experimentação poética do realizador volta-se à produção de objetos artísticos a serem vistos com atenção em sua completude, em um quadro determinado em uma superfície bidimensional, construídos em uma necessária sucessão temporal de blocos de imagens fixos – mesmo que fragmentados, descontínuos – que, por sua vez, apresentam-se como registros de signos indiciais, como captação “direta” de eventos vividos e que também importam por sua plasticidade cromática,

arranjo espacial e temporal, expressividade etc. Essa experimentação volta-se ao cinema como forma artística, enfim, mesmo que, como em *Mangue Banguê*, no limite de sua autonomia como meio, em “contaminação” potencial com práticas artísticas em distintos meios visuais e audiovisuais. E poderia desembocar, em um ato de incorporação mútua, nas experiências em “campo expandido” das *Cosmococas*, mas pode, ainda hoje, sugerir outras experiências limítrofes na persistente, restrita, mas ainda estética e politicamente potente, forma cinema.

Bibliografia

AGUILAR, Gonzalo. **Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira 1964-1980**. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.

BASUALDO, Carlos. **Hélio Oiticica: quasi-cinemas**. Ostfildern-Ruit: Kolnischer Kunstverein, 2001a.

BASUALDO, Carlos. Waiting for the internal sun: notes on Hélio Oiticica's quasi-cinemas. In: BASUALDO, Carlos. **Hélio Oiticica: quasi-cinemas**. Ostfildern-Ruit: Kolnischer Kunstverein, 2001b. p. 39-51.

BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

COELHO, Frederico. **Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, Frederico. A redescoberta de Mangue-Banguê. In: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 105-107.

D'ALMEIDA, Neville. [Entrevista]. Entrevistadora: Katia Maciel. In: MACIEL, Katia (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2009. p. 284-292.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FAVARETTO, Celso. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. *In*: BRAGA, Paula. **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Mangue Banguê (1971), Neville d'Almeida, Brasil.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1968.

MARCUSE, Herbert. **Homem unidimensional**: a ideologia da sociedade industrial avançada. São Paulo: Ediplo, 2015.

MORAIS, Frederico. Audiovisuais. *In*: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 391-394.

OITICICA, Hélio. [Correspondência]. Destinatário: Rubens Gerchman e Ana Maria Maiolino. Londres, 1969a. Acervo Projeto Hélio Oiticica, n. 0983/69.

OITICICA, Hélio. [Correspondência]. Destinatário: Lygia Pape. Londres, 9 set. 1969b. Acervo Projeto Hélio Oiticica, n. 0928/69.

OITICICA, Hélio. Subterrânea. **O pasquim**, Rio de Janeiro, n. 68, p. 15, 7-12 out. 1970.

OITICICA, Hélio. **Mundo abrigo** (16 jul. 1973-27 out. 1973). [S. l.: s. n.], 1973. Acervo Projeto Hélio Oiticica, n. 0194/73.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Organização: Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Lygia baby. *In*: FIGUEIREDO, Luciano (org.) **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: cartas, 1964-1974. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 128-135.

OITICICA, Hélio. Nitro Benzol & Black Linoleum (9 set. 1969). *In*: BASUALDO, Carlos (org.). **Hélio Oiticica**: quasi-cinemas. Ostfildern-Ruit: Kolnischer Kunstverein, 2001. p. 81-88.

OITICICA, Hélio. Tape para Augusto e Haroldo de Campos (mar. 1974). *In*: COHN, Sergio; OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid (org.). **Hélio Oiticica: encontros**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2009. p. 120-139.

OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. *In*: OITICICA, César (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011a. p. 73-85.

OITICICA, Hélio. Apocalipopótese. *In*: OITICICA, César (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011b. p. 111-113.

OITICICA, Hélio. Balanço da cultura geral brasileira 1968. *In*: OITICICA, César (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011c. p. 123-130.

OITICICA, Hélio. Carta a Neville d'Almeida (21 jun. 1973). *In*: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011d. p. 136-137.

OITICICA, Hélio. Ensaio para a apresentação do filme *Mangue Bangue* na Quinzena dos Realizadores no festival de Cannes (3º Ensaio, abr. 1974). *In*: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011e. p. 120-122.

OITICICA, Hélio. Londocumento. *In*: OITICICA, César. (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011f. p. 143-144.

OITICICA, Hélio. Mangue Bangue (1º Ensaio, 9 mar. 1973). *In*: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011g. p. 111-112.

OITICICA, Hélio. Mangue Bangue (2º Ensaio, 2 jul. 1973). *In*: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011h. p. 113-115.

OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil. *In*: OITICICA, César (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011i. p. 103-104.

OITICICA, Hélio. Subterrânia. *In*: OITICICA, César. (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011j. p. 145.

OITICICA, Hélio. Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress (3 mar. 1974). *In*: BUCHMANN, Sabeth; CRUZ, Max Jorge Hinderer (org.). **Hélio Oiticica & Neville d'Almeida: Cosmococa**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014. p. 89-104.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. Comentários introdutórios para o filme *Mangue Banguê* no MoMA (1 nov. 2010). *In*: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 132-133.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo, Brasiliense, 1987.

ROCHA, Glauber. *Udigrudi: uma velha novidade*. **Crítica**, Rio de Janeiro, p. 12-13, 1-7 set. 1975.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé?** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. *In*: BASUALDO, Carlos (org.) **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Theo Costa Duarte é pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense com pesquisas sobre as relações entre cinema experimental e artes visuais no cinema brasileiro e norte-americano. Foi programador do Cine Humberto Mauro (Belo Horizonte, 2010-2011) e cocurador das mostras *Cinema Estrutural* (Caixa Cultural – Rio de Janeiro, 2015) e *Visões da Vanguarda* (Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo, 2016), entre outros.


Calac Nogueira*

Andy Warhol e o cinema como máquina da verdade.

Andy Warhol and the cinema as truth machine.

Artigo inédito

Calac Nogueira

 0000-0003-2773-8374

palavras-chave:

Andy Warhol (1928-1987);
cinema de vanguarda; arte pop

keywords:

Andy Warhol (1928-1987);
avant-garde cinema; pop art

Em 1963, no momento em que vivia o auge de sua carreira como artista pop, Andy Warhol passou a realizar também filmes, produzindo-os em ritmo constante até 1968. Este artigo investiga as relações entre pintura e cinema na prática artística de Warhol. Propõe-se uma leitura da obra do artista com base nas noções de aparência, artifício e performance. Em seguida, veremos como essas questões são recolocadas pelos filmes, ao serem confrontadas com qualidades específicas do meio cinematográfico, como o realismo, o movimento e o tempo.

In 1963, at the height of his success as a Pop artist, Andy Warhol started directing films, which he produced at a frequent pace until 1968. This essay investigates the relationships between painting and cinema in Warhol's practice. At a first moment, I would like to propose a reading of Warhol's work based the concepts of appearance, artifice, and performance. Subsequently, I intend to show how these issues are repositioned in the films when faced with the specific qualities of cinema as a medium, such as realism, movement, and time.

*Universidade de São Paulo
(USP), Brasil.

David Ehrenstein: Você gostaria de fazer um filme com Carroll Baker?

Andy Warhol: Uh... não.

D.E.: Por que não?

A.W.: Uh... Ela tem muita habilidade na interpretação... para mim.

D.E.: Pessoas com habilidade de interpretação não são o tipo que você precisa?

A.W.: Não, eu quero pessoas reais.¹

Em 1963, a carreira de Andy Warhol como artista plástico atravessava seu momento decisivo. No ano anterior, ele enfim conseguira realizar suas primeiras exposições individuais em galerias, nas quais apresentou as hoje célebres pinturas de latas de sopa Campbell, assim como alguns de seus primeiros trabalhos em serigrafia. Entre esses, estavam as primeiras telas de *Marilyns* e os primeiros *Elvises*. A serigrafia seria um divisor de águas na prática de Warhol como pintor, e com ela o artista criaria algumas de suas obras mais famosas. Esse momento de intensidade criativa coincidia com o reconhecimento – ansiado por Warhol há tempos – do meio artístico da época, que aos poucos parecia deixar para trás o apego aos paradigmas do expressionismo abstrato e começava a olhar a arte pop com outros olhos. Curiosamente, é também nesse momento, verão de 1963, que Warhol decide, num gesto ousado mas não exatamente incoerente, tornar-se também cineasta, e realiza seus primeiros filmes.

Filmados de maneira rápida e amadora, na “linha de montagem” da Factory, esses filmes constituem uma produção imensa executada em um curtíssimo período de tempo. São centenas de filmes das mais diversas durações, a maioria realizados entre 1963 e 1968. Uma produção mais diversa do que muitas vezes se supõe, e que vai dos ensaios cotidianos do início, em que Warhol registrava gestos banais repetitivamente (*Kiss, Eat, Sleep, Drink*), passando por *Chelsea girls*, pelas peças filmadas (*Kitchen, Vinyl*), até o erotismo flácido dos últimos filmes (*Lonesome cowboys*). Entre cada uma dessas fases, o cinema de Warhol encontra sua unidade na permeabilidade a pessoas, em especial àquelas que orbitavam em torno do artista e constituíam o universo efervescente e transgressor da Factory². Nesse sentido, tem destaque também a produção de *Screen tests*, pequenos filmes-retrato com duração de um rolo 16 mm de cerca de quatro minutos cada, rodados com praticamente qualquer um que aparecesse na Factory. Anônimos ou famosos, artistas, celebridades do mundo da música ou da moda, todos tinham direito a seu *Screen test*³. Segundo Thomas Sokolowski, antigo curador do Andy Warhol Museum, a produção de *Screen tests* de Warhol é estimada em cerca de quinhentos filmes⁴.

1. WARHOL, Andy. An interview with Andy Warhol. Entrevistador: David Ehrenstein. **Film Culture**, New York, n. 40, p. 41, Spring 1966.

2. Um bom apanhado das figuras que compunham o ambiente radicalmente boêmio e não normativo da Factory dos anos 1960 encontra-se no capítulo 5 (“A primeira morte”) da monografia que Arthur Danto dedicou a Warhol. Cf. DANTO, Arthur C. *A primeira morte*. In: DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 127-160.

3. Os *Screen tests* talvez sejam a expressão máxima, dentro da obra de Warhol, de sua famosa frase: “No futuro, todos serão famosos por quinze minutos”.

4. BIESENBAACH, Klaus et al. (ed.). **Andy Warhol: motion pictures** [catálogo da exposição]. Berlim: KW Institute for Contemporary Art, 2004.

Que tipo de relações a obra do Warhol pintor mantém com a obra do Warhol cineasta? Este artigo busca delinear semelhanças e rupturas entre o trabalho de Warhol na pintura e no cinema. Em um primeiro momento, proporemos uma leitura da obra de Warhol baseada nas noções de aparência, artifício e performance. Veremos como essas questões colocam-se nas telas e, em seguida, nos filmes. Uma vez que a aproximação de Warhol com o cinema foi marcada por um engajamento radical com o meio, em seus filmes essas questões veem-se confrontadas com aspectos específicos do meio cinematográfico, tais como o realismo, o movimento e o tempo. Isso produz rupturas em relação à sua obra como artista plástico, como argumentaremos. No entanto, antes de continuar, será preciso determinar o que o cinema introduz de novo, do ponto de vista da prática artística, no trabalho de Warhol.

Da pintura ao cinema: rompendo o cerco

As semelhanças formais e temáticas que os filmes de Warhol mantêm com seu trabalho na pintura são razoavelmente conhecidas. A principal delas reside na abertura à insipidez cotidiana. Como as telas, os filmes interessavam-se por motivos banais: Warhol pintava objetos do dia a dia, como latas de sopa e notas de dinheiro, e em seus primeiros filmes registrará gestos cotidianos (comer, dormir, beijar). Frequentemente, os filmes também desenvolvem uma veia retratista já presente nas telas. Essa retratística é patente nos *Screen tests*, mas também se revela em filmes como *Chelsea girls* (1966) ou *Poor little rich girl* (1965), que se estruturam em torno da persona de seus atores – as *superstars* de Warhol, como ele gostava de chamá-los⁵. Por fim, a própria repetição presente nos filmes – decorrente, em parte, do hábito frequente de Warhol de recusar-se a cortar, incorporando a estrutura material do rolo de película como métrica para o filme – sugere um paralelo com a composição serial das telas.

Para além dessas homologias, no entanto, os filmes dão continuidade ao mesmo impulso em direção ao gesto automatizado já presente nas telas. Esse impulso, iniciado na pincelada fria e impessoal de algumas pinturas – como as latas de sopa Campbell e as chamadas *advertising paintings*, feitas a partir de anúncios publicitários, como a versão de 1962 da *Coca-Cola* –, encontra seu momento decisivo no “cancelamento” do gesto pela serigrafia. Nesse sentido, o cinema será apenas o passo seguinte, a próxima etapa de um ambicioso processo de adesão ao maquinal, sintetizado na célebre frase de Warhol “*I want to be a machine*” (“Quero ser uma máquina”). Para um artista que

5. Callie Angel nota que todos os filmes de Warhol têm “como preocupação central o ato de retratar”. Cf. ANGEL, Callie. **Something secret**: portraiture in Warhol's films. Sidney: Museum of Contemporary Art, 1994. p. 2.

encontraria na reprodutibilidade das imagens técnicas a matriz fundamental de seu trabalho, o cinema revela-se uma etapa absolutamente coerente. Em toda a sua carreira, Warhol sempre se interessou por apetrechos tecnológicos e, a partir dos anos 1970, o projeto maquínico prosseguirá em outras práticas, com as polaroides, os gravadores de voz, o vídeo.

No entanto, a despeito de todas essas convergências, o cinema também representará uma ruptura na obra de Warhol. Essa ruptura é o que nos interessa aqui, pois ela está intimamente ligada ao que distingue, do ponto de vista da prática artística, cinema e pintura. Em que consiste essa diferença? Diferentemente da pintura, o cinema implica sempre um *encontro*, um embate direto entre o artista e a realidade contingente captada por ele. Isso por si só modifica a situação do fazer artístico. Entre pintar e filmar, não se trata apenas de substituir: a mão pelo olho, o pincel pela câmera. O próprio artista é reposicionado nesse processo. Isso porque a realidade diante da câmera possui uma existência autônoma em relação ao artista. Uma autonomia que não é apenas “para si”, longe das câmeras, mas subsiste durante a filmagem – pois há, digamos, um limite para o que o artista pode manipular uma vez ligada a câmera. Essa suspensão do gesto, do poder do artista no momento em que a câmera começa a rodar, constitui um *lapso* vital para o cinema. O artista deixa de ser um centro agenciador para ser posicionado na margem de fora da cena, atrás da câmera. Cinema e fotografia distinguem-se do trabalho plástico justamente por esse reposicionamento, pela constituição dessa fronteira que separa o lado de cá da câmera (o artista) e o lado de lá da realidade contingente. Evidentemente, essa fronteira pode ser transgredida de muitas formas, tanto de lá quanto de cá. Mas a própria existência dela, como elemento estruturador do trabalho do cineasta, provoca uma mudança na natureza do trabalho. É sobre essa linha que o jogo do cinema é jogado. É na fricção, no encontro entre um lado e outro, que a imagem se produz.

Nesse sentido, um filme é sempre um encontro – mesmo que uma das partes tente proteger-se por trás da câmera. Nos filmes de Warhol, são sobretudo *pessoas* que a câmera encontrará. Seus filmes são registros, transcrições diretas do encontro entre os personagens exibicionistas e desviantes da Factory, de um lado, e um autor que dissimula, que procura blindar-se por trás da câmera, de outro. São testemunhos desse encontro entre o artista-máquina e seus modelos vivos. Não à toa, os filmes aparecem mais ou menos na mesma época em que Warhol transfere seu ateliê para a primeira sede da Factory, na 47th Street. Mais do que um simples ateliê, a Factory se tornaria um espaço

de convivência, onde circulava a fauna de indivíduos que, em algum momento, viria a figurar nos filmes.

O importante é destacar que o cinema inaugura para Warhol uma outra relação ontológica com o fazer artístico, baseada no encontro. Muito embora a fotografia já estivesse presente em sua obra por conta da serigrafia, até aquele momento o trabalho de Warhol com o meio fotográfico dava-se sobretudo pela apropriação de imagens pré-existentes, como nos quadros serigrafados de Marilyn, Elvis ou Elizabeth Taylor. Como prática direta, de embate com a realidade fugidia, a fotografia ganharia mais espaço alguns anos mais tarde, com as polaroides e outros projetos menores. Naquele momento, em 1963, porém, ela era uma ferramenta entre outras a serviço do trabalho do pintor isolado em seu ateliê. Como prática artística, é o cinema que irá encarnar o primeiro gesto de ruptura desse isolamento, enquanto uma arte que implica o agenciamento de uma coletividade. É a partir da Factory e dos filmes que a obra de Warhol começa, inclusive, a ganhar o contorno *social*, no sentido de autoespetacularização e performance, que só cresceria nas décadas seguintes.

Arte pop: aparência, superfície, performance

Em uma passagem no início de *Popismo*, Warhol comenta a ascensão da pop no mundo da arte dos anos 1960:

O expressionismo abstrato já havia se institucionalizado, e no final dos anos 1950 Jasper Johns, Bob Rauschenberg e outros começaram a trazer a arte de volta da abstração e da introspecção. Então Pop Art pegou o interior e o pôs para fora, pegou o exterior e o pôs para dentro [“Then Pop Art took the inside and put it outside, took outside and put it inside”].⁶

A última frase é um jogo de palavras deliciosamente ambíguo⁷. A oposição entre interior e exterior remete ao antagonismo entre, de um lado, o expressionismo abstrato e suas aspirações metafísicas e, de outro, a pop e sua defesa da exterioridade e da aparência. A pop “pegou o interior e o pôs para fora, pegou o exterior e o pôs para dentro”. Inicialmente, a frase pode ser lida como um comentário sobre a perda de espaço do expressionismo abstrato para a pop no ambiente artístico da época. A pretensa “interioridade” do expressionismo abstrato teria sido destronada, colocada “para fora” pela pop, que contrabandeia para o domínio da arte as imagens ordinárias da sociedade de consumo (o “exterior”). Mas Warhol talvez esteja querendo dizer algo a mais. Ao

6. No original: “Then Pop Art took the inside and put it outside, took outside and put it inside”. WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **POPism**: the Warhol Sixties. Londres: Penguin Books, 2007. *E-book*. Tradução minha.

7. Na tradução brasileira, a frase aparece ligeiramente diferente: “Então a Pop Art pegou o interior e virou para o exterior, pegou o exterior e virou para o interior”. Cf. WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **Popismo**: os anos sessenta segundo Andy Warhol. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013. p. 11.

afirmar que “a pop pegou o exterior e o pôs para dentro”, comentando a inversão de parâmetros entre interioridade e exterioridade realizada pela pop, ele talvez esteja sugerindo o seguinte: é preciso deixar as coisas do mundo (as superfícies vulgares da sociedade de consumo, a artificialidade das aparências) entrarem dentro de si e sentir através delas. Não se trata apenas sair da profundidade em direção à superfície, mas de, uma vez na superfície, senti-la por inteiro, botar nela o coração, comprometer-se por inteiro com a aparência das coisas. Aí residiria a inversão metafísica radical da pop.

Mais talvez do que qualquer outra tendência artística, a arte pop é marcada pelo apego à superfície. Ela vê a casca das coisas, procura sentido nessa casca. “Vejo tudo dessa forma, a superfície das coisas, uma espécie de braille mental, apenas passo a mão sobre a superfície das coisas”, diz Warhol em outra passagem⁸. A arte pop acessa a realidade por meio das aparências. Seu objeto de fascínio são as formas que as coisas assumem na sociedade de consumo: o corpo reificado que se torna vedete, os objetos que, embalados pelo design e pelas cores da publicidade, tornam-se mercadoria. A pop entende aparência como essência, e é em torno da primeira que giram as suas reflexões.

Esse apego à aparência levou alguns autores a pensarem a pop – e a obra de Warhol em especial – com base na ideia de simulacro. Simulacros, na concepção baudrillardiana, são imagens sem conexão com um referente real (o que, aqui, equivale ao mesmo que essência). Imagens que se reportam apenas a si mesmas. Nessa perspectiva, na arte pop as imagens se limitariam a representar outras imagens, num circuito autorreferencial do qual o real foi excluído. O próprio Baudrillard irá afirmar que Warhol encarna, ele mesmo, o “simulacro incondicional”⁹, trabalhando “no sentido de uma exterminação do real pela imagem”¹⁰.

Tal interpretação sugere um estreitamento do campo pela pop. Uma imagem que perdeu seu vínculo com a realidade só pode ser uma imagem sem profundidade. Mas essa perda de um elo orgânico com a realidade, no caso da pop, deve ser entendida não apenas em sua relação com o mundo, mas do ponto de vista da própria criação artística. Na pop, os artistas aderem às superfícies banais da sociedade de consumo a ponto de se confundirem com elas. O apagamento do gesto e a evasão de sentido presente no trabalho de Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, entre outros, sugere uma dissolução do ponto de vista, na qual o que parece ser eliminado é a própria dimensão de transcendência da criação artística. As obras tornam-se um testemunho ambíguo da cultura de massa, o que justificou as muitas reações perplexas à época, tais como a do crítico Peter Selz, que definiu a pop como uma arte

8. BERG, Gretchen. Nothing to lose: an interview with Andy Warhol. In: O'PRAY, Michael. **Andy Warhol**: film factory. Londres: BFI, 1989. p. 54-61, tradução minha.

9. BAUDRILLARD, Jean. A arte da desapareição. In: MACIEL, Kátia (org.). **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 179.

10. Ibidem, p. 188.

11. SELZ, Peter. The flaccid art. In: MADOFF, Steven Henry (ed.). **Pop art**: a critical history. Berkeley: University of California Press, 1997. p. 85, tradução minha. Mais recentemente, essa percepção das imagens da pop como vazias informou leituras que a aproximavam do contexto da pós-modernidade, dentre as quais aquela realizada por Frederic Jameson é um caso exemplar. Cf. JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2007. p. 35-37.

12. BARTHES, Roland. Esta coisa antiga, a arte... In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 185.

13. Não estamos longe aqui do sentido de teatro que o crítico Michael Fried identificava na experiência contingente da arte minimalista.

“flácida” e “conformista”. “A razão para que essas obras deixem-nos tão insatisfeitos não reside em seus meios, mas em seus fins: a maior parte delas não tem absolutamente nada a dizer”, diz o crítico em um texto de 1963¹¹.

Mas as coisas nunca são tão simples assim. A despeito da superficialidade ostensiva da pop, seria preciso enumerar as diversas operações que ela realiza com as imagens banais da sociedade de consumo. A começar por uma operação de agenciamento: o deslocamento dos objetos para a galeria ou museu, que por si só altera as condições de percepção do espectador. Em seguida, as diversas operações de formalização – mesmo ostensivamente impessoais e inexpressivas – com que essas imagens da sociedade de consumo são apresentadas: cor, técnica, materiais, escala, entre outros. Em um texto de 1980, Roland Barthes nota como os objetos, na pop, não são apresentados tal qual os conhecemos no mundo:

Em primeiro lugar, e muito frequentemente, a arte pop muda o nível da percepção: reduz, amplia, afasta, aproxima, aumenta o objeto dando-lhe as dimensões de um panô, ou o dilata como se visto através de uma lupa. Ora, do momento em que são mudadas as proporções, a arte surge (...): não é por acaso que Lichtenstein reproduz uma lupa e o que ela amplia: *Magnifying glass* é como que o emblema da arte pop.¹²

Essa operação de ampliação do objeto merece ser discutida. Acima de tudo, há uma inegável *dimensão performativa* na adesão dos artistas pop às superfícies e aos dispositivos da sociedade de consumo. Essa dimensão está presente mesmo quando o gesto artístico orienta-se para seu próprio apagamento, como é o caso da reprodução do reticulado benday por Roy Lichtenstein ou dos diversos avatares maquínicos que Warhol cria para sua obra. Lichtenstein e Warhol desejam “obedecer” à máquina, mas o fato é que artista e máquina nunca chegam a sobrepor-se perfeitamente. Entre um e outra há sempre um caminho a ser trilhado, repleto de fissuras, exageros, caricaturas, pastiches. Tudo isso constitui o elemento de performance da pop.

Assim, a pop realiza-se em uma espécie de teatro¹³. Ela nos oferece representações amplificadas: são pastiches de objetos da sociedade de consumo e de imagens dos meios de comunicação de massa. Mas esses pastiches não se limitam a evocar os motivos representados. Em sua amplificação e em seu exagero, eles nos deixam entrever a própria estrutura que constitui esses signos da modernidade e o modo como eles operam. O exemplo mais simples é aquele dos pontos benday de

Lichtenstein, já mencionado por Barthes, que são deliberadamente ampliados: o artista mostra-nos a imagem, mas também a técnica por meio da qual a pintura é formada. A imagem apresenta-se ao mesmo tempo que exhibe seu “código-fonte”, por assim dizer.

O exagero também marca o aspecto repulsivo dos doces de gesso e das esculturas murchas em tecido representando comidas presentes no trabalho de Claes Oldenburg. Se, na sociedade de consumo, os alimentos são empacotados pelo artifício a fim de criar deleite visual, basta um pequeno exagero, um erro de cálculo, para que essa artificialidade revele sua dimensão grotesca. Em 1961, em um gesto que não poderia ser definido senão como performativo, Oldenburg chegou a criar uma loja, batizada de *The Store*, na qual negociava suas peças repugnantes a preços módicos. Com isso, assimilava o trabalho das galerias de arte ao de um simples vendedor de objetos.

No entanto, nenhum artista pop levou essa dimensão performativa mais longe do que Warhol. Nele, a performance não se restringia a uma prática artística, mas tomava parte em sua própria vida. Poucos artistas de vanguarda uniram de forma tão permanente – e por isso mesmo tão trágica – arte e vida, e é em parte a radicalidade dessa permanência que faz da obra de Warhol uma fonte de questões para a arte até hoje¹⁴. Para não extrapolar o escopo da discussão, no entanto, vamos nos ater à dimensão performativa presente em sua prática como artista plástico. Se, nas pinturas de latas de sopa Campbell, a repetição e a serialização implicavam um apagamento do artista por trás da linha de montagem industrial, nas diversas telas serigrafadas de Jackie Kennedy, por exemplo, o dispositivo incorporado por Warhol torna-se a indústria da mídia: as *Jackies* não apenas representam, mas *refazem* a exploração midiática do rosto da primeira-dama antes e após o assassinato do presidente Kennedy, em 1963. Tanto nas latas de sopa quanto nas *Jackies*, o que se tem é um artista que, fazendo-se passar por máquina, performa os dispositivos da cultura de massa (linha de montagem standardizada, cobertura midiática), jogando luz sobre o funcionamento desses dispositivos ao longo do próprio processo.

Performance e pastiche são formas de agenciamento das aparências. São a maneira encontrada pelos artistas pop para lidar com as superfícies da sociedade de consumo que os atraíam sem se colocar à parte delas, como guardiões de uma profundidade que se manifestaria sob a forma de distância crítica. A performance e o pastiche implicam, ao contrário, uma adesão aos objetos e imagens que se quer representar. Mas, nesse processo de adesão, eles se revelam também testemunhos dessa mesma sociedade de consumo representada. Testemunhos

14. Sobre essa questão, ver o artigo de Isabelle Graw: GRAW, Isabelle. Quando a arte sai para trabalhar: Andy Warhol. Tradução de Sônia Salzstein. **ARS**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 244-261, 2017.

de seus afetos, de sua potência a um só tempo excitante e destrutiva, bem como de sua beleza reificada e melancólica, de sua onipresença fantasmagórica.

O cinema como máquina da verdade

É curioso que, em sua passagem pelo cinema, Warhol não tenha realizado filmes que pudessem ser associados imediatamente a um imaginário “pop”. Embora algumas de suas últimas produções parodiem gêneros do cinema popular (*Lonesome cowboys*, *San Diego surf*), em sua imensa maioria seus filmes não fazem referência a imagens da cultura de massa¹⁵. Mesmo a cor, traço característico da pop, aqui dá lugar ao preto e branco de alto contraste da película 16 mm. A colagem de imagens veiculadas na mídia, outro procedimento típico da pop – e que caracteriza alguns filmes que poderiam ser associados a uma genealogia pop do cinema, tais como *A movie* (1958), de Bruce Conner –, cede lugar a um realismo transparente, em que a película é entendida como transcrição direta do mundo. Se as telas de Warhol representavam artefatos cotidianos do mundo do consumo (notas de dinheiro, rótulos de mercadorias), seus filmes exibem um cotidiano nu: mostram corpos desornamentados, despidos, realizando gestos banais repetitivamente.

Na realidade, se é possível encontrar uma “veia pop” dentro do cinema de Warhol, ela aparece metamorfoseada sob uma outra forma: no *camp*. *Camp* e pop não são a mesma coisa, mas partilham o mesmo gosto pelo artificial, pela superfície e pelo pastiche. Como observou Susan Sontag, *camp*, a rigor, não é uma forma de arte, mas uma sensibilidade, um gosto. É uma atração pelo decorativo, pela estilização fora de lugar, ligeiramente bizarra, e que pode ser encontrada em vários estilos, da alta à baixa cultura. Essa atração pelo artifício e pelo excêntrico sempre esteve profundamente encarnada em Warhol, em seus gostos e na persona pública que o artista projetava. Warhol é – sempre foi – *camp*, e, se seus filmes reencontram o pop, é pela via indireta do *camp*¹⁶.

Faz parte de uma atitude *camp*, entre outras coisas, a excitação com o adorno: o prazer de montar-se ou de observar alguém montado. Dizemos “montar” não apenas no sentido estrito de travestismo, mas no sentido amplo de paramentar-se, fantasiar-se. É o gosto pelo disfarce: “o *Camp* vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma ‘lâmpada’, não uma mulher, mas uma ‘mulher’. Perceber o *Camp* em objetos e pessoas é entender que *Ser é Representar* um papel”, diz Sontag¹⁷. No trabalho de cineastas tipicamente *camp*, como Jack Smith ou Kenneth Anger, o prazer de montar-se tem papel central. Filmes como *Normal*

15. Entre as notáveis exceções está *Empire* (1964), no qual a imagem do Empire State Building funciona como um evidente signo (fálico) do poder do capital. Outro filme de Warhol que se aproxima do imaginário pop é o pouco conhecido *Soap opera* (1964), que simula uma transmissão de TV na qual cenas de um melodrama B televisivo são intercaladas com anúncios publicitários voltados para o público feminino.

16. Peter Wöllel nota muito bem que os filmes de Warhol fazem-se na intersecção entre duas tendências antagônicas: o minimalismo e o *camp*. Do primeiro, eles herdam a impessoalidade “fria” da composição serial; do segundo, o gosto “quente” pela performance. Cf. WÖLLEN, Peter. *Raiding the icebox*. In: O’PRAY, Michael. **Andy Warhol**: film factory. Londres: BFI, 1989. p. 14-27.

17. SONTAG, Susan. Notas sobre o *Camp*. In: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 323, grifo meu.

love (1963), de Smith, e *Puce moment* (1949), de Anger, exibem performances exageradas, nas quais os atores divertem-se ou deixam ver o prazer por estarem paramentados. *Puce moment* é literalmente um filme sobre essa excitação com o ornamento, o desejo pela roupa: nele, os rituais de uma mulher com seu guarda-roupa transportam-na, como num sonho acordado, de seu pequeno quarto para uma mansão com ampla vista, onde ela posa elegantemente para a câmera na companhia de cães de raça.

Esse prazer camp com o adorno está presente em alguns filmes de Warhol, como *Mario banana #1* (1964), filme-retrato em cores de Mario Montez suntuosamente montado como *drag queen*. No entanto, mais do que no paramentar-se, reside no performar o elemento de artifício *camp* no cinema de Warhol: o artista dava espaço para que seus atores improvisassem, e estes respondiam com performances afetadas, tipicamente exibicionistas. Devido ao ambiente majoritariamente gay da Factory, um estilo de performance, em especial, ganhava espaço nos filmes de Warhol: aquela ligada a um certo desmunhecar, que Thomas Waugh definiu como o paradigma da *queen*, em oposição ao do *hustler*. *Queen*, aqui, não designa apenas a prática do *drag*, mas um tipo de performatização geral do feminino: “a *queen* é afeminada, intensa, produzida, oral, desejosa”, diz o autor¹⁸. Esse tipo de performance pautava o comportamento tanto dos homens afeminados quanto de grande parte das mulheres presentes nos filmes de Warhol. A montagem podia ou não tomar parte no show, mas, de maneira geral, é o *performar* que constitui o foco de interesse dos filmes de Warhol. Um interesse que ultrapassa a especificidade da *queen* e se abre ao artifício da performance em geral, entendida aqui no sentido de projetar uma imagem de si.

Esse performar, que nos filmes de Jack Smith e Kenneth Anger era sustentado pelo paramentar-se, nos filmes de Warhol, contudo, será submetido a outro processo: aquele de um desnudamento. Em outras palavras, os filmes de Warhol põem em cena a performance *camp*, com seus artificios e exageros, mas para desmontá-la. O próprio Mario Montez será vítima desse processo num outro filme, *Screen test #2* (1965), em que ele se coloca diante da câmera enquanto vozes vindas de fora-de-campo fazem de tudo para manipulá-lo e expô-lo, às vezes de maneira francamente perversa. Esse dispositivo será repetido por Warhol com Edie Sedgwick em *Beauty #2* (1965), entre outros filmes.

Assim, os filmes de Warhol operam um violento processo de desconstrução da performance. Seus filmes não montam (uma pose, uma cena, uma unidade ficcional); eles desmontam. O cinema funciona como uma máquina de transparência que busca uma matéria para além

18. WAUGH, Thomas. Cockteaser. In: DOYLE, Jennifer; FLATLEY, Jonathan; MUÑOZ, Esteban (ed.). **Pop out**: queer Warhol. Durham: Duke University Press, 1996. p. 54, tradução minha.

da performance. São as “pessoas reais” a que ele se refere na entrevista que serve de epígrafe a este texto. Warhol prometia a suas *superstars* a beleza e a glória do cinema, mas em seus filmes o estrelato vem sempre inseparável de uma exposição, de um descortinar das fragilidades e dos limites de seus atores.

Se as telas de Warhol tinham como tema principal as superfícies maquiadas das mercadorias na sociedade de consumo, nos filmes essa camada do artifício vai abaixo e nos deixa entrever uma *outra superfície*, mais vital: a pele dos atores. Nos filmes de Warhol, os atores estão sempre seminus ou em vias de se despir. A câmera posiciona-se muito próxima e frontal em relação aos corpos, criando uma sensação de pregnância corpórea. Contribui para isso, ainda, o alto contraste da fotografia em preto e branco, que faz a pele dos atores saltar sobre o fundo escuro dos ambientes fechados (nota-se que os atores de Warhol, em sua imensa maioria, possuíam a pele branca). Praticamente todos filmes de Warhol são ensaios sobre a pele, e aí reside seu erotismo latente, que é completado pelo olhar voyeurista da câmera.

Esse sentido de *nudez*, física mas também psicológica e pessoal, é a principal marca do cinema de Warhol. Seus filmes desvelam personalidades, tiques pessoais, poses, artifícios a partir do próprio contato entre a câmera e aqueles que se colocam diante dela. Aqui, a longa duração dos planos desempenha papel fundamental. Filmadas por tempo demais, um tempo que as excede, todas as tentativas de performar terminam por ruir. Nesse *falhar*, essas performances revelam a matéria de que são feitas, os artifícios que as põem para funcionar.

Mesmo quando há um roteiro a ser seguido (como em *Kitchen* ou *Vinyl*), os atores de Warhol são incapazes de sustentar uma unidade ficcional. Não por falta de habilidade ou profissionalismo (ainda que ambos também fossem patentes), mas porque Warhol deliberadamente retirava os meios para que essa performance pudesse sustentar-se. Primeiro, pela opção em deixar a câmera sempre rodando, sem cortar: o tempo não “socorrido” pelo corte arruína qualquer performance. Segundo, por algumas intervenções discretas no set, no mais das vezes disfarçadas sob o trabalho de alguns assistentes-colaboradores (Chuck Wein, Paul Morrissey), que procuravam criar interações deliberadamente explosivas, sempre no sentido de tensionar e friccionar a performance, estabelecendo uma dinâmica de entropia em que as cenas sempre tendiam ao caos. Entre os exemplos, estão as citadas provocações vindas de fora de campo em *Beauty #2* e *Screen test #2*, ou o momento de *Chelsea girls* em que Ondine, um dos atores, descontrola-se e passa a insultar sua companheira de cena. O descontrole era parte essencial do

método de desmontagem da performance conduzido por Warhol. Seus filmes realizam-se em uma dialética permanente entre a tentativa de performar e o fracasso dessa performance.

Em seu despojamento, os filmes de Warhol colocam-se neste lugar limite em que a performance nasce para, em seguida, desfazer-se, ao ser submetida ao tempo. A câmera catalisa o gesto de performar, que realizamos, de maneira mais ou menos consciente, em qualquer situação social. No laboratório da Factory, porém, esse performar é submetido a condições ideais, que são aquelas da cena, preparada e rodada em ambiente fechado. Isolando e amplificando a performance, a câmera revela sua artificialidade. O cinema funciona como uma máquina da verdade que corrói poses e o teatro sensível que produzimos diariamente para nos apresentarmos diante do mundo.

Os *Screen tests* são os filmes de Warhol em que esse processo de desconstrução torna-se mais cristalino. Nesses filmes-retrato, não havia texto a ser representado, nem uma orientação do que fazer para aqueles diante da câmera. Os retratados eram convidados a permanecer imóveis diante da câmera, apenas sendo “eles mesmos”. Em sua maioria, as respostas são carregadas de desconforto. Encarados persistentemente pela câmera, sem objetos de cena em que se apoiar ou um texto atrás do qual se esconder, os retratados hesitam entre o embaraço autoconsciente e a tentativa de performar, de montar uma pose. Como ser “eu mesmo” diante da câmera? Isso é possível? O “eu mesmo” existe?

Alguns retratados tentam responder à câmera congelando uma pose artificial. Lou Reed segura fixamente uma barra de chocolate Hershey's, tal como um garoto-propaganda em um *still* publicitário. Ann Buchanan realiza o mais estático dos *Screen tests*: petrificada, ela luta para não piscar diante da câmera. Mas o tempo inviabiliza a pose: Lou Reed se move, pisca as pálpebras, e Ann Buchanan, justamente por não piscar, deixa escorrer uma lágrima (Fig. 1 e 2). O tempo traz consigo o movimento, e o artifício da pose é corroído pelas funções orgânicas vitais dos retratados – respirar, equilibrar-se, lacrimejar.

Em outros casos, o confronto com a câmera cria uma sucessão de poses inquietas e hesitações, como nos *Screen tests* da cantora Nico e do ator Dennis Hopper. Nico (Fig. 3) vez ou outra graceja para a câmera, mas, durante a maior parte do tempo, hesita, alterna poses, como se se perguntasse qual delas é a melhor: que máscara devo projetar? Já Dennis Hopper exibe uma pose compenetrada, uma máscara cerrada, numa tentativa de esconder as emoções e sustentar um eu em toda a sua dignidade (Fig. 4). Tanto em um quanto em outro, é nítida a impressão de sofrimento com o longo tempo de exposição diante da câmera.

Por quanto tempo é possível sustentar uma pose? Quem vai ganhar a aposta? A máscara será vencida? É bem evidente que ela vai ruir. Mas a pergunta mais importante é: o que há além da máscara? Alguma verdade sairá dessa escavação facial?

Fig. 1.

Still de *Screen Test: Lou Reed (Hershey)* (1966), Andy Warhol, Estados Unidos.

Fig. 2.

Still de *Screen Test: Ann Buchanan* (1964), Andy Warhol, Estados Unidos.



Fig. 3.

Still de *Screen Test: Nico* (1966), Andy Warhol, Estados Unidos.

Fig. 4.

Still de *Screen Test: Dennis Hopper* (1964), Andy Warhol, Estados Unidos.



A angústia de Nico, Dennis Hopper e outros diante da câmera nos lembra as reflexões de Barthes sobre aquele que é retratado, que se pergunta sobre sua imagem que “vai nascer”:

Vão me fazer nascer de um indivíduo antipático ou de um “sujeito distinto”? Se eu pudesse sair sobre o papel como numa tela clássica, dotado de um ar nobre, pensativo, inteligente etc.! Em suma, se eu pudesse ser “pintado” (por Ticiano) ou “desenhado” (por Clouet)! No entanto, como o que eu gostaria que fosse captado é uma textura moral fina, e não uma mímica, e como a fotografia é pouco sutil, exceto nos grandes retratistas, não sei como, do interior, agir sobre minha pele (...). Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades coincidissem sempre com meu “eu” (profundo, como é sabido).¹⁹

19. BARTHES, Roland.
A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
p. 18-19.

O que os filmes de Warhol captam é justamente essa imagem “móbil, sacudida entre mil fotos variáveis” de que fala Barthes. Eles capturam – e nisso reside sua força – esse tecido fugidio, contingente da performance. Aqui poderíamos ser tentados a dizer que, se as telas de

Warhol dedicaram-se a estudar o artificial, as superfícies da sociedade de consumo, seus filmes buscam ir além dessa casca congelada, transcender a superfície para encontrar uma suposta *verdade*. Uma verdade que seria revelada pelo realismo intrínseco da imagem cinematográfica. Mas essa interpretação arrisca ser demasiado simplista. Pois como falar de “verdade” em filmes nos quais tudo é pose, artifício, superfície? Onde está a verdade em filmes que nos mostram uma sucessão de performances, de poses? Existe um “natural” além da pose?

Se há uma verdade nos filmes de Warhol, no sentido de uma correspondência com uma interioridade, é bem evidente que esta é uma verdade *ausente*. Ela está na passagem entre uma pose a outra, numa hesitação, ou mesmo na mudança de um fotograma a outro. Está sempre nesse “entre” que nunca chegamos a agarrar propriamente. Pois todo o resto é aparência: performance, gesto, pose, e mesmo a *pele* – a fronteira final, a última superfície. Tudo é aparência, e tudo é falso – admiravelmente falso, diria Warhol. A verdade só pode estar ausente porque, uma vez presente, ela é necessariamente aparência, portanto falsa.

No entanto, em Warhol, a aparência raramente constitui um tecido perfeito. Já era assim nas serigrafias, nas quais a mesma imagem era replicada ao longo da extensão da tela, mas a passagem entre uma reprodução e outra era sempre *falhada*, o que criava certa sensação de movimento. Apesar de lisa, a superfície carregava os acidentes intrínsecos ao processo. A máquina nunca foi perfeita. Nessas falhas, nas manchas involuntárias que surgiam fruto das reproduções de uma máquina desastrada, era possível sentir, como diria Hal Foster, um *real* (entendido no sentido lacaniano) que retornava e, rompendo o anteparo, nos atingia, como uma flecha²⁰. No performar dos filmes, essa falha adquire os contornos de um humanismo, colocando-nos frente a frente com a verdade daquelas figuras retratadas.

20. FOSTER, Hal. O retorno do real. In: FOSTER, Hal.

O retorno do real. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 123-158.

Bibliografia

ANGEL, Callie. **Something secret**: portraiture in Warhol's films. Sidney: Museum of Contemporary Art, 1994.

BARTHES, Roland. Esta coisa antiga, a arte... In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 181-188.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ARS BAUDRILLARD, Jean. A arte da desapareição. *In*: MACIEL, Kátia (org.). **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 178-198.
ano 17
n. 36

BERG, Gretchen. Nothing to lose: an interview with Andy Warhol. *In*: O'PRAY, Michael. **Andy Warhol: film factory**. Londres: BFI, 1989. p. 54-61.

BIESENBACH, Klaus et al. (ed.). **Andy Warhol: motion pictures** (catálogo da exposição). Berlim: KW Institute for Contemporary Art, 2004.

DANTO, Arthur C. A primeira morte. *In*: DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 127-160.

FOSTER, Hal. O retorno do real. *In*: FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 123-158.

GRAW, Isabelle. Quando a arte sai para trabalhar: Andy Warhol. Tradução de Sônia Salzstein. **ARS**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 244-261, 2017.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2007.

SELZ, Peter. The flaccid art. *In*: MADOFF, Steven Henry (ed.). **Pop art: a critical history**. Berkeley: University of California Press, 1997. p. 85-87.

SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. *In*: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-337.

WARHOL, Andy. An interview with Andy Warhol. Entrevistador: David Ehrenstein. **Film Culture**, New York, n. 40, p. 41, Spring 1966.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **POPism: The Warhol Sixties**. Londres: Penguin Books, 2007. E-book.

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

WAUGH, Thomas. Cockteaser. *In*: DOYLE, Jennifer; FLATLEY, Jonathan; MUÑOZ, Esteban (ed.). **Pop out: queer Warhol**. Durham: Duke University Press, 1996. p. 51-77.

WÖLLEN, Peter. Raiding the icebox. *In*: O'PRAY, Michael. **Andy Warhol: film factory**. Londres: BFI, 1989. p. 14-27.

Calac Nogueira é mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), onde desenvolveu a pesquisa "Máquina, corpo e erotismo nos filmes de Andy Warhol". É crítico e pesquisador de cinema.

Artigo recebido em 19 de maio de 2019 e aceito em 11 de junho de 2019.

Natalia Christofolletti Barrenha**Elefante branco*: espaço urbano, ruínas e violência.*White Elephant*: urban space, ruins and violence.**Artigo inédito**

Natalia Christofolletti Barrenha

 0000-0001-9169-0489**palavras-chave:**Pablo Trapero; cinema
argentino; espaço urbano;
ruínas; violência**keywords:**Pablo Trapero; Argentine
cinema; urban space; ruins;
violence

Pensaremos o filme *Elefante branco* (*Elefante blanco*, 2012), de Pablo Trapero, a partir do espaço urbano que ele representa/cria. A ruína enquanto espectro, tanto do fracasso quanto da resistência, modulará a análise dessa produção, que aposta na mobilização de ideias que cercam um universo complexo como a favela – entre elas, além da imagem da ruína, a violência como elemento constitutivo da cotidianidade. Essa mobilização ocorre por meio da vivência de personagens alheios a tal mundo e que escolhem ser parte dele, mergulhando em uma trajetória de aprendizagem que, como tudo no filme, tem a dupla cara de destruição e de construção. Também faremos uma rápida exploração do espaço nos outros filmes de Trapero e das favelas no cinema argentino.

We will consider *White Elephant* (*Elefante blanco*, 2012), by Pablo Trapero, by analyzing the urban space that it represents/creates. This investigation will be modulated by the idea of the ruin, a specter of both failure and resistance, which integrates a realm of ideas related to a complex universe such as the slum – among them, violence as a constituent of everyday life. This movement occurs through the experience of characters foreigner to that world, who enter it, plunging into a learning path that, like everything in the movie, has the double face of destruction and construction. We will also develop a quick exploration of space in Trapero's other films and of the slums in Argentine cinema.

*Universidade Estadual de
Campinas (Unicamp), Brasil.

Preâmbulo: breves considerações sobre o espaço e o deslocamento nos filmes de Pablo Trapero

Para realizar uma análise sobre o espaço em um filme de Pablo Trapero (Argentina, 1971), é importante ter em conta a relevância, em toda sua obra, da localização e identificação do mundo diegético, assim como da função primordial efetuada pelo deslocamento: em *Mundo grúa* (1999), o desempregado suburbano Rulo, na sofrida Argentina de fins dos anos 1990, percorre territórios, como a cidade de Buenos Aires e a patagônica Comodoro Rivadavia, mobilizado pela necessidade de trabalhar e aprender um novo ofício. Em *El bonaerense* (Do outro lado da lei¹, 2002), Zapa – com o objetivo de evitar ser preso por ter participado um pouco desavisadamente de um delito – deve abandonar seu povoado e entrar para a polícia da província de Buenos Aires². *Familia rodante* (Família rodante, 2004) acompanha a decomposição e recomposição dos laços afetivos no percurso de um trailer do conurbano bonaerense até o norte missioneiro; aqui, a viagem não é apenas o movimento de um lugar a outro mas também um trajeto em direção à interioridade dos personagens e da trama, que se assenta na estrutura familiar. Em *Nacido y criado* (2006), Santiago se desloca de sua vida bem-sucedida na capital federal até a Patagônia para, após uma tragédia, se fechar também em uma viagem interior. Como analisa Jens Andermann, “(...) a paisagem está em ressonância com um estado de ânimo; o rigor extremo e inóspito de seu caráter agreste proporciona paradoxalmente um refúgio espiritual, um ponto de ancoragem para um personagem imobilizado por uma perda traumática”³. Ao contrário das bucólicas cenas que estimulam a reconstrução da identidade e da comunidade em *Familia rodante*, a desoladora paisagem do deserto nevado, tanto em *Mundo grúa* como em *Nacido y criado*, favorece suas dissoluções⁴.

Em *Leonera* (2008) assistimos à incursão de Julia na cadeia, na maternidade e, posteriormente, sua fuga a mais uma nova transformação e a um novo lugar. A história de *Carancho* (Abutres, 2010) gira ao redor de Sosa, um advogado que perdeu sua licença e agora trabalha para uma obscura fundação que supostamente ajuda vítimas de acidentes de trânsito. Em uma de suas buscas por clientes, começa um relacionamento com Luján, jovem médica recém-chegada à cidade que, embora tente manter-se afastada das atividades ilegais do namorado, termina ingressando com ele nesse universo turvo tomado pela violência. Em *El clan* (O clã, 2015), baseado em um famoso caso real ocorrido na década de 1980 na Argentina, uma família é arrastada – seja

1. Os filmes nos quais incluímos o título em português é porque estrearam comercialmente no Brasil. Sobre os textos citados, aqueles que não possuem edição em português foram traduzidos pela autora.

2. É denominado *bonaerense* quem é natural da província de Buenos Aires. Falando sobre o filme, o cineasta destaca seu interesse por entender as relações que se estabelecem com esse espaço: “Se tratava de contar a história de um cara que vive na província de Buenos Aires e, por meio dessa história, conhecer as diferenças que existem entre viver na capital e viver na província. O título sempre foi esse, porque para mim era muito representativo do clima que queria para o filme, essa ideia de pertencer a um lugar que tem regras diferentes. Com o tempo, comecei a pensar em como dar forma a esta ideia de *El bonaerense*: me parecia que o mais claro, representativo e iconográfico era um policial. De fato, se associa o termo *bonaerense* mais à polícia que aos habitantes da Grande Buenos Aires. (...) Ademais, o lugar – por causa do trabalho que faz o policial – se convertia muito mais em um protagonista que em mero cenário onde acontecem outras coisas. O lance do policial é trabalhar na rua, enfrentar os problemas de tal bairro. Teve gente que me disse que, então, poderia ser um taxista, mas o taxista os enfrenta de outras maneiras, porque seu trabalho é dirigir

na rua, não lidar com os problemas da rua. É diferente. Fundamentalmente, [o policial] dava ao filme uma carga muito mais dramática que se tivesse sido uma pessoa que apenas se desloca". Trapero em entrevista a PEÑA, Fernando Martín; LUKA, Ezequiel. Pablo Trapero. In: PEÑA, Fernando Martín (ed.). **Generaciones 60/90**: cine argentino independiente. Buenos Aires: Malba, 2003. p. 201.

3. ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Paidós, 2015. p. 124.

4. Cf. o estudo de Andermann (Ibidem, p. 117-132) sobre a paisagem nesses três filmes do diretor.

5. WOLF, Sergio. Pablo Trapero: pasaje a otros mundos. In: PENA, Jaime (ed.). **Historias extraordinarias**. Nuevo cine argentino 1999-2008. Madrid: T&B Editores; Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2009. p. 125.

6. MONTES, Nahuel. Ruinas y adecuaciones a propósito de *Elefante blanco* de Pablo Trapero. Viejas marcas, nuevos espacios. **Margen**, Buenos Aires, n. 65, jul. 2012. Disponível em: <http://www.margen.org/suscri/margen65/montes.pdf>. Acesso em: 15 maio 2016. p. 4.

7. GILLONE, Daniela. Resignificações do exílio no cinema argentino. In: AGUILERA, Yanet (org.). *Imagem e exílio: cinema e arte na América Latina*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015. p. 137-148.

por meio da ação, seja por meio do silêncio – pela loucura homicida do patriarca, sequestrando e matando pessoas ricas em sua casa na tranquilidade e abastada San Isidro, ao norte da capital.

Assim, os traslados, as viagens, os deslocamentos e os trânsitos entre uma situação e outra constituem uma presença recorrente no cinema de Trapero, e estão sempre ligados ao tema da aprendizagem, da adequação de um indivíduo a um mundo alheio. A iniciação – no sentido de iniciar uma jornada, uma experiência em um ambiente desconhecido – é um recurso narrativo que permite ao espectador acompanhar o personagem em sua própria “construção” e efetuar com ele a descoberta de um universo.

Para Sergio Wolf, os percursos de iniciação dos longos do cineasta são, na verdade, paradoxais, já que nunca resultam em aprendizados triunfais, visto que são meras opções de sobrevivência: “périplos que ou marcam uma transformação impossível (*Mundo grúa*), ou abortada (*Do outro lado da lei*), ou impensada (*Família rodante*), ou autoimposta (*Nacido y criado*) ou obrigada (*Leonera*)”⁵. Nahuel Montes reflete na mesma direção que Wolf:

Pensamos que os filmes do diretor têm a complexidade de ser, ao mesmo tempo, expoentes tanto do vagabundeio, em sua experiência do espaço, como da fixação e da impossibilidade do movimento. Em *Mundo grúa* e *El bonaerense*, o que circula tem a capacidade de retesar as formas que persistem. (...) Os lugares de pertencimento proporcionam relações instáveis, as formas que resistem em instituições perdem seu sentido. O vagabundeio não tem uma compensação tranquilizadora no lugar do retorno possível. A transformação dos valores atribuídos ao espaço desenvolve-se de maneira incompleta, porque vai deixar visível as arestas dos restos de funcionamentos e lógicas passados.⁶

Já Daniela Gillone considera que, por meio dessas peregrinações, o realizador ressignifica o tema do exílio político relacionado às ditaduras ao propor a existência do exílio socioeconômico durante a democracia: em *Mundo grúa*, uma figura marginal vive uma busca interminável por emprego e se isola nessa condição. Em *Do outro lado da lei*, entrar para a “instituição polícia” é a saída para se ter absolvição de um crime cometido. Em *Leonera*, o exílio concretiza-se no universo do cárcere, envolvendo relações de interesse e injustiça⁷.

Lorena Bordigoni e Victoria Guzmán sondam a obra de Trapero a partir da noção de *margens*. Para as autoras, esse aspecto pode ser observado principalmente no trabalho com os espaços e com os

Elefante branco: espaço urbano, ruínas e violência

personagens que os ocupam: as locações privilegiadas de suas produções são a Grande Buenos Aires e ambientes como presídios, subúrbios e até espaços individuais interpretados como as margens do social. Os protagonistas são habitantes desses espaços e, afastados da integração social, buscam reintegrar-se a essa ordem ou, ao contrário, terminam fora dela, distanciados do sistema⁸.

Por sua vez, Malena Verardi assinala o interesse do cineasta pelas instituições relacionadas aos âmbitos da lei e da justiça: a polícia, em *Do outro lado da lei*, a gendarmaria, em *Nacido y criado*, e o poder judicial, em *Leonera* – interesse que será mantido nos próximos filmes⁹. Outra característica de destaque na obra de Trapero é a reelaboração das tradições de gênero como forma de apreender o presente social da nação, do onipresente *bildungsroman* (romance de formação) ao *road movie*, *noir*, policial, *crime drama*, *thriller* e suas variantes¹⁰, mesclando-os com um particular “realismo” social – como o diretor trata de esclarecer desde seus primeiros longas: “O que me interessa da realidade não é copiá-la, nem ser muito fiel a ela. (...) O que me atrai da realidade é a possibilidade que ela apresenta de descobrir algo que não se conhece, mundos que são alheios. Só nesse sentido poderia qualificar o que faço de realismo”¹¹. Montes faz uma consideração pertinente sobre a questão:

Trapero filma com os espaços. Queremos dizer, com isso, que o espaço extrafílmico e as referências dele extraídas para dar forma ao relato são parte constitutiva de um espaço significativo que se torna imprescindível para a *mise en scène*. O efeito de realidade, da câmera que investiga uma situação que realmente sucede ou pode suceder, se apoia como em um pilar neste aspecto.¹²

Percursos no espaço urbano em *Elefante blanco*

Todos esses traços podem ser identificados, em alguma medida, em *Elefante blanco* (Elefante blanco, 2012): Nicolás, um padre belga que escapa de um massacre em uma aldeia da Amazônia peruana, instala-se em uma favela em Buenos Aires para ajudar o padre Julián, embarcando em uma difícil viagem na qual deve aprender não apenas as regras e os códigos desse novo mundo marginal (povoado de exilados?), mas também do amor. Julián, por sua vez, em seu enfrentamento com a proximidade da morte, também encara diversas tensões que o rodeiam e que afetam o lugar a que dedicou sua vida.

O filme retoma o espaço de uma cidade concreta e a nomeia: Buenos Aires. Sabemos que se trata de Buenos Aires devido aos diálogos

8. BORDIGONI, Lorena; GUZMÁN, Victoria. Márgenes y periferia en la representación de lo social en el *nuevo cine argentino*. In: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo (ed.). **Una historia del cine político y social en Argentina**. Formas, estilos y registros (1969-2009). Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. p. 575-607.

9. VERARDI, Malena. **Nuevo cine argentino (1998-2008)**: formas de una época. 2010. Tese (Doutorado em História e Teoria das Artes) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010. Disponível em: http://dspace.filo.uba.ar:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/159/uba_ffyl_t_2010_0861315.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 12 abr. 2015.

10. Como sugere Gonzalo Aguilar ao colocar *El bonaerense* entre o *crook story* e o *procedural* (descendentes do *noir* e do policial, respectivamente). AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006. p. 124-125.

11. Trapero em entrevista a BERNADES, Horacio. Entre botones. **Página 12**, Buenos Aires, 15 set. 2002. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-382-2002-09-17.html>. Acesso em: 22 maio 2016.

12. MONTES, Nahuel. Op. cit., p. 3.

13. Apesar de reconhecíveis para moradores e visitantes de Buenos Aires, grandes avenidas arborizadas não são emblemáticas só dessa cidade, mas também de outras capitais da América Latina que, no começo do século XX, foram “reconstruídas” seguindo o modelo criado por Haussmann, em Paris, na segunda metade do século XIX.

14. JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

15. Richard Sennett em seu livro publicado em 1974, *O declínio do homem público*, traça algumas linhas de diálogo com *Morte e vida de grandes cidades*, lançado em 1961. Ele também trata do espaço público morto, lugar de passagem e não de permanência, ideia que deriva das relações entre espaço e movimento produzidas pelo automóvel particular. O carro não é utilizado para ver a cidade, para turismo, mas para permitir a liberdade de movimentação, de viajar sem ser interrompido por paradas. Assim, as ruas adquirem uma função peculiar: servem apenas para ir de um lugar a outro, e o espaço público perde seu sentido. SENNETT, Richard.

O declínio do homem público. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 29.

16. Em algumas críticas, ela é apresentada como Villa Virgen, uma favela fictícia – porém, em nenhum momento do filme ouve-se o nome Villa Virgen, e é possível que essa denominação venha de algum *press release* equivocado.

dos personagens, já que há pouquíssimas sequências que se desenrolam fora da favela. Quando não estão na favela, os protagonistas transitam (sempre dentro de carros) apenas por estradas e avenidas largas, arborizadas e indeterminadas¹³, e o olhar se concentra na ação que se dá dentro do automóvel.

Do lado de fora, veem-se fragmentos de uma cidade tranquila, limpa e com muito verde, mas vazia: de gente, de carros, de coisas, de sons; quase uma cidade- fantasma. Parece a materialização da “morte às ruas”, na argumentação de Jane Jacobs¹⁴, segundo a qual as intervenções urbanísticas monumentais pregadas pela arquitetura moderna desertificariam o espaço público, que deixaria de abrigar a convivência e o encontro para transformar-se em “máquina de circulação”¹⁵.

Assim, o longa nomeia a cidade, mas não a mostra. Por outro lado, não especifica verbalmente a *villa* – com muita vida, apesar de acossada pela morte – onde se localiza a trama, enquanto a vemos durante todo o filme¹⁶. Pelos créditos, sabemos que o longa foi filmado em três favelas da capital argentina: Ciudad Oculta¹⁷, Villa 31¹⁸ e Villa Rodrigo Bueno. Ainda que o edifício que intitula o filme permita a localização do enredo em Ciudad Oculta, a ausência de sua denominação, somada à inserção de lugares e situações que não são parte dela – como a paróquia Cristo Obrero e o túmulo do padre Carlos Mugica, existentes na Villa 31, onde o religioso a quem o filme é dedicado realizou seu trabalho –, faz com que esse espaço se apresente como a combinação de várias favelas¹⁹, demarcando sua ficcionalidade.

Há um procedimento recorrente no filme que é a antecipação da voz de Julián, que de *over* passa a ser *in* na sequência seguinte – como quando vemos algumas cenas da favela enquanto ouvimos o padre e, momentos depois, sua imagem celebrando uma missa. Esse recurso promove fluidez narrativa, pois encadeia os planos automaticamente, impedindo pausas. Nestes casos, vemos a “ressonância” da voz de Julián na favela como seu poder para abençoar aqueles que ali vivem. Essa voz que ora e que pode ser “ouvida” pela favela também se repete quando Julián reza o terço junto a Nicolás e a um padre local assistente, Lisandro. Assim, o som pauta o espaço: a voz de Julián marca sua presença como algo que contamina o lugar – daí que esses espaços não são apenas espaços de uma favela, mas da *favela de Julián*.

Nicolás é resgatado da Amazônia e chega à favela pelas mãos de Julián, que será seu guia – mas não por muito tempo. O padre belga, com dificuldades devido a seus ferimentos, apoia-se (literalmente) no padre local, em sua primeira incursão ao novo habitat, acompanhado por uma grandiosa música extradiegética, que preludia o caráter épico

de suas trajetórias; e sob a noite e a forte chuva, que adiantam o futuro sombrio e tempestuoso.

Ao amanhecer, o ponto de vista se desgruda dos protagonistas para oferecer uma panorâmica da favela. Segundo Teresa Castro, “a visão panorâmica responde a um desejo de abarcar e de circunscrever o espaço, permitindo ao olho do observador captar o todo de uma imagem”²⁰. Localizada nas alturas e ao longe, a câmera move-se de uma porção de edifícios para um mar de casinhas, em uma visão que “abraça” a imensidão do local para depois, ainda em posição elevada, ir captando cenas mais pontuais: casas amontoadas e sem acabamento, roupas penduradas nos varais, uma reunião de *cartoneros* (recolhedores de material reciclável), crianças em bicicletas ou brincando, um homem fuçando no lixo, até chegar à dupla de padres, que também parecia observar essa cotidianidade matutina.

Julián introduz Nicolás e o espectador à história do denominado Elefante branco, epicentro a partir do qual irradia a imensa comunidade que se alastra até o fundo do quadro. Caminhando por seus interiores, o argentino conta que o edifício, que deveria ser o maior hospital da América Latina, é um projeto de 1923 cuja construção começou em 1937, sendo paralisada poucos anos depois e retomada durante o primeiro governo de Juan Domingo Perón (que teve início em 1946); interrompida novamente com a queda de Perón, em 1955, e abandonada desde então. Também informa sobre o contexto atual: a quantidade de pessoas vivendo na favela e de famílias que habitam o prédio inacabado.

O passeio, em um extenso plano-sequência, ainda coloca em cena figuras importantes na narrativa, como Lisandro, a assistente social Luciana e o voluntário Cruz, além de permitir que se conheça a capela, a dinâmica dos padres e sua proximidade com os moradores, a estrutura de algumas habitações, a existência de uma rádio, o problema dos alagamentos e as distâncias entre lugares-chave desse território (Fig. 1).



17. O verdadeiro nome desse bairro é Villa 15, mas ele é mais conhecido como Ciudad Oculta devido à construção de um muro ao seu redor, durante a Copa de 1978, na Argentina, que pretendia esconder o local da vista dos turistas.

18. A Villa 31 não é a maior favela da Buenos Aires, mas a mais emblemática por localizar-se em Retiro, uma zona central próxima da Recoleta, um dos bairros mais ricos da cidade.

19. Além disso, há a fala do voluntário Cruz ao contar sobre a apreensão de drogas que foi feita na Villa 31. Nessa conversa com Julián, nunca fica claro se a Villa 31 é outro local ou se é a comunidade onde eles atuam.

20. CASTRO, Teresa. Cinema's Mapping Impulse: questioning visual culture. *The Cartographic Journal*, Leeds, v. 46, n. 1, p. 9-15, fev. 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/4074848/Cinemas_Mapping_Impulse_Questioning_Visual_Culture. Acesso em: 14 jun. 2016. p. 11.

Fig. 1. Nicolás segue Lisandro em sua primeira incursão na favela. Still do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.

Na altura dos ombros de Julián e de Nicolás, a câmera segue-os firmemente, acompanhando-os em seu trajeto. Esse recurso será utilizado amiúde e é valioso para apreender o espaço conforme as percepções dos protagonistas, que circulam o tempo todo. Enquanto Nicolás se aventura por zonas profundas e derruba barreiras, Julián atua em um perímetro limitado que, frequentemente, ele mesmo limita ainda mais por meio da ação de fechar portões, portas, de travar cadeados, de utilizar chaves. Enquanto Nicolás enreda-se nos labirintos da favela, Julián procura reproduzir uma ordem espacial alheia. Cada um concebe esse espaço de diferentes formas, que vão se alternar com outras impressões e influenciar a concepção sobre ele construída no próprio filme, gerando os diversos conflitos que movem a trama.

Seguindo a visão de Julián, tenta fixar-se um conceito de favela a partir de parâmetros negativos, tomando como significante aquilo que a favela não é, em comparação com um modelo idealizado de cidade. Quando seu olhar “sobrevoa” a favela (como faz sua voz), é a cidade que está em seu horizonte: a partir de seu apartamento, localizado em um andar bastante alto e fora da *villa*, ele observa uma daquelas avenidas bonitas, um parque, a zona portuária, e se depara com a favela antes de voltar-se ao interior da residência. Se a favela está em seu campo de visão (e desde um ponto de vista superior), é a cidade o que ele busca ver. Nicolás, ao estar sempre ao nível do chão, mergulhado nos emaranhamentos da favela, enfraquece o aspecto negativo desse traçado. Opondo-se a Julián, seu posicionamento afirma que a *villa* é, sim, um lugar à parte, mas no sentido de que não pode ser dimensionado pela cidade “tradicional” – sendo esse desenho sinuoso aquilo que caracteriza a favela em oposição à urbe cartesiana.

As diferenças entre esses dois personagens aparecem desde suas apresentações. O filme começa com o plano fixo sobre um ambiente todo branco, com a assepsia e a alta tecnologia de um hospital – o reverso do Elefante branco, projetado com a mesma função. Julián entra em quadro lentamente, deitado em um equipamento, e somente o espectador é cúmplice dessa cena secreta que avisa, silenciosamente, um problema de saúde. A assepsia gruda-se à personalidade de Julián: sempre bem vestido, limpo, alinhado (Fig. 2). Abnegado e moralmente sem reprovações, sua aparência é “esterilizada”, até fria – talvez um atributo aprendido e apreendido que o ajuda a “viver para eles” ao invés de “morrer por eles”, conforme o dito do padre Mugica repetido por Julián. Por outro lado, seu rosto denuncia o ocaso de suas forças, e ele se soma à galeria dos últimos personagens encarnados por Ricardo Darín, que têm o esgotamento ante o mundo colado na cara – o taxidermista de

El aura (Aura, Fabián Bielinsky, 2005), o oficial de justiça de *El secreto de sus ojos* (O segredo dos seus olhos, Juan José Campanella, 2009), o advogado-urubu de *Abutres*.

Do ambiente exageradamente iluminado, de paredes e objetos inteiramente brancos e planos fixos, passa-se para um ambiente totalmente diferente: um local escuro que não conseguimos distinguir, uma câmera na mão muito tremida, que hesita a cada avanço, sempre voltando a se esconder na escuridão. Escutamos a respiração ofegante de um homem todo enlameado que entra em quadro e recua, replicando o comportamento da câmera, transmitindo sua tensão (Fig. 3). Assim, impregnado de medo e de sujeira, machucado e fragilizado, conhecemos Nicolás que, nas sequências seguintes, usa sandálias e um figurino relaxado.

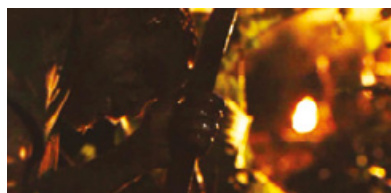
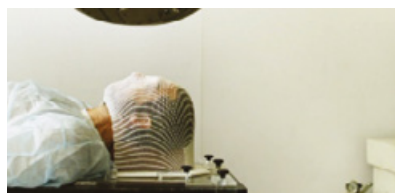


Fig. 2 e 3.

Primeiras aparições de Julián e Nicolás. Stills do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.

Luciana desequilibra o que se ensaiava como uma polarização entre a razão e a emoção, colocando-se por vezes ao lado de Julián, outras ao lado de Nicolás, ou, ainda, discordando de ambos. Se tanto o padre argentino quanto o belga realizam uma atividade mais social que pastoral, o primeiro adota uma postura mais teórica e medida e o segundo, uma postura mais prática e impulsiva, enquanto a assistente social alterna suas forças entre a burocracia e a revolta. Representante do poder público (que também aparece na figura da polícia), Luciana compartilha com os padres a crise interna com que se debatem em suas relações com a fé (religiosa no caso deles, militante no dela).

Assim, em *Elefante blanco*, a favela é vivenciada por aqueles que estão no *entre* – que se exilaram parcialmente de sua origem, mas não pertencem totalmente ao que escolheram como destino (especialmente os que se deram ao luxo de ser pobres, como comenta Luciana a respeito de Julián e Nicolás, provenientes de famílias abastadas). As cenas que não envolvem Julián, Nicolás ou Luciana, e que se dedicam a observar o cotidiano da *villa*, são tomadas de forma a indicar claro distanciamento e exterioridade às relações que dizem respeito apenas à vida dos moradores da favela e aos seus problemas naquele universo. Além dos planos-sequência que acompanham de perto os personagens centrais e seus pontos de vista, o olhar exterior é constantemente evocado por

meio do comportamento da câmera que se coloca atrás de um objeto. Esse geralmente está desfocado, não atrapalhando o que realmente se quer mostrar, mas revelando uma distância, já que a câmera se limita a espiar, pelos cantos, um pouco escondida, o que transcorre. Isso acontece já no massacre da Amazônia e é marcante na sequência em que alguns adolescentes conversam sobre a favela em uma reunião junto a Lisandro, Luciana e Nicolás (recebido com curiosidade e empatia): eles são rodeados e vistos por vários ângulos, mas sempre há um corpo ou algo à frente. Dessa forma, a câmera não se mostra onisciente, no sentido de revelar uma transparência com relação ao que espia, sendo que há um processo de deformação e de afastamento que indica a consciência da limitação dessa imagem que se constrói (Fig. 4).



Fig. 4.

Reunião com os adolescentes.
Still do filme *Elefante blanco*
(2012), Pablo Trapero,
Argentina.

Essa pequena reunião também é relevante pelo protagonismo dos adolescentes moradores da favela, criando alguns desvios na enunciação do *outro* que estamos acostumados a ver. Há uma rara referência a outras zonas da cidade por parte dos garotos e garotas e se discutem questões sobre a saída ou a permanência na *villa*, sobre pertencimento, sobre as complicadas relações familiares, os preconceitos existentes “do lado de lá” e outros temas aparentados.

Esteban, mais conhecido como Monito, jovem viciado em *paco*²¹ que o pai tenta recuperar, é um personagem-chave para consumir esses “desvios” de perspectiva (isto é, um deslocamento do ponto de vista dominante) que *Elefante blanco* propõe: sua intervenção, aparentemente secundária, influencia de maneira decisiva a relação amorosa entre Nicolás e Luciana e propicia a invasão da favela, que resulta tanto na morte trágica de Julián como na sua própria. Ainda que o padre receba grande homenagem enquanto ficamos a desconhecer o destino do rapaz (sumamente ignorado), e ainda que exista uma grande distância entre as desgraças da doença fatal e da dependência química que decepa uma vida que recém se inicia, observamos como esses dois

21. Subproduto do crack, mais tóxico e mais barato.

personagens são equiparados ao atravessar o filme igualmente como condenados que lutam contra a morte e que sucumbem juntos e da mesma maneira violenta.

A violência que cruza os caminhos de Julián e de Monito será uma constante no filme – não apenas aquela evidente dos corpos e das condições de vida dos personagens, mas a violência invisível das instituições e a violência difusa do projeto modernizador que se cobiça e que faz da favela um resíduo incômodo da metrópole. A brutalidade que paira sobre os personagens também promove intensos deslocamentos: seja para defender-se, atacar ou fugir.

Violência no cinema e o *efeito favela*

Em *Elefante branco*, a violência é flagrante, inequívoca e manifesta, constituindo-se em uma linguagem: as relações, as tramas interacionais energizam-se, potencializam-se e comunicam-se pelo circuito da violência. Pensar e agir em função da violência deixa de ser um ato circunstancial para transformar-se em uma forma de ver e viver o mundo. No filme, não se dá uma oposição simples entre natureza e “guerra”, de um lado, e vida social e paz, do outro – a ordem (regularidade, previsibilidade, rotina e a própria vida cotidiana) organiza-se em torno do fato ou da possibilidade da violência.

Segundo Ivana Bentes, no cinema, “são muitas as estéticas da violência, com diferentes éticas e consequências: afirmativas, reativas, resistentes, elas podem ser sintoma e expressão de formas de viver, valorar e pensar”²², trabalhando, como completa Marília Bilemjian Goulart, “como um dos recursos a desarticular ou a reforçar estereótipos, encaminhar leituras que naturalizem ou que problematizem e questionem as ações mostradas”²³.

As favelas carregam, como denominado por Ella Shohat e Robert Stam, o “fardo da representação”²⁴, que as instituiu como locais da criminalidade, do perigo e da precariedade, tanto no seu sentido material quanto imaterial – enfim, locais da violência²⁵. Esse “fardo” parece ter se fortalecido imensamente com o que Barbara Mennel chamou “nova estética do gueto”, que pensa sobre a onda de sucesso dos *new black films*, um fenômeno popular nos Estados Unidos e no mundo no início dos anos 1990²⁶.

Mennel recupera Jacquie Jones e seu texto “The New Ghetto Aesthetic”, no qual a autora expõe um levantamento crítico da explosão desse “gênero” que, de acordo com ela, segue as convenções hollywoodianas e, logo, solapa políticas de gênero ou raciais ao tomar caminhos

22. BENTES, Ivana. Estéticas da violência no cinema. *Interseções*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 217-237, 2003. p. 226.

23. GOULART, Marília Bilemjian. **Um salve por São Paulo**: narrativas da cidade e da violência em três obras recentes. 2014. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-28012015-100411/pt-br.php>. Acesso em: 19 jan. 2015. p. 30-31.

24. Ou seja, uma visibilidade que se dá a partir de estereótipos que pouco elucidam quanto à sua complexidade e atuam como uma sinédoque. SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Multiculturalismo, cine y medios de comunicación**: crítica del pensamiento eurocêntrico. Barcelona: Paidós, 2002. p. 190.

25. “A encenação da situação das periferias como abcesso de fixação da insegurança para a qual colaboram o poder público, as mídias e uma grande parte da opinião, é de alguma forma o *retorno das classes perigosas*, isto é, a cristalização em grupos particulares, situados às margens, de tudo o que uma sociedade traz de ameaças. O proletariado industrial desempenhou este papel no século XIX: classes trabalhadoras, classes

perigosas. É que naquela época, mesmo trabalhando, na maioria das vezes, não estavam inscritos nas formas estáveis do emprego. Eles importavam às periferias das cidades industriais uma cultura de origem rural descontextualizada, percebida pelos urbanos como uma incultura, viviam na precariedade permanente do trabalho e do hábitat, condições pouco propícias para estabelecer relações familiares estáveis e desenvolver costumes respeitáveis. (...) Será que a fórmula não poderia aplicar-se às populações das periferias de hoje, ou pelo menos à imagem que delas construímos?”. CASTEL, Robert. **A insegurança social**: o que é ser protegido? Petrópolis: Vozes, 2005. p. 55-56, grifos do autor.

26. MENNEL, Barbara. **Cities and Cinema**. London: Routledge, 2008.

27. Também explode um interesse por outras práticas culturais vindas das margens, como o *hip-hop*, o grafite e a moda. O mesmo acontece no Brasil contemporâneo: para Bentes, “os filmes brasileiros que falam da favela refletem um momento de fascínio por esse ‘outro social’, em que os discursos dos marginalizados começam a ganhar um lugar no mercado: na literatura, na música (funk, hip hop); discursos que refletem o cotidiano de favelados, desempregados, presidiários, subempregados, drogados, uma marginalidade ‘difusa’ que ascendeu à mídia de

muito distintos daqueles filmes nos quais se baseia, como as produções *blaxploitation* ou o cinema independente de crítica social de Charles Burnett e Haile Gerima. Jones interpreta essa nova produção como resultado de sua *marketabilidade*, pois Hollywood espera capitalizar em cima do sucesso dos recentes filmes de baixo orçamento feitos nesses locais, criando uma bateria de produções que “iluminam” a vida de jovens negros, a curiosidade sociológica nacional do momento²⁷. A pesquisadora sugere que esses filmes explicam e traduzem o gueto a uma audiência *voyeurística* simultaneamente atraída e repelida pela fantasia desse ambiente como uma zona tabu.

Analisando alguns filmes dessa vertente – e se dedicando especialmente a duas produções que se destacaram, *Boyz’n the Hood* (Os donos da rua, John Singleton) e *New Jack City* (New Jack City: a gangue brutal, Mario Van Peeble), ambas de 1991 –, Mennel percebe um padrão: histórias de violência associadas a drogas e quadrilhas em locais urbanos decadentes, representando problemas como policiamento, gentrificação, a onipresença dos entorpecentes ilegais, encarceramento, conflitos de gangues, falta de emprego, recursos e educação. Segundo a autora, os filmes propõem-se a mostrar a verdade sobre o gueto por meio de um realismo cru, deixando os espectadores com a ilusão de um conhecimento privilegiado de partes do país que são simultaneamente invisíveis e hipervisíveis.

Da mesma maneira, Mennel aponta que, devido ao domínio do mercado cinematográfico internacional por Hollywood, filmes como o brasileiro *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e o sul-africano *Tsotsi* (Infância roubada, Gavin Hood, 2005) podem ter sido bem-sucedidos no exterior por imitar a representação do gueto norte-americano, a qual explora a miséria. A distribuição massiva de filmes do Terceiro Mundo que fetichizam a violência não apenas cria uma falsa concepção sobre a pobreza urbana nesses locais, mas também estimula que países inteiros sejam vistos como guetos. Seguindo esse fenômeno (e da mesma maneira que nos filmes de gueto e sua repercussão nos Estados Unidos), há o que ela chama de *efeito favela*: a disseminação de representações da favela à audiência global, que as incorpora com a ilusão de conhecimento de causa. Assim, o *efeito favela* descreve uma dinâmica na qual os cinemas nacionais incorporam estilos e gêneros *mainstream* para produzir representações de sua própria cultura que são distribuídas como autênticas para os espectadores de todo o mundo.

As proposições de Mennel estão em sintonia com o que Bentes designou *cosmética da fome* – forma vazia e estilizada de consumo das

imagens da pobreza e da violência²⁸. No Brasil, a vida na favela foi recorrentemente abordada no cinema: primeiramente, com as tímidas incursões de Humberto Mauro em *Favela dos meus amores* (1935) e, logo depois, com sua eleição (junto ao sertão) como lugar privilegiado para a observação da realidade nacional e a revolução durante o Cinema Novo. Após a Retomada, a favela foi tema de títulos que atingiram uma hipervisibilidade, impulsionando debates, polêmicas e tensões que repercutiram em âmbito nacional e estrangeiro. A grande quantidade de produções que traziam a favela como espaço principal de seus enredos, a partir do fim da década de 1990, estimulou, inclusive, a nomeação de um novo “gênero” dentro do cinema nacional: o *favela movie* ou, simplesmente, *filme de favela*. Para Bentes, foi *Cidade de Deus* e sua *cosmética da fome* que abriu caminho para uma grande quantidade de filmes que acionavam formas parecidas, em que se apresenta uma violência randômica destituída de sentido que é pura espetacularidade e fica no âmbito dos acontecimentos imediatos, no que é visível e superficial, prescindindo de qualquer discurso explicativo sobre a origem dessa brutalidade e reforçando a visão da favela como um lugar prenhe de violência.

Na Argentina, a presença da favela no cinema é mais bem uma novidade – talvez por ser mais recente, também, sua evidência na paisagem urbana. O historiador e arquiteto Adrián Gorelik descreve, em seu livro *Miradas sobre Buenos Aires*, como o costumeiro olhar à capital portenha como uma cidade europeia²⁹ foi fraturado pelo aparecimento das favelas, as quais significavam uma “latino-americanização” da capital federal.

Suburbio (León Klimovsky, 1951) é o primeiro filme argentino que manifestamente põe em cena a favela – ou, como bem examina Patricio Fontana, põe em cena a dificuldade de sua representação e, também, nomeação (o título já mostra a inexistência de um termo que dê conta do fenômeno)³⁰. Nesse filme, a representação da favela mistura o imaginário tanguero bairrista, comum a várias produções da Era de Ouro do cinema argentino³¹ (o bairro é o refúgio do qual não se deve sair para não correr o risco de cair nas tentações morais que se oferecem no centro da grande cidade), à necessidade de escapar desse lugar miserável e sujo. Tal combinação (um tanto contraditória) descortina os obstáculos de representar um espaço urbano que o cinema, até então, havia dispensado. Nota-se a invisibilidade dessa parte da cidade por meio do depoimento de uma das personagens, Amalia, a médica boa-vida que deixa tudo para morar e trabalhar na favela: “meus olhos não conheciam essa pobreza, e há muitos olhos

forma ambígua. Pobreza e violência que conquistaram um lugar no mercado como temas de um presente urgente”. BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acesso em: 7 jun. 2014. p. 248.

28. BENTES, 2003. A expressão surge em oposição à *estética da fome* proposta por Glauber Rocha em 1965, que analisava uma forma de expor a miséria. Em poucas palavras, segundo o cineasta, os filmes tinham de agredir a percepção para refletir a violência social.

29. “O caráter europeu de Buenos Aires chegou a assumir a estatura de um mito. Pedra-de-toque na convicção acerca da excepcionalidade dessa cidade no contexto latino-americano ou lema para repudiar seu manifesto desinteresse pelo país e o continente que deixa ‘a suas costas’, o caráter europeu de Buenos Aires havia ficado, até há pouco tempo, preservado nas principais representações da cidade, como se fosse um dado da realidade cuja evidência urbana, histórica ou cultural não merecesse discussão”. GORELIK, Adrián. **Miradas sobre Buenos Aires**: historia cultural y crítica urbana. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2004. p. 71.

30. FONTANA, Patricio. *Suburbio: nadie sale vivo de aquí. Informe Escaleno*, Buenos Aires, 18 nov. 2013. Disponível em: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=36>. Acesso em: 23 maio 2014.

31. Na Argentina, o cinema clássico-industrial estendeu-se de 1933 (momento em que irrompe a sonorização óptica dos filmes) até meados da década de 1950, contexto no qual se materializa a desarticulação do sistema de estúdios e se reformulam as práticas de produção e exibição.

32. AGUILAR, Gonzalo. Imágenes de la villa miseria en el cine argentino: un elefante oculto tras el vidrio. In: *Más allá del pueblo*: imágenes, indicios y políticas del cine. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015. p. 198.

33. O filme de Demare é o primeiro a incorporar o termo *villa miseria* a seus diálogos. O termo técnico *villa de emergencia* aparece em torno de 1955, e o mais popular – *villa miseria* –, em 1958, no título do romance *Villa miseria también es América*, de Bernardo Verbitsky.

34. Conceito de Gorelik [Op. cit., p. 117] para problematizar a coexistência de distintos modelos de cidade e a correlação entre eles.

35. AUYERO, Javier. Introducción: claves para pensar la marginación. In: WACQUANT, Loïc. *Parias urbanos*: marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio. Buenos Aires: Manantial, 2007.

36. AGUILAR, 2015, p. 195.

que ainda não a conhecem”. Apesar da intenção de denúncia, esta termina preterida em favor do melodrama.

Como conta Aguilar, após a queda do peronismo, em 1955, realizaram-se os primeiros censos, nasceu a Comissão Nacional da Vivenda e surgiram os primeiros agrupamentos políticos e comunitários das favelas³². Em 1958, dois filmes que tematizavam a vida nesses espaços foram estreados: *El secuestrador* (Leopoldo Torre Nilsson) e *Detrás de un largo muro* (Lucas Demare)³³, além de *El candidato* (Fernando Ayala), do ano seguinte. Também apareceram jovens diretores que, nos seus curtas-metragens documentais, utilizaram as favelas como assunto privilegiado: *Buenos Aires* (David José Kohon, 1958) e o emblemático *Tire dié* (Fernando Birri, 1960). Todos eles – realizados em um período democrático e eufórico pelo desenvolvimentismo – visibilizavam as consequências negativas da modernização urbana, tratando (ainda que de maneiras diversas) do problema da “cidade partida”. Javier Auyero escreve que, além de servir como exemplo do malogro da “modernização excludente”³⁴, nos anos 1950 e 1960, a favela também foi vista como lugar de ebulição da revolução, na década de 1970, e berço da subversão durante a última ditadura – interpretações que apareciam especialmente em documentários políticos e militantes, talvez os únicos interessados em retratar esses locais³⁵.

Ausente tanto do cinema feito durante a redemocratização quanto dos inícios do nuevo cine, a imagem da favela sofreu um *turning point* com a crise de 2001. O empobrecimento repentino de grandes parcelas da população, que foram empurradas para as favelas, é sentido não apenas nas margens das cidades, mas em todos os lugares: as *villas* já não eram registradas somente pelos meios de massas (que tendiam a criminalizá-las) nem pelo seu crescimento demográfico (que desde então não se deteve), mas manifestavam-se nos pobres que percorriam a cidade. Essa situação deu uma dimensão inédita para um fenômeno que não era totalmente novo: a presença da favela era percebida na cidade, em todas as ruas e em todos os cantos – um fato muito pouco usual para uma cultura que sempre tentou manter as favelas isoladas e invisibilizadas. A “solução” da erradicação (seja por meio da modernização, da revolução ou do autoritarismo, como ocorreu durante a última ditadura) tornou-se impossível: a transformação da paisagem urbana trazida pela crise de 2001 não foi um fenômeno passageiro, mas fez de Buenos Aires (e da maioria das grandes cidades argentinas) algo muito diferente do que existia anteriormente, sendo necessário aprender a conviver com essa realidade³⁶.

Aguilar indica como a grande quantidade e variedade de filmes da última década que abordam a favela e seus habitantes sinalizam a nova maneira de perceber esse espaço, que foi se transformando em protagonista de filmes de autor como *Bonanza, en vías de extinción* (Ulises Rosell, 2001), *Estrellas* (Federico León, Marcos Martínez, 2007), *Villa* (Ezio Massa, 2008), *Yatasto* (Hermes Paralluelo, 2011), *Guido Models* (Julieta Sans, 2015), de realizações que encarnam o renascimento do cinema político sessentista (como a trilogia *Memoria del saqueo*, *La dignidad de los nadies* e *Argentina latente*, Fernando Solanas, 2004-2007), de vídeos militantes de diversos conjuntos de manifestantes sociais (entre os mais ativos estão Ojo Obrero e Grupo Alavío) e de uma grande produção como *Elefante blanco* – dirigida por um diretor consagrado em âmbito mundial, cuja obra ocupa lugares de relevo em festivais renomados e distribuição comercial em vários países, e produzida por grupos importantes de França e Espanha e pela gigante Patagonik³⁷. O longa de Trapero é um especial indicador, se não de legitimação social desse espaço, da impossibilidade de contorná-lo³⁸.

Elefante blanco não adere ao cinema global de miséria ao não banalizar nem glamourizar a violência; tampouco se estrutura como um videoclipe de fatos desconexos para expor o embrutecimento de uma periferia e sua criminalização, além de não priorizar a estilização da imagem em desacordo com a crueldade de seu relato. Na favela que alberga o filme, alternam-se cenas de crianças brincando e de cordialidade entre as pessoas com sons de tiros e a presença de cadáveres; a noite assustadora com dias lindos de uma luz exuberante; a convivência difícil entre os locais e os padres/Luciana, muitas vezes tomada pela incompreensão mútua, mas também repleta de carinho; as vielas enlameadas com a decoração colorida dos dias de festa; a solidariedade e a comunidade com uma tensão permanente.

A instabilidade é reforçada verbalmente por Lisandro que, durante a acolhida simpática a Nicolás, o adverte a utilizar o colarinho para que não seja confundido com “alguém de fora” e não sofra represálias. A favela tem seus próprios códigos (como qualquer lugar), e estar atento à violência é um deles. Assim, em *Elefante blanco*, a violência não define a favela nem os personagens, mas é um dado importante para compor as relações entre as pessoas nesse universo, marcado pela contiguidade territorial inescapável com os bandos armados ligados ao comércio de drogas ilegais, pelo assédio agressivo da polícia e das milícias, pelas dificuldades estruturais e pelo que tudo isso desdobra e implica.

37. A Patagonik é uma produtora cinematográfica argentina que faz parte do conglomerado integrado por Buena Vista International (divisão de The Walt Disney Company dedicada à distribuição de longas-metragens dos selos Walt Disney Pictures, Touchstone Pictures, Hollywood Pictures, Miramax Pictures e da mesma Patagonik), Cinecolor Argentina (empresa de pós-produção e laboratório audiovisual), Pol-ka Producciones (produtora de ficções para televisão) e Artear Argentina (empresa audiovisual do grupo Clarín e proprietária do Canal 13, líder em audiência na tevê aberta do país).

38. Nos últimos anos, após a publicação do texto de Aguilar, dá-se a conhecer uma prolífica produção cinematográfica proveniente das favelas portenhas, o que foi denominado *Cine Villero*. Um breve e interessante panorama dessa produção pode ser consultado em BOSCH, Carlos Luis. La discursividad del Cine Villero. **Imagofagia**, Buenos Aires, n. 15, abr. 2017. Disponível em: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1257/1081>. Acesso em: 2 maio 2017.

Ruínas

A onipresença do Elefante branco, que a profundidade de campo nunca deixa perder de vista (Fig. 5), é uma das maiores violências que recaem sobre a villa: uma figura fantasmagórica que, como toda ruína e seu poder evocativo, projeta sobre o lugar a sombra do fracasso como um lembrete diário do que poderia ter sido e do que acabou sendo. A favela também se mostra, de certa forma, como uma ruína: as ruas e as habitações estão cheias de entulho, carros enferrujados e abandonados, barro, coisas empilhadas, materiais que apodrecem com a água. Os personagens estão sempre andando sobre ruínas ou desviando delas, e todos parecem condenados a se transformar no esboço vivo de um projeto que nunca será realizado, como o Elefante branco.



Fig. 5.

Elefante branco ao fundo. Still do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.

Ao mesmo tempo, o esqueleto do ex-futuro-hospital é refúgio sórdido para os adolescentes viciados em *paco*, é local de desova do corpo lacerado e vingado de Cruz, e é também lar para centenas de famílias – lar completamente inapropriado, mas ainda um lar. No percurso em que Julián apresenta o edifício a Nicolás, eles trafegam por entre os andares e os ambientes mais escuros se revezam com uma profusão de luzes amarelas, verdes ou azuis que dão vida ao que se intui como esquecido, assim como as vozes e a música que conformam a paisagem sonora. A extensa profundidade de campo, dessa vez, mostra as formas em que se inventam maneiras diferentes de habitar, onde fronteiras entre casa, casa do outro e espaço em comum dissolvem-se, e as esferas da vida privada e da vida pública confundem-se (Fig. 6 e 7). Em um lugar de livre acesso, o que confere domesticidade não são paredes e tetos rijos, mas gestos prosaicos de apropriação e de delimitação de territórios – gestos que, igualmente, moldam novas e distintas formas de sociabilidade, sendo possível notar não apenas o que falta, mas o que possibilita. A obra

Elefante branco: espaço urbano,
ruínas e violência



Fig. 6 e 7.

Primeira incursão de Nicolás pelo Elefante blanco. Stills do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.

Assim como o *Elefante blanco* é residencial nos andares mais baixos e antro de criminalidade nos mais altos, todas as fronteiras na favela são confusas – e, muitas vezes, determinadas pela violência. A igreja, por exemplo, e sua aura inviolável e protetora, é invadida tanto pela água das chuvas quanto pela polícia que procura por Monito; tampouco é sólida a ponto de sustentar as crenças dos padres em conflito, além de conter um agente infiltrado em seu seio. Julián interrompe o livre trânsito que caracteriza o Elefante blanco ao barrar a entrada da polícia, ao mesmo tempo em que barra a entrada de outros moradores. As invasões das forças de segurança – seja para prender um traficante, seja para dispersar uma manifestação – provocam o mesmo corre-corre sem direção que o tiroteio entre gangues.

Os limites que os padres argentinos consideram invioláveis são ultrapassados por Nicolás, que não discrimina o espaço da favela tomado pelo narcotráfico. Enquanto a Igreja e Luciana não falam com a favela como um todo, afastando-se dessa região, ele é o único que se aventura por ela e, ali, consegue negociar, mostrando que há chance para diálogo até entre as camadas mais violentas: há excesso, mas não é o lugar da barbárie absoluta (a propósito, a liderança da área é ocupada por uma mulher indígena, um dos setores mais discriminados e fragilizados da sociedade argentina). A Igreja também se comporta de forma violenta ao ignorar conscientemente e não negociar de forma alguma com essa parcela da população da *villa* que são as quadrilhas, desejando, simplesmente, a extirpação desse setor em um contexto que apresenta tantas variáveis.

As fronteiras que separam a favela da cidade da qual ela é parte, e que a unem a ela, também são intrincadas. Se, consoante Aguilar, após a crise de 2001, a favela fez-se presente na cidade por meio da visão de seus atores (especialmente os *piqueteros*, ativistas cujos protestos caracterizam-se principalmente pelo bloqueio de ruas e estradas, ou seja, piquetes, e os já mencionados *cartoneros*)³⁹, esse movimento é

39. “Com uma velocidade cultural que só os momentos de crise proporcionam, rapidamente surgiram novos tipos associados à villa. Já não estavam apenas os tradicionais, como o *ciruja* [mendigo], o *cura villero* [padre que atua nas favelas; a denominação advém a partir da atividade dos religiosos adeptos à Teologia da Libertação, corrente cristã ligada às esquerdas nascida na América Latina nos anos 1960] ou o *puntero* [dirigente local relacionado geralmente ao clientelismo], mas apareciam novos, como o *pibe chorro* [ladrãozinho], o *transa* [traficante de drogas], o *tumbero* [gíria para referir-se aos presidiários e ex-presidiários] e, principalmente o *cartonero* e o *piquetero*. Tanto o *cartonero* quanto o *piquetero* avançavam sobre o território urbano e punham em questão a ideia de fronteira, fazendo da presença das favelas e dos pobres algo visualmente urgente que já não admite supressão”. AGUILAR, 2015, p. 195-196.

parcial, pois as ruas são “ocupadas” por um tempo demarcado: o tempo do trabalho. A noção de gueto está sempre à espreita, como expresso nas dúvidas dos adolescentes sobre permanecer em um território arisco (mas que lhes é próprio e familiar) ou ir embora para outro tão arisco quanto, temores que se materializam quando a saída só parece possível morrendo ou indo para um centro de reabilitação.

O centro de reabilitação e sua calma (que logra apaziguar mais a alma do padre belga que a cabeça de Monito) é um dos lugares que se configuram como um “fora” e que se relacionam com a favela, seja por conjunção ou disjunção – como a sala de reuniões do Arcebisado, o paradisíaco retiro de Nicolás, a impecável clínica em que Julián é internado, a casa de Luciana, os parques e ruas vazios e o apartamento do padre argentino.

A sala do Arcebisado localiza-se no interior de uma bela e luxuosa igreja, em cuja praça uma porção de crianças brinca, jovens reúnem-se e senhoras conversam, em uma cena fugaz que lembra o cotidiano da favela (quando a mesma está em paz), sendo também a única praça da cidade que parece ter vida. Na primeira reunião nessa sala, os religiosos assinam papéis e tiram fotos junto a políticos para selar a construção de casas na *villa*, situação solene e pomposa da qual a câmera vai recuando em um suave *dolly back*, que insinua uma vontade de distanciamento (Fig. 8 e 9). O motivo será revelado na próxima cena, quando as belas promessas recém-acordadas são chamadas à realidade por Luciana e Julián, que obtêm como resposta pedidos de paciência e de fé, os quais soam como uma burla após toda a cerimônia. Esse ato de recuar sinaliza o desligamento entre a igreja e suas causas, propagadas, durante a reunião, por meio de uma voz *over* desconhecida que permite que ninguém tenha de se responsabilizar pelas palavras ditas e pelos planos feitos. Esse afastamento é selado em outra reunião, na qual se trata da invasão, pelos moradores, do terreno em obras – ocasião em que também se dá uma ruptura na atitude de Julián.

Fig. 8 e 9.

Distanciamento da câmera durante a reunião na luxuosa sala do arcebisado. Stills do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.



Julián incorpora uma figura emblemática – tanto para a igreja quanto para a memória popular *villera* – que é o padre Carlos Mugica, quem, segundo Vezzetti, proporcionou, para a consciência histórica

Natalia Christofolletti

Ar. Como explica Vezzetti, **Barriera** foi assassinado pela ditadura (morreu dois anos *Elefante blanco*: espaço urbano, antes que esta se instaurasse), e **uma sociedade** condensava-se o que alguns historiadores chamaram de “guerra civil” entre peronistas. “Mugica havia se enfrentado publicamente com José López Rega, Ministro do Bem-Estar Social, secretário privado de Perón e criador da Triple A, um grupo parapolicial ilegal dedicado a assassinar membros, sobretudo líderes, do peronismo montonero. Entretanto, o padre Mugica também havia se enfrentado com os Montoneros, a organização guerrilheira que se proclamava peronista ‘autêntica’ e afrontava Perón”. Assim, Mugica terminou, como situaram seus mais relevantes biógrafos, entre dois fogos. Inicialmente pensou-se que os responsáveis por sua morte haviam sido os Montoneros; hoje as maiores evidências recaem sobre a Triple A. VEZZETTI, Hugo. Archivo y memorias del presente. *Elefante blanco* de Pablo Trapero: el padre Mugica, los pobres y la violencia. **A Contracorriente**, Raleigh, v. 12, n. 1, p. 179-190, 2014. Disponível em: <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1310/2238>. Acesso em: 2 jun. 2016.

argentina, o paradigma do *cura villero*. Sua evocação não se dá apenas por intermédio de Julián, mas de sua permanência na “realidade” por meio de retratos, placas, citações, seu túmulo e da dedicatória ao fim do filme. Além de célebre padre terceiro-mundista, Mugica foi militante político e se envolveu nas lutas internas do movimento peronista, sendo assassinado em 1974 em um crime ainda não resolvido (como lembra a dedicatória). Sua maneira de definir-se (clara e publicamente) como socialista, revolucionário e inimigo dos interesses oligárquicos também deteriorava sua relação com a cúpula eclesial, à qual estavam ligados não só os tais interesses oligárquicos, mas os políticos⁴⁰.

Ainda que, durante a celebração de ordenação de um novo padre, o rosto de Julián fique lado a lado com a bandeira que estampa o rosto de Mugica (também celebrado pelo aniversário de seu óbito), e ocupe com ela toda a imagem que tem apenas o céu ao fundo (Fig. 10), formando, assim, uma composição que aproxima os homens em suas santidades, a “encarnação” do segundo no primeiro tem algumas inflexões, se considerarmos as diferenças tanto em suas vidas quanto em suas mortes. Julián está acostumado a trabalhar nas condições mais duras, convencido da eficácia de seu trabalho, transitando na caridade cristã apesar de, como exposto anteriormente, exercer um labor mais social que pastoral. Ao contrário de Mugica, Julián não assume a militância, que “extraí sua razão de ser do político entendido como uma forma de organização para disputar espaços de poder e que se caracteriza pela intervenção de formas coletivas em um território”, como nota Nahuel Montes⁴¹, mas coloca seu corpo solitariamente na aglomeração da *villa* (o que se repete em Nicolás e em Luciana). Às vezes, ele se comporta como um “amortecedor” de conflitos, repetindo aos moradores as esta-pafúrdias solicitações de paciência e de fé de seus superiores.



Fig. 10.

Aproximação das figuras do padre Julián e do padre Mugica. Still do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.

Dessa forma, Julián (e, em menor medida, o padre belga e a assistente social) adere à visão vitimizadora que a Igreja dedica à favela, e

41. MONTES, Nahuel.
Op. cit., p. 2.

42. AGUILAR, 2015, p. 205.

43. Com as ruínas do Elefante branco não é diferente, pois elas são o espectro de uma visão megalomânica naufragada sobre a qual a população ou a configuração atuais não têm nenhuma responsabilidade *a priori*.

por isso seu olhar dirige-se à cidade como horizonte – o gesto a partir da janela de seu apartamento repete-se quando ele visita outra *villa* em busca da mulher possivelmente curada pelas orações para Mugica. No caminho, através do riozinho que dá acesso ao local, ele observa altos prédios ao fundo, compondo, mais uma vez, a cidade como aspiração.

Para Aguilar, a radicalidade política de Mugica que, naquele então, personificou um programa revolucionário de transformação social e cristã, não parece muito congruente com o fatalismo que marca a representação da *villa* em *Elefante blanco*⁴². Porém, essa não é a concepção do filme, mas a de Julián, com a qual a obra não se corresponde, apesar de se construírem vínculos entre elas: conforme discutido anteriormente, por meio das intervenções de Monito e de outros adolescentes, e de uma câmera que se aproxima com dificuldade e parcimônia; por outro lado, se as vivências dos personagens “estrangeiros” são o eixo do filme, suas compreensões a respeito do lugar ao qual se incorporam ou querem se incorporar vão se movendo no decorrer da trama e de suas crises – e Julián será o mais afetado.

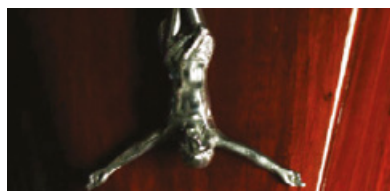
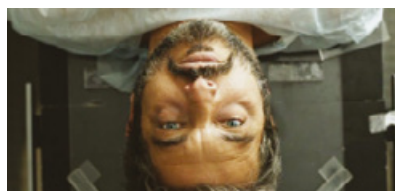
Por exemplo, a sequência da visita à senhora recuperada por milagre reporta à viagem anterior do padre à Amazônia, interlúdio entre o hospital e a favela. Lá, apesar da pobreza, as paisagens eram exuberantes, enquanto o rio, dessa vez, está cheio de lixo. Essa segunda viagem aponta que os espaços deteriorados não se dão *per se*, mas vão se deteriorando, e a cidade está por trás dessa deterioração⁴³ – o choque acontece em uma mesma imagem. Já na cena em que se irmanam as faces de Julián e de Mugica no firmamento, o primeiro reconhece em seu discurso as mudanças que ocorreram na *villa* desde a morte do homenageado, especialmente com relação à violência: “a violência de ontem e de hoje não são a mesma”, diz.

Se Mugica se afastou dos Montoneros, principalmente, por se recusar a pegar em armas, Julián enfim se aproxima dele justamente ao pegar em uma, quando faz o que rogou ao Arcebispo: não ser apenas um sacerdote. Entendendo o significado da violência de hoje na favela, participa dela, da mesma forma que Nicolás participava ao tratar com os traficantes. Entre dois fogos como seu mentor, Julián se coloca no campo de batalha da polícia e dos traficantes, uma rotina para os *villetes*, e assim não morre por eles, nem vive para eles, mas vive com eles e morre como eles.

Se, em *Elefante blanco*, Trapero parece render-se à sua fascinação pelas causas perdidas, pela fatalidade, pela cotidianidade sórdida, pela violência que se ramifica, pelos caminhos que não levam a nada, ele também se rende à sua frequente constatação de que “entre mortos

e feridos, todos se salvaram”. Nem todos, é certo, e nesse caso, um dos protagonistas é ceifado pela morte – além de tudo, uma morte sem sentido, como é comum na favela. Não há propriamente um mártir morrendo, já que o martírio é moeda corrente.

A ideia (cristã) de sacrifício ao redor do ato de Julián é desconstruída não apenas porque ninguém termina como um mártir nesse universo, mas porque todos podem terminar como um. Há dois planos que ligam o padre a Jesus Cristo devido ao mesmo posicionamento da câmera: em sua primeira aparição, quando faz o exame, seu rosto invertido é captado em *plongée* total (Fig. 11), como a pequena escultura prateada do Cristo, também invertida, que adorna o caixão de Cruz (Fig. 12). Entretanto, justo antes que a tampa com a escultura entre em quadro, aparece o rosto de Cruz – nome não menos sugestivo – na mesma posição, pelo mesmo ângulo (Fig. 13). Quando se descobre o seu cadáver, ele também evoca a iconografia cristã, posicionado tal qual Cristo em Pietà, com uma pilha de resíduos do Elefante branco substituindo a Virgem Maria (Fig. 14). O mesmo se dá com o corpo de Mario, que Nicolás vai buscar na zona inimiga, transportado em uma carriola com os braços abertos e a cabeça ligeiramente tombada, como Jesus crucificado (Fig. 15) – e, depois, deitado sobre uma mesa (Fig. 16), remetendo às diversas pinturas sobre o corpo do Cristo morto, como as de Andrea Mantegna (c. 1475, Fig. 17), Hans Holbein (1521, Fig. 18) e Philippe de Champaigne (c. 1650, Fig. 19).


Fig. 11 e 12.

Julián durante seu exame médico e a tampa do caixão de Cruz. Stills do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.


Fig. 13 e 14.

Cruz em seu caixão e quando é encontrado morto por Julián. Stills do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.


Fig. 15 e 16.

Mario, o garoto assassinado, também relacionado à figura do Cristo crucificado e morto. Stills do filme *Elefante blanco* (2012), Pablo Trapero, Argentina.

Fig. 17.

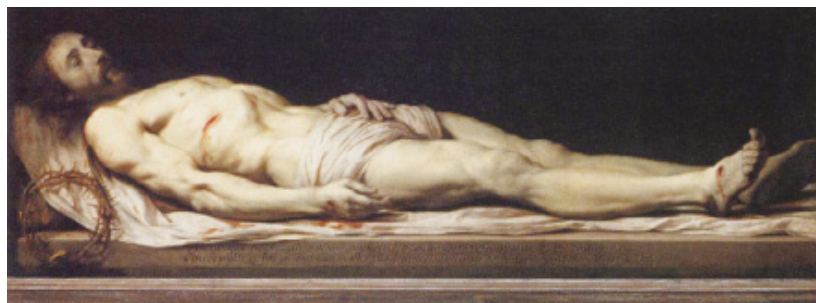
Andrea Mantegna,
Lamentazione sul Cristo morto,
c. 1475. Têmpera sobre tela,
68 x 81 cm, Pinacoteca de
Brera, Milão.

**Fig. 18.**

Hans Holbein, *Der Leichnam Christi im Grabe*, 1521. Óleo e
têmpera em madeira, 30 x 200
cm, Museu das Belas Artes,
Basileia.

**Fig. 19.**

Philippe de Champaigne, *Le Christ mort couché sur son linceul*, c. 1650. Óleo sobre
tela, 68 x 197 cm, Museu do
Louvre, Paris.



Como caracteriza Wolf a respeito do destino de Julia em *Leonera*, há uma *fuga para adiante*, e todos os personagens escolhem sobreviver e lutam por isso, apesar dos pesares⁴⁴. Ainda que o fracasso pareça dado de antemão pela presença do Elefante branco, o filme complexifica a questão fazendo da favela não apenas um lugar de pobreza, de violência e de fiasco, mas de resistência, de amor e de luta. Contudo, como explicava Julián em sua preleção, não é o mesmo espaço de luta preconizado pela militância eclesiástica dos tempos de Mugica (coisa que ele mesmo vai realmente entender apenas no final do filme).

Aguilar, ao contrário, considera que, junto à figura (desvirtuada, para ele) de Mugica, o filme herda daquela época o legado do cinema militante, no qual “o único olhar possível e desejado em relação com esse espaço de frustração e miséria é político e o único modo em que os *villeros* podem se converter em sujeitos da narração é pela política”, o que faz com que a produção de Trapero caia em uma contradição⁴⁵. Segundo o pesquisador, o filme multiplica estereótipos do cinema global

44. WOLF, Sergio. Op. cit.,
p. 126.

45. . AGUILAR, 2015, p. 202.

de miséria (a favela como um labirinto sem saída, o *cura villero* como personagem altruísta e resignado, o padre jovem que cai em pecado, os garotos drogados, a delinquência como única opção), mas, em vez de criminalizar esse mundo, politiza-o.

No entanto, a organização política e as manifestações não estão em primeiro plano: primeiro, as relações dão-se muito mais em um âmbito social que político (as reuniões, as conversas, as festas, as cerimônias religiosas – tristes ou felizes) e, segundo, a única manifestação planejada é a ocupação da obra, cuja importância está ligada, antes, a demonstrar a negação ao diálogo e à truculência das autoridades (políticas e religiosas) por meio da polícia, em mais uma ocasião em que a violência é o canal de comunicação. Ademais, o tributo ao padre Mugica, uma figura dissidente em vários sentidos, junto à representação patética e arrivista da hierarquia da Igreja, parece apontar mais para a despolitização da ação católica – que abandonou projetos efetivos de mudança e de luta conjunta conforme propostos pela Teologia da Libertação seguida por Mugica – e de setores da esquerda, e criticar as maneiras como ambos, Igreja e esquerda, buscam *converter* (cada uma a seu modo) os lugares marginalizados⁴⁶.

Os moradores da *villa de Elefante blanco* não são nem aspiram ser seres políticos, como demanda o cinema sessentista ou como analisa Aguilar, mas seres completos (e complexos). Essa complexidade é ensaiada pela inserção, no início do filme, da música “Las cosas que no se tocan” (da banda argentina provocantemente chamada Intoxicados), quando o Elefante blanco é mostrado pela primeira vez, em um plano geral, com a movimentação habitual em seus arredores. A música lista coisas das quais o cantor gosta: garotas, drogas, guitarras, James Brown, Madonna, dinheiro, arroz, cachorros etc. Nas imagens, é visível a precariedade das situações, mas também a normalidade. Enquanto a letra arrola uma porção de coisas materiais, deparamos-nos com a carência que impera. Porém, ao final, a música assume que as melhores coisas são aquelas que não se tocam, são aquelas não materiais. Assim, sugere que, apesar das dificuldades, são outras coisas que importam, valorizando outros aspectos daquele lugar e, ao mesmo tempo, não menosprezando suas carências: as carências importam e não importam, pois não se pode negar a miséria, mas não se pode, tampouco, fazer com que a miséria seja a única dimensão que existe, e “Las cosas que no se tocan” convoca a sensibilidade daqueles que fazem parte desse mundo.

A contradição não está no filme, mas nos personagens centrais que, através dela, humanizam-se e podem concluir seus processos de

46. Essa concepção da (des) política está longe de ser aquela pregada pelo cinema militante dos 1960/1970 e soa muito mais como um vestígio de um dos corroteiristas, Santiago Mitre – o polêmico e proeminente diretor de *El estudiante* [O estudante, 2011], *Los posibles* [codireção de Juan Onofri Barbato, 2013], *La patota* [Paulina, 2015] e *La cordillera* [2017] – que, como percebe-se pelos seus filmes, preocupa-se bastante com a dinamitação da política.

aprendizagem – mesmo que por meio da violência; mesmo que, muito *traperianamente*, o fim não seja um triunfo espetacular. Entre os infernos labirínticos que mergulham nas camadas mais escuras do tráfico, as rajadas de balas que vêm de todos os lados, os alagamentos e o barro, a indiferença dos supostos protetores e a morte, está a descoberta da paixão por Nicolás, a licença para poder sentir ira de Julián, as festas e a vida – que não se dá por nenhum nascimento, mas pelo renascimento dia a dia da *villa*. A fé não move a montanha de concreto, mas as ruínas sobrevivem ao tempo e às intempéries.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Miriam Gárate e à Yanet Aguilera pelas conversas sobre o filme, que me ajudaram imensamente a refletir sobre ele. Agradeço também aos atentos pareceristas, que colocaram diversas questões pertinentes e interessantes.

Bibliografia

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

AGUILAR, Gonzalo. Imágenes de la villa miseria en el cine argentino: un elefante oculto tras el vidrio. In: **Más allá del pueblo**: imágenes, indicios y políticas del cine. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Paidós, 2015.

AUYERO, Javier. Introducción: claves para pensar la marginación. In: WACQUANT, Loïc. **Parias urbanos**: marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio. Buenos Aires: Manantial, 2007. p. 9-31.

BENTES, Ivana. Estéticas da violência no cinema. **Interseções**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 217-237, 2003.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acesso em: 7 jun. 2014.

BERNADES, Horacio. Entre botones. **Página 12**, Buenos Aires, 15 set. 2002. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-382-2002-09-17.html>. Acesso em: 22 maio 2016.

BORDIGONI, Lorena; GUZMÁN, Victoria. Márgenes y periferia en la representación de lo social en el *nuevo cine argentino*. In: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo (ed.). **Una historia del cine político y social en Argentina**. Formas, estilos y registros (1969-2009). Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. p. 575-607.

BOSCH, Carlos Luis. La discursividad del Cine Villero. **Imagofagia**, Buenos Aires, n. 15, abr. 2017. Disponível em: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1257/1081>. Acesso em: 2 maio 2017.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: journeys in art, architecture, and film**. New York: Verso, 2007.

CASTEL, Robert. **A insegurança social: o que é ser protegido?** Petrópolis: Vozes, 2005.

CASTRO, Teresa. Cinema's Mapping Impulse: questioning visual culture. **The Cartographic Journal**, Leeds, v. 46, n. 1, p. 9-15, fev. 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/4074848/Cinemas_Mapping_Impulse_Questioning_Visual_Culture. Acesso em: 14 jun. 2016.

FONTANA, Patricio. *Suburbio*: nadie sale vivo de aquí. **Informe Escaleno**, Buenos Aires, 18 nov. 2013. Disponível em: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=36>. Acesso em: 23 maio 2014.

GAMBERINI, Marcela. Una nueva cartografía para el cine argentino. **Con los ojos abiertos**, [s. l.], 4 jun. 2012. Disponível em: <http://www.conlosojosabiertos.com/una-nueva-cartografia-para-el-cine-argentino/>. Acesso em: 30 jun. 2012.

GILLONE, Daniela. Ressignificações do exílio no cinema argentino. In: AGUILERA, Yanet (org.). **Imagem e exílio: cinema e arte na América Latina**. São Paulo: Discurso Editorial, 2015. p. 137-148.

GORELIK, Adrián. **Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2004.

GOULART, Marília Bilemjian. **Um salve por São Paulo: narrativas da cidade e da violência em três obras recentes**. 2014. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-28012015-100411/pt-br.php>. Acesso em: 19 jan. 2015.

HIJIKI, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LEÓN, Christian. **El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana**. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Ediciones Abya-Yala; Corporación Editora Nacional, 2005. Disponível em: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/183/1/SM64-Le%C3%B3n-El%20cine%20de%20lamarginalidad.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2016.

MELLO, Cecília Antakly de. **Movimento e espaços urbanos no cinema mundial contemporâneo**. 2011. Relatório final (Pós-Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/CAM.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2012.

MENNEL, Barbara. **Cities and Cinema**. London: Routledge, 2008.

MONTES, Nahuel. Ruinas y adecuaciones a propósito de *Elefante Blanco* de Pablo Trapero. *Viejas marcas, nuevos espacios. Margen*, Buenos Aires, n. 65, jul. 2012. Disponível em: <http://www.margen.org/suscri/margen65/montes.pdf>. Acesso em: 15 maio 2016.

MORAZZO, María Virginia; WULFF, María Cecilia. *Elefante blanco: una mirada sobre la identidad nacional a través del arte cinematográfico. La Escalera*, Buenos Aires, n. 22-23, p. 201-217, 2013. Disponível em: <http://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/313/255>. Acesso em: 23 maio 2016.

PEÑA; Fernando Martín; LUKA; Ezequiel. Pablo Trapero. In: PEÑA, Fernando Martín (ed.). **Generaciones 60/90: cine argentino independiente**. Buenos Aires: Malba, 2003. p. 196-209.

PRATT, Geraldine; SAN JUAN, Rose Marie. **Film and urban space: critical possibilities**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

QUINTANA, Ángel. El fracaso del altruismo. *Elefante blanco*, de Pablo Trapero. **Caimán Cuadernos de Cine**, Madrid, n. 7, p. 32, jul.-ago. 2012.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico**. Barcelona: Paidós, 2002.

VERARDI, Malena. **Nuevo cine argentino (1998-2008): formas de una época**. 2010. Tese (Doutorado em História e Teoria das Artes) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2010. Disponível em: http://dspace.filo.uba.ar:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/159/uba_ffyl_t_2010_0861315.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 12 abr. 2015.

VEZZETTI, Hugo. Archivo y memorias del presente. *Elefante blanco* de Pablo Trapero: el padre Mugica, los pobres y la violencia. **A Contracorriente**, Raleigh, v. 12, n. 1, p. 179-190, 2014. Disponível em: <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1310/2238>. Acesso em: 2 jun. 2016.

WOLF, Sergio. Pablo Trapero: pasaje a otros mundos. In: PENA, Jaime (ed.). **Historias extraordinarias**. Nuevo cine argentino 1999-2008. Madrid: T&B Editores; Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2009. p. 121-128.

Natalia Christofoletti Barrenha é pesquisadora de cinema latino-americano e professora, doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Autora do livro *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina* (Alameda Editorial e Fapesp, 2014). Edição em espanhol no prelo pela Prometeo Editorial (Argentina). Realiza pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Atua também na programação e produção de mostras audiovisuais, como "Histórias extraordinárias: cinema argentino contemporâneo" (realizada desde 2016 em cidades como Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo) e "Um lugar ao sol. A cidade em disputa no cinema brasileiro contemporâneo" (2018, São Paulo).


Marcelo de Andrade Pereira* e Ana Paula Parise Malavolta*

Considerações filosóficas sobre o habitar e o visitar no contexto das residências artísticas do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

Philosophical considerations on the concept of living and visiting in the Tanztheater Wuppertal artistic residences.

Artigo inédito

Marcelo de Andrade Pereira

 0000-0003-1180-1156

Ana Paula Parise Malavolta

 0000-0001-8305-1476

palavras-chave:

Pina Bausch; residência
artística; dança teatro;
processo criativo

Este artigo, de caráter ensaístico, consiste em uma reflexão acerca do sentido do habitar e do visitar/viajar desde a construção poética de Pina Bausch. Ao tomar como ponto de partida a apreciação de um conjunto de peças apresentadas no período das Olimpíadas de Londres, em 2012, a investigação procura delimitar a produção da artista, de modo a diferenciar três fases poéticas, focalizando especialmente em uma tardia – a qual se caracteriza pela relação dos bailarinos da companhia de Wuppertal com cidades do mundo inteiro; pretende, portanto, ao deslindar o problema do habitar e do visitar/viajar no processo criativo da coreógrafa em questão, demonstrar as potencialidades éticas e estéticas de uma dada forma de composição artística – paradoxalmente singular e plural.

keywords:

Pina Bausch; artistic
residence; dance theatre;
creative process

This paper consists on a philosophical essay on the meaning of living and visiting/traveling from the artistic work of the German choreographer Pina Bausch. Taking as a starting point the appreciation of a set of pieces presented at the London Olympic Games in 2012 by the dance company of Pina, this research seeks to delimit the artist's production, in order to differentiate three poetic phases, focusing especially on a late one – which is characterized by the company dancers' relationship with cities from all over the world; it aims, therefore, to unravel the problem of living and traveling/visiting in the creative process of this choreographer to demonstrate the ethical and aesthetic potentialities of a given form of artistic composition – paradoxically singular and plural.

*Universidade Federal de
Santa Maria (UFSM), Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.153208



Preâmbulo

Este artigo objetiva discutir a obra de Pina Bausch a partir da exposição e problematização de uma série de apresentações realizadas pelo Tanztheater Wuppertal Pina Bausch durante o ano de 2012, também conhecida como *dançatona* – maratona de dança (a propósito dos jogos olímpicos de Londres); a partir de um trabalho de campo, que implicou o acompanhamento da montagem desses espetáculos, realizou-se a construção de conjuntos experienciais sobre as fases que marcaram os modos de produção e criação artística de Pina, dentre as quais se situam as residências artísticas. Outrossim, por meio dessa investigação foi possível tecer relações teóricas a partir de Deirdre Mulrooney, Michel Onfray e Martin Heidegger sobre os encontros e deslocamentos desencadeados pelos caminhos construídos entre Pina e seus bailarinos e as cidades para onde viajaram, onde residiram e habitaram – mesmo que momentaneamente.

Dançatona: o/um mundo em 33 dias

Nos dias que antecederam os Jogos Olímpicos de 2012, a cidade de Londres viu realizar-se uma singular maratona, cultural e que, à semelhança da atlética, colocou o espectador frente a um espetáculo de resistência e diversidade; tal evento, segundo seus organizadores, pretendia preparar o terreno para aquela que é conhecida como “a grande festa das nações”. Todavia, diferentemente da última, a primeira não se caracterizava como sendo uma disputa, contenda; a *dançatona* – como foi chamada pela companhia a maratona de dança – tampouco ensejava a mera demonstração das capacidades físicas de seus partícipes, dando-se, não obstante, fora dos limites de um estádio. Dentre as inúmeras atividades que compuseram a Maratona Cultural de Londres, duas destacam-se pela complexidade e monumentalidade (dramática, linguística, cultural, logística): (1) a encenação, por parte de diferentes companhias de teatro (provenientes de todos os cantos do globo), de praticamente toda a produção do grande bardo inglês (totalizando 37 peças); (2) a apresentação, num período de 33 dias, de um conjunto de 10 peças do repertório da coreógrafa alemã Pina Bausch¹.

218

Marcelo de Andrade

Pereira e Ana Paula

Parise Malavolta

Considerações filosóficas sobre
o habitar e o visitar no contexto
das residências artísticas do
Tanztheater Wuppertal Pina
Bausch

1. SULCAS, Roslyn. An olympian twirl around the world. **New York Times**, New York, 31 maio 2012. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/06/03/arts/dance/pina-bausch-series-world-cities-in-london-2012-festival.html>. Acesso em: 28 nov. 2017.



Fig. 1.
Ensaio do Tanztheater
Wuppertal. Londres, 2012.
Foto: Eddie Martinez.

Ainda que as encenações das peças de Shakespeare pudessem apresentar armadilhas operacionais – como de praxe –, não se pode dizer que elas guardavam o mesmo grau de dificuldade enfrentado pelo *ensemble* de Wuppertal, o qual realizou um total de 20 performances – duas apresentações para cada uma das obras de Bausch, com somente um ou dois dias de intervalo entre elas –, alternadas em dois grandes palcos da cidade: Sadler's Wells e Barbican Centre. A escolha das peças de Pina que fariam parte da programação não foi aleatória; remontava, isso sim, às produções realizadas em colaboração entre a artista e seus bailarinos – a partir de residências artísticas – com as cidades mais diversas do mundo inteiro.

Posto isso, apresentamos, a seguir, sinteticamente o cronograma e os respectivos espaços de realização das performances da trupe de Pina Bausch – assim como o ano de criação de cada uma das peças – na programação da Maratona Cultural de Londres².

2. Todas as obras encenadas na maratona de dança do Tanztheater Wuppertal foram assistidas pelo autor desse texto. As considerações sobre os espetáculos do circuito analisado baseiam-se, portanto, fundamentalmente nesse trabalho de campo. De antemão, o autor gostaria de agradecer a preciosa colaboração – por meio de depoimentos e outros materiais – dos bailarinos da companhia, em especial, Eddie Martinez e Dominique Mercy.

- Viktor (Roma, 1986), 6 e 7 de junho, Sadler's Wells;
- Nur Du, (Los Angeles, 1996), 9 e 10 de junho, Barbican;
- Como el mosquito en la piedra, ay si, si, si... (Santiago, 2009), 12 e 13 de junho, Sadler's Wells;
- Ten Chi (Saitama, 2004), 15 e 16 de junho, Barbican;
- Der Fentsputzer (Hong Kong, 1997), 18 e 19 de junho, Sadler's Wells;
- Bamboo Blues (Calcutá, 2007), 21 e 22 de junho, Barbican;

**Marcelo de Andrade
Pereira e Ana Paula
Parise Malavolta**

Considerações filosóficas sobre
o habitar e o visitar no contexto
das residências artísticas do
Tanztheater Wuppertal Pina
Bausch

**3. TANZTHEATER WUPPERTAL
PINA BAUSCH. World Cities
program.** London: Sadler's
Wells and Barbican Centre,
2012.

- Nefés (Istambul, 2003), 24 e 25 de junho, Sadler's Wells;
- Água (São Paulo, 2001), 28 e 29 de junho, Barbican;
- Palermo (Palermo, 1989), 01 e 02 de julho, Sadler's Wells;
- Wiesenland, (Budapeste, 2000), 08 e 09 de julho, Sadler's Wells³.

As dez produções apresentadas naquele ano, em Londres, não buscavam por certo esgotar o conjunto das criações de Pina realizadas em parceria com as cidades, mas tão somente apontar uma parte expressiva e substancial delas, caracterizadas fundamentalmente pela multi e transculturalidade. Como se poderá observar adiante, as obras apresentadas nessa ocasião pertencem a uma terceira fase poética de Pina Bausch, mais profícua e tardia, a qual teria surgido com *Viktor*, em 1986 – resultado do contato da artista e seus bailarinos com a cidade de Roma –, e se encerrado com a peça chilena ... *como el mosquito en la piedra, ay si, si...*, de 2009 (ano da morte de Pina), em colaboração com a cidade de Santiago.

Conjuntos e com juntos

Com efeito, pode-se dizer que essa terceira fase distingue-se de outras duas que a antecedem (compreendendo-se aqui apenas o que foi produzido por Pina a partir de sua chegada como diretora/artista residente no/do Ballet da Ópera de Wuppertal, em 1973), quais sejam: uma primeira fase, marcada pelo convencionalismo coreográfico – que tomava o movimento como seu principal meio de expressão (e que encontra em *Das Frühlingsopfer* [A sacração da primavera], de 1975, seu exemplo mais acabado) –, e uma segunda, iniciada com *Blaubart* [Barba Azul], de 1977; espetáculo o qual assinala o momento em que o trabalho da renomada artista torna-se mais experimental, descentralizado, não linear, fragmentário e não narrativo⁴.

É a partir desse segundo momento que a artista começa a empregar sistematicamente seu célebre método de perguntas e respostas, de modo a retirar da experiência dos próprios bailarinos o material para as suas criações; disso, decorre o abandono das questões sacras – enleadas nos mitos, nas grandes narrativas e peças operísticas – em vista do acolhimento das cintilações do profano; esse dado fornece, pois, pistas para a compreensão da natureza propriamente fragmentária das produções subsequentes à peça inspirada em Bartok de Pina. Sublinha-se, ainda, que é justamente nesse período que a artista tomará os outros elementos da cena – tais

4. Como bem nos lembra Climenhaga, ainda que as criações circunscritas a essa primeira fase remontem a materiais pré-existentes, já ali Pina desenvolvia uma abordagem heterodoxa dos mesmos, “recriando a condição e a atmosfera de cada história ao invés de contá-la meramente desde uma narrativa linear convencional”; dito de outro modo, Pina criava com seus bailarinos padrões de movimento – sob a forma do gesto –, a partir da resposta emotiva dos mesmos em relação às estruturas narrativas. De acordo com o autor, “as histórias [eram] interpretadas por intermédio da experiência presente”. CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch**. New York: Routledge, 2009. p. 10-11.

como figurino, cenografia, adereços, música, texto – como meios de expressão tão importantes quanto o próprio movimento⁵.

A fim de vislumbrarmos com maior nitidez as diferentes tonalidades e gradações poéticas da produção de Bausch – e diferenciar o conjunto de produções que aqui nos interessa, isto é, as compostas em parceria com as cidades –, buscamos esboçar um quadro que supomos poder circunscrever três conjuntos distintos de obras – em suas respectivas fases e definidas frouxamente a partir de seu método de composição –, as quais permitem apontar temas, intensidade dramática e características dominantes em cada um dos interstícios relacionados. É importante salientar, todavia, que a delimitação temporal efetuada não comporta (tampouco pretende comportar) a totalidade das criações da artista em um ou outro momento, uma vez que obras de um mesmo período podem não necessariamente manter relação entre si; ou seja, ainda que peças decorrentes de residências artísticas dominem o terceiro eixo temporal da produção de Pina, nem todas as obras podem ser abarcadas por essa categoria.

5. SERVOS, Norbert. **Pina Bausch Tanztheater**. Luzerne: Keiser Verlag, 2010.

1974 – 1976: fase coreográfica: utilização de materiais pré-existentis: narrativas míticas, peças musicais, textos. Obras: Fritz (1974); Iphigenie auf Tauris (1974); Adagio – fünf lieder von Gustav Mahler (1974); Ich bring dich um die ecke (1974); Orpheus und Eurydike (1975); Wind von West (1975); Das Frühlingsopfer (1975); Die Sieben Tödsunden (1976); as datas referem-se às estreias.

1977 – 1985: fase de introspecção: temas “universais”: medos, angústias, conflitos; Obras: Blaubart – Beim anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper “Herzog Blaubarts Burg” (1977); Renate wandert aus (1977); Komm tanz mit mir (1977); Er nimmt an der hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen (1978); Café Muller (1978); Kontakthof (1978); Árias (1979); Keuschheiteslegende (1979); 1980 – Ein stück von Pina Bausch (1980); Bandoneon (1981); Walzer (1982); Nelken (1982); Auf dem gebirge hat man ein geschrei gehört (1984); Two cigarretes in the dark (1985).

1986 – 2009: fase migratória: preponderam nesse período co-produções; realização de residências artísticas; Viktor (Roma, 1986); Palermo (Palermo, 1989); Tanzabend II (Madri, 1991); Ein Trauerspiel (Viena, 1994); Nur Du (Only You) (Los Angeles, 1996); Der Fentsputzer (Hong Kong, 1997); Masurca Fogo (Lisboa, 1998); O Dido (Roma, 1999); Wiesenland (Budapeste, 2000); Água (São Paulo, 2001); Nefés (Istambul, 2003); Ten Chi (Saitama,

Considerações filosóficas sobre
 o habitar e o visitar no contexto
 das residências artísticas do
 Tanztheater Wuppertal Pina
 Bausch

2004); *Rough Cut* (Seul, 2005); *Bamboo Blues* (Calcutá, 2007); Como el musguito en la piedra, ay si (Santiago, 2009).⁶

De um total de 20 peças compostas por Pina e seus bailarinos durante o último interstício assinalado (1986-2009), apenas seis poderiam ser consideradas produções “genuinamente” independentes, visto que não se vinculariam a nenhuma cidade ou país. São elas: *Ahnen* (1987); *Danzón* (1995); *Das Stück mit dem Schiff* (1993); *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (2002); *Vollmond* (2006) e *Sweet mambo* (2008). Isso não significa dizer, contudo, que tais obras não tenham se nutrido ou mesmo se alicerçado nas experiências colhidas e ressignificadas nas residências; *Sweet mambo*, de 2008, por exemplo, muito deve sua origem ao material excedente do espetáculo do ano anterior, *Bamboo blues*, então realizado na Índia⁷; de fato, alguns elementos presentes nessa peça tornam a relação inequívoca, porquanto são tomados como vestígios duradouros de uma dada experiência. Vejamos.

Na primeira cena do espetáculo de 2008, Regina Advento adentra o palco, pela esquerda, manuseando um *dribu* – pequeno sino tibetano amplamente utilizado por budistas para fins meditativos e/ou terapêuticos, muito comum em uma região que se espraia do norte do Himalaia, na China, até o norte da Índia –, de modo a produzir, pela fricção do bastão de madeira com o recipiente de metal, um som harmônico e magnético, que reverbera livre e impetuosamente no espaço; nesse mesmo momento, a bailarina volta-se ao público para, de forma concomitante, apresentar a si mesma e ensinar a pronúncia correta de seu nome. Diz ela: “*eu me chamo Regina; não Regina* [variando foneticamente] *ou Regina; Regina!* [em alto e bom tom]; *Regina* [sussurrando; fazendo ressoar, tal como o sino por ela portado, o seu próprio nome]”. Regina, pois, nos leva de volta à Índia.

Há, certamente, nesse encadeamento de ações uma inflexão sonora e atmosférica que transporta de imediato o espectador para um registro estético canoro qualitativamente distinto do habitual. Uma conexão mais precisa e talvez mais evidente entre esses mesmos espetáculos, *Sweet mambo* e *Bamboo blues*, diz respeito à cenografia; em ambas as obras, cortinas (feitas de um tecido branco diáfano; sobremaneira plissadas em *Bamboo blues*; mais planas, estendidas e entrelaçadas em *Sweet Mambo* – em que o material é igualmente utilizado na transversal –, expandindo-se com o ar, de modo a criar uma bolha de tecido no interior da qual também dançam os bailarinos) pendem das varas do urdimento até o chão do palco, – desempenhando ora função

6. PEREIRA, Marcelo de Andrade; SCHUQUEL, Maurílio Bertazzo; MALAVOLTA, Ana Paula Parise. As Paisagens de Pina Bausch. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, n. 37, p. 2, 2019. Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/670/pdf_28. Acesso em: 6 jun. 2019.

7. O espetáculo *Sweet mambo* não constava na programação da *dançatona*; na verdade, essa obra sequer pertence ao rol dos trabalhos produzidos em regime de parceria da companhia com as cidades, por meio das residências artísticas – ainda que indiretamente se associe a uma delas. Um primeiro contato com essa que seria a penúltima encenação de Bausch deu-se posteriormente ao evento sediado em Londres, tendo sido assistida pelo autor quando da temporada realizada no Teatro Petruzzelli, de Bari (região da Apúlia, na Itália), em junho de 2013.

de tela, ora linha fronteira ou espaço de representação isolado, de demarcação de um mundo à parte –, e por meio das quais os atores tanto se mostram quanto se ocultam⁸.

8. Uma análise do jogo de véus presente nos espetáculos mencionados pode ser encontrada no artigo “La espacialidad de los afectos en Pina Bausch”, de Marcelo Pereira. PEREIRA, Marcelo de Andrade. La espacialidad de los afectos en Pina Bausch. *Telondefondo*, Buenos Aires, n. 16, 2012.

Fig. 2.

Acessório cênico do espetáculo *Bamboo blues*. Foto: Eddie Martinez.



De resto, é possível constatar que as similaridades passíveis de serem encontradas entre as obras de Pina, de reiteração esporádica – portanto, não sistemática – de forma e conteúdo, tal como demonstradas a propósito do parentesco entre *Bamboo blues* e *Sweet mambo*, tornaram-se, com a ocasião da *dançatona* londrina, ainda mais fáceis de serem detectadas; tal fato se deve à forma como o evento permitiu ao espectador observar, num curto espaço de tempo, um conjunto muito vasto e diversificado de obras que foram, na verdade, produzidas e contempladas isoladamente ao longo de três décadas.

A aglutinação das peças em um só evento, de representação consecutiva de um repertório particular, favoreceu, por sua vez, o acesso a um universo relacional artístico e estético – altamente coeso e paradoxalmente homo/heterogêneo – e tornou igualmente perceptíveis pontos de “vulnerabilidade” na obra de Bausch; uma razão para isso talvez se deva à manifesta demanda comercial pela produção (praticamente ininterrupta) de novos espetáculos.

A partir das “fragilidades” passíveis de serem arroladas, foi possível observar a reutilização de materiais de toda ordem (gestos, padrões de movimento, chistes, jogos, utensílios) e a concatenação de ações previsíveis, isto é, a percepção de uma fórmula que teria

enfim se constituído e passado a ser repetida: conflitos e jogos de poder entre homens e mulheres, ausência de coreografias coletivas em prol de sequências longas de solos – aspecto que reforça a condição colaborativa das criações de Pina Bausch, uma vez que, como já se observou, os solos foram produzidos pelos respectivos bailarinos sob a direção da encenadora por intermédio das experiências coletadas nos países visitados ou rememoradas de um período anterior –, cenários ora monumentais – sobretudo dos espetáculos mais antigos, como em (1) *Palermo*, de 1989, em que um muro de concreto real cobre completamente o arco do proscênio e o qual pende abaixo já na primeira cena, produzindo um som estrondoso pela queda do pesado e bruto material, uma nuvem de pó que se alastra para o público e uma montanha de detritos sobre os quais a peça se desenrola; ou mesmo em (2) *Viktor*, de 1986, inspirado em Roma, no qual o público se defronta com uma grande escavação, uma grande cova que circunscreve todos os lados do palco exceto a linha frontal e em cujo fundo é dada toda a ação –, ora minimalistas – o que certamente favorece obviamente a logística de apresentação dos espetáculos, como em ... *como el musguito en la piedra, ay si, si, si...*, de 2009, em que uma mecanismo “abre”, por assim dizer, “fendas” no chão, criando uma superfície semelhante a um arquipélago de ilhas de sal, ou *Nefés*, de 2003, decorrente de uma residência artística realizada em Istambul, espetáculo no qual o palco vazio é preenchido apenas por um espelho d'água que se forma sutil e lentamente no chão, que ora aparece, ora desaparece.

Vale assinalar que, embora os cenários tornem-se ao longo do tempo mais “econômicos”, os meios para a obtenção dos efeitos mencionados demandam a produção de uma maquinaria tão ou mais complexa do que aquela requerida em espetáculos de “maior” porte.

Ao evidenciarmos essas “repetições”, não queremos com isso dizer que a produção de Pina tenha chegado a um ponto de saturação quiçá irreversível no decurso de seu desenvolvimento, ou mesmo que cessaria, por força da mesma repetição nitidamente observável, de gerar o novo, o original, em absoluto; a repetição constitui por certo um elemento intrínseco à criação. A despeito das semelhanças que possam guardar entre si, é fundamental lembrar que as peças da *dançatona* foram assistidas quando de sua produção, e, ainda, entre largos intervalos temporais; do mesmo modo, não se pode afirmar que um espectador médio assista ou tenha assistido sistemática e regularmente às obras de Bausch⁹.

⁹ A *dançatona* consistiu em um evento ímpar, sem nenhum precedente; com a sua não ocorrência, boa parte dessas marcas, indícios de repetição, muito provavelmente jamais teriam sido percebidos, mesmo para um espectador frequente.

Não obstante, faz-se necessário ponderar que, como problema da ordem da criação, a repetição pode se apresentar sob uma dupla perspectiva: ela tanto pode indicar um “ponto de saturação” quanto um “ponto de ancoragem”, uma referência a partir da qual um não referente é produzido.

Uma construção teórica pioneira, em âmbito brasileiro, acerca da repetição na obra da artista alemã, encontra-se na obra de Ciane Fernandes, de 2007, intitulada *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*¹⁰. Nela, Fernandes entende a repetição na obra de Pina como dispositivo de criação artística, o qual é utilizado para o desarranjo tanto das construções gestuais da técnica dos bailarinos quanto da própria sociedade¹¹. Dito de outro modo, a autora parte do pressuposto de que, pela repetição de gestos, palavras e experiências passadas, o corpo pode tomar consciência de sua própria história, porquanto esse se constituía como tópico simbólico e social em constante transformação. Na repetição bauschiana, os significados cristalizados dos gestos corporais são suspensos; eles emergem para serem gradativamente dissolvidos e, por conseguinte, sofrerem mutações.

Seja como for, é possível afirmar que, por mais que os gestos, cenas e movimentos se repitam de uma determinada forma nas peças de Pina Bausch, essas ações ou vivências ocorrem no sentido de sua experimentação, de seu estiramento, o que se afirma sob a forma da diferença e indistinção; repetir, como bem nos lembra Fernandes¹², leva à transformação da ação ou sensação, em um tempo e lugar específicos, proporcionando aos sujeitos outras possibilidades de significações. O repetido, assim, nem sempre leva ao mesmo, mas opera como uma ponte para o novo; um referente para o não-referente.

Do construir pontes

Embora se vinculem às cidades – do ponto de vista temático, formal e econômico¹³ –, as peças produzidas dentro desse esquema das residências artísticas não podem de modo algum ser reduzidas a uma decupagem cênica caricaturesca; dito de outro modo, elas não são uma mera representação, um registro pretensamente fidedigno – certamente precário, se assim o fosse – de uma cultura ou de uma história dos lugares pelos quais Pina e seus bailarinos teriam passado. Trata-se, a rigor, de uma síntese expressiva – em uma forma artística qualquer, nesse caso, a dança-teatro – do confronto de determinados sujeitos com outras culturas, outras sensações, outras formas

10. FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

11. Ibidem, p. 45.

12. Ibidem, p. 58.

13. No que tange às oportunas e muitas vezes cruciais subvenções de terceiros, tal como manifestado pela própria artista em seu discurso *O que me move*, por ocasião do Prêmio Kyoto, de 2007. BAUSCH, Pina. *O que me move*. In: TAVARES, Renata (org.). **O que me move, de Pina Bausch e outros textos sobre dança-teatro**. São Paulo: Liber Ars, 2017. p. 11-27.

**Marcelo de Andrade
Pereira e Ana Paula
Parise Malavolta**

Considerações filosóficas sobre
o habitar e o visitar no contexto
das residências artísticas do
Tanztheater Wuppertal Pina
Bausch

de interação e significação; refere-se, isso sim, a uma experiência *semiautoetnográfica* (simultaneamente estética, poética e política) que, por força de sua natureza especular, constitui uma forma análoga de conhecimento, não sobre a cidade *per se*, mas de aspectos que ela permitiria deslindar no sujeito, desde ele próprio. Conhecer implica por certo deslocar, deslocar-se.

A esse respeito, vale lembrar a minuciosa análise de Deirdre Mulrooney¹⁴ acerca das peças produzidas por Pina a partir das residências artísticas; para a autora, o conjunto dessas obras constitui não apenas uma parte específica da produção de Pina, mas o paradigma representativo de toda a sua estética – tanto do ponto de vista temático quanto metodológico –, de modo a situá-las em um espaço de *passagem*, de *trânsito*, de contínuo, ambíguo e paradoxal *deslocamento*. Com efeito, em seu livro *Orientalism, orientation, and the nomadic work of Pina Bausch*, Mulrooney recupera o conceito de *orientalismo* de Edward Said para compreender a “natureza” genuinamente nomádica e, por conseguinte, desapropriadora das criações de Pina, sobretudo no que se refere às obras circunscritas pelas fases de introspecção e migratória, caracterizadas fundamentalmente pelo caráter *colaborativo*, seja com os bailarinos, seja com as cidades – criações em que Pina aplica de maneira sistemática seu célebre método de perguntas e respostas.

No entendimento de Mulrooney, a maneira particular de Pina de se colocar frente ao *outro*, expressa no contato com os bailarinos *com* os quais compunha e com as cidades *pelas* quais passou – na procura esmerada de um não prejulgamento de funções, não redução do *outro* a um sistema de signos alheio ao mesmo –, consistiria em nada senão um *sintoma*, uma resposta quiçá inconsciente ao rescaldo, ao resíduo fantasmático do regime nazifascista alemão da época de seu nascimento, início da década de 1940¹⁵.

Embora a correlação de Mulrooney possa soar equivocada, questionável – no que concerne à redução da produção artística a um princípio meramente biográfico –, ela permite tensionar o *ethos* adotado por Pina no trato com os bailarinos e com as cidades, tal como evidenciado em sua própria estruturação poética. Isso é evidenciado na reiteração dos jogos de poder entre homens e mulheres (em *Viktor*, por exemplo, em que um homem calça uma mulher como se colocasse a ferradura em um cavalo); na repetição indefinida e exaustiva de gestos (procedimento que se tornou icônico graças à fama/infâmia de peças como *Das Fruglinsopfer*, *Barbe blue* e *Café Müller*); na simultaneidade de ações (que descentraliza a cena); na

14. MULROONEY, Deirdre. Orientalism, orientation, and the nomadic work of Pina Bausch. Frankfurt: Peter Lang, 2015.

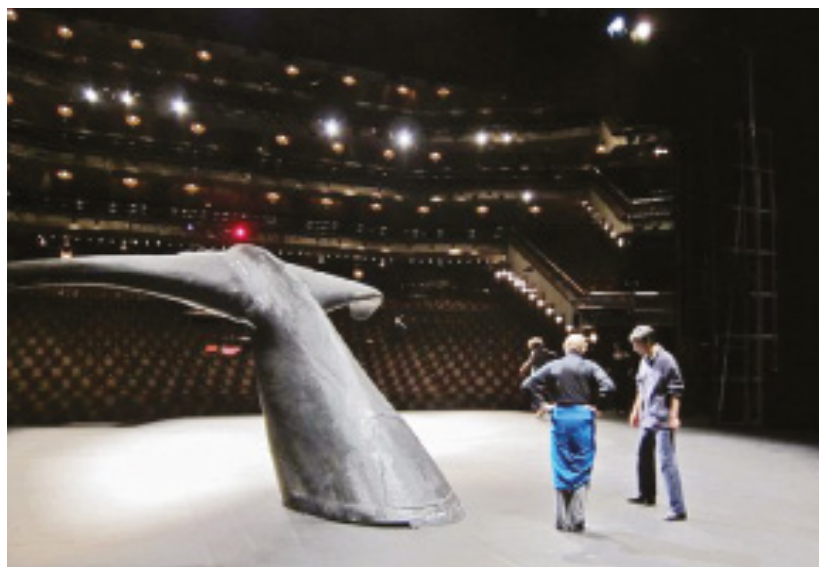
15. Dentro de sua notação conceitual – de abordagem antropológica, porém, nitidamente influenciada pela psicanálise –, Mulrooney (2015, *passim*) infere que tanto a recusa de Pina a uma espécie de subordinação indiferenciada a um conjunto de regras pré-estabelecidas de pensamento e de composição artística, quanto a convocação reiterada do fantasma do autoritarismo ao palco – corolário do fascismo alemão do século passado –, operam, na verdade, como o desdobramento de uma herança maldita. Dito de outro modo, para Mulrooney, a cena condensaria em Pina Bausch um rito expiatório, de libação da culpa. Caso essa interpretação seja aceita, pode-se dizer que a personalidade autoritária a que se refere Mulrooney se manifestaria mais provavelmente no enquadramento das ações do que em personagens, uma vez que Pina paulatinamente delas prescindiu em favor da apresentação de seus bailarinos como indivíduos dotados de um nome, de sentimentos e formas de percepção singulares.

decomposição das paisagens (como as ruínas de *Palermo, Palermo* ou na alusão a algo que apenas em parte se dá a ver – como o rabo de baleia em *Ten Chi* ou o tronco de sequoias em *Nur Du*; como o píncaro de uma montanha, em *Rough cut*¹⁶; ou como uma perspectiva improvável, na cova vista desde o fundo, de *Viktor*, ou o chão erodido de ... *como el mosquito en la piedra, ay si, si, si...*, ou como o prado verticalizado de *Wiesenland*)¹⁷.

16. O espetáculo *Rough cut* não constava na programação da *dançatona* londrina; ele foi assistido pelo autor quando de sua remontagem na cidade de Wuppertal, em fevereiro de 2013.

Fig. 3.

Bastidores de *Ten Chi*.
Dominique Mercy e Kenji Takaji. Foto: Eddie Martinez.



17. A investigação de Mulrooney (2015) restringe-se à análise de apenas quatro espetáculos de Pina Bausch (*Viktor*; *Palermo, Palermo*; *Tanzabend II*; *Ein Trauerspiel*); as exemplificações oferecidas nesse artigo remontam a dados obtidos *in situ*, ou melhor, *in cena*, pelo autor.

18. MULROONEY, Michel.
Op. cit., passim.

Seja como for, excetuando-se as produções de sua primeira fase, nenhum dos demais espetáculos de Pina tratou de uma narrativa, quando muito de um campo de afecções plasmados em um feixe narrativo, de uma miríade de experiências e interpretações então cristalizadas em gestos, imagens, palavras, movimento; tal compreensão busca, por conseguinte, vedar qualquer pretensão analítica, o que certamente contrasta com o pendor universalizante característico de regimes e mentalidades totalitários. Com suas imagens movediças, Pina impede a sedimentação de todo e qualquer conceito e, portanto, de qualquer forma de apropriação.

Deirdre Mulrooney¹⁸ sublinha ainda que, ao se deslocar por diferentes territórios do globo, Pina teria olhado para as diferentes cidades como personagens secundárias de um lugar em que haveriam de habitar as mais diversas formas de vida e de viver. Para ela, Pina reconhecia a cidade não apenas como o mote para a realização de um espetáculo, mas como possibilidade de investigação sobre o sujeito humano. Nessas buscas possíveis, teria explorado uma espécie de

Marcelo de Andrade
Pereira e Ana Paula
Parise Malavolta

Considerações filosóficas sobre
 o habitar e o visitar no contexto
 das residências artísticas do
 Tanztheater Wuppertal Pina
 Bausch

polifonia da “personagem-cidade”, em que, na impossibilidade de ser sujeito, a cidade – personagem que a rigor não pode falar – seria falada pelo *outro*. Isso talvez explique por que, ao menos para Mulrooney, Pina e sua trupe teriam conseguido extrair elementos antes para seus processos criativos do que para uma compreensão mais aproximada do que aconteceria “lá fora” com esse *outro* que não o eu. Não surpreende, pois, que a imagem utilizada pela pesquisadora irlandesa para caracterizar Pina e seus bailarinos seja justamente a da *ponte*, construto no qual *habita a passagem*.



Fig. 4.
 Ensaio Der Fensterputzer.
 Foto: Eddie Martinez.

Posto isso, indaga-se: como é possível inferir a noção de habitação desde um espaço de passagem, migração, deslocamento, visitação? Como pode o passar – tal como passavam Pina e seus bailarinos pelas cidades em questão – coincidir com o habitar? Para que esses questionamentos sejam adequadamente respondidos, faz-se necessário discorrer sobre o sentido de cada um dos termos; dois autores nos permitirão adensar a reflexão acerca desses aspectos: Martin Heidegger¹⁹ e Michel Onfray²⁰. Partamos, pois, de onde uma viagem – tomada aqui como uma ação deliberada de deslocamento e abandono de si – é preparada, construída; ou seja: o lugar em que alguém habita.

19. HEIDEGGER, Martin. Construir, Habitar, Pensar. In: HEIDEGGER, Martin. **Ensaaios e Conferências**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

20. ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**: poética da geografia. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

Numa conferência realizada em 1951 e intitulada *Construir, habitar, pensar*, Martin Heidegger²¹, afirma que só é possível habitar o que se constrói, sendo que este – o construir – tem aquele – o habitar – como meta. Todavia, nem todas as construções podem ser tomadas como habitações. Diante disso, o autor questiona se as habitações trazem em si mesmas a garantia de que nelas acontece um *habitar*. Heidegger pontua que as construções que não são uma habitação continuam ainda a se determinar pelo habitar, uma vez que servem assim para o homem. Seria, em todo caso, o fim que se impõe a todo construir, encontrando-se, assim, numa relação de meios e fins. No entendimento de Heidegger, construir não é, em sentido próprio, apenas meio para uma habitação; já é em si mesmo o habitar.

Mas em que medida construir pertence ao habitar? Para Heidegger²², a resposta a essa pergunta pode ser dada por meio de uma metáfora arquitetônica, a *ponte*, que não liga apenas margens previamente existentes, mas traz para o rio as dimensões do território onde se encontra edificada. Isso é, a ponte *reúne integrando* a terra como paisagem em torno do rio. Nesse aspecto, é um lugar que *articula* e *redimensiona* lugares. O espaço estanciado pela ponte contém em si vários deles, alguns mais próximos e outros mais distantes. Sendo assim, os espaços abrem-se pelo fato de serem admitidos no habitar do homem, onde a essência de construir é deixar-habitar e edificar lugares mediante a articulação de seus espaços.

Um outro elemento fundamental do habitar passa ainda, para Heidegger, pelo *resguardar*, visto que, ao habitar, o sujeito demora-se junto às coisas e lugares. De maneira correlata, vê-se que, no âmbito de uma residência artística, o que é percorrido – ainda que seja de passagem, uma passagem – é resguardado por cada artista, o qual, ao (re) conhecer um lugar, extrai e *cultiva* percepções que lhe seriam singulares, possibilitando assim a (re)significação de seus modos de pensar, agir e criar.

Se há, pois, cultivo, há produção, e o que se produz só pode dar-se em uma *estância* e em uma *circunstância*. Para Heidegger²³, esses dois termos revelam o exato lugar onde o construir acontece – já que, por estância, nos é dado compreender o lugar em que se inaugura um encontro, ao passo que, na circunstância, avista-se a condição ou o estado necessário para que esse encontro ocorra; para que a viagem, *uma viagem*, comece²⁴.

Em 2007, Michel Onfray publica um breve ensaio intitulado *Teoria da viagem: poética da geografia*²⁵. De maneira um tanto quanto sinuosa, o filósofo francês discorre sobre o sentido e funcionamento

21. HEIDEGGER, Martin.
Op. cit., p. 81.

22. Ibidem, p. 96.

23. Ibidem, p. 97.

24. É importante salientar que as concepções apresentadas de habitar e construir em Heidegger encontram-se circunscritas ao problema da linguagem, conceito que ocupa a centralidade de suas investigações no âmbito da arte. Diferentemente de Heidegger, como veremos, Michel Onfray reterá dessas noções elementos para pensar uma ética desde a dimensão estética – por meio de uma reflexão “geopolítica” –, e não precisamente ontológica, tal como intuía pelo filósofo alemão.

25. ONFRAY, Michel. Op. cit.

do viajar, correlacionando essa ação a uma particular modalidade narrativa, a geografia – de modo a tomá-la antes como um campo de afecções do que meramente de investigação racional. No entendimento de Onfray, a geografia constitui uma categoria de ordem estética *de* ressonância ética; isto é, uma forma gráfica de redimensionamento do mundo e do sujeito. Ao descrever lenta e pacientemente as etapas envolvidas na ação de viajar – o que é requerido, demandado, ocorrido – Onfray conclui que a viagem implica um deslocamento de ordem espaço-temporal fundamentalmente subjetivo. Sua argumentação procede da experiência.

No modo enunciativo de Onfray, percebemos que o viajante, ao iniciar a viagem, penetra no entremeio de lugares como se abordasse as costas de uma ilha singular: flutuando vagamente entre duas margens (que possibilitam uma travessia para o caminho de um determinado lugar; permitindo que a viagem aconteça), em um estado singular diante das realidades espaciais, temporais, culturais e sociais. Nessa perspectiva, o viajante se desprende momentaneamente de sua história e de sua constituição, para poder lançar-se à viagem, com o mínimo de influências sobre o que irá vivenciar na trajetória de experimentação de lugares, paisagens, pessoas, culturas.

Desde essa perspectiva, as residências artísticas são tomadas como um procedimento construtor de pontes, situadas em e situando uma relação presente e contingente, onde os lugares apresentam-se como extraterritoriais – diversos lugares no entremeio de um só lugar –, portanto, não governados por nenhuma língua, costume, convenção ou regra; regem-se tão somente em seus ambientes particulares e consubstanciais à conjuntura do entremeio: a partir das relações, linguagem e afetos. O entremeio gera assim uma geografia particular: o lugar dos cruzamentos, superfície das exterioridades dos encontros entre alteridades distintas nesse próprio lugar²⁶.

A poética da viagem formulada por Onfray consiste, sobretudo, na empreitada do sujeito em verificar por si mesmo o quanto o lugar visitado corresponde à ideia que se faz dele, para então desmontá-la, deslocá-la em relação ao lugar do qual se origina – que, *mutatis mutandi*, também se altera. Isso leva, pois, à constatação de que as residências artísticas de Pina apresentam uma sorte interminável de subjetividades movidas pelo desejo de encontrar os lugares-comuns que cada um traria consigo, ao mesmo tempo que essas subjetividades lançam-se a uma terra desconhecida. De toda forma, Onfray²⁷ mostra que viajar implica um colocar-se à escuta do que no sujeito procede sobre sua história, desde os lugares por ele habitados e pelos quais

26. Ibidem, p. 39.

27. Ibidem, p. 67.

ARS passou; com efeito, por mais que o sujeito se distancie daquilo que o
ano 17 caracteriza como tal, (re)conhecendo lugares inesperados e modos de
n. 36 ser possíveis, não há como fugir de todos os processos que permearam
sua constituição.

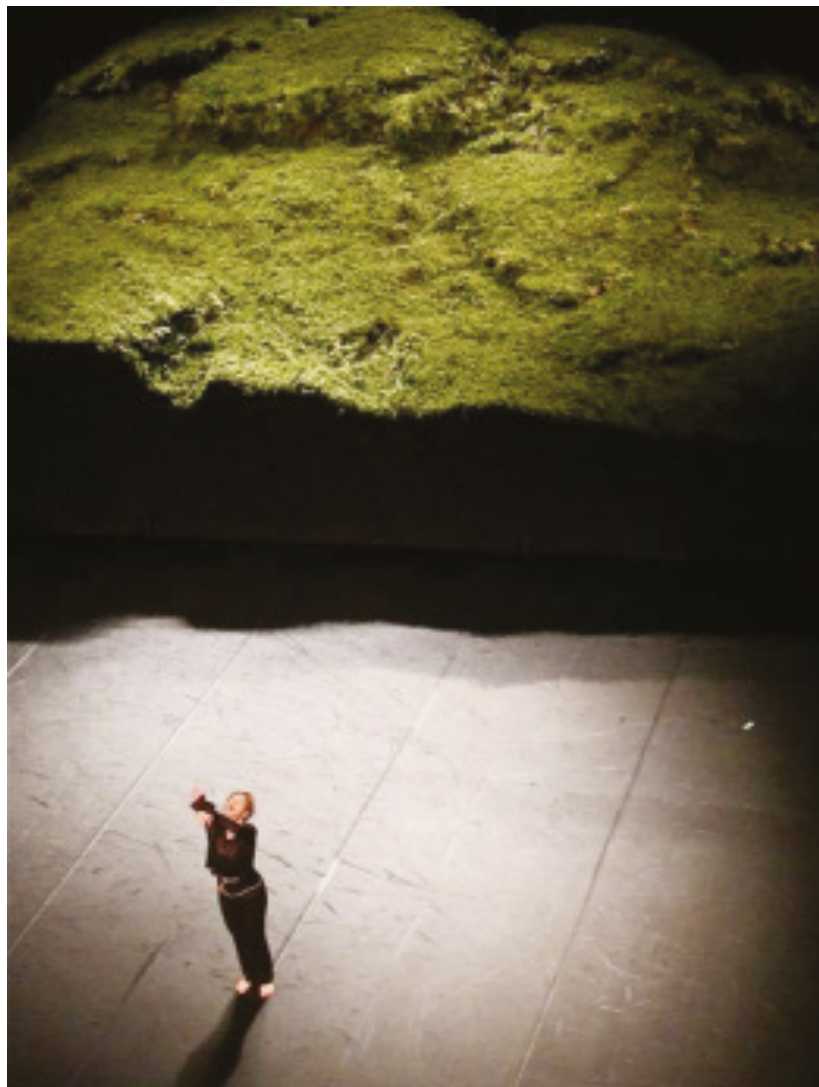


Fig. 5.
Ensaio *Wiesenland*. Bárbara
Kauffmann. Foto: Eddie
Martinez.

Do deslocar-se em direção a um comum

Nesse contexto, as residências parecem conduzir à ideia de que no visitar seja possível também habitar, na medida em que um tipo particular de construção dimensiona-se nas ações desenvolvidas

pelos artistas. Construir-habitar, como infere Heidegger²⁸, consiste em uma forma de representação da existência – ou, em outras palavras, o fato (não dado) que pode ser identificado com o habitar. Ao apresentar-se como morada do *Ser*, diante do cultivo e resguardo de um lugar, o habitar e o construir haveriam de co-existir, de modo que, no caso em questão – das residências realizadas por Pina e seus bailarinos –, o corpo parece apresentar-se simultaneamente como um meio metanarrativo (contar sobre o que se passou, sobre o que percorreu) e um vórtice de sensações (que se mantém junto, que é resguardado pelo bailarino e que, por conseguinte, é por ele cultivado; e se cultiva, habita). Os bailarinos de Pina, assim, tanto teriam percorrido o mundo como veriam o mundo percorrido e percorrendo seus corpos, nos gestos e nas suas particulares formas de movimentação.

A partir das proposições teóricas aqui construídas, acerca da viagem e do habitar, podemos inferir que as residências artísticas desenvolvidas por Pina – com seu *ensemble* em territórios reais, imaginários e simbólicos diversos – possibilitaram aos artistas deslocamentos de ordem subjetiva por entre lugares, espaços e histórias, percorrendo trilhas que os levam ao encontro de um *outro* – que constrói pontes entre um suposto eu, um lugar de origem e um outro, tomado de igual modo como origem; certamente é a existência de uma diferença que impõe a necessidade de construção de passagens comum, de pontes propriamente ditas; são elas, como nos lembra Onfray, que instituem lugares; em outras palavras, como forma de habitação, a ponte “concede” às margens uma existência própria, singular.

Em vista disso, salientamos que as residências artísticas, instaurando-se como espaços de encontro entre alteridades, possibilitam ao artista um lugar imersivo de experimentações e provocações de seu próprio corpo, de corpos outros, de estruturas, sentidos e histórias. Nessa medida, podemos concluir que as relações estabelecidas entre artistas sugerem outras ordens e formas de se compreender a dimensão do corpo e seu ser/fazer no mundo. De todo modo, no desdobramento de uma experiência imersiva e coletiva, as residências artísticas parecem fazer emergir a construção de um corpo-imensidão – um corpo construído por todos os elementos que constituem a ação de habitar, ocupar e se relacionar em um lugar comum, *em comum* –, pois, no encontro dos corpos no entremeio de lugares e histórias, interior e exterior, dentro e fora, singular e coletivo, o *eu* e o *outro* confundem-se, tensionam-se e relacionam-se.

28. Ibidem, p. 83.

Bibliografia

BAUSCH, Pina. O que me move. *In: TAVARES, Renata (org.). O que me move, de Pina Bausch e outros textos sobre dança-teatro.* São Paulo: Liber Ars, 2017. p. 11-27.

CLIMENHAGA, Royd. *Pina Bausch.* New York: Routledge, 2009.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro:** repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007.

HEIDEGGER, Martin. Construir, Habitar, Pensar. *In: HEIDEGGER, Martin. Ensaios e Conferências.* Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

MULROONEY, Deirdre. **Orientalism, orientation, and the nomadic work of Pina Bausch.** Frankfurt: Peter Lang, 2015.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem:** poética da geografia. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. La espacialidad de los afectos en Pina Bausch. **Telonde fondo**, Buenos Aires, n. 16, p. 205-216, 2012.

PEREIRA, Marcelo de Andrade; SCHUQUEL, Maurílio Bertazzo; MALAVOLTA, Ana Paula Parise. As Paisagens de Pina Bausch. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, n. 37, 2019. Disponível em: http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/670/pdf_28. Acesso em: 6 jun. 2019.

SERVOS, Norbert. **Pina Bausch Tanztheater.** Luzerne: Keiser Verlag, 2010.

SULCAS, Roslyn. An olympian twirl around the world. **New York Times**, New York, 31 May 2012. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/06/03/arts/dance/pina-bausch-series-world-cities-in-london-2012-festival.html>. Acesso em: 28 nov. 2017.

TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH. **World Cities program.** London: Sadler's Wells and Barbican Centre, 2012.

234

**Marcelo de Andrade
Pereira e Ana Paula
Parise Malavolta**

Considerações filosóficas sobre
o habitar e o visitar no contexto
das residências artísticas do
Tanztheater Wuppertal Pina
Bausch

Marcelo de Andrade Pereira é doutor em Educação (UFRGS). Mestre em Educação (UFRGS); mestre em Filosofia (UFRGS); graduado em filosofia (UNISINOS), tem pós-doutorado pela NYU e atua como professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSM – Linha Educação e Artes. Editor associado da *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, coordenador do FLOEMA – Núcleo de Estudos em Estética e Educação e membro do Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance (GETEPE/UFRGS). Tem inúmeros artigos publicados na área de Educação e Artes. Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq Nível 2.

Ana Paula Parise Malavolta é psicóloga. Mestre em artes visuais (UFSM), doutoranda em Educação (UFSM) e membro do FLOEMA – Núcleo de Estudos em Estética em Educação.


Artigo recebido em 27 de
dezembro de 2018 e aceito em
7 de abril de 2019.

Seis textos de Jannis Kounellis.

Six texts by Jannis Kounellis.

Tradução: Jimson Vilela

Jimson Vilela

 0000-0001-8582-8912**palavras-chave:**

Jannis Kounellis; escritos de artista; Arte Povera; pintura; arte contemporânea

keywords:

Jannis Kounellis; artist writings; Art Povera; painting; contemporary art

Uma seleção de seis textos de Jannis Kounellis traduzidos para a língua portuguesa e acompanhados de uma breve introdução que apresenta ao leitor sua produção escrita e artística.

A selection of six texts by Jannis Kounellis translated into Portuguese and accompanied by a brief introduction to the artist's written and artistic production.

Jannis Kounellis (1936-2017) foi, em suas palavras, um pintor¹ e artista italiano², nascido no Pireu, Grécia, que se mudou ainda jovem, aos vinte anos, para a cidade de Roma, onde iniciou seus estudos no campo da arte, trabalhou e residiu. Kounellis é reconhecido como um dos pioneiros da Arte Povera³, tendo realizado inúmeras exposições individuais e participado, em vida, de mostras coletivas relevantes, como a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel. Entre 1993 e 2001, dedicou-se à atividade docente na Academia de Belas Artes de Düsseldorf, herdando a cátedra anteriormente ocupada por Joseph Beuys.

Além de sua obra e legado artístico, Kounellis deixou também uma vasta produção textual que perpassa os 58 anos de sua carreira. Uma parcela significativa desse material foi reunida e publicada em livros exclusivamente voltados aos escritos do artista e suas entrevistas⁴. No Brasil, apenas um texto de Kounellis foi vertido para o português e publicado em *Escritos de artista: anos 60/70*, coletânea organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim⁵.

Nesta seleção de escritos realizada para a ARS, foram escolhidos seis textos inéditos em língua portuguesa que mostram o notável conhecimento e a versatilidade da escrita de Kounellis.

Em “Para Pascali”⁶, publicado na revista *Qui arte contemporanea*, de Roma, em março de 1969, é feito um elogio ao artista italiano Pino Pascali, que falecera no ano anterior. Kounellis e Pascali compartilhavam posições e aspirações a respeito do sistema de arte italiano⁷ e, nesse texto, fica evidente a admiração de Kounellis pela produção de Pascali no que se refere ao poder de evocar imagens, procedimento também recorrente em sua própria produção. Sensibilizado pela perda do amigo, em janeiro de 1969, Kounellis já havia apresentado, na Galeria L’Attico, o trabalho *Sem título (Cavalo)*⁸ que, além de toda a mobilização sensorial solicitada pela inesperada presença de doze cavalos vivos no interior da galeria, remetia a um tempo anterior à industrialização, evocando imagens singulares como os afrescos do Salão do Cavalo de Giulio Romano⁹, no Palazzo del Te, em Mântua.

Em 1982, Kounellis publica na revista *Domus*, de Milão, “O julgamento de K.”¹⁰, texto no qual K.¹¹, após sustentar sua defesa perante um tribunal, será condenado a caminhar indefinidamente pelo mundo. Sobre K. pesa a acusação de tentar “mudar o homenzinho das ruínas de Piranesi para o primeiro plano sem modificar a paisagem”¹², uma alusão ao uso da escala humana por Kounellis em seus trabalhos. O fluxo e as imagens suscitadas pelos argumentos da defesa sugerem uma viagem pela Europa em busca das poéticas necessárias para ajudar K. em sua empreitada e absolvição.

1. Kounellis, em diferentes momentos da carreira, declarou ser um pintor. O que nos indica que devemos olhar sua produção com o auxílio da lente da prática da pintura e de sua história. Cf., a seguir, a tradução do texto “As palavras que me explicam”.

2. Em diversas entrevistas, o artista declarou “eu sou uma pessoa grega, mas um artista italiano”. Apesar de ele contrapor em alguns momentos o termo artista a pintor, creio que não há contradição nessa declaração, uma vez que ela está relacionada à sua formação como artista. Cf. STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art**: a sourcebook of artists’ writings. Berkeley: University of California Press, 2012. p. 694.

3. Nomenclatura cunhada pelo crítico italiano Germano Celant para designar uma parcela da produção artística europeia e norte-americana dos anos de 1960. Cf. CELANT, Germano.

Art Povera: conceptual, actual or impossible art? London: Studio Vista, 1969.

4. Cf. KOUNELLIS, Jannis. **Odyssée lagunaire**: écrits et entretiens 1966-1989. Paris: Daniel LeLong, 1990; KOUNELLIS, Jannis; MOURE, Gloria (ed.). **Jannis Kounellis**: works, writings 1958-2000. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2001; KOUNELLIS, Jannis; CODIGNATO, Mario; D’ARGENZIO, Mirta (ed.).

Echoes in the darkness: Jannis Kounellis, writings and interviews 1966-2002. London: Trolley, 2002. É importante frisar que Kounellis dominava

o grego, idioma materno, e o italiano, língua do país que o acolheu, mas que grande parte das fontes bibliográficas foi publicada já traduzida para o inglês, razão pela qual partiu-se aqui desse material.

5. Cf. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 364-373.

6. Tradução realizada a partir da versão em inglês do livro KOUNELLIS, Jannis; CODOGNATO, Mario; D'ARGENZIO, Mirta (ed.). Op. cit., p. 14-15. Publicado originalmente em italiano na revista *Qui arte contemporanea*, Roma, n. 5, p. 22-23, mar. 1969.

7. Cf. KOUNELLIS, Jannis; GRAMICCIA, Anna (ed.). **Jannis Kounellis**: V Premio Nazionale "Pino Pascali" Polignane a Mare, com la collaborazione dela Soprintendenza speciale ala Galleria nazionale d'arte moderna e contemporânea: [mostra] Pinacoteca provinciale di Bari, 20 maggio-8 luglio 1979. Roma: De Luca, 1979. p. 6.

8. Para Fabio Sargentini, diretor da Galeria L'Attico, em Roma, *Sem título (Cavalo)* foi uma reação de Kounellis à perda de Pascali. Cf. KOUNELLIS, Jannis; LARRATT-SMITH, Philip; FUCHS, Rudi (ed.). **Contemporary artists**: Jannis Kounellis. London: Phaidon, 2018. p. 10.

9. Giulio Romano (1499-1546), pintor e arquiteto italiano. Foi um dos principais assistentes do ateliê de Rafael e sua obra mais significativa foi o projeto, construção e decoração do Palazzo del Te, em Mântua, Itália.

No texto, há também uma referência ao que Kounellis definiu como um desejo por centralidade¹³, que se manifesta, segundo ele, na construção de uma catedral. Para Kounellis, a catedral como edificação é o produto do esforço combinado de vários saberes, sendo o símbolo de um pacto de avanço técnico e construção cultural.

Nos anos 1980, Kounellis passou a realizar grandes exposições individuais fora da Itália e, em 1981, com o auxílio da edição de Rudi Fuchs¹⁴, publicou o catálogo que acompanhou uma mostra itinerante, iniciada naquele ano no Stedelijk Van Abbemuseum, na Holanda, e encerrada no ano seguinte, no Staatliche Kunsthalle, na Alemanha. Nessa publicação, as imagens dos trabalhos e os textos de Kounellis são associados a textos e imagens de outros artistas em sete seções precedidas por textos de Fuchs. O resultado é próximo de um livro de artista no qual o encadeamento de imagens e textos guarda semelhanças com a estrutura narrativa criada em "O julgamento de K."

Em "As palavras que me explicam"¹⁵, publicado no jornal *L'Espresso*, de Roma, em 1996, Kounellis articula um pequeno léxico para pontuar alguns conceitos de sua produção artística, tais como: fogo, parede, teatro e viagem. Nesse texto, são preservados aspectos da fala, sugerindo uma correspondência com a forma entrevista¹⁶. Se "O julgamento de K." marca o início de um novo momento na carreira de Kounellis, "As palavras que me explicam" espelha a consolidação de uma fase profissional. Nesse último texto, a opção pelo tom retrospectivo, somada à voz em primeira pessoa, apresenta um artista experiente que domina e que tem plena consciência do seu fazer artístico. Nos anos anteriores, Kounellis havia produzido exposições emblemáticas como "Jannis Kounellis: uma retrospectiva em cinco lugares" (Chicago, 1986-87), "Jannis Kounellis", no Espai Poble Nou (Barcelona, 1989-90) e "Cargo Ionion" (Pireu, 1994).

Kounellis não produziu textos voltados apenas à sua obra ou ao trabalho de artistas amigos. Seus esforços direcionaram-se também para a compreensão da atividade docente, bem como para leituras sobre a obra de artistas históricos. Em "Para meus alunos em Düsseldorf"¹⁷, o artista e professor faz um balanço de sua atividade docente, traçando paralelos entre a relação estudante-professor e a obra teatral *A classe morta*, de Tadeusz Kantor. Nessa encenação em especial, Kantor mantém-se em cena ocupando o papel ambíguo de professor e diretor, o que revela a estrutura de funcionamento e a hierarquia de uma peça de teatro. É importante frisar que Kantor compreende o texto como um objeto *ready-made*, pois, para ele, existe uma ação do texto e uma

ação da cena e, nesse sentido, os atores não representam o texto, mas interpretam com o texto.

Transpondo esse entendimento para a sala de aula, podemos supor que Kounellis vislumbrava o estabelecimento de um espaço onde o estudante compreendesse que os conteúdos e materiais são objetos que possuem uma história e que a atividade do professor é propor métodos de abordagem e ligação entre eles, sem ocultar suas predileções. A sala de aula é pensada como um espaço onde os limites da estrutura de ensino são revelados na busca da formação de uma linguagem comum a todos, mas que também fosse capaz de manter e reforçar “sotaques” pessoais. Kounellis atentou também para a necessidade da compreensão do ponto de vista do outro como elemento fundamental para a construção da “centralidade” já mencionada.

Em “Caravaggio e o poder da sombra”, publicado no jornal *La Repubblica*, de Roma, em 2000¹⁸, por ocasião da exposição de cinco pinturas de Caravaggio no Palazzo delle Esposizioni¹⁹, Kounellis clama pela volta de Caravaggio a Roma para que se restaure a beleza e para que sejam castigados “aqueles que nunca acreditaram nos poderes revolucionários das sombras”. Em seu elogio ao pintor, Kounellis aponta, implicitamente, que a dramaticidade presente nas sombras de Caravaggio é um dos componentes indispensáveis à recuperação da linguagem da arte. Anteriormente, em entrevista concedida a Mario Diacono, em 1996²⁰, Kounellis ressaltara que enxergava a ideia de drama e sombra como um “forte fator estrutural, quando tudo ao seu redor tende a se tornar uniforme”²¹. Para Kounellis, a globalização pasteuriza a experiência da arte e, inversamente, a ideia de sombra e drama guiaria uma retomada de valores respeitando individualidades e especificidades locais, servindo de base para a criação de uma linguagem comum.

Para encerrar esta seleção, “Dodecafonía”²², um dos últimos textos do artista, escrito para acompanhar a exposição homônima realizada na Igreja Sant’Andrea de Scaphis (Roma)²³, em 2016. Nesse texto, lançando mão da metáfora da viagem, Kounellis suscita uma das motivações de sua produção artística: a possibilidade de reinventar sua própria linguagem a partir do contexto.

Desde a exposição “Entrepôt Lainé: trabalhos de 1983 até 1985”²⁴, é possível perceber que Kounellis usa previamente os espaços expositivos, como ateliê, e seus procedimentos de trabalho demonstram uma incorporação do lugar e contexto à obra sem produzir, a rigor, um *site specific*. As peças de Kounellis guardam e exibem, em sua escala e/ou materiais, a memória dos lugares onde foram produzidas e, a cada nova montagem, essa memória do trabalho e experiência com o

10. Tradução realizada a partir da versão em inglês do livro KOUNELLIS, Jannis; CODIGNATO, Mario; D’ARGENZIO, Mirta (ed.). Op. cit., p. 37-38. Publicado originalmente em italiano e inglês na revista *Domus*, Milão, n. 628, p. 84-85, maio 1982. Posteriormente, em 1999, o texto foi republicado em fôlio de gravuras desenhadas por Kounellis e produzidas por Jacob Samuel.

11. O personagem K. pode ser uma citação de outros personagens, entre eles os kafkianos Josef K., de *O processo*, e K., de *O castelo*. Em ambos os romances, os personagens lidam com a estrutura jurídica, tal qual o personagem de Kounellis. Além disso, vale citar as *Histórias do Sr. Keuner*, de Bertolt Brecht. Por fim, K. pode corresponder a Kounellis.

12. Cf. tradução a seguir do texto “O julgamento de K.”.

13. Cf. BEUYS, Joseph; CUCCHI, Enzo; KIEFER, Anselm; KOUNELLIS, Jannis.

Bâtissons une cathédrale: entretien. Paris: L’Arche, 1986.

14. Cf. KOUNELLIS, Jannis; FUCHS, Rudi (ed.). **Jannis Kounellis**. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1981.

15. Tradução realizada a partir da versão em inglês do livro KOUNELLIS, Jannis; CODIGNATO, Mario; D’ARGENZIO, Mirta (ed.). Op. cit., p. 97-103. Publicado originalmente em italiano no jornal *L’Espresso*, Roma, p. 102-103, 1 ago. 1996.

16. Em 1996, foi lançada mundialmente a entrevista *Abecedário*, de Gilles Deleuze, que havia sido realizada e transmitida em 1994 pela TV franco-alemã. Há uma similaridade estrutural entre a entrevista de Deleuze e o texto de Kounellis, pois a partir de termos aparentemente comuns em ambos são desenvolvidos e comentados aspectos referentes à poética de cada um de seus autores.

17. Tradução realizada a partir da versão em inglês do livro KOUNELLIS, Jannis; CODOGNATO, Mario; D'ARGENZIO, Mirta (ed.). Op. cit., p. 107-108. Escrito em 1999 e publicado pela primeira vez em 2002, em inglês, no livro citado.

18. Tradução realizada a partir da versão em inglês. Cf. *Ibidem*, p. 111. Publicado originalmente em italiano no jornal *La Repubblica*, Roma, p. 1, 4 abr. 1996.

19. As cinco pinturas estavam na exposição “A ideia do belo: uma viagem a Roma do século XVII com Giovan Pietro Bellori”.

20. Cf. entrevista com Mario Diacono. KOUNELLIS, Jannis; CODOGNATO, Mario; D'ARGENZIO, Mirta (ed.). Op. cit., p. 284.

21. *Ibidem*, p. 284.

22. Tradução realizada a partir das versões em inglês e italiano publicadas no site da galeria **Gavin Brown's Enterprise**. Cf. KOUNELLIS, Jannis. Dodecafonía. Gavin Brown's Enterprise, New York, 30 nov. 2016. Disponível em: https://www.gavinbrown.biz/artists/jannis_kounellis/press_releases. Acesso em: 15 jun. 2019.

espaço amplia-se. Tomemos, por exemplo, a peça realizada, em 1991, no Stommeln Synagogue Art Project, em Pulheim, na Alemanha. As três colunas de madeira e pedra que compõem esse trabalho são reapresentadas em diversas mostras, mas elas preservam em suas próprias dimensões a escala arquitetônica do primeiro espaço expositivo, a Sinagoga Stommeln, transpondo-a para outros locais. Seu descompasso em relação à escala dos novos espaços exige, no entanto, outra configuração de montagem. Sendo assim, cada nova exposição desse trabalho conta com a experiência da montagem anterior e com as dificuldades do novo espaço, o que gera outras soluções plásticas e, consequentemente, uma ampliação do repertório plástico de Kounellis.

“Dodecafonía” pode sugerir ainda outra leitura tendo em vista o conjunto de obras apresentado na exposição. O termo dodecafonía refere-se a um sistema musical no qual as doze notas da escala cromática são tratadas como equivalentes, ou seja, estão sujeitas a uma relação ordenada, porém não hierárquica. Na exposição, onze peças ocupam o espaço expositivo, e cada trabalho corresponde a uma nota da escala cromática, que se completa com o texto como se este fosse a décima segunda nota. Essas doze “notas” revisitam conceitos e materiais da poética de Kounellis, como a peça com carvão, material usado desde os primeiros trabalhos dos anos de 1960 e citado em inúmeras entrevistas do artista, e as nove peças em formato de esquite, que apresentam a escala humana tal como os trabalhos com camas dos anos de 1970.

Cabe lembrar que “esquite” pode referir-se tanto a caixão quanto a pequeno barco, o que também ecoa as obras realizadas por Kounellis em navios e com fragmentos de embarcações. Esquite enquanto barco espelha a ideia de viagem presente no texto “Dodecafonía” e, por conseguinte, evoca textos e obras conduzidas por essa ideia, tal como *Louisiana*, feita em 1976 em um quarto do Hotel della Lunetta, em Roma. O último trabalho da exposição, uma peça vertical que insinua uma escada ou um trilho de trem, também reitera a ideia de viagem, mas sugere, por sua relação com o espaço expositivo, uma nova rota ou forma de deslocamento.

Para Pascali (1969)

- A) Pino gostava:
De Pollock
Do mar (pesca subaquática)
De jogos (brinquedos)
De Rauschenberg
De Jasper Johns
De armas
De ferramentas de trabalho
De Oldenburg
De Scarpitta
Da América: em sua imaginação
na infância
seu potencial vital...
em certos filmes...
E das garotas...
- B) Pino gostava da pintura americana porque odiava todo esse culturalismo mastigado e putreficado da pintura europeia (com exceção de Burri). Pollock e Burri foram o começo de tudo... A pintura americana, porque era um outro mundo, “era” outro mundo... Pino pintou aquele grande torso, com o resplendor do brilho de propaganda de calçados na Broadway... uma coisa que ninguém menciona sobre Pino é a sua capacidade de evocar...
- C) Nunca vi aquele vermelho, na Itália, nos lábios daquela grande boca... como uma imagem que pertence – e vem – ao trauma do desembarque nas Américas, a impressão visual das armas, equipamentos, tendas, caminhões e todo o resto que permanece na memória de um homem... o sonho de um mundo criado na infância, não como uma experiência lírica (sem necessidade de pensar sobre a infância, ela vem por sua própria vontade, naturalmente) etc., mas mais como... construir a própria identidade e estabelecer o próprio mundo. (Fiquei profundamente impressionado com a forma como Lichtenstein reproduziu imagens de quadrinhos, referindo-se àqueles dos anos quarenta, ou seja, a uma dimensão de vida onde essa linguagem é a chave).

240

Jimson Vilela

Seis textos de Jannis Kounellis

Tradução: Jimson Vilela

23. O espaço é, atualmente, uma das sedes da galeria estadunidense Gavin Brown's Enterprise.

24. Exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, em 1985.

Sim, Pino mudou: seu evidente desenvolvimento nos últimos anos solidificou cada vez mais a libertação – na condição real – dessa dimensão de seu ponto de partida. Ele estava mais perto dessa realidade porque ele se distanciou dela como se fosse uma petrificação histórica, para conquistá-la como sua própria realidade individual, biológica, natural... uma realização da fantasia... de modo que a ponte de lianas pertencente à criação de uma realidade encontrada na escuridão do cinema, nos filmes de Tarzan: através da evocação, “ocupou” um espaço funcional e abstrato para a realidade de sua própria individualidade não mecânica, não abstrata... tudo isso é o oposto do conjunto decorativo, mas pode usar os mesmos procedimentos: um cubo pode ser feito de papelão coberto com terra...

O julgamento de K. (1982)

242

Jimson Vilela

Seis textos de Jannis Kounellis

Tradução: Jimson Vilela

“Prezados senhores do júri, compareço diante de vós injustamente acusado de ter tentado, e este é o meu único crime, mudar o homenzinho das ruínas de Piranesi para o primeiro plano, sem mudar a paisagem.”

“Eu tentei essa façanha, embora eu percebesse que a história estava contra mim. Os amigos cujos conselhos eu procurei responderam que não é tarefa de um pintor executar desenhos subversivos.”

“Sem dúvida, o homenzinho de Piranesi é antieconômico em termos do mundo moderno e, com muita honestidade, esta é uma das razões pelas quais eu gosto dele.”

“Eu sou culpado de não mais admirar os entardeceres romanos. Estou obcecado com o destino do homenzinho de Piranesi.”

“Eu preciso encontrar uma linguagem para ampliar essa pequena figura abaixo das ruínas. Preciso do Cabaret Voltaire. Eu preciso de Montmartre. Preciso dos cabarés em Berlim. Preciso da consciência, do páthos e da visão de Klimt. É claro que, nesta Europa devastada do pós-guerra, é impossível encontrar o tipo de tensão necessária para formular uma linguagem para ampliar esse homenzinho das ruínas de Piranesi.”

“Eu sei que meu projeto é revolucionário e é o único capaz de recuperar a integridade de uma imagem de nossa cultura.”

“A linguagem do século XX foi formulada de acordo com os centros. Os centros garantem a verticalidade. A abolição dos centros nos levou apenas a um declínio imaginário da qualidade. Também estou sendo acusado por minha busca desesperada de um centro. Mas estou convencido de que um dia o centro me oferecerá a linguagem para ampliar esse pequeno homem nas ruínas de Piranesi.”

“Via Emília leva-me a Londres. A Via Aurélia, para a França. A Via Flamínia, para a Alemanha. Comprei um chapéu em Berlim. Comprei as luvas em Viena. Comprei a lavanda no sul da França.”

“Eles têm conversas coloridas comigo, falam comigo sobre os sonhos e a psique, mas em tudo isso não consigo achar a lógica da história para me ajudar a ampliar esse homenzinho das ruínas de Piranesi.”

“Eu sou um *condottiere* medieval em seu caminho para a Terra Santa, onde, sem dúvida, vou encontrar a linguagem para ampliar o homenzinho das ruínas de Piranesi.”

O júri se retira.

O júri retorna.

O veredito:

“Você está condenado a sofrer o destino do judeu errante pelo resto de sua vida.”

A voz de uma velha:

“Vá, vá lá, filho, esse é o caminho da glória.”

As palavras que me explicam (1996)

Artista ou pintor

Eu fui chamado de artista nos anos sessenta porque eles não sabiam como definir uma pilha de carvão. Mas eu sou pintor, e afirmo minha iniciação na pintura. Porque a pintura é a construção de imagens e não indica uma maneira ou, menos ainda, uma técnica. Cada pintor tem suas próprias visões e seus meios de construir imagens, e a linguagem que associa a palavra pintor à arte tradicional e a palavra artista ao papel de anarquista, modernista, experimental, é ridícula.

Jackson Pollock foi um pintor que reinventou o espaço americano. Os *murales* mexicanos estão pintados, todavia Duchamp também é pintor. O liberalismo concedeu à pintura uma liberdade chegando aos limites do imaginário e restaurou completamente o papel do intelectual para o artista.

Fogo

O fogo não é apenas calor, mas também uma fonte de luz. A lâmpada de óleo que iluminava a cena de *Guernica*, ou a vela que iluminava o rosto da mulher perto da mesa na pintura de *La Tour*, criava sombras, volumes marcados e, com alguns toques aqui e ali, determinava a imagem.

A primeira vez que usei um maçarico foi em 1967, para marcar o centro de uma escultura, uma margarida metálica, de modo a acentuá-la. Então, em 1969, na Galeria Iolas em Paris, coloquei maçaricos ao longo da parede, em uma linha horizontal, ao nível dos olhos, para indicar o perímetro da galeria.

O fogo, para mim, é equivalente ao papagaio em 1967. É vivo, gira-se agressivamente em direção ao exterior. Mas nenhum deles, nem o fogo nem o papagaio, teria sentido sem o suporte de ferro. Eles são vivos, reais, mas acima de tudo são signos de uma imagem construída a partir de relações. E, em meu entendimento de longo prazo, ambos são pinturas para mim. Me perguntam se eu sou um pintor realista, e a resposta é não. O realismo representa enquanto eu apresento.

Parede

Eu construí muitas imagens com fogo e muitas com paredes. Paredes de pedra, madeira, troncos, livros, sacos. Uma parede coberta com folha de ouro. E minhas primeiras imagens com flechas e letras também eram paredes. Elas tinham as dimensões das paredes da minha casa e foram pintadas com tinta de parede. A tela encostada contra

a parede, eu a removeria e colocaria outra. Tudo isso só para dizer que nunca pintei uma imagem sobre um cavalete. Em 1969, em San Benedetto del Tronto, emparedei uma porta com pedras simplesmente encaixadas. A cavidade da porta me permitiu construir essa imagem inteiramente de pedra. Não era uma oclusão, era uma imagem com as dimensões da porta. O meu problema não é o encerramento, mas sempre a revelação.

Declaração

Na minha individual em Berlim em 1990, quando o Muro caiu, reativei um velho carrinho cheio de sacos de carvão, fazendo-o ir de um lado para outro em trilhos que juntavam duas partes de um edifício abandonado. A exposição abriu no dia 13 de setembro e fechou no dia 2 de outubro, último dia da República Democrática Alemã. Isso é apenas para ressaltar o fato de que expor em uma galeria ou em um museu é planejado com uma visão direcionada e simbólica. No século XIX, não havia exposições individuais. Havia apenas exposições coletivas nas quais cada artista mostrava o seu melhor trabalho. Isso não lhes deu uma chance de fazer uma declaração. Cada artista hoje pode afirmar algo com uma individual porque seu papel é mais forte. Ele tem sua própria identidade de pensamento e liberdade intelectual.

Teatro

A teatralidade é uma coisa e o teatro é outra. Toda a pintura italiana é teatral até certo ponto. Caravaggio, por exemplo, ou Tiepolo. Essa é uma espécie de teatralidade que busco no meu trabalho. Contudo, também trabalhei no teatro como pintor. Quero dizer, nunca trabalhei como ilustrador, mas trabalhei como cenógrafo, com Carlo Quartucci e Heiner Müller, em espaços novos e clássicos, como o Teatro Gobetti e o Teatro Deutsche, ou na Ópera em Amsterdã e em Berlim, mas com liberdades desconhecidas para um cenógrafo. Trabalhei nesse teatro que buscava suas raízes clássicas e desejava deixar a ambiguidade da comédia burguesa do século XIX. Cenário naturalista ambientado num espaço descritivo que, com tons cinematográficos, sublinha os eventos narrativos: a chamada decoração. Tentamos reconstruir o teatro. Não me fale, porém, sobre limites de cruzamento. Eu não sei o que isso significa. Eu nunca ultrapassei os limites.

Viagem

Uma viagem significa “ir ao outro lado” para mim. Eu me atraio por ir ao outro lado, como qualquer outro artista, por razões culturais e

por esse senso de aventura que sempre é instilado na arte. Porém, não é exato afirmar que uma busca é uma jornada para o desconhecido. Sempre se é atraído por algo conhecido, ainda que pequeno. Desejando ver uma pintura de Van Gogh, chega-se em Paris. Encontra-se Paris e, em Paris, a cultura francesa...

Cada viagem tem uma natureza iniciática, é uma ideia ativa, amorosa e expansiva do conhecimento. Muitas vezes, as viagens estão implícitas em minhas obras, entretanto seria óbvio associá-las com a minha individual no navio. A exposição em Chicago era muito mais parecida com uma jornada, na medida em que se expandia para fora, em direção a outros espaços periféricos, além das salas do museu.

Guardião

Eu sou um conservador. Um guardião. A realidade invisível é apócrifa e seu significado é conhecido pelo seu guarda. Portanto, o guardião preserva um acesso geral aos segredos místicos conservados.

A origem da composição é a custódia e, em termos de composição, conserva a ordem e une o presente e o passado. E o pintor moderno é um homem da antiguidade, como em qualquer outra época.

Para meus alunos em Düsseldorf (1999)

Havia uma necessidade de encontrar o apropriado trabalho dramático para criar uma aula em que os jovens estudantes pudessem formar suas próprias personalidades artísticas num idioma nascido da discussão e da crítica.

A *classe morta*, de Tadeusz Kantor, mostrou a importância da noção de uma “classe” e serviu de indicação dramática para revelar a presença de um grupo de jovens, em um determinado momento histórico, no processo de aprendizagem das técnicas apropriadas para essa expressiva construção iluminada pela história. Em outras palavras, uma classe como a nossa em uma estrutura pública.

Durante os últimos cinco anos, repetimos os ritos de ensino e aprendizagem, com a perspectiva de uma “diáspora” inevitável e, eventualmente, um “ego” com um papel de liderança na cena artística atual, tentando transmitir a jornada aventureira em direção a outra coisa.

Todos sabemos que nossas sociedades não são mais as nações do século XIX, e, portanto, o outro, fora e dentro de limites, juntamente com sua diversidade, torna-se crível, torna-se um interlocutor crível.

O que precisamos é encontrar uma maneira de abordá-lo, ouvi-lo, tornar-se curioso sobre isso, compreendê-lo quando parecer acessível e tentar formalizar uma imagem que, ao mesmo tempo, também incorpore suas indicações, sua visão de centro, seu senso de dimensão. Nossa abordagem é enriquecida por esse encontro, nascido no livre-arbítrio, e é nossa tarefa verticalizá-lo e, em um novo momento com um novo ritmo, descobrir a forma certa para compor esse encontro épico, redescobrir seu drama, o ágil espírito que revigora essa capacidade de respiração possuída por toda imagem verdadeira.

Com essas premissas, esses ideais, como ponto de partida, tentamos dar forma a indicações desprovidas de doutrinas ecoadas que trazem experiências visuais absolutamente diferentes em uma única cavidade. Então, esta é a classe: uma riqueza de recursos e um centro para mergulhar mais profundamente, uma unidade de drama e montagem de desejos fortes para projetar o futuro da forma. Um de cada vez, mostram as suas imagens selecionadas em público, fruto de entendimentos compartilhados sobre o trabalho e de um desejo selvagem de se comunicar.

Caravaggio e o poder da sombra (2000)

Que grande dia de celebração seria se Caravaggio, rei da montanha, soberbo carrasco, com sua espada tirada do anjo guardião do castelo, retornasse a Roma para restaurar a beleza sob uma ditadura oligárquica, para executar aqueles traidores estrangeiros, aqueles que adoram cores planas, aqueles que nunca acreditaram nos poderes revolucionários das sombras, aqueles que não conseguiram ver a luz que determina os volumes, os profissionais intermediários que não percebem, no fundo do poço, o sinal único que separa os limites. Para eles, apenas o exílio, porque a harmoniosa sinfonia, pintada sem descrição, mas com o poder da linguagem, voltará a iluminar o moderno.

O nosso próprio Otelo, voz do povo, príncipe reconhecido por sua diversidade, retornará. Os anjos sombrios, pintados em cores de barro, que se erguem sobre o Rio Tibre na ponte do Castelo de Sant'Angelo em pinturas de Scipione, fazem parte de uma ladainha que antecipa o retorno de todo belo, único, autárquico e independente. Aclamem o príncipe solar sedento de sangue. Que ele venha se vingar daqueles que levaram nossos maiores sonhos à escravidão e assim os desviaram do curso.

Dodecaфонia (2016)

Qual seria a melhor maneira de realizar uma viagem: um camelo ou um barco?

Como todos sabemos, em ambos os casos, olhamos para o céu em direção à constelação da Ursa Menor para traçar o caminho até o objetivo final.

Para mim, o caminho do mar é muito mais natural para chegar ao destino, seja próximo ou distante, impulsionado pelo desejo de ter um diálogo numa língua ali então inventada, mas nunca esquecendo suas raízes, enterradas sob uma pilha de pedras, numa fábrica têxtil abandonada no inverno de 1907.

Bibliografia

BEUYS, Joseph; CUCCHI, Enzo; KIEFER, Anselm; KOUNELLIS, Jannis. **Bâtissons une cathédrale**: entretien. Paris: L'Arche, 1986.

CELANT, Germano (ed.). **Art povera**: conceptual, actual or impossible art? London: Studio Vista, 1969.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KOUNELLIS, Jannis. **Odyssée lagunaire**: écrits et entretiens 1966-1989. Paris: Daniel Lelong, 1990.

KOUNELLIS, Jannis. Dodecafonía. **Gavin Brown's Enterprise**, New York, 30 nov. 2016. Disponível em: https://www.gavinbrown.biz/artists/jannis_kounellis/press_releases. Acesso em: 15 jun. 2019.

KOUNELLIS, Jannis; CODOGNATO, Mario; D'ARGENZIO, Mirta (ed.). **Echoes in the darkness**: Jannis Kounellis, writings and interviews, 1966-2002. London: Trolley, 2002.

KOUNELLIS, Jannis; FUCHS, Rudi (ed.). **Jannis Kounellis**. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1981.

KOUNELLIS, Jannis; GRAMICCIA, Anna (ed.). **Jannis Kounellis**: V Premio Nazionale "Pino Pascali" Polignane a Mare, com la collaborazione della Soprintendenza speciale alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea: [mostra] Pinacoteca provinciale di Bari, 20 maggio-8 luglio 1979. Roma: De Luca, 1979.

KOUNELLIS, Jannis; LARRATT-SMITH, Philip; FUCHS, Rudi (ed.). **Jannis Kounellis**. London: Phaidon, 2018.

KOUNELLIS, Jannis; MOURE, Gloria (ed.). **Jannis Kounellis**: works, writings 1958-2000. Barcelona: Polígrafa, 2001.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art**: a sourcebook of artists' writings. Berkeley: University of California Press, 2012.

Jannis Kounellis (Pireu, Grécia, 1936 – Roma, Itália, 2017). Viveu na Grécia durante a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Civil Grega. Em 1956, mudou-se para Roma, onde estudou na Academia de Belas Artes e, ainda como estudante, realizou sua primeira exposição individual na Galeria La Tartaruga, em 1960. Entre 1993 e 2001, dedicou-se à atividade docente na Academia de Belas Artes de Düsseldorf. Em seus 56 anos de carreira, participou de quatro edições da Documenta de Kassel (1972, 1977, 1982 e 1992), nove edições da Bienal de Veneza (1972, 1976, 1978, 1980, 1984, 1988, 1993, 2011 e 2015), bem como realizou dezenas de exposições individuais e cenografias para peças de teatro.

Artigo recebido em 5 de julho
de 2019 e aceito em 8 de julho
de 2019.

Jimson Vilela é doutorando em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, e artista visual. Desenvolve tese sobre os escritos e obra de Jannis Kounellis.

Ilê Sartuzi*

Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse¹.

Absorption, theatricality and the French painting tradition in Henri Matisse's work.

Diálogos com a Graduação

Ilê Sartuzi

 0000-0002-6426-2873

1. Esse artigo foi desenvolvido a partir da pesquisa *Imagens da alteridade na obra de Henri Matisse*, que contou com a bolsa de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Conte também com a orientação da Profa. Dra. Sônia Saltzstein, a quem agradeço profundamente.

palavras-chave:

Matisse; absorção; figuras de alteridade

keywords:

Matisse; absorption; figures of alterity

O artigo examina as noções de “absorção” e “teatralidade” propostas por Michael Fried e retomadas por Yve-Alain Bois nos textos em que escreveu sobre a obra de Henri Matisse. Uma das questões centrais abordadas é o modo como a obra de Matisse resiste ao regime volátil de percepção precipitado pela modernidade industrial e como insta a um tipo de atenção a um só tempo contemplativa e difusa. Discute, além disso, como essa modalidade de percepção, que dispersa e difunde a atenção, e que é própria à pintura de Matisse, parece sintetizar duas vertentes opostas da tradição pictórica francesa: a dinâmica do olhar cambiante do Rococó e o estado de absorção que marca as pinturas de Greuze e Chardin.

The article examines the notions of “absorption” and “theatricality” proposed by Michael Fried and retook by Yve-Alain Bois in his texts on Henri Matisse's work. One of the main questions addressed by the author is the way the artist's work resists the volatile regime of perception precipitated by industrial modernity and how it urges a modality of attention at one time diffuse and contemplative. In addition, it discusses how this modality of attention, unique to Matisse's painting, seems to synthesize two opposite aspects of French pictorial tradition: the Rococo dynamic of a flickering gaze and the absorptive state which marks paintings by artists such as Greuze and Chardin.

*Universidade de São Paulo
[USP], Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2019.158795



Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse

Uma pintura de grandes dimensões apresentada por Henri Matisse (1869-1954), em 1906, no Salon des Indépendants, sob o título de *A alegria de viver*² (Fig. 1), mostra uma situação idílica – figuras nuas ao ar livre, dispostas numa superfície amarelada, descansam sobre a relva, dançam, fazem música ou amor “numa combinação de coisas concebidas independentemente umas das outras”³. O olhar, que talvez começasse sua inspeção pelas duas figuras centrais demarcadas por grossos contornos, deambula pelo espaço com uma facilidade ímpar.

Leo Steinberg (1920-2011) cria uma analogia formidável (depois retomada por Yve-Alain Bois) em seu texto “A arte contemporânea e a situação de seu público”⁴ sobre a condução do olhar em *A alegria de viver*, pintura que tanto irritou colegas artistas e críticos contemporâneos:

Ou talvez nossa visão é que seja desviada, de modo que, assim que uma figura é reconhecida, no mesmo instante somos forçados a deixá-la para seguir um sistema rítmico expansivo. É mais ou menos como ver uma pedra cair na água; o olho segue os círculos expandindo-se, e é preciso uma força de vontade deliberada, quase perversa, para continuar focalizando o ponto do primeiro impacto – talvez porque seja muito pouco recompensador. E pode ser que Matisse estivesse tentando fazer suas figuras individuais desaparecerem para nós como aquela pedra afundada, para que fôssemos forçados a reconhecer um sistema diferente.⁵

Segundo Steinberg, tradicionalmente sempre se pressupôs, diante de uma pintura figurativa, que o olhar fosse imediatamente atraído pelas figuras, as quais assim teriam papel fundamental em orientá-lo. Desse foco de atenção, que são as figuras, espera-se algum tipo de recompensa, um efeito agradável, especialmente de figuras como as de Matisse – em cenas idílicas –; todavia, nessa pintura, há uma curiosa falta de recompensa ao olhar que as focaliza individualmente. Parece ocorrer aí uma certa negação do foco. A visão é reivindicada em cada parte da composição e, portanto, em cada parte é negada. Como argumenta Steinberg, o olhar não se detém em uma só figura, mas continua a percorrer as linhas e planos da composição. Talvez a impossibilidade do presumível repouso num ponto central – conforme pressuporia a teoria da Gestalt – decorra mesmo desses pesados contornos que circundam as figuras e que, de certa maneira, drenam para fora a energia de seu núcleo, impedindo qualquer materialização de volume ou densidade.

2. Atualmente na Fundação Barnes, Philadelphia.

3. SCHNEIDER, Pierre. **Matisse**. New York: Rizzoli, 1984. p. 242

4. STEINBERG, Leo. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

5. Ibidem, p. 26-27.

Fig. 1.

Henri Matisse, *A alegria de viver*, 1905-6. Óleo sobre tela, 174 x 238,1 cm, Fundação Barnes, Philadelphia.

6. CRARY, Jonathan.

Suspensões da percepção:

atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 25. Segundo o autor “Um dos objetivos do meu livro *Técnicas do observador* foi demonstrar como as transformações históricas das nossas ideias sobre a visão não podem ser desvinculadas de um processo mais amplo de reconstrução da subjetividade que estava associado não a experiências óticas, mas a processos de modernização e racionalização.

Neste livro, que estuda um campo de fenômenos muito diferente, um dos meus objetivos é demonstrar como na modernidade a visão é apenas uma das camadas de um corpo que pode ser capturado, modelado ou controlado por uma série de técnicas externas” (Ibidem, p. 27). Cf. CRARY, Jonathan.

Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

7. Estes raciocínios serão desenvolvidos e retomados ao longo do artigo. Por agora, vale assinalar que, mesmo que a obra incorpore diversos elementos da cultura urbana moderna, não adere a eles sem ressalvas e particularidades importantes.

8. CRARY, 2013, p. 32



Esse regime de atenção proposto por algumas obras de Matisse, ao mesmo tempo disperso e sedutor, pode ser pensado à luz do fenômeno da distração moderna, tal como indicado por Jonathan Crary. A “colcha de retalhos de tais estados desconexos, não é uma condição ‘natural’ e, sim, o produto de uma densa e poderosa recomposição da subjetividade humana no Ocidente ao longo dos últimos 150 anos”⁶. É importante assinalar, no entanto, que a despeito da obra de Matisse nascer no cerne desse regime “volátil” e inconstante de percepção da modernidade industrial, existem diferenças fundamentais que ela repõe a esse regime de atenção. Se a obra mostra flutuações, como a que caracteriza o “observador” envolvido pelo ambiente urbano, guarda, diferentemente destas, uma complexidade própria, marcada pela vitalidade da imaginação e uma atenção concentrada, mesmo que desprovida de centro⁷.

O título do livro de Crary parece apropriado também para se refletir sobre o regime de atenção que, conforme se defende neste texto, é proposto pelas obras de Matisse. O uso da palavra “suspensão”, segundo o autor, busca “evocar o estado de estar suspenso, um olhar ou escutar tão enlevado que se esquia das condições habituais, que se torna uma temporalidade suspensa, um pairar fora do tempo”⁸.

A ideia de “atenção”, que assume também um caráter absortivo na obra de Matisse, pode relacionar-se a um estado de “tensão” ou também de “espera”. Mas, sobretudo, Crary sugere a “possibilidade

Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse

de fixação, de manter-se em estado de fascinação ou contemplação por alguma coisa, no qual o sujeito atento está imóvel e ao mesmo tempo desancorado”⁹. E é esse estado de atenção dispersa, de uma contemplação desancorada, que grande parte da obra de Matisse procura estabelecer.

Um dos aspectos mais intrigantes na pintura *A alegria de viver* é justamente o tipo de atenção *sem foco*, *desancorada* que ela proporciona. As estruturas em arabescos, tão marcantes nas obras de Matisse, têm um papel fundamental em suas composições, justamente por criarem o efeito de expansão hipnótica que Steinberg e Bois comentam. Além disso, essas construções resultam de uma combinação de forças que acaba por costurar a superfície da tela numa totalidade inviolável¹⁰. Isso é importante para entender como cada parte da composição é fundamental na criação desse efeito de “um olhar ausente e periférico, esvaziado de sua força de concentração”¹¹ a que somos conduzidos nas obras de Matisse. Esse recurso compositivo é um artifício para a construção de uma “sensação de espaço”, como diz Matisse¹². Justamente, a expressão que se manifesta nessa obra (cumpre notar que termos como “sensação” e “expressão” às vezes confundem-se nos escritos e depoimentos do artista) reside antes na disposição dos elementos, na composição, nos vazios e proporções do que no *páthos* das figuras¹³. Isso faz com que cada ponto do quadro tenha o mesmo valor, que não se privilegie um tema, o drama que subsidiaria a presença das figuras sobre o fundo. É justamente em razão de todos os elementos compositivos surgirem com valor equivalente que o olhar é levado a percorrer a tela em uma absorção sem foco, em uma vibração que irradia entre os objetos na superfície da pintura, sem que, com isso, algum deles se sobressaia em relação aos demais.

Cabe notar o tipo de atenção concentrada e ao mesmo tempo descentrada a que essa obra convida. Matisse nos dá pistas sobre a natureza dessa atenção em suas “Notas”:

Um quadro deve ser tranquilo na parede. Ele não precisa introduzir no espectador um elemento de perturbação e inquietude, mas deve conduzi-lo suavemente a um estado físico em que não sinta necessidade de se desdobrar, de sair de si mesmo. Um quadro deve proporcionar uma satisfação profunda, o repouso e o prazer mais puro do espírito saturado.¹⁴

Trata-se apenas de canalizar o espírito do espectador, de maneira que ele se apoie no quadro, mas possa pensar em outra coisa diferente do objeto particular que quisermos pintar: retê-lo sem *prendê-lo* [*le retenir sans le*

9. CRARY, 2013, p. 32. A ideia de “absorção” será melhor desenvolvida no capítulo “Absorção, teatralidade e a pintura francesa”. Também vale ressaltar que a “contemplação” possui um aspecto importante nas figuras retratadas de Matisse. Será indicado também, posteriormente, o engajamento de algumas figuras com atividades contemplativas. *Café marroquino* talvez seja um bom exemplo disso.

10. Mesmo que o espaço pictórico se mostre como essa superfície tomada de uma totalidade, ele não segue nenhum tipo de convenção perspéctica em Matisse; pelo contrário, o espaço revela-se muitas vezes fragmentado, e as relações entre diferentes elementos da pintura não respondem às convenções da escala, do cromatismo, da iluminação, tal como ocorreria em espaço orientado pelos preceitos da perspectiva.

11. BOIS, Yve-Alain. Sobre Matisse: o cegamento. In: SALZSTEIN, Sônia (org.).

Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 103.

12. MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 169

13. “A expressão, para mim, não reside na paixão que refulge num rosto ou se afirma num movimento violento. Ela está em toda a disposição de meu quadro: o lugar que os corpos ocupam, os vazios em torno deles, as proporções, tudo isso tem seu lugar. A composição é a arte de arranjar de

maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para exprimir seus sentimentos. (Ibidem, p. 39).

14. Ibidem, p. 47.

15. BOIS, Yve-Alain. Op. cit., p. 100.

16. Para um aprofundamento sobre a questão da absorção na história da pintura francesa cf. FRIED, Michael. **Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot**. Chicago: University of Chicago Press, 1992. As questões que seguem são fortemente baseadas nos termos de Michael Fried.

17. Para Michael Fried, a questão da absorção deve ser vista “em conexão com a reação contra o Rococó, que havia começado vários anos antes (1747 é a data normalmente dada). (Ibidem, p. 35).

20. Embora seja natural ver Fragonard como um

representante do Rococó, essa ideia será retomada no próximo capítulo, quando se verá como Fragonard, na maneira que seu professor (Boucher), o artista mais jovem combina motivos e atitudes características do Rococó com uma propensão a temas e efeitos absorptivos, muitas vezes envolvendo devaneio ou mesmo sonhos. Cf. FRIED, Michael. Op. cit., p. 138.

21. Tradução livre do original em francês: “Entre tant de détails tous également soignés, l’œil ne sait où s’arrêter. Point

tenir], fazê-lo sentir a qualidade do sentimento expresso. (...) O ideal é que o espectador se deixe tomar, sem consciência disso, pela mecânica do quadro.¹⁵

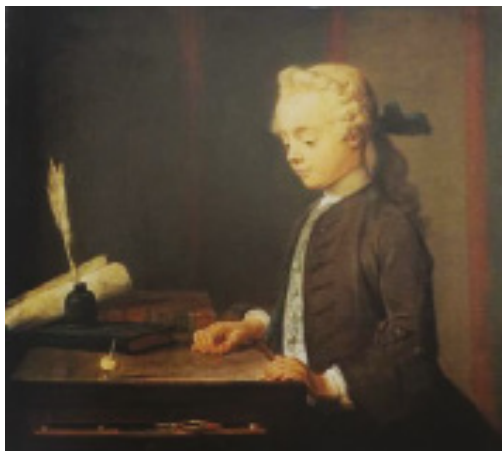
Para comentar a questão de o quadro “reter sem prender”, Yve-Alain Bois usa os termos “absorção”, como proposto por Michael Fried (1939-), e “distração”¹⁶. Em seu livro *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot* (1992), Fried analisa a primazia da absorção na pintura francesa do início da década de 1750 até o final da década seguinte, tal como se revela na crítica do período, passando principalmente pela figura do crítico francês Denis Diderot (1713-1784)¹⁷. Usando o exemplo de artistas como Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) e Jean-Baptiste-Simeón Chardin (1699-1779), Michael Fried verifica que, frequentemente, nas pinturas desses artistas, uma figura ou grupo de figuras encontra-se absorta em uma atividade: uma família que se reúne para ler a bíblia, um filósofo imerso em seus pensamento ou um estudante decorando as lições. Junto à absorção, era trazida à tona uma “relação paradoxal entre pintura e observador”; especificamente, uma “maneira de neutralizar ou negar a presença do observador, de estabelecer a ficção de que ninguém está de pé diante da tela”¹⁸. A negação dessa figura do observador, atributo dessa constelação de obras, seria algo que Fried chama de anti-teatralidade¹⁹. Como é possível verificar nas obras de Matisse, mesmo que o olhar do observador não encontre a mesma “estabilidade”, suas figuras também estão frequentemente absortas em atividades que as isolam do resto do mundo: contemplação, leitura, devaneio.

Por outro lado, se tomarmos representantes do que se convençionou chamar de Rococó, como François Boucher (1703–1770) ou Jean Honoré Fragonard (1732-1806)²⁰, será possível observar uma voluptuosidade que guia o olhar por uma superabundância de superfícies sensuais e uma exuberância hedonista que também encontram seus desdobramentos na obra de Henri Matisse, conforme se buscou explicitar na primeira parte deste artigo.

“Entre tantos detalhes, todos igualmente tratados, o olho não sabe onde parar. Ponto de ar. Ponto de repouso”²¹. Este comentário de Denis Diderot sobre a obra de Boucher, no Salão de 1763, descreve também, de maneira bastante precisa, os estímulos de percepção na obra do artista moderno em questão²². “Todas as suas composições [de Boucher] fazem um tumulto insuportável aos olhos. É o inimigo mais mortal do silêncio que conheço”²³.

Ilê Sartuzi

Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse



d'ar. Point de repos". (DIDEROT, Denis. **Essais sur la peinture**: Salons de 1759, 1761, 1763. Paris: Hermann, 1984. p. 196).

Fig. 2.

Jean-Baptiste-Simeon Chardin, *Menino com pão*, 1735. Óleo sobre tela, 73 x 56 cm, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

**Fig. 3.**

François Boucher, *A odalisca morena*, 1745. Óleo sobre tela, 53 x 64 cm, Musée du Louvre, Paris.

Emprestando algumas sugestões da reflexão de Fried, pode-se dizer, portanto, que Matisse parece sintetizar duas vertentes opostas da tradição pictórica francesa, a saber: a dinâmica do olhar cambiante do Rococó e a absorção das pinturas de Chardin²⁴. No trabalho do artista moderno, as figuras estão absortas em suas próprias realidades e, se nesse trabalho, uma figura não penetra no espaço da outra, nós, como observadores, não conseguimos penetrar no espaço de nenhuma delas. Trata-se, assim, da síntese que, conforme aqui se propõe, se realiza na pintura de Matisse à medida que o artista retoma e combina esses dois elementos fundamentais da tradição pictórica francesa, sem anular nem um nem outro; de fato, a absorção de Chardin encontra-se aí com o Rococó de Boucher (Fig. 2 e 3). Por outro lado, essa síntese não é de nenhuma forma pacífica – a tensão na obra de Matisse está justamente na calma e absorção de suas figuras em contraponto com uma dinâmica compositiva e vibração cromática ímpares.

22. Além disso, adjetivos como uma "facilidade" e "fertilidade" também são recorrentes para dirigir-se aos dois artistas. Ainda nos comentários de Diderot sobre Boucher, nesse mesmo Salão, o crítico diz: "Este mestre sempre tem o mesmo fogo, a mesma facilidade, a mesma fertilidade, a mesma magia e os mesmos defeitos que estragam um talento raro". Tradução livre do original em francês: "Ce maître a toujours le même feu, la même facilité, la même fécondité, la même magie et les mêmes défauts qui gâtent un talent rare". (Ibidem, p. 195).

23. Tradução livre do original em francês: "Toutes ses [de Boucher] compositions font aux yeux un tapage insupportable. C'est le plus mortel ennemi du silence que je connoisse". (DIDEROT, 1960, p. 76 apud FRIED, Michael. Op. cit., 1992. p. 41).

24. Da relação entre a obra de Matisse e Chardin, John Elderfield comenta "As

pinturas de Matisse são como as de Chardin, mostrando figuras totalmente ocupadas e absorvas no interior que o artista cuidadosamente desenhou, prestando atenção a cada fração da superfície da imagem, sugerindo sua vigilância e preocupação com o que ele mostra. Nas pinturas de Chardin, a figura realiza tarefas que exigem vigilância. Em Matisse, o artista sozinho assume esse papel. Matisse impõe a ordem interna ao que vê, assim como o luxo, a calma e o prazer sensual.”

Tradução livre do original em inglês “Matisse’s pictures are like Chardin’s in showing utterly preoccupied, absorbed figures in interiors that the artist has carefully crafted, paying attention to every fraction of the picture surface, suggesting his vigilance and concern for what he shows.

In Chardin’s pictures, the figure performs tasks that require vigilance. In Matisse’s, the artist alone assumes that role. Matisse imposes domestic order on what he sees, as well as luxury, calm and sensual pleasure.”

(ELDERFIELD, John. **Henri Matisse**: a retrospective. New York: Museum of Modern Art, 1992. p. 39).
25. BOIS, Yve-Alain. *Op.cit.*, p. 102-103.

26. A falta de definição linear em suas figuras é outro elemento que acentua a lentidão do olhar, mas que, por vezes, encontra-se também em Matisse.

Retomando os argumentos de Yve-Alain Bois: essa absorção é dinâmica, ocorre num devaneio. Em cada centímetro quadrado da tela o apelo é o mesmo, de maneira que o olhar vibra numa impossibilidade de repousar em alguma parte específica da pintura. Desse modo, os termos propostos por Bois, “absorção” e “distração”, tampouco devem eliminar um ao outro, necessariamente. O autor argumenta da seguinte maneira:

É claro que fazemos ‘um esforço especial de concentração’, é claro que nosso espírito é ‘capturado’ (na verdade, é mais hipnotizado do que qualquer outra coisa), é claro que ‘nos isolamos’ com o quadro – mas não o ‘penetramos’. Ou, se o penetramos, é pela análise; é, como disse Steinberg, por ‘um esforço deliberado, quase obstinado da vontade’, obrigando-nos a voltar ao ponto de impacto onde a pedra bateu na água, e, o que só é possível com um grande empenho, a ignorar as ondulações, não permitindo que sejamos inconscientemente aprisionados.²⁵

A maioria dos quadros feitos entre 1906 e 1912 – aqueles realizados, nos termos propostos por Bois, segundo o sistema de circulação, tensão e expansão que conduz o olhar – é capaz de envolver-nos sem nos prender de fato; impondo um olhar que se vê demovido de sua força de concentração em um único ponto, um olhar que transita sem ter um foco, mas que nem por isso se enfraquece. Ademais, Bois introduz aqui um aspecto fundamental da obra de Matisse – o apelo de que nela dispõe uma dinâmica de superfície. Embora seja completamente convidativa a que o observador se perca nela, a obra é permeada por diversos elementos que negam a penetração do olhar. Isso se dá em razão de diversos elementos formais da obra. Além do sistema compositivo que faz o olhar circular, esquadrinhando toda a superfície da tela, existem diversos padrões decorativos que parecem descolar-se dos objetos em que se ancoram para repousar, quase como planos autônomos, na superfície da tela.

Édouard Vuillard (1868-1940), contemporâneo de Matisse, apresenta uma lógica de superfície que se mostra de modo igualmente importante; caberia, entretanto, estabelecer algumas diferenças sutis entre a dinâmica de superfície na pintura desses artistas. Em Vuillard, existe um uso da cor mais rebaixado, um cromatismo atenuado em que uma tonalidade viva aparece para regular a harmonia da obra e os cinzas, dispostos demasiadamente próximos, amortecem o impacto do olhar, que penetra lentamente na tela.²⁶ Ao contrário, as cores vibrantes e muitas vezes chapadas de Matisse

não convidam o olhar a mergulhar na profundidade da composição da mesma maneira. Além disso, os elementos da pintura de Matisse tendem a se projetar demasiadamente na superfície; não há a possibilidade de penetrá-la, o olhar circula lateralmente por ela, guiado pela organização expansiva da composição da tela. De resto, diferentemente de Matisse, Vuillard interessa-se por renovar a tradição da “pintura de costumes” – boa parte de sua obra volta-se ao registro, algo melancólico, da domesticidade burguesa *fin-de-siècle*; já a pintura de Matisse parece absolutamente desinteressada pelos eventos e pela sociabilidade da vida moderna.



Fig. 4.

Edouard Vuillard, *O Vestido Estampado*, 1891. Óleo sobre tela, 38 x 46 cm, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



Fig. 5.

Henri Matisse, *Harmonia em vermelho*, 1908. Óleo sobre tela, 180 x 220 cm, The Hermitage Museum, São Petersburgo.

Em algumas passagens da produção de Matisse, o uso de determinados artifícios assemelha-se à produção de Vuillard que, apesar de ser apenas um ano mais velho, na primeira década do século XX já havia oferecido o melhor de sua produção madura. Como percebe Yve-Alain Bois:

28. *A lição de música* (1917), em exposição na Barnes Foundation, na Philadelphia, também apresenta uma construção espacial que se constitui pela sobreposição de planos distintos, “chapados” e desconexos entre si. Cada um dos elementos da composição parece isolado: o retrato do homem à esquerda, a estranha perspectiva do livro de Haydín (ambas de uma visão de cima); as duas figuras ao piano parecem ter sido retratadas frontalmente, e novamente o plano “externo” é mais uma imagem distinta que se apresenta na superfície, e não na profundidade perspetiva pressuposta. Em parte, essas distintas perspectivas podem vir de sua relação com Cézanne.

29. Conforme apontado anteriormente, a obra de Chardin apresenta esse contrário da “teatralidade”, essa absorção que cria a ficção da ausência de um observador. Cabe indicar, no caso de Matisse, que mesmo as *Odaliscas* do período de Nice, retratadas frontalmente em direção ao observador, apresentam, frequentemente, sombras no lugar dos olhos ou um direcionamento difuso que não devolve o olhar da mesma maneira que a *Olympia*, de Manet, por exemplo. Esse comentário será desenvolvido logo a seguir.

Foi apenas na primeira parte do período de Nice (e, mesmo então, nem sempre) – quando, por exemplo, ele pintou *O biombo mourisco* (1921) – que Matisse seguiu decididamente o exemplo de Vuillard e converteu o padrão num freio, num amortecedor, como o pedal abafador de um piano.²⁷

O olhar é desacelerado na pintura de Vuillard, percebe-se pouco a pouco uma figura emergindo do meio denso dos tapetes e dos papéis de parede, e quando a descobrimos, não há como ignorá-la. De maneira diferente, mesmo depois de descobrir a figura em Matisse (que tende a se colocar às claras), o olhar circula pelo restante da composição sem conferir primazia a qualquer de seus elementos.

Se compararmos *O vestido estampado* (1891) (Fig. 4), de Vuillard, com *Harmonia em vermelho* (1908) (Fig. 5), de Matisse, as diferenças entre as lógicas de superfície da obra desses dois artistas ficam bastante evidentes. Mesmo que as duas pinturas apresentem uma estrutura semelhante, com um enquadramento no canto superior esquerdo e uma figura que pesa para o lado direito, no caso de Vuillard, a profundidade existe, seja por uma perda de intensidade das cores (menos saturadas ao fundo), por uma falta de definição linear ou pelo tratamento das figuras em perspectiva.

Em Matisse, poder-se-ia dizer que existe variação espacial sem utilizar o recurso da perspectiva – os verdes e azuis chamam certamente menos atenção do que o vermelho – e esse retângulo com a imagem de uma paisagem parece ser uma janela, ou um quadro que remete a um espaço exterior (o que pressuporia uma profundidade na pintura). No entanto, no caso de Matisse, essa estrutura aparece como uma imagem dentro de uma imagem, de maneira que não se projeta como uma continuação perspetiva, mas como um fragmento, que incrusta um espaço distinto dentro da tela²⁸.

Outro aspecto que repele a projeção do olhar em profundidade na obra de Matisse é a relação (ou a não relação) que as figuras estabelecem com o observador, o que Michael Fried chamou de teatralidade (e aqui no caso caberia usar “anti-teatralidade”). As figuras de Matisse parecem absortas em atividades, recusando qualquer interação com outros elementos ou personagens e, com certeza, não se colocam para um diálogo direto com o observador, negando-o, numa suposta ficção da não existência desse observador²⁹.

Relacionando *A alegria de viver*, por exemplo, com a obra icônica de Picasso, *Les Femmes d'Alger* (1907), nota-se que ambas as figuras (ou grupo de figuras) coabitam um único espaço.

Absorção, teatralidade e a

tradição da pintura francesa na

obra de Henri Matisse

A diferença é que, nas *Demoiselles*, todas as figuras relacionam-se “isoladamente, diretamente com o espectador”³⁰ (sem que entretenham qualquer tipo de relação entre si), enquanto n’A *alegria de viver*, as figuras indicam não estabelecer qualquer vínculo com o espectador, permanecendo isoladas nos prazeres dessa arcádia. Se as *Demoiselles* sugeririam uma relação mais teatral, nos termos estabelecidos por Fried, oferecendo-se diretamente ao observador (este mais presente do que nunca em uma pintura), as figuras da pintura de Matisse, embora estejam postas numa espécie de palco, ali não estão para qualquer plateia, e a presença do observador não está posta para a cena.

Na *Odalisca com Magnólias* (Fig. 6):

A modelo representada carrega as conotações exóticas, pastorais e teatrais a que me referi. Ela está seminua, vestida de odalisca, inquestionavelmente sexualizada. Ela é mostrada em um cenário que é um simulacro de um jardim pastoral. E é exibida como se estivesse em um *tableau vivant* no teatro. No entanto, a modelo não parece exibir-se para nós. Ela pode não parecer tão concentrada quanto a maioria das outras modelos de Matisse desse período, mas é evidente que as barras pretas de seus olhos são, de fato, cílios (e, neste caso, ela estaria dormindo) ou olhos que não enxergam. Em ambos os casos, somos invisíveis para ela. Para usar a terminologia de Michael Fried, a “teatralidade” da imagem é apagada, ou pelo menos antagonizada, por sua “absorção”. A absorção da modelo tem o efeito de deixá-la inconsciente da presença do espectador, como se a cortina de prosclênio desse teatro nunca tivesse sido levantada. Assim, ela não convida nosso olhar, mas está apenas sujeita a ele. Enquanto sua absorção – incluindo, especialmente, o fato de ela não nos ver – a faz fisicamente, inclusive sexualmente, mais vulnerável a nós, ela também nos obriga a fazer uma pausa, pelo menos por um momento, tanto para reconhecer sua vulnerabilidade quanto para imaginar a causa da absorção que a torna tão vulnerável.³¹

A figura em *Odalisca com Magnólias* retira-se para dentro de si mesma. Com isso, não se pretende dizer apenas que ela se retira para o plano pictórico, que se deixa ser completamente assimilada pela superfície coberta de tinta, mas que um vasto intervalo psicológico abre-se entre o observador e a modelo. E, embora ela pareça inalcançável, seu corpo aflora à superfície, assim como as frutas no canto inferior esquerdo que, com uma distorção de perspectiva tipicamente cézariana, projetam-se diretamente ao observador.

30. “As figuras vizinhas não compartilham nem um espaço comum, nem uma ação comum, não se comunicam ou interagem, mas se relacionam isolada e diretamente com o espectador.” Tradução livre do original: “neighboring figures share neither a common space nor a common action, do not communicate or interact, but relate singly, directly to the spectator.” (STEINBERG, Leo. *The philosophical brothel*.

October, Cambridge, MA, n. 44, p. 7-74, 1988. p. 13). Pode ser notado, ainda, que na obra de Matisse parece não haver interação entre grupos de figuras, embora, no interior de cada grupo, fique sugerido algum tipo de idílio comum.

31. Tradução livre do original em inglês “The depicted model carries the exotic, pastoral, and theatrical connotations I have referred to. She is half-dressed odalisque, unquestionably sexual. She is shown in a setting that is a simulacrum of a pastoral garden. And she is displayed as if in a theatrical *tableau vivant*. However, the model does not quite seem to display herself to us. She may not appear to be as fully preoccupied as most of Matisse’s other models of this period, but it is evident that the black bars of her eyes are either, in fact, eyelashes (in which case she is asleep) or unseeing eyes. In either case, we are invisible to her. To use Michael Fried’s terminology, the ‘theatricality’ of the image is effaced, or at least opposed, by its ‘absorption’. The absorption of the model has the effect of rendering her oblivious to the viewer’s presence, as if the proscenium curtain of this theater had never been raised. Thus she does not *invite* our gaze, but is merely subject to it. While her absorption – including, especially, her not seeing us – makes her actually

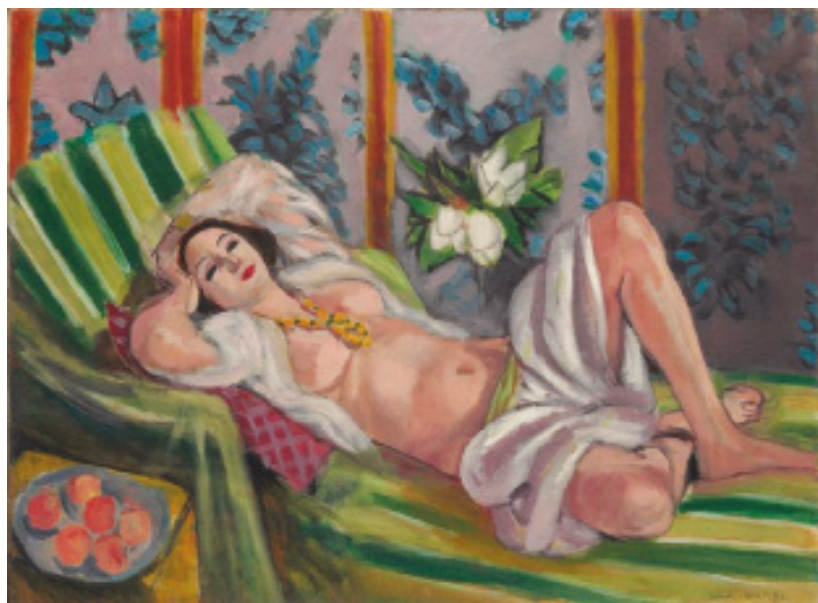
Fig. 6.

Henri Matisse, *Odalisca com Magnólias*, 1923 ou 1924. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm, coleção privada.

more physically, including sexually, vulnerable to us, it also forces us to pause for a moment at least, both to acknowledge her vulnerability and to wonder at the cause of the absorption which makes her so vulnerable.” (ELDERFIELD, John. Op. cit., 1992. p. 40).

32. Ver também *Retrato de Mme. Matisse* (1913) e *Retrato de Mlle. Yvonne Landsberg* (1914). A análise da obra de Manet por Jonathan Crary poderia estender-se às figuras de Edgar Degas e às de Matisse. “Em certo sentido, mostra-se para nós um corpo cujos olhos estão abertos, mas nada veem – isto é, não apreendem, não fixam, ou não se apropriam de maneira prática do mundo em volta. São olhos que denotam um estado momentâneo de suspensão da percepção normativa. De novo, não é tanto a questão da visão, ou de um olhar, mas de um envolvimento (aqui, de um distanciamento) perceptivo e corpóreo mais amplo em relação à multiplicidade sensorial. É possível sugerir aqui um transe, mas apenas no sentido de um esquecimento em meio à vigília, da persistência indefinida de um devaneio passageiro.” (CRARY, 2013. p. 122-123). Tendo em mente o trabalho fastidioso da modelo de posar por longas sessões sem nenhum tipo de movimento corporal, o devaneio parece ser, além de uma intenção do artista, uma condição deste ofício.

33. Por outro lado, a não retribuição desse olhar mantém o observador na posição confortável de não ser



Vale notar que os modelos de Matisse frequentemente olham para baixo ou para longe, ou aparecem dormindo, ou, ainda, apresentam uma face com olhos que não conseguem ver ou que não retribuem nosso olhar. Mesmo em seus retratos onde parece existir uma relação mais direta com o modelo, como em *A mulher com chapéu* e *A linha verde* (ambos de 1905), os rostos parecem não notar a presença daquele que os observa, seus olhares são levemente desviados, passam como que por cima de nossos ombros, gerando uma sensação levemente desconfortável³².

Essa distância que se instaura entre o observador e o objeto, reforçada pelo olhar não retribuído do modelo, ou, segundo a tradição artística, desse “objeto da visão”, é mais um dos elementos, na obra de Matisse, que colocam esse objeto de desejo – o corpo da odalisca – como uma figura de alteridade, isto é, estranha e inacessível àquele que olha³³.

É notável, nas obras do período de Nice³⁴, principalmente nas odaliscas, o quanto os elementos da pintura são ostensivamente teatrais, ou, ainda, o quanto representam uma dupla função de signos³⁵. A magnólia é uma flor pintada, mas também a imagem declarada da sexualidade da modelo. Esta veste uma fantasia quase oriental, mas ela mesma não o é; tudo na imagem é “falso”, uma espécie de fantasia que exige uma interpretação. A interpretação demanda um tipo de absorção – que se transforma numa espécie de devaneio – que a pintura ilustra.

Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse

Porque sua “exibição e prazer visual” exigem nossa interpretação, precisamos nos absorver neles, tentando recuperar a emoção que é dispersa e dissimulada ali. E este é o momento de notar que os modelos de Matisse das imagens de Nice frequentemente parecem estar à espera. E é o momento de lembrar que algumas das maiores pinturas de Matisse – como *Ninfa e Sátiro* – são imagens de uma conjunção adiada, de uma quase consumação em suspensão.³⁶

Deve estar claro, nesse momento, que as imagens de Matisse tematizam uma distância entre o observador e o objeto. Construir “figuras que parecem palpavelmente próximas e visualmente distantes é efetuar uma forma de deslocamento que encerra as figuras em custódia protetora dentro de seus próprios mundos, onde elas são visíveis para nós, mas onde nossa visão não nos permite alcançá-las”³⁷.



interpelado pelo objeto que olha. Nesse sentido, a própria disposição dessas figuras que não pressupõem um observador possibilita uma relação assimétrica entre o olhar ativo – historicamente masculino – e a passividade do objeto – historicamente feminino – nessa situação (a contrapelo do exemplo inquietante do olhar da *Olympia*, de Édouard Manet). Seria importante aprofundar esse ponto para entender a figura da mulher como a alteridade por excelência em um mundo cuja história foi dominada e escrita por homens. No entanto, é importante que as devidas mediações sejam feitas no confronto de termos do debate de gênero, que se intensifica na virada do século XX para o XXI, para a obra de Henri Matisse, que se desenvolvia na primeira parte do século passado.

Fig. 7.

Henri Matisse, *O biombo mourisco*, 1921, 91 x 74 cm. Óleo sobre tela, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Outra pintura que oferece qualidades valiosas para Matisse, como certa imobilidade, silêncio e serenidade, é *O biombo mourisco* (Fig. 7). É importante destacar, sobre esses modelos no período de Nice (Fig. 8), que raramente eles aparecem engajados em alguma atividade, exceto talvez quando estão lendo algum livro, tocando um instrumento musical, ou olhando para um aquário de peixes, algo que os mantêm entretidos, serenos e quietos³⁸. Embora nessa pintura se constate a presença de um livro aberto, um vaso de flores e até mesmo uma valise de violino aberta, sugerindo uma possível interatividade entre os objetos e os modelos, estes parecem recuados, habitando uma esfera onde nada pode tocá-los. Sem dúvida, o período de Nice

34. Como nota, é curioso atentar-se para o fato de que o período em que Henri Matisse se instala em Nice coincide com um momento de completo glamour e superficialidade teatralizada na região. A Riviera Francesa, nos anos 1920, abrigava *resorts* de luxo de meados do século XIX da aristocracia inglesa, que migrava do frio gélido de Londres para o clima ameno do sul da França. Ela foi seguida pela aristocracia russa, que se deslocava por motivos semelhantes, e, nos anos 1920, chegaram os estadunidenses ricos, transformando a região

em festa dia e noite, desfiles, e toda uma série de atividades que suportavam uma imagética superficial. Nessa mesma década, a construção do *La Victorine*, perto de Nice, parecia indicar que a Côte d'Azur tornar-se-ia a "Hollywood" da produção cinematográfica francesa. Para confirmar esse argumento, o número de filmes produzidos nos estúdios de Nice, durante a década de 1920, representava quase a metade da produção total da França – uma média de 25 filmes por ano, de 1923 a 1929, enquanto o total da produção francesa era em torno de 55 a 60 filmes por ano. A configuração das atividades que aconteciam na cidade parece, portanto, ser encenada. Dessa maneira, a construção de cenários teatrais, quase cinematográficos, dentro desse contexto, parece ser uma solução provável para ambientar os modelos de Matisse, hipótese reforçada pela tradição de criar as condições de observação do motivo da pintura dentro de seu estúdio, vide a natureza morta holandesa, por exemplo.

Fig. 8.

Matisse pintando a modelo Zita na Praça Charles-Félix, Nice, 1928. Foto: Arquivos H. Matisse.

é marcado por um mundo de sensações, mas nunca extremas. Como já foi indicado diversas vezes, os modelos de Matisse, e isso é válido para quase toda sua obra, parecem estranhamente alienados de seu entorno. Os frequentes e exuberantes vasos de flores que surgem nas composições permanecem despercebidos pelas figuras, como se estivessem, também para elas, camuflados por entre os padrões decorativos. Como John Elderfield assinala, ao comentar o fato de que os modelos eventualmente trazem um livro próximo de si:

Imagens de livros apenas reforçam a imunidade e o caráter apartado dos modelos no interior de seus mundos. Eles não abrem para mundos alternativos: muitas vezes as páginas estão em branco ou são pretas. Desnecessário dizer que as janelas – mesmo quando estão excepcionalmente abertas – não oferecem meios de fuga.³⁹



35. Em uma entrevista de 1951, para expor sua concepção de 'signo', Matisse utiliza a metáfora das peças do xadrez. Nele, os signos nunca mudam, de forma que o artista declara que não consegue jogar com signos que nunca mudam. Uma consequência imediata seria compreender que os signos plásticos de Matisse se associam muito mais ao icônico do que ao simbólico, pois se vinculam por semelhança ou analogia e não, como as palavras, por convenção. "Em suma, cada obra é um conjunto de signos inventados durante a execução e pela exigência do

Sobre os corpos reclinados⁴⁰ do período de Nice, não resta dúvidas quanto ao caráter declaradamente construído, encenado dos elementos de figuração nessas obras e, embora a experiência marroquina tenha se revelado importante durante o período de Nice, não existe conexão direta entre aquelas e a "realidade" de um mundo material ou com memórias factuais, específicas, tendo antes a ver com *simulação e representação*⁴¹. A obra comporta, portanto, ainda esta contradição de apresentar-se em um cenário de profunda artificialidade teatral, ao mesmo tempo que as personagens que ocupam esse *setting* parecem recusar a presença de qualquer indivíduo do outro lado da tela.

Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse

Esses elementos formais de impenetrabilidade absoritiva da obra, negação do observador por meio da anti-teatralidade representacional, somados à noção de uma “idade do ouro” da humanidade, que é tema recorrente na obra de Matisse – e está frequentemente associada à ideia de uma Arcádia envolta em um classicismo nostálgico –, indicam estratégias de negação de uma realidade, projetando um mundo diferente a partir de condições adversas que o trabalho parecia negar⁴². Isto é, as imagens de uma “idade do ouro” na obra de Matisse, elaboradas por meio de diversos artifícios formais, conotariam uma forte recusa da modernidade industrial do início do século XX, na medida em que negam a temporalidade frenética da sociedade industrial e seus regimes de atenção. Em determinados momentos, chega a ser cortante o nível de provocação que essa concepção de um outro mundo sugere, não só pela disposição das odaliscas, os interiores cumulados de fantasias de intimidade burguesa, tapeçarias, móveis, espelhos, rococós, pratos, flores, quadros, música, mas porque tudo isso se oferece de forma bastante sedutora e, no entanto, evidencia o quanto esse devaneio idílico está distante da realidade material do mundo e do observador.

Sônia Salzstein em seu ensaio “Uma pintura de interiores” escreve:

Não é inquietante que esses recessos hipnotizantes estejam sob os nossos narizes e, todavia, se enclausurem a uma distância insondável, seu aconchego podendo ser subitamente liquidado pela impositiva frontalidade da tela, a distribuir de modo calculado e com capricho meticuloso o que agora não nos parece mais do que um punhado de arabescos, hachuras e manchas de cor?⁴³

Essa reflexão resume de forma potente alguns aspectos fundamentais da obra de Matisse, como o incrível paradoxo que faz com que os objetos de suas pinturas sejam tão palpáveis na sua taticidade e objetividade e, no momento seguinte, sejam apenas uma grande área vermelha que se projeta na superfície da tela ao lado da quantidade exata de amarelo e uma precisa linha negra, de modo que todas as nossas projeções de fuga se vejam confrontadas com essa realidade material.

Portanto, a distância entre a obra e o observador é explicitada não só na temática, mas também em suas relações formais. O olhar é confrontado por essas superfícies que marcam a diferença e a impenetrabilidade do espaço pictórico e o (não) envolvimento de suas personagens com o observador. Esse mesmo olhar procura responder ao encontro improvável e contraditório das figuras absortas em suas

local. Fora da composição para a qual foram criados, esses signos perdem qualquer ação.”. Diz Matisse em entrevista. “É por isso que nunca tentei jogar xadrez, mesmo recomendado por amigos que julgavam me conhecer bem. Respondi a eles: ‘Não posso jogar com signos que nunca mudam.’” (MATISSE, Henri. Op. cit., 2007. p. 282). John Elderfield identifica, em uma análise da obra *Flores de ameixa, fundo verde* (1948), as relações que buscava estabelecer entre substituição e transposição. O autor afirma que “A sublimação de Matisse, que dispersa emoção dos objetos para a relação entre os objetos, esvazia as características do rosto e da fruta, para deixar para trás sinais que marcam simultaneamente a ausência de objetos literais desejáveis e o deslocamento do desejo deles para o conjunto.” (ELDERFIELD, John. Op. cit., 1992. p. 28). Outra relação similar com o rosto de seus personagens acontece em *A Família do Pintor* (1911). Nessa obra, Matisse converteu a realidade individual de seus personagens em uma repetição decorativa, insistindo na similaridade genética de sua família, ao invés de suas diferenças: o mesmo tom de pele e o mesmo signo de “rosto” aplicado para todos. “A duplicação de Pierre e Jean, que os reduz ao estatuto de motivo decorativo, é justificado pela relativa identidade de sua constituição genética” (SCHNEIDER, Pierre. Op. cit., p. 28). Tradução livre do original em inglês “the duplication of Pierre and Jean, which reduces them to the status of a decorative motif, is justified, to say so, by the relative identity of their genetic make-up”

36. Ibidem, p. 41.

37. Ibidem, p. 43.

38. Reavendo os raciocínios de Jonathan Crary, o autor retoma a distinção entre duas formas de atenção que algumas teorias dinâmicas da cognição e percepção apontavam: "a primeira era a atenção consciente ou voluntária, normalmente dirigida para tarefas específicas e com frequência associada a comportamentos superiores, mais evoluídos. A segunda era a atenção automática ou passiva, que, para a psicologia científica, incluía as áreas de atividade habitual, os devaneios, as divagações e outros estados absortos ou levemente sonâmbulos." [CRARY, 2013, p. 120]. Acredito que as figuras de Matisse se encaixem nessa espécie de atenção automática, quase esvaziada. Na análise das obras de Manet, Crary aponta a "instância da famosa 'vacuidade', do vazio psicológico, ou do estado de desocupação que se encontra em Manet". O autor também lembra que "T. J. Clark faz uma rica discussão sobre a relação da classe social com o que ele chama de a 'face da moda', nos termos da noção de impessoalidade e do 'blasé' de Georg Simmel. Também é difícil pensar nessa imagem sem associá-la à descrição de Benjamin da modernidade como esfera pública na qual, pela primeira vez, os indivíduos são sistematicamente acostumados a não devolver o olhar do outro." (Ibidem, p. 120-121).

39. SCHNEIDER, Pierre. Op. cit., p. 39.

próprias realidades e o fluxo de arabescos ágeis nas composições do artista. A partir da convergência entre essas características de duas vertentes opostas da tradição pictórica francesa, tal como apontada por Michael Fried, surge a tensão na obra de Matisse, onde o luxo, a calma e a volúpia de suas figuras coexistem com uma dinâmica compositiva e vibração cromática singulares.

É dentro desse jogo constante – que a obra de Matisse, portanto, assinala –, desse regime de atenção a um só tempo contemplativa e difusa, marcada pela vitalidade da imaginação e uma atenção concentrada, mesmo que desprovida de centro, que todo esse espaço negativo construído na obra é, em algum momento, posto em confronto com as coisas do mundo, e as diferenças e discrepâncias que surgem desse intervalo constituem um dos aspectos mais pungentes da obra de Matisse.

Bibliografia

BOIS, Yve-Alain. Sobre Matisse: o cegamento. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

COWART, Jack et al. *Matisse in Morocco: the paintings and drawings, 1912-1913*. Washington, DC: National Gallery of Art, 1990.

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

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture: Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann, 1984.

DUMAS, Ann; FLAM, Jack; LABRUSSE, Remi. *Matisse, his art and his textiles*. London: Royal Academy of Arts, 2004.

ELDERFIELD, John. *Henri Matisse: a retrospective*. New York: Museum of Modern Art, 1992.

Absorção, teatralidade e a

tradição da pintura francesa na

obra de Henri Matisse

ELDERFIELD, John. Matisse in Morocco: an interpretive guide. In: COWART, Jack *et al.* **Matisse in Morocco: the paintings and drawings, 1912-1913.** Washington, DC: National Gallery of Art, 1990.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres.** Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Manet and the Object of Painting.** London: Tate Publishing, 2013.

FOSTER, Hal. "Primitive" scenes. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 20, n. 1, p. 69-102, 1993.

FOSTER, Hal. The "primitive" unconscious of modern art. **October**, Cambridge, MA, v. 34, p. 45-70, 1985.

FRANCASTEL, Pierre. **Histoire de la peinture française.** Paris: Gonthier, 1984.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização.** São Paulo: Penguin, 2011.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FRIED, Michael. **Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot.** Chicago: University of Chicago Press, 1992.

GROSRICHARD, Alain. **Estrutura do harém: despotismo asiático no ocidente clássico.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

KUDIELKA, Robert. Henri Matisse: a lição de piano, ou a arte das artes. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 53, p. 49-63, mar. 1999.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud.** 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

40. Um debate sobre a figura do "nu reclinado" (por vezes travestido de Vênus) dentro da história da arte seria oportuno neste momento. Principalmente porque denota que esse gênero artístico é também uma convenção artificial, uma tradição da arte europeia que pode ser remontada a Giorgione (1478-1510), Tiziano (1488-1576), passando então a Nicolas Poussin (1594-1665), François Boucher (1703-1770), Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) e chegando a Édouard Manet (1832-1883), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Amedeo Modigliani (1884-1920), Pablo Picasso (1881-1973) e Henri Matisse. Quando questionado, em *Entrevista a Tériade* (1929), sobre se "A escolha das odaliscas corresponde a razões particulares?" Matisse respondeu "Faço odaliscas para pintar nus. Mas como fazer nus sem que sejam factícios? E ademais porque sei que isso existe. Estive no Marrocos. Eu as vi." (MATISSE, Henri. Op. cit., 2007, p. 97). Essa declaração evidencia que o nu é uma convenção artificial, que não pode ser encontrada na vida, tal como a nudez. "Fazer o nu parecer real na arte significava encontrar nudez na vida em sua forma mais artificial". (ELDERFIELD, John. Matisse in Morocco: an interpretive guide. In: COWART, Jack *et al.* **Matisse in Morocco: the paintings and drawings, 1912-1913.** Washington, DC: National Gallery of Art, 1990. p. 233).

41. A experiência marroquina vale um capítulo à parte, mas, neste momento, cabe lembrar que o artista efetivamente fez viagens ao Oriente (Argélia, em 1906, e duas ao Marrocos, em 1912 e 1913). No entanto, deve-se ter em mente as referências à própria iconografia do "Oriente" presentes na arte europeia desde o século XVI, cujos ecos encontramos na produção do artista. Nesse ponto, é impossível não estabelecer uma relação entre

as odaliscas de Matisse e a obra de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) ou de Eugène Delacroix (1798-1863), bastante "orientalistas" em alguns momentos. Essas figuras de alteridade ganharam estatuto particular na imaginação da arte ocidental desde o Renascimento – não por acaso, é esse o momento das expansões marítimas, da chegada dos europeus ao continente americano, da intensificação do trânsito entre ocidente e oriente, graças à abertura de movimentadas rotas comerciais marítimas; o fato é que essas imagens do "Oriente" apenas ganham novos contextos e ingredientes sob o universalismo humanista do século XVIII; assim, ao mesmo tempo que o europeu se debruça com curiosidade antropológica sobre o "outro", precisa agora providenciar argumentos para reconhecê-lo como parte da humanidade, já que ganha centralidade a premissa de um sujeito universal. Não por acaso, Edward Said busca enfatizar que há, no que chama de "textos orientalistas", "a evidência, de modo algum invisível, de tais representações como *representações*, e não como descrições "naturais" do Oriente." (SAID, Edward. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007. p. 51).

42. Esse contraste é explicitado logo no começo de: KUDIELKA, Robert. *Henri Matisse: A lição de piano, ou a arte das artes. Novos Estudos*, São Paulo, n. 53, p. 49-63, mar. 1999.

43. SALZSTEIN, Sônia. Uma pintura de interiores. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 154.

Artigo recebido em 30 de abril de 2019 e aceito em 10 de junho de 2019

NOCHLIN, Linda. *The Imaginary Orient*. In: NOCHLIN, Linda. **The Politics of vision: essays on nineteenth-century art and society**. New York: Harper & Row, 1989.

NOCHLIN, Linda. **The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity**. New York: Thames and Hudson, 2001.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2014

SAID, Edward. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SALZSTEIN, Sônia (org.). **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALZSTEIN, Sônia. Uma pintura de interiores. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SCHNEIDER, Pierre. **Matisse**. New York: Rizzoli, 1984.

STEINBERG, Leo. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

STEINBERG, Leo. *The Philosophical Brothel*. **October**, Cambridge, MA, n. 44, p. 7-74, 1988.

Ilê Sartuzi é artista e pesquisador. Desenvolve seus estudos na USP, onde organiza uma série chamada Debates da Arte Contemporânea. Em 2018, sua pesquisa "Imagens da alteridade na obra de Henri Matisse" recebeu a bolsa de incentivo da Fapesp. Trabalhou no Núcleo de Pesquisa e Formação do Centro Universitário Maria Antonia da USP e, como pesquisador, produtor e assistente, para o curador suíço Hans Ulrich Obrist, acompanhando seu projeto de entrevistas no Brasil (2016-2017). Colaborou com a revista de arte contemporânea mexicana *Terremoto* e com a revista carioca *Jacarandá*. É cocriador e organizador do Projeto arte_passagem; convidou a artista carioca Ana Matheus Abbade para colaborar com a intervenção *Faço pé e mão* (2018), na vitrine. Suas exposições mais recentes incluem o Programa de Exposições do Museu de Arte de Ribeirão Preto (2017; 2015), *PAREDÃO*, no Centro Cultural São Paulo (CCSP – 2018); *Ainda não* (2017) e *VERBO* (2018), estas duas últimas na Galeria Vermelho, São Paulo, em colaboração com o grupo de pesquisa Depois do Fim da Arte, que acompanha desde 2015.


Douglas de Souza Liborio*

Arte, poder e tradição: o Palácio Tiradentes e a construção de um imaginário político e republicano brasileiro.

Art, power and tradition: Tiradentes Palace and the construction of a political and republican Brazilian imaginary.

Diálogos com a Graduação

Douglas de Souza Liborio

 0000-0003-1696-7227

palavras-chave:

palácio; arte; visualidade

Inaugurado como sede do Congresso Nacional em 1926, o Palácio Tiradentes tornou-se um símbolo político nacional na cidade do Rio de Janeiro e se consolidou como um dos edifícios mais representativos do ecletismo na década de 1920. Este artigo tem por finalidade analisar a construção de uma representação histórica por meio da tradição clássica presente na decoração do palácio. Em específico, busca-se compreender o papel da arte como meio de inserção do palácio em determinada narrativa política e o papel da visualidade para a difusão de imaginários sociais.

keywords:

palace; art; visibility

Inaugurated as the headquarter of the National Congress in 1926, Tiradentes Palace became a national political symbol in the city of Rio de Janeiro and has been consolidated as one of the most representative buildings of Eclecticism in the early 1920s. The purpose of this article is to analyze the construction of a historical representation through the classical tradition present in the decoration of the Palace. Specifically, we seek to understand the role of art as a means of inserting the Palace in a certain political narrative and the role of visuality in the diffusion of social imaginaries.

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

Introdução

Para a contextualização histórica do Palácio Tiradentes, deve-se apontar que este possui relevância devido à sua concomitância para com a trajetória política, urbanística e artística da cidade do Rio de Janeiro e, por conseguinte, do Brasil. De acordo com Rodrigues e Mello¹, o conceito de *capitalidade* detém centralidade para a compreensão do dinamismo do Rio de Janeiro. Compreende-se a cidade como um microcosmo da nação, sendo a sua trajetória confundida com a do Brasil e exercendo influência simbólica e estética sobre o país. O Rio de Janeiro articulou-se como palco dos principais ditames relacionados à construção do imaginário nacional. Nessa perspectiva, os principais prédios públicos da cidade incorporaram tais demandas simbólicas em seus aspectos decorativos.

Tendo sua construção iniciada em 1922 para ser a nova sede da Câmara dos Deputados, o Palácio Tiradentes possui suas origens enraizadas na tradição política da cidade. No sítio atual da sua localização, fora erigida a antiga Casa de Câmara e Cadeia, construída em meados do século XVII no tradicional Largo do Paço (atual Praça XV)². O Palácio foi inaugurado em 1926, ano comemorativo do centenário da primeira sessão legislativa do país, promovendo um eixo simbólico de continuidade na vida parlamentar nacional³. Atualmente, ele sedia a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj).

O edifício foi projetado por Archimedes Memória⁴, em parceria com Francisco Couchet, seguindo o padrão arquitetônico do ecletismo classicizante, presente nos principais prédios públicos da cidade desde o início do século XX e adotado pela classe economicamente dominante de então⁵. O Palácio possui importantes inovações construtivas para a década de 1920, como o uso do concreto armado para a sua estrutura principal e do aço para a estrutura do vitral constituinte da cúpula do plenário. Tais aspectos, além da elevação por uma ampla escadaria, promovem uma monumentalidade funcional ao prédio, vinculados aos padrões da Escola de Belas Artes de Paris⁶.

1. RODRIGUES, Antônio; MELLO, Juliana de. As reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro: uma história de contraste. **Revista Acervo**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 19-53, jan.-jun. 2015. p. 20-21.

2. Conhecida como "Cadeia Velha", a Casa de Câmara e Cadeia abrigou o Senado da Câmara e a cadeia pública entre os séculos XVII e XIX, a Assembleia Geral Constituinte durante o Império e a Câmara dos Deputados nos primeiros anos republicanos. O edifício notabilizou-se por ter sido o local da prisão do alferes Tiradentes devido à sua participação no movimento contestatório a Portugal, intitulado Inconfidência Mineira. Tal fato ensejou que o Palácio fosse nomeado em sua homenagem após a demolição do prédio seiscentista, em 1921. Para uma compreensão do histórico da antiga Casa de Câmara e Cadeia e sua associação com o processo que levou à condenação de Tiradentes, cf. BELOCH, Israel; FAGUNDES, Laura R. (coord.). **Palácio Tiradentes: 70 anos de História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Memória Brasil, 1996.

3. *Ibidem*, p. 50.

4. Para uma compreensão crítica da produção arquitetônica de Archimedes Memória e sua associação entre historicismo e modernidade nos anos 1920 e 1930, cf. ALENCAR, Aurélia. **Archimedes Memória: o futuro ancorado no passado**. 2010. Dissertação [Mestrado em Arquitetura] - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

5. MENDES, Chico; VERÍSSIMO, Chico; BITTAR, William.

Arquitetura no Brasil: de Deodoro a Figueiredo. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2015. p. 74.

Fig. 1.

Palácio Tiradentes, 1926.

Foto: Augusto Malta.

6. No ecletismo das *Beaux-Arts* convencionou-se adequar o edifício a um monumento ao engendrar a coesão entre os volumes e seus revestimentos, em específico a ornamentação, propiciando uma dimensão projetual ao prédio. Tal padrão veio a ser presente em diversos prédios públicos da cidade do Rio de Janeiro, como o Theatro Municipal e o Palácio Pedro Ernesto (atual Câmara dos Vereadores), além do próprio Palácio Tiradentes. Cf. CZAJKOWSKI, Jorge. [org.].

Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

7. BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (ed.). **Anthropos-Homem.** Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. p. 296-333.

8. HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. [org.]. **A Invenção das Tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-10.



Propõe-se aqui discutir a relação entre a tradição greco-romana presente nos padrões decorativos do Palácio Tiradentes e a construção de uma narrativa histórica. Através das discussões teóricas sobre produções de imaginários sociais nos séculos XIX e XX presentes em Bronislaw Baczko⁷, a análise das referências ao mundo clássico promove um entendimento sobre o tipo de memória social a ser consolidada pela linguagem visual. Com base nisso, pretende-se compreender como os elementos visuais do palácio se propõem a inserir o Brasil em uma “invenção”, nos termos de Eric Hobsbawm⁸, de uma tradição histórica e política inspirada nos padrões das nações ocidentais.

Tradição clássica e linguagem artística: a narrativa histórica pela visualidade

É de fundamental importância ressaltar aqui a tradição da função narrativa da arte, consolidada desde o Renascimento e associada aos princípios da retórica modelar do mundo antigo⁹. Como apontado por Alberti, em 1435, no tocante à composição pictórica, a máxima *ut pictura poesis*¹⁰ atribuía à arte a função poética e retórica adequada para a construção narrativa da exemplaridade histórica, reservado às referências da Antiguidade greco-romana¹¹.

A produção artística a partir do século XIX associa-se ao contexto de intensificação da consciência histórica e de suas formas de representação, ocorrendo diversos estímulos a imagens evocativas do

Arte, poder e tradição: o Palácio Tiradentes e a construção de um imaginário político e republicano brasileiro

passado como legitimadoras das novas histórias nacionais¹². Traçar tal paralelo com referências célebres do passado promoveu um cunho de exemplaridade moral sobre as narrativas históricas em criação, trazendo o foco sobre os vultos célebres da nação. Agulhon aponta a importância da heroização de homens comuns por meio de representações artísticas em monumentos, com vistas à sedimentação da memória coletiva¹³.

Para uma compreensão acurada da relação entre produção de imagens e a construção de imaginários sociais, é de grande pertinência a mobilização do conceito de imaginário social desenvolvido por Bronislaw Baczko. O autor evidencia a importância do imaginário para a definição de uma identidade coletiva e legitimação de regimes, sendo constituído e se expressado discursivamente por meio de alegorias e símbolos. Tais expressões discursivas, plasmadas através das imagens, angariam especial valor em momentos de mudança social e política¹⁴.

No tocante à esfera da visualidade pertinente aos imaginários, devem-se entender as imagens como artefatos de socialização e reprodução de discursos e práticas específicas. Endossando a abordagem de Ulpiano T. Bezerra de Menezes em seus balanços sobre cultura visual, é fundamental ressaltar o valor artefactual das imagens; em outras palavras, as imagens devem ser estudadas como objetos materiais, “nas diversas formas e contingências de uso e apropriações”, ressaltando o seu poder de agência¹⁵.

As considerações de Eric Hobsbawm em relação às tradições inventadas apresentam-se adequadas para tal análise da agência das imagens. Hobsbawm conceitua como tradição inventada um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam a inculcar certos valores e normas de comportamento por meio da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado – no caso, a Antiguidade greco-romana. Munido disso, o autor defende a utilidade desses estudos para a exploração e a identificação de símbolos relacionados às narrativas nacionais.

A tradição política brasileira e a decoração do Palácio Tiradentes

O advento da República no Brasil, em 1889, e a consolidação da estrutura de poder governamental promoveram uma demanda da elite política pela encomenda de diversos temas artísticos com teor nacional. A partir da segunda metade da década de 1890, tais obras de arte decorativa propunham-se a ornar e ocupar os principais prédios públicos da

9. PEREIRA, Sonia Gomes.

Arte, ensino e academia:

estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2016. p. 179-180.

10. “O quadro é como um poema”. A sentença remonta à obra *Ars Poética* (c. 20 a.C.), de Horácio, tendo sido reinterpretada durante o Renascimento como forma de alçar a pintura à dignidade das artes liberais. Cf. LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paralelo das artes. In: **A Pintura:** textos essenciais. São Paulo: Editora 34, 2005. v. 7. p. 10-11.

11. ALBERTI, Leon Battista. **On painting**. New Haven: Yale University Press, 1975.

12. MONNIER, Gérard. **L'art et ses institutions en France:** de la révolution à nos jours. Paris: Gallimard, 1995. p. 110-113.

13. AGULHON, Maurice. **Histoire Vagabonde**. Tome 1: Ethnologie et politique dans la France contemporaine. Paris: Gallimard, 1988. p. 143.

14. BACZKO, Bronislaw. Op. cit., p. 311.

15. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003. p. 16-19, 29.

cidade do Rio de Janeiro. Tal temática, presente nas decorações dos prédios do início da República, veio a representar um importante fenômeno no processo de consolidação do imaginário político do novo regime, com viés didático e moralizante. Como aponta Valéria Salgueiro,

Nas democracias liberais, assim como nos países socialistas do século XX, uma arte para atingir o público ganhou espaço conforme se ampliaram a própria ideia de público e o tamanho do Estado. Em prédios públicos, amplas paredes vieram abrigar uma ação didática sobre a consciência coletiva no plano simbólico, visando a despertar o sentimento patriótico. Paredes e tetos de palácios de governo, assembleias, tribunais, bibliotecas e teatros forneceram, nesse sentido, suportes privilegiados para a projeção do discurso oficial numa linguagem visual captada imediatamente pelos sentidos, acessível mesmo aos não alfabetizados. Em muitos lugares do mundo buscou-se fortalecer a identidade nacional apelando ao patriotismo com o trabalho de figuração em imagens alusivas ao pretendido passado comum, aos mitos de origem e de fundação, aos heróis venerados e, enfim, ao processo histórico da nação.¹⁶

16. SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 30, p. 3-22, 2002. p. 2-3.

17. A Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922 ocorreu de 7 de setembro de 1922 a 23 de março de 1923, tendo sido a maior exposição internacional realizada no Brasil. O emblemático ano de 1922 traz uma perspectiva de reafirmação dos valores de tradição e da modernidade para o país, com a capital federal sido sendo o palco de remodelações artísticas, políticas e urbanísticas.

O contexto comemorativo da Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922¹⁷ promoveu diversos debates referentes à modernidade e à consolidação estética de um passado nacional, influenciando na construção de prédios de importante autoridade republicana. O Palácio Tiradentes é erigido em tal momento político e intelectual, trazendo uma intencionalidade em seus elementos decorativos, desde a estatuária da fachada até as pinturas dispostas pelo espaço.

Os aspectos ideológicos presentes na decoração do palácio podem ser apontados no trecho a seguir, oriundo do *Livro do Centenário*, referente à construção do espaço:

“Seria um templo austero e sóbrio [...] em que a divindade se consubstancia na moral idealista das leis e o culto se pratica na consciencia mais alta do contínuo aperfeiçoamento deante da concepção de Patria, como a desejamos [...].

[...] e pois, á Grecia tomaram quanto a a architectura serviu aos deuses pela expressão material da sua geometria de irreprochavel disposição, e á Italia e á França pediram quanto satisfizesse á necessidade da vida colectiva, buscando na decoração o processo de narrativa movimentada das nossas intérpreas [...].

Ao equilibrio, á harmonia, á elegancia dos idéalistas da Hellade foi mister conjugar a imponencia, a grandiosidade, a forca dos racionalistas do Lacio, como ainda a garridice, a graça e a simplicidade do bom gosto gaulez.

Arte, poder e tradição: o Palácio Tiradentes e a construção de um imaginário político e republicano brasileiro

No palacio neo-grego da Camara dos Deputados assente no local da velha Casa Historica foi consciente a concretização do postulado de Emerson, definidor da architectura e da eloquencia como artes, a um tempo, de beleza e da utilidade.”¹⁸

Em linhas gerais, o Palácio segue os padrões decorativos do ecletismo, com ênfase nos aspectos classicizantes e renascentistas. A linguagem clássica presente na arquitetura¹⁹ materializa-se também nas *loggias*²⁰, na estatuária e nos ornamentos, trazendo diversas referências simbólicas do mundo greco-romano, associadas a elementos e personalidades característicos da história brasileira.

A fachada é composta por conjuntos escultóricos colossais que reiteram tal estética clássica. À frente da escadaria principal do palácio encontra-se a estátua de Tiradentes, feita por Francisco de Andrade, localizada no espaço que teria sido seu cárcere na antiga cadeia, em 1792. A representação do alferes assume a fisionomia de um mártir cristianizado, remetendo à litogravura feita por Décio Villares, em 1890, e à mitificação de sua imagem no início da República²¹. Ladeando-a encontram-se duas colunas encimadas por Vitórias aladas ornando os louros do triunfo.



18. BRASIL. Congresso Nacional. Câmara dos Deputados. **Livro do centenário da Câmara dos Deputados (1826-1926)**. Rio de Janeiro: Empresa Brasil Editora, 1926. p. 77.

19. De acordo com Summerson (1997, p. 94), a linguagem ou gramática clássica baseia-se na fidedignidade das ordens, sendo estas exibidas numa organização prezada pela simetria e pela racionalidade arquitetônica.

20. Recinto dos palácios renascentistas que se baseavam em galerias cobertas e vazadas para um exterior, geralmente cercada de um lado por arcadas ou colonatas.

21. Para uma compreensão da construção da imagem de Tiradentes como mártir republicano, cf. CARVALHO, José Murilo de. Tiradentes: um herói para a República. In: **A Formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990c. p. 55-73.

Fig. 2.
Estátua de Tiradentes, 2017.
Foto: Thiago Lontra.

Fig. 3.
Vitória Alada, 2017. Foto:
Thiago Lontra.

22. BURKE, Peter.
Testemunha ocular: o uso
de imagens como evidência
histórica. São Paulo: Editora
UNESP, 2016. p. 94-95.

23. Como insígnias de poder
na Roma Antiga, os *fascas*
lictors (feixes lictóricos) eram
carregados por doze lictores
que acompanhavam os
cônsules e pretores, máximas
autoridades judiciárias.
No meio das varas estava
embutido um machado, que
simbolizava a autoridade
sobre a vida e a morte. Com
a Revolução Francesa, foi
reinterpretado como símbolo
de união e força dos cidadãos.

24. Atributo ornamental da
abundância e símbolo da
agricultura, a cornucópia
consiste num vaso em forma
de corno recurvado, contendo
frutos, flores e moedas. Cf.
CORNUCÓPIA. In: MOUTINHO,
Stella; PRADO, Rúbia Bueno
do; LONDRES, Ruth. **Dicionário
de artes decorativas &
decoração de interiores.** 2.
ed. ver. e aum. Rio de Janeiro:
Lexikon, 2011. p. 108.

25. Antigo símbolo atribuído
ao deus Hermes (Mercúrio),
constituído de uma haste
na qual se enrolam duas
serpentes em posição
ascendente. Na parte superior,
ostenta duas asas abertas. É
tradicionalmente atribuído ao
comércio. Cf. CADUCEU. Idem,
p. 69.



Peter Burke aponta que, historicamente, ideias e conceitos abstratos são encarnados por representações femininas, tendo a partir da Revolução Francesa uma relação direta com a linguagem política²². Na parte superior da escadaria principal, duas estátuas femininas ladeiam o pórtico. À esquerda, há uma representação da Ordem. Estase baseia na alegoria clássica da República com o barrete frígio sobre sua cabeça e sentada num trono. Com a espada, ela defende a *Lex* (Lei) e um menino que se apoia em um *fascas lictoris*²³, símbolo intensamente difundido pelo Palácio. Acima das estátuas há uma inscrição do *Jus* (Direito), apoiado pela Força e a Verdade. À direita, há uma representação do Progresso, assentado numa *cornucópia*²⁴, e um menino portando uma engrenagem e um caduceu²⁵. Acima, há uma inscrição da *Pax* ladeada pelo Trabalho e a Prosperidade.

Arte, poder e tradição: o Palácio
Tiradentes e a construção
de um imaginário político e
republicano brasileiro

**Fig. 4**

Alegoria da Ordem, 2017.
Foto: Thiago Lontra.

**Fig. 5.**

Alegoria do Progresso, 2017.
Foto: Thiago Lontra.

26. PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica:** cultura romana. 2. ed. Lisboa: Fundação Caouste Gulbenkian, 1989. v. 2, p. 340.

No topo da fachada há duas representações, da Independência e da República. A primeira caracteriza-se pela figura equestre de Dom Pedro I, trajado à romana, empunhando o cetro imperial e coroado de louros, presentes nos triunfos da Antiguidade²⁶. O imperador apresenta-se acompanhado pela figura de José Bonifácio, conhecido como Patriarca da Independência e ladeado por estátuas que representam a Liberdade, a Força Cívica e Militar. A segunda representação apresenta Deodoro da Fonseca, também montado a cavalo e com a espada empunhada, trajado à maneira clássica. Este é ladeado pela República e por Benjamin Constant, conhecido como Apóstolo da República, com um livro ao peito. Por fim, entre as estátuas encontram-se as principais bases econômicas nacionais: a Agricultura, o Comércio, a Viação e a Indústria, ladeando a Liberdade e a Autoridade e apoiadas na Lei.



Fig. 6.
Alegoria da Independência,
2017. Foto: Thiago Lontra.

**Fig. 7.**

Alegoria da República, 2017.
Foto: Thiago Lontra.

A funcionalidade narrativa do conjunto é apontada no *Livro do Centenário*:

A physionomia [de Tiradentes], a attitude, o gesto deveriam traduzir o estado de alma [...] em que os anjos da Victoria lhe offereciam corôas de louros, pelo triumpho completo da Independencia e da Republica, que dariam ao Brasil o Poder de governar-se por suas leis, para que na Lei se apoiem a Autoridade e a Liberdade e á sombra da Lei se desenvolvam a Agricultura, o Commercio, a Viação e a Industria; para que, sob a protecção do Direito, que é a Força e a Verdade, e, sob a égide da Paz, que é o Trabalho e a Prosperidade, se estabeleçam em bases sólidas a Ordem e o Progresso.²⁷

27. BRASIL. Op. cit., p. 44-45.

Burke ressalta o valor da tradição clássica na iconografia dos governantes ao associá-los ao triunfo romano, sendo os próprios retratados como ícones, encarnando visualmente o poder²⁸. Tais referências imagéticas presentes na estatuária eram constantes nos cultos cívicos da capital federal no início da República. Uma vertente destes baseava-se

28. BURKE, Peter. Op. cit., p. 34.

29. A “trindade cívica positivista” ilustra a progressiva evolução histórica em direção ao advento do regime republicano, a partir dos grandes nomes da humanidade. No panteão brasileiro, Tiradentes na inconfidência, José Bonifácio na independência, Benjamin Constant na República simbolizavam o avanço da sociedade brasileira em direção a seu destino histórico, que era também a plenitude em sua fase positiva. Cf. CARVALHO, José Murilo. Os positivistas e a manipulação do imaginário. In: **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990b. p. 129-140.

30. Para uma análise crítica da produção artística positivista no início da República, cf. LEAL, Elisabete da Costa. **Os filósofos de tinta e bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá**. 2006. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

31. Cf. CARVALHO, 1990a.

32. RIO DE JANEIRO. Assembleia Legislativa. **Obras de arte do Palácio Tiradentes**. Rio de Janeiro: Alerj, 2013. p. 61.

na filosofia da história articulada pelos positivistas ortodoxos, alicerçados na trindade cívica representada por Tiradentes, José Bonifácio e Benjamin Constant. Tais aspectos preconizados pelo imaginário político positivista encontram-se materializados visualmente nas esculturas e no emblema “Ordem e Progresso”, oriundo da doutrina positivista²⁹. Tal representação da trindade também está presente em outros monumentos da cidade do Rio de Janeiro, como o dedicado a Floriano Peixoto, de Eduardo de Sá, localizado na Praça Floriano, na Cinelândia³⁰.

Tais aspectos cívicos também são evidentes na decoração do Plenário do Palácio. Enfatiza-se aqui a cúpula do Plenário, que se baseia num vitral representativo do céu da cidade do Rio de Janeiro às 8h30 do dia 15 de novembro de 1889, data da Proclamação da República, sendo a mesma estilização presente na atual bandeira nacional brasileira³¹. A cúpula é rodeada por oito painéis, obras de Rodolfo e Carlos Chambelland, realizadas entre 1925 e 1926, representando a formação política nacional e a evolução territorial brasileira.

Denominados “Os pontos cardeais da história do Brasil”, sua iconografia teria sido sugerida por Afonso d’Escragnoille Taunay. Os quatro painéis mais largos (*A catequese*, *O Governo Geral*, *A Monarquia* e *A República*) contam a evolução política nacional, enquanto os quatro mais estreitos representam a formação territorial do Brasil (*Cabral chegando ao Novo Mundo*, *A luta pela expulsão dos invasores estrangeiros*, *Os Bandeirantes* e *O Barão de Rio Branco definindo os limites territoriais*)³². Tal sequência de painéis conclui-se na República, como o ápice do processo evolutivo.



Fig. 8.

Cúpula do Plenário e os painéis decorativos, 2018. Foto: Thiago Lontra.

Arte, poder e tradição: o Palácio
Tiradentes e a construção
de um imaginário político e
republicano brasileiro

Percebe-se com clareza, no painel concernente à Monarquia, a presença estilizada de José Bonifácio, envolvido por alegorias femininas; à direita, Dom Pedro II é representado de forma majestosa, sendo coroado por diversos *putti*³³, e tendo ao seu redor a presença dos regentes, dos abolicionistas e da Princesa Isabel. O painel da República possui a imagem equestre de Deodoro centralizada, acompanhado por Benjamin Constant ao fundo. À frente de ambos, a imagem de Prudente de Moraes notabiliza-se por repousar a mão sobre um exemplar da constituição de 1891, a primeira republicana; ao seu lado, Floriano Peixoto está presente, portando uma espada e reiterando seu epíteto de “O consolidador da República” (Fig. 10). Arrematando a tela, a representação clássica da República, triunfante, cercada por *puttis* e louros.

33. Figuras infantis, às vezes representadas nuas, às vezes com asas, em cenas mitológicas no Renascimento.



Fig. 9.
A Monarquia, 2017. Foto:
Thiago Lontra.



Fig. 10.
A República, 2017. Foto:
Thiago Lontra.

Novamente, apresenta-se como notória a promoção do culto aos grandes vultos da tradição política brasileira, com ênfase nas referências preconizadas pela vertente republicana positivista. Permeando a linha histórica representada nas imagens dispostas nos painéis, os elementos simbólicos greco-romanos associam-se aos principais ícones artísticos do poder, acentuando a representação didática proporcionada pela visualidade narrativa. No contexto geral da decoração, a relação entre tradição e modernidade faz-se premente na construção artística da narrativa histórica da identidade política brasileira.

Conclusão

Tendo como base as análises das referências visuais presentes no Palácio Tiradentes, pode-se entender a associação dos elementos greco-romanos com aqueles concernentes à história nacional como uma proposta pedagógico-cívica. Em outras palavras, o contexto geral da decoração do palácio promove uma consubstanciação de uma narrativa nacional e invenção de uma tradição política, de acordo com Hobsbawm, a partir do “caráter modelar” da tradição clássica.

Tal aspecto de produção e permanência de tradições alia-se ao fomento da consolidação do imaginário republicano brasileiro por meio da produção simbólica analisada, de acordo com os pressupostos de Baczko. Essa produção imagética é oriunda do extravasamento de visões políticas e ideológicas com fins de legitimação do regime instaurado em 1889 e consolidação de uma identidade nos prédios públicos da cidade do Rio de Janeiro. A visualidade proporcionada pelos aspectos decorativos do Palácio Tiradentes propõe-se a criar um processo de socialização e coesão grupal, relativo às dinâmicas política e intelectual próprias dos anos 1920, ancorando-se em um legado ocidental de legitimação das práticas políticas nacionais.

Os símbolos republicanos anteriormente citados também se enquadram em tal abordagem, tendo ênfase a trindade cívica positivista. A necessidade de manipulação do imaginário, promovida pelos positivistas ortodoxos do início da República, impregnou os principais símbolos e referências nacionais, provendo um culto imagético com vistas a reiterar a importância do panteão cívico brasileiro. A presença articulada das representações de Tiradentes, José Bonifácio, Benjamin Constant e outros vultos da história nacional ancoram-se na necessidade da consolidação da consciência histórica emergente na modernidade, tendo ênfase na visão de mundo integrada oriunda da doutrina de Augusto Comte.

Por fim, deve-se ressaltar a centralidade do Palácio Tiradentes e sua decoração presente na iconosfera³⁴ e na materialidade da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. A recorrência da linguagem clássica em associação com elementos nacionais é verificável em prédios privados e naqueles vinculados ao poder público, como no Palácio do Catete³⁵ e na malha urbana da cidade. Tal aspecto reitera a importância do simbolismo da cidade como vitrine e espaço dos diferentes projetos nacionais no início da República. A pesquisa sobre o Palácio da Câmara, por si, alça-se a uma esfera de intercalação, entre a história do Rio de Janeiro e a história do Brasil.

Bibliografia

AGULHON, Maurice. **Histoire Vagabonde**. Tome 1: ethnologie et politique dans la France contemporaine. Paris: Gallimard, 1988.

ALBERTI, Leon Battista. **On painting**. New Haven: Yale University Press, 1975.

34. Também chamada de paisagem sociovisual, a iconosfera consiste no conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade em dado momento e com o qual ela interage. A iconosfera engloba os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção, a circulação, o consumo, a ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais etc.

35. Localizado no bairro do Catete, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, o palácio foi a antiga sede da Presidência da República, entre 1897 e 1960, tendo sido originalmente a residência do Barão de Nova Friburgo. Atualmente, compõe o Museu da República. Para uma compressão da tradição clássica na decoração do espaço, cf. RODRIGUES, Marcus Vinícius. **Salão de Banquetes do Palácio do Catete**: a invenção de uma tradição clássica nos trópicos. História Comparada entre as representações imagéticas de Pompeia e as do Palácio do Catete. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

ARS ALENCAR, Aurélia. **Archimedes Memória**: o futuro ancorado no
ano 17 passado. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de
n. 36 Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio
de Janeiro, 2010.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. *In*: ROMANO Ruggiero (ed.). **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. p. 296-333. (Enciclopédia Einaudi, v. 5).

BELOCH, Israel; FAGUNDES, Laura R. (coord.). **Palácio Tiradentes**: 70 anos de História. 2. ed. Rio de Janeiro: Memória Brasil, 1996.

BRASIL. Congresso Nacional. Câmara dos Deputados. **Livro do Centenário da Câmara dos Deputados (1826-1926)**. Rio de Janeiro: Empresa Brasil Editora, 1926.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

CADUCEU. *In*: MOUTINHO, Stella; PRADO, Rúbia Bueno do; LONDRES, Ruth. **Dicionário de artes decorativas & decoração de interiores**. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011. p. 69.

CARVALHO, José Murilo de. Bandeira e hino: o peso da tradição. *In*: **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990a. p. 104-126.

CARVALHO, José Murilo de. Os positivistas e a manipulação do imaginário. *In*: **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990b. p. 129-140.

CARVALHO, José Murilo de. Tiradentes: um herói para a República. *In*: **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990c. p. 55-73.

CORNUCÓPIA. *In*: MOUTINHO, Stella; PRADO, Rúbia Bueno do; LONDRES, Ruth. **Dicionário de artes decorativas & decoração de interiores**. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011. p. 108.

CZAJKOWSKI, Jorge. (org.). **Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A invenção das traduções. *In*: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LEAL, Elisabete da Costa. **Os filósofos de tinta e bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá**. 2006. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paralelo das artes. *In*: **A pintura: textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, 2005. v. 7. p. 10-11

MENDES, Chico; VERÍSSIMO, Chico; BITTAR, William. **Arquitetura no Brasil: de Deodoro a Figueiredo**. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2015.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MONNIER, Gérard. **L'art et ses institutions en France: de la révolution à nos jours**. Paris: Gallimard, 1995.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica: cultura romana**. 2. ed. Lisboa: Fundação Caouste Gulbenkian, 1989. v. 2.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte, ensino e academia: estudos sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad; Faperj, 2016.

RIO DE JANEIRO. Assembleia Legislativa. **Obras de arte do Palácio Tiradentes**. Rio de Janeiro: Alerj, 2013.

RODRIGUES, Antônio; MELLO, Juliana de. As reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro: uma história de contraste. **Revista Acervo**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 19-53, jan.-jun. 2015.

ARS RODRIGUES, Marcus Vinícius. **Salão de Banquetes do Palácio do Catete**: a invenção de uma tradição clássica nos trópicos. História comparada entre as representações imagéticas de Pompeia e as do Palácio do Catete. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 30, p. 3-22, 2002.

SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Fernanda Birolli Abrahão*

Pode a foto capturar o gesto?

Can the photograph capture the gesture?

palavras-chave:

fotografia; gesto; apreensão

keywords:

photograph; gesture;
apprehension

Este artigo reflete sobre a possibilidade da fotografia apreender o gesto, tal como tomado por Jean Galard no texto “A beleza do gesto: uma estética das condutas”. A pergunta parte do argumento de que um ato só pode tornar-se gesto quando observado – e, se assim for, poderia a câmera tomar a função de observador e fotografá-lo como gesto? Para pensar a fotografia, adota-se como base o ensaio “A câmara clara: notas sobre fotografia”, de Roland Barthes, além de outros autores que integram a discussão. Ao final, é analisada uma fotografia da coleção Francisco Rodrigues sob a luz da pergunta “pode a foto capturar o gesto?”.

This article reflects on the possibility of photography to apprehend gesture as proposed by Jean Galard in the text “A beleza do gesto: uma estética das condutas”. Its start point is the argument that an act can only become a gesture when it is observed – and, if it is so, could the camera play the role of observer and photograph it as a gesture? In order to establish a theoretical approach on the subject of photography, we will invoke Roland Barthes’ essay “Camera Lucida: reflections on photography” as well as other secondary authors. At the end, a photo from Francisco Rodrigues collection will be analyzed under the light of the question “can the Photograph capture the gesture?”.

*Universidade de São Paulo
(USP), Brasil.

É muitíssimo improvável que alguém passe uma vida toda sem praticar um único gesto. Devemos notar bem a palavra *improvável* pois, de acordo com a concepção que tomamos de gesto, não podemos dizer que é, em absoluto, *impossível*. Isso porque não identificamos o gesto como qualquer ato ou tipo de movimento. A bem da verdade, muitas vezes ele não está ligado a movimento algum. Para defini-lo, tomamos a concepção de Jean Galard no texto “A beleza do gesto”. O ponto central desse conceito parece pousar na percepção¹: para algo tornar-se gesto, deve ser *percebido* – caso contrário, este algo se encerra apenas como ato. Por este motivo, ações ou comportamentos corriqueiros que passam despercebidos são excluídos do nosso conjunto. Um gesto é gesto pois é observado, captado; não só olhado, mas também *notado*. É, então, improvável que alguém passe a vida sem praticar um só gesto, mas não impossível: imaginemos o caso de alguém que leva uma vida reclusa, na qual não há olhos para percebê-lo que não os dele próprio.

É este pequeno dado a respeito da definição de gesto que torna possível pensar sobre a sua relação com a fotografia e, como perguntamos no título, pensar se a foto é capaz de capturá-lo. Entendemos *capturar* no sentido de *apreender*; pode então a foto apreender o gesto em sua totalidade, o gesto pelo gesto? Ou ainda: pode a foto *congelar* o gesto? Sendo um pré-requisito à sua definição o fato de ser observado, vale pensar se a câmera pode assumir a função de observador e, por meio da foto, assimilá-lo como gesto. Para tratar da fotografia, tomamos primordialmente o texto “A câmara clara”². É em grande parte baseado nele que explicaremos o conceito de fotografia e a que a distingue de outras áreas (o que lhe confere especificidade, distinguindo-a de qualquer outra forma de expressão). Usaremos, ainda, outros textos de apoio, na medida em que for preciso. O que queremos, aqui, é circunscrever a pergunta da qual partimos de forma não exaustiva, mas satisfatória. Cremos ser essa uma pergunta importante e interessante: importante porque pensá-la é pensar sobre os limites da fotografia e sobre a natureza³ do gesto; interessante porque ela, por ela mesma, suscita interesse. Como dissemos de início, todos (ou ao menos quase todos) praticamos gestos e isso faz com que a pergunta “pode a foto capturar o gesto?” diga respeito à possibilidade da fotografia captar expressões que nos são próprias. Advertimos de antemão, para evitar grandes decepções, que nosso objetivo não é o de encontrar uma resposta categórica à pergunta feita. Consideramos mais importante entender o que realmente está em jogo quando proferimos tal questão do que respondê-la explicitamente.

1. É claro que a complexidade do gesto descrita por Jean Galard não se resume simplesmente a “ato observado”. Há diversas nuances, que serão tratadas no decorrer do texto; porém, é inegável que a percepção é fundamental para caracterizá-lo e que não há como falar sobre gesto sem mencioná-la. Isso fica claro quando Galard diz que “o gesto nada mais é do que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado” GALARD, Jean. **A beleza do gesto**: uma estética das condutas. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 1997. p. 27.

2. BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

3. A palavra *natureza*, aqui, é usada em sentido fraco: não pretendemos estabelecer uma ontologia do gesto; usamos tal palavra como se disséssemos “do que se trata”, ou seja, pensar na pergunta “pode a foto capturar o gesto?” nos permite pensar “do que se trata o gesto”.

4. Cf. GALARD, Op. cit., p. 27.

5. Diz Galard que “como não existe, ao que parece, qualquer movimento que se encontre sempre em posição semanticamente neutra, e tampouco existe algum que esteja definitivamente à margem do processo de dessemantização, deve-se esperar que, no conjunto dos usos corporais, a classe dos gestos seja móvel”. Cf. GALARD, Op. cit., p. 32.

6. Cf. GALARD, Op. cit., p. 51.

7. BAUDELAIRE, Charles.; BALZAC, Honoré de.; D'AUREVILLY, Jules Barbey. O dandismo e George Brummel. In: D'AUREVILLY, Jules Barbey. **Manual do dândi**: a vida com estilo. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 130.

Em “A beleza do gesto”, Galard diz logo de início que “o gesto é a poética do ato”⁴. Na tentativa de habilitar o gesto como um tipo de arte, é imputada a ele função estética. A observação, que mencionamos ser imprescindível ao gesto, parece agora não ser simples observação, simples *ver*: há de haver nela também um viés estético, ou seja, ela tem de apreender o gesto em sua totalidade, em sua possível significação, em sua poética. Mas que poética seria essa? Bem, é claro que não é possível listar características que conferem valor poético ao gesto (até porque a própria categoria de gesto é móvel⁵); o ineditismo, por exemplo, pode ter grande impacto na poética do gesto, e claramente não se pode catalogar o que é inédito. Assim, não podemos dizer que a poética está necessariamente na estranheza ou espalhafato do ato, nem mesmo em sua grandiosidade (é óbvio que pode haver gestos espalhafatosos, mas não é imprescindível a um ato que seja espalhafatoso para tornar-se gesto). Em verdade, muitas vezes ocorre o contrário: frequentemente, é o comedimento que dá a um ato o estatuto de gesto; a própria pequenez do ato enche-o de sentido, de modo que ele é observado, captado e tornado gesto. É por isso que Jean Galard nos traz a imagem do dândi quando afirma que

Esse efeito, de que os dândis fizeram seu ideal, exerce um fascínio que se encontra em paragens bem distantes do dandismo: nos autores de *ready-made*, por exemplo. Pois, contentando-se com uma mudança na orientação de um objeto, com um leve deslocamento, com uma transformação de nome, Marcel Duchamp talvez satisfizesse sua preguiça; ele talvez perseguisse uma empresa de derrisão; mas, ao mesmo tempo, aplicava um projeto consertado das energias ínfimas. Nessa chave da economia dos meios, o mutismo do gesto terá um alto rendimento. A parcimônia de linguagem é sempre bela. O gesto silencioso e medido, desencadeando por si só a transformação de sentido de uma situação, representará, portanto, um caso notável do efeito estético, pelo menos como ele é aqui encarado.⁶

A estética do dandismo é um ótimo exemplo do grande efeito exercido por gestos discretos: o imperativo da busca pela suprema elegância converte-se na busca pelo comportamento e movimento perfeitos, sendo que, muitas vezes, tal perfeição só é atingida com comedimento e sobriedade. D'Aurevilly, no texto “O dandismo e George Brummel”, diz que o dandismo, além de ser “a arte da aparência”, é também “uma maneira de ser inteiramente composta de nuances”⁷. Ora, é difícil pensar numa descrição mais poética de

certos gestos do que uma maneira composta de nuances. No caso do dândi, é, portanto, menos a magnitude do gesto que lhe dá sentido do que suas múltiplas camadas possíveis de interpretação e significado. Fica claro que não podemos tomar como valor estético do gesto simplesmente sua amplitude, sua estranheza ou espalhafato. O personagem do dândi mostra que a beleza do gesto é muito mais complexa do que simples exagero: o ato deve ser medido; a linguagem, parcimoniosa; e a aparência deve ser arte.

Apesar de não se encerrar em espalhafatos, não podemos separar o gesto de uma certa *intenção*: a intenção de mostrar ou parecer, “por onde já se introduz, ainda que discretamente, a ideia de espetáculo”⁸. Para ser gesto, o ato tem que *querer* ser captado; isso pode dar-se em grande escala (um *happening*, por exemplo, tem a intenção de ser captado por muitos) ou em escala menor (o gesto do dândi, comedido, quer ser captado pelos que o cercam justamente por sua sobriedade e sutileza). É importante notar que, quando falamos de intenção, não falamos do propósito interno que envolve um ato – pois não há dúvida de que todo ato carrega uma intenção circuns-crita no espaço e tempo ao qual pertence (quando estendo a mão a alguém, tenho intenção de cumprimentar); do contrário, se não houvesse nenhum propósito no ato que estivesse de acordo com a situação que o compreende, a própria comunicação seria intolerável. Mas não é desse propósito que falamos, e sim do propósito do gesto mostrar-se a si mesmo como independente da dinâmica interna da situação; intenção que começa e termina no gesto. Este sempre tem a intenção de mostrar-se, e digamos mais: em todo gesto, tal intenção vem *antes* do propósito do ato em si. Para que um cumprimento seja gesto, minha primeira intenção deve ser fazer com que meu cumprimento seja entendido como tal. O gesto, então, toma caráter de mensagem, na qual a primeira preocupação é ela própria, não o que nela é dito.

Sob este prisma, a fotografia parece ser a ferramenta perfeita para apreender o gesto. Se a intenção dele é mostrar-se, quem melhor do que a câmera, que capta justamente o que *aparece*⁹, para capturar o gesto? Em “A câmara clara”, Roland Barthes identifica dois elementos que fundam o interesse na fotografia de modo geral: o primeiro seria uma certa *vastidão*, uma apreensão por vezes vaga dos elementos que compõem uma foto, um afeto médio – a isso, Barthes dá o nome de *studium*. É simplesmente o reconhecimento dos componentes de uma foto como presenças, uma tentativa de entender as intenções do fotógrafo e olhar os elementos de forma

8. Cf. GALARD, Op. cit., p. 63.

9. A palavra *aparecer* nos faz lembrar de Jacques Derrida, quando o autor diz que a “fotografia faz aparecer na luz do *phainesthai*”. Na tradução inglesa: “photography makes appear in the light of the *phainesthai*” (DERRIDA, Jacques. **Athens, Still Remains**. Tradução Pascale Anne Brault e Michael Naas. New York: New Fordham University Press, 2010. p. 27.) A fotografia, portanto, faz aparecer na luz do que aparece (do que se mostra). A frase pode assemelhar-se a uma tautologia, mas seu significado é muito mais profundo: segundo Derrida, a foto faz com que o que aparece se mostre no âmbito do fenômeno. Se o gesto nos aparece, por que então não poderia ser captado pela câmera? Parece óbvio que a foto pode apreender o gesto (e, no léxico de Derrida, fazê-lo aparecer na luz do *phainesthai*), mas já adiantamos que serão expostas controvérsias a isso.

10. Usamos “*não harmônica*” para explicar que o olhar dirigido ao gesto não pode ver os eventos como um todo harmônico – o gesto tem que se destacar para tornar-se gesto. Podemos dizer que o gesto introduz um *desvio* em uma situação.

11. Cf. BARTHES Op. cit., p. 29.

12. É interessante citar a definição completa de *punctum* dada por Barthes. Diz ele: “o segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo, é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é aquele acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (Cf. BARTHES Op. cit., p. 29).

13. Talvez *mostrar* não seja o melhor termo para tratar do *punctum*. Não é ponto pacífico dizer que o *punctum* se mostra. O autor explicita isso quando diz que “quer esteja delimitado

harmônica. Pela descrição que até agora fizemos do gesto, é evidente que este não pode ser apreendido pelo *studium* – o gesto, como dissemos, tem que ser *percebido*, e não apreendido como simples presença, como um dos muitos elementos que compõem um todo. Não é de forma harmônica que o gesto se mostra: afinal, ele só pode ser chamado gesto por revelar-se de forma não harmônica¹⁰, de forma passível de observação e que seja observado por si próprio (e não como mais um pequeno evento de uma situação). Se há algum elemento no interesse da fotografia que pode apreender o gesto, este há de ser o *punctum*. O *punctum* é o que abre uma brecha no tecido do *studium*: é algo que não procuro, mas que vem até mim (que, como o gesto, aparece a mim); é justamente aquilo que salta da harmonia do *studium* e me transpassa. Nas palavras de Barthes, “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me pune (mas também me mortifica, me fere)”¹¹ – é um elemento que, mesmo que eu quisesse, não poderia deixar de perceber¹².

Não é obscura a semelhança entre *punctum* e gesto: os dois são percebidos; ou melhor: os dois se mostram¹³ de modo que o observador não possa deixar de percebê-los. A diferença está no fato de que estão em planos diferentes: um está no plano da imagem e outro, no mundo (no “plano da vida”, se preferir). Resta investigar se a transposição entre os planos é possível – se é possível que o gesto *no mundo* passe para o gesto na *foto* sem perder seu valor enquanto tal. Se verificarmos que não há entraves a isso, temos já uma resposta positiva à pergunta que deu título ao nosso texto.

Para falar da Fotografia sob o modo como Roland Barthes a concebe, não podemos deixar de mencionar que o *noema* da foto é “*isso foi*”. O que há de mais imediato quando olhamos certa fotografia – a saber, o sentimento, impressão ou espanto de perceber que aquilo fotografado um dia já foi, já ocorreu – é justamente seu *noema*, sua concepção. Bem, temos aí certamente mais uma pista: quando uma foto retrata um ato, está embutida nela a verdade de que aquele ato foi praticado. Tal parece ser outro vestígio de resposta positiva à pergunta “pode a foto capturar o gesto?”, já que, fotografando-o, ela nos mostra que aquilo foi, que aquele gesto realmente ocorreu. Ainda assim, não podemos dizer que o *noema* da fotografia responde nossa pergunta base: afinal, é possível que certa foto nos diga que um gesto foi em algum momento praticado, mas que ela não o retrate como gesto em si. Ou seja, a foto pode mostrar que o gesto *foi* sem congelá-lo, pará-lo no tempo, arrancá-lo do mundo à imagem.

Não podemos continuar o texto sem antes expor outra característica do ato: que ele está sempre *na iminência* de tornar-se gesto ou de apagar-se sem deixar rastros. Está sempre na iminência de tomar um significado ou outro, ou significado nenhum. Galard deixa isso claro quando usa como exemplo a conduta da sedução: no contexto de seduzir, um gesto pode ser implementado com intenção amorosa mas, caso a resposta recebida do outro não seja a esperada, o gesto pode rapidamente anular-se como ato (um gesto de carinho pode tornar-se um ato casual, de amizade) (Galard, 1997). A questão está justamente no fato de que, se anulado pela situação, o gesto *nunca foi*: não é como se tivéssemos dito algo que, no momento seguinte, perdeu o sentido – mesmo tendo perdido o sentido, no caso da fala, temos que admitir que tais e tais palavras foram proferidas. Não é o mesmo com o gesto, pois ele só é efetivamente gesto por ter adquirido sentido, por ter sido semantizado. No momento em que é *dessemantizado*, ele nunca foi. É por isso que está sempre *na iminência* de efetivar-se como gesto ou desaparecer: pois é proferido tendo sempre no horizonte sua própria aniquilação. É como se o gesto, ao ser praticado, fosse perseguido pelo espectro de seu duplo, do oposto de si mesmo, do não-gesto (e tal espectro estivesse sempre prestes a insurgir-se sobre ele)¹⁴. Galard explicita isso bem quando diz que “ele [o gesto] diz perfeitamente o que quer dizer, mas, de repente, cala-se, apaga-se, não é preciso nele deter-se, nunca foi um gesto¹⁵”.

Nosso caminho, antes reto, torna-se agora tortuoso. Parecíamos andar rumo a uma resposta positiva à pergunta “pode a foto capturar o gesto?”, mas o dado de que o gesto está sempre na iminência de anular-se como tal nos obriga a pensar melhor. Dissemos antes que uma fotografia traz a concepção de que *isso foi* e que talvez, por essa razão, ela pudesse representar o gesto, congelá-lo em imagem, de modo a mostrar-nos que *ele foi*. Essa possibilidade precisa agora ser revista – como podemos transpor o gesto do mundo à imagem se, no próprio mundo, ele pode rapidamente anular-se? Em outras palavras, como pode um gesto *ser* na foto se, no mundo, não sabemos efetivamente se ele é? Ainda assim, não podemos de pronto assumir que a foto é destituída de poder para capturar o gesto. Lembremos do *punctum* da fotografia: ora, ainda há algo na foto que me punge e este punge é estranhamente semelhante ao efeito do gesto! Mesmo que um certo comportamento possa tornar-se gesto e também anular-se, quando tomo-o por gesto ele me obriga a observá-lo – tal como o *punctum*, ele me transpassa.

ou não, [o *punctum*] trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*” [Cf. BARTHES Op. cit., p. 52]. Assim, de certa perspectiva parece que o *punctum* se mostra: não é algo que noto como mais um elemento do todo, algum detalhe que tenho que forçar os olhos para perceber; é algo que me transpassa, que vem até mim. Por outro lado, porém, ele é um suplemento, algo que acrescento à foto. Então há, inequivocamente, atuação dos olhos que vêm a foto na criação e identificação do *punctum*. Ele me aparece, mas eu o coloco lá. O jogo é duplo, e por isso é insuficiente dizer, sem mais explicações, que o *punctum* se mostra.

14. Dissemos que não era nosso intuito postular aqui qualquer tipo de ontologia do gesto. É lícito, porém, que, a partir do que foi descrito, perguntemos: seria de todo modo *possível* postular uma ontologia ao gesto? Pelo que foi descrito, fica difícil pensar no *ser* do gesto. Se ele está sempre sob ameaça de apagar-se do mundo, como podemos dizer que o gesto é? E como, portanto, pensar numa ontologia do gesto se já não sabemos se o gesto efetivamente é? Reflexões mais profundas sobre isso ficam para outro momento, mas consideramos importante enunciar-las.

15. Cf. GALARD, Op. cit., p. 33.

16. SONTAG, Susan. **On photography**. New York: Rosetta Books, 2005. p. 17, tradução nossa. No original: the photograph is a thin slice of space as well as time.

17. Vale a pena tomar nota do que diz sobre isso Vilém Flusser, no texto *Filosofia da Caixa Preta*: “na realidade, porém, o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho. E para que algo seja fotografável, deve ser transcodificado em cena. O fotógrafo não pode fotografar processos” (FLUSSER, Vilém.

Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 19). O fotógrafo, portanto, não fotografa processos. O que, afinal, seria o gesto, além de um processo no qual não há início nem fim decodificáveis?

É preciso mencionar ainda outra característica do gesto: o fato de que este não tem fronteiras. Quando um ato torna-se gesto, isso acontece sempre partindo da situação na qual ele se encaixa e, para tal situação, não é possível estabelecer com precisão início ou fim. Tomemos novamente como exemplo a conduta da sedução: se pratico um gesto amoroso com minha ou meu amante e ele é entendido como tal, semantizado como gesto de amor, o gesto não se encerra no movimento de meu corpo, uma vez que eu não poderia aplicar o mesmo movimento em outras situações e ser entendido da mesma forma (se eu aplicar o mesmo movimento em um contexto no qual não caiba sedução, serei certamente tomado por estranho ou louco). O gesto também não se encerra no meu movimento e na reação da(o) amante, já que não poderíamos ser transplantados para qualquer situação e conservar o mesmo sentido do gesto. O gesto, portanto, decerto encerra-se na própria situação que o constitui e isso leva em conta: a mim, meu movimento, a(o) amante, sua reação, o lugar no qual estamos, o espaço que nos envolve e o tempo no qual estamos inseridos. O gesto encerra-se na situação e não há limite entre onde começa e onde termina determinada situação – assim, não há limite claro entre gesto e não gesto. Seria realmente penosa a tarefa de atribuir fronteiras ao gesto. Pois onde ele começaria? No próprio movimento? Antes dele, porém, há a intenção, e sem intenção não há gesto. Começaria então quando surge no pensamento a intenção do gesto? Mas como demarcar este início? Enfim, o esforço seria hercúleo e inútil.

Na contramão disso está a fotografia. Não posso, de forma alguma, ignorar que há limites à fotografia e que os limites estão dados. Uma foto começa e termina no campo que o olho da câmera é capaz de perceber. Como diz Susan Sontag em sua obra *On photography*, “a fotografia é uma fatia fina de espaço, bem como de tempo”¹⁶. O termo *fatia* expressa bem as fronteiras entre foto e não foto: uma fatia é algo delimitado, ao qual é estabelecido um início e um fim; no caso da foto, esses limites são dados por características espaciais e temporais. Devemos pensar então se algo com fronteiras definidas pode captar algo sem limites – nem espaciais e nem temporais. Pensar nisso é pensar no poder de *condensação* da foto: se ela for capaz de apreender o gesto em sua totalidade, ela é capaz de condensar espaço e tempo e conservar suas características próprias. Se é capaz de capturar o gesto, a foto consegue compendiar espaço e tempo ilimitados em um só *momento*¹⁷.

Usamos a figura do dândi no início de nossa análise como exemplo de um personagem para o qual o gesto não está no espalhafato,

e sim nas nuances; não está na estranheza exacerbada, e sim na elegância. Falemos agora daquele que tanto dissertou sobre o dândi, daquele cuja elegância nenhum dândi pode ignorar e cuja pena capta a mais enigmática das nuances: Charles Baudelaire. Ainda é preciso ouvir de Baudelaire algumas asserções sobre a fotografia. Na carta “Salão de 1859”, enviada ao diretor da *Revista Francesa*, o autor tece duras críticas (como não é raro) à fotografia e ao que chama de pintura e poesia naturais (realistas). É dito que a fotografia, se entendida como arte – como criação artística –, age como aniquiladora de faculdades. Diz ele que o “gosto exclusivo pelo Verdadeiro (tão nobre quando limitado a suas verdadeiras aplicações) reprime e sufoca o amor pelo belo. Onde seria necessário ver tão somente o belo (...), nosso público busca apenas o Verdadeiro”¹⁸. É claro que buscar o Verdadeiro não é uma tarefa indigna, mas é claro também que, se à arte só sobra a busca pelo Verdadeiro, reina a mais maléfica das mediocridades. A arte deve ser sobre o possível, sobre o sonhado e, nela, deve sempre reinar a imaginação (à qual Baudelaire dá o singelo apelido de *rainha das faculdades*). A “guinada ao real” descrita pelo autor, dada pela pintura natural¹⁹ e muito impulsionada pelo advento da fotografia, aniquila a faculdade da imaginação ao debruçar-se apenas sobre uma reprodução (imitação?) precisa da natureza, mirando a tal da *realidade* (ou ao menos o que se entende por realidade). O público, crente na verdade da natureza, recebe a nova guinada de braços abertos e repete que a arte é somente o real e que a fotografia, portanto, é a única arte.

É trivial dizer que Baudelaire daria resposta negativa à pergunta “pode a foto capturar o gesto?”. Tomar a fotografia como arte leva certamente à extinção da faculdade da imaginação – o que, por sua vez, é sinônimo de apequenamento do espírito artístico. Se Baudelaire aceitasse a descrição de Jean Galard de gesto – basicamente, ato observado ao qual é embutido valor estético –, não haveria como dizer que a fotografia, destituída de valor artístico, pudesse captar plenamente um ato tomado do ponto de vista estético, um ato poético. Baudelaire (se concordasse com Galard) talvez dissesse que a foto empobrece até o próprio gesto e que o confina ao universo do simples *arquivado* (documentado). É sem dúvida preciso ficar atento a exageradas (por vezes inequívocas) especulações, mas não parece ser demasiado especulativo assumir, partindo de sua crítica à fotografia, que Baudelaire diria que a foto não pode apreender o gesto.

Ainda na carta “Salão de 1859”, Baudelaire, irritado com a índole dos artistas de sempre copiarem a natureza e tentarem fazê-lo

18. BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: COELHO, Teixeira (ed.). **A modernidade de Baudelaire**. Tradução Suely Cassal. São Paulo: Paz e Terra, 1981. p. 70.

19. Baudelaire designa por pintura natural aquela que tenta representar fielmente a natureza, preservando todos os seus detalhes e proporções. Dois exemplos que se adequam à categoria de pintores naturais são Ingres e Courbet, ambos contemporâneos de Baudelaire. No ensaio intitulado “Ingres”, o poeta medita sobre os dois pintores e, embora reconheça inegável talento, diz que os dois sofreram da morte da imaginação (Baudelaire, 1981).

20. Cf. BAUDELAIRE, 1981. p. 71.

21. Cf. SONTAG, Op. cit. p. 128, tradução nossa. No original: it is not reality that photographs make immediately accessible, but images.

22. É preciso notar o perigo de fazer comparações, principalmente tratando-se de um autor do século XX e outro do século XIX: não queremos de modo algum cair em anacronismos. Admitimos que a comparação entre Bazin e Baudelaire tem inescapáveis limitações – talvez a maior delas seja que, enquanto, na época de Bazin, a fotografia já era algo conhecido e estabelecido (era menos uma novidade do que um artefato do mundo), na época de Baudelaire ela dava seus primeiros passos. A bem da verdade, a primeira foto, atribuída a Joseph Nicéphore Niépce, foi tirada apenas cinco anos após o nascimento do poeta. Isso torna a comparação um pouco mais complexa; ainda assim, não parece comprometê-la: afinal, os dois autores falam dos mesmos objetos (fotografia e pintura), e eles próprios os comparam mutuamente. Às vezes, parece mais frutífero enfrentar os perigos de uma comparação inadequada do que resumir a análise a um único e restrito período de tempo.

23. Talvez, por outro lado, possamos traçar uma certa semelhança entre os dois autores, na medida em que Bazin admite que o elemento criativo e subjetivo é muito menor na fotografia do que na pintura. A primeira tem caráter objetivo e concede

com o máximo de detalhes (pois, afinal, a eles não há maior prazer do que uma boa cópia da natureza), pergunta em tom provocativo se esses artistas “estão convencidos da existência da natureza externa ou, se essa questão lhes tivesse parecido bem-feita demais para lhes acender a causticidade, se estão de fato certos de conhecer *toda a natureza*, tudo o que está contido na natureza”²⁰. É mais seguro assumir que Baudelaire aí estivesse referindo-se à pintura (ao estilo que pretende reproduzir o real) do que à fotografia. Parece, porém, que tal pergunta pode ser estendida também à foto – aliás, Susan Sontag responde tal pergunta na obra *On photography*, quando diz que “não é a realidade que as fotografias tornam imediatamente acessível, mas imagens”²¹. Temos, aí, claramente uma resposta negativa à possibilidade da foto capturar o gesto, já que ela está atestando precisamente que não, não é possível transpô-lo *como gesto* no plano da imagem, pois este não é mais o plano da realidade. Sontag não parece estar lutando contra o noema da fotografia descrito por Barthes – ela não parece estar negando o fato de que aquilo que é fotografado um dia foi –, mas contra a crença de que o mundo possa ser transposto na imagem como mundo em si. Aplicando a pergunta de Baudelaire à fotografia, vê-se que caímos em mais imbróglis com relação à questão que aqui pensamos.

É interessante traçar um contraponto entre Baudelaire e o teórico André Bazin sobre a questão da foto e entre esta e a pintura²². No ensaio “A ontologia da imagem fotográfica”, Bazin vê na fotografia a redenção da pintura de ansiar por reproduzir a realidade (o que Baudelaire chamaria de busca por somente o Verdadeiro). O que, para o poeta, é maléfico e que não pode ser tomado como arte, para Bazin é a própria solução para a pintura, que a livra das amarras de reproduzir fielmente o real – esse papel é concedido à foto, que o desempenha com inegável superioridade, deixando que a pintura persiga outros fins²³. Podemos, ainda, contrapô-lo também à Susan Sontag: no ensaio *Teatro e Cinema*, Bazin coloca que “em nenhum sentido ela [a Fotografia] é a imagem de um objeto ou pessoa, mais corretamente ela é seu traço”²⁴. Não são, portanto, como queria Sontag, imagens que a fotografia torna disponível ao observador, mas um *traço* do fotografado. Há, assim, um componente identitário entre o objeto no mundo e na foto: o objeto na foto não *reproduz* o objeto no mundo, mas compartilha com ele uma mesma *identidade* – o objeto fotografado, de certo modo, é o objeto em si. Bem, é claro que disso emerge novamente a questão do gesto e, de novo, a possibilidade de respondê-la positivamente: se a fotografia é

um traço do objeto fotografado que carrega sua identidade, por que não carregaria o gesto praticado no momento da foto? Se é este o caso, então uma foto que parece conter a *cópia* de um gesto traz, em verdade, seu traço, o *traço* do gesto em si.

Resta analisar um último fator que pode, se não resolver a questão, ao menos conceder à possibilidade de apreender o gesto pela fotografia um tom mais otimista. No ensaio *Teatro e Cinema*, Bazin diz que a tela do cinema tem o privilégio – que, *a princípio*, a foto não tem – de ir além de si mesma: “Quando um personagem sai de cena, nós aceitamos o fato de que ele está fora do nosso campo de visão, mas continua a existir segundo sua própria capacidade em algum outro lugar do cenário, escondido de nós”²⁵. Isso significa que a tela do cinema ultrapassa sua aparente fronteira por nos mostrar algo que, em parte, esconde – ela nos mostra, ou nos leva a intuir, que o personagem existe para além dela, que ela apenas o ocultou. A princípio, a fotografia não teria essa capacidade por ser *imóvel*: seus limites espaciais estão muito bem definidos, tal como a fatia de tempo (momento) em que se situa (já observamos tais características quando falávamos de Susan Sontag). Portanto, não parece haver esconderijo, como há na tela do cinema – a foto, ao contrário, à primeira vista *mostra* tudo que mostra e não mostra o que está além dela. Mas isso, como frisamos, dá-se à primeira vista: uma foto olhada a partir do *studium* é incapaz de produzir esse fenômeno. Quando, porém, há na foto um *punctum*, a questão muda de figura: o *punctum*, ao obrigar-nos a percebê-lo e ao coagir nosso interesse, transpassa-nos e *nos leva para além do frame*, tal como pode fazer a tela do cinema. O *punctum* faz com que o objeto extravase a foto, pois, percebendo-o, imaginamos sua história, sua vida e, assim, sua *existência* (e não apenas sua reprodução).

Barthes irá atribuir ao *punctum* a criação de um *ponto cego* na foto²⁶, essa janela de imaginação que nos leva para fora do fotografado. Talvez seja, portanto, precisamente *essa* a absorção possível do gesto: como ponto cego do *punctum* da fotografia. Este nos leva do campo limitado do *frame* ao campo ilimitado do gesto – como já foi dito, um gesto não tem começo nem fim, pode ser pelo ponto cego da fotografia que apreendamos, assim, o gesto sem fronteiras.

Chegamos, por fim, ao desfecho de nossa breve reflexão acerca do possível poder da foto de capturar o gesto. Não parece haver opção melhor do que terminá-la com uma fotografia, já que a foto desempenha o papel de *consumação* própria dessa análise (Fig. 1).

Fernanda Biorli Abrahão
ao fator humano unicamente
poder de escolher o
objeto a ser fotografado.
Portanto, apesar de não
“aniquilar faculdades”, a
fotografia recorre menos
a recursos “artísticos” do
que a pintura. Mas isso,
segundo Bazin, está longe
de ser um demérito, afinal,
“todas as artes se baseiam na
presença do homem, apenas
a fotografia tira vantagem
em sua ausência” (BAZIN,
André. **What is cinema?** v. I.
Tradução Hugh Gray. Berkeley:
University of California
Press, 1967. p. 13, tradução
nossa). Na tradução inglesa:
“all the arts are based on
the presence of man, only
photography derives an
advantage from his absence”.

24. Cf. BAZIN, Op. cit. p. 96, tradução nossa. Na tradução inglesa: “in no sense is it the image of an object or person, more correctly it is its tracing”.

25. Cf. BAZIN, Op. cit. p. 105, tradução nossa. Na tradução inglesa: “when a character moves off screen, we accept the fact that he is out of sight, but he continues to exist in his own capacity at some other place in the decor which is hidden from us”.

26. Cf. BARTHES, Op. cit., p. 105.



Fig. 1.
[Sem título]. Fonte: Coleção
Francisco Rodrigues.

A foto é de autoria desconhecida e faz parte da Coleção Francisco Rodrigues. Ela retrata Antônio Epaminondas de Barros Correia (o Barão de Contendas), Cícero de Barros Correia, Ageleu Domingues da Silva e um amigo não identificado. Não sabemos a data exata em que a foto foi tirada, mas estimamos que tenha sido entre os anos de 1860 e 1870, pois esses são os anos de juventude do Barão de Contendas. Trata-se, em suma, de um retrato da alta sociedade pernambucana do século XIX. A foto, que não tem, à primeira vista, nenhum elemento extravagante ou incomum, decerto causa-nos algum interesse histórico: os chapéus cobrindo as cabeças dos três primeiros jovens, os bigodes, a bengala e os ternos todos iguais nos fazem lembrar de filmes de época e fazem com que se

imponha sobre nossa imaginação um rápido *pout-pourri* de imagens do que pensamos ter sido aquele tempo: ruas não asfaltadas, vestidos bufantes, bailes monárquicos e carros que mais pareciam carruagens. Tudo isso é parte do *studium* da foto. Mas há nela também um *punctum*: a pose do segundo jovem apoiado sobre o que parece ser uma mureta, mais relaxado do que os outros, segurando frouxamente a bengala com uma das mãos, deixando a outra também frouxa como se estivesse à espera de algo para segurar e olhando longe um vazio qualquer, produz uma reação difícil de descrever e mais difícil ainda de se ignorar. Ela punge, de modo que a foto aos poucos desaparece e vai se tornando somente a pose, as mãos, a bengala e o olhar do segundo jovem. Seria isso produzido pela inadequação do homem ao espírito da foto? Ou seja, a foto exala um tom grave e cerimonioso e a pose despreocupada do jovem contraria esse tom? Ou seria o *punctum* produzido por seu olhar longínquo e melancólico, que inspira melancolia também ao observador? Bem, é inútil perguntar, pois não é possível saber (e o inexplicável é um dos caracteres do *punctum*). Resta, porém, uma pergunta talvez mais interessante (a esta altura, o leitor já deve tê-la adivinhado): é o comportamento do segundo jovem da fotografia um *gesto*? Já sabemos por intermédio de Galard que o comedimento e a discrição podem ser caracteres do gesto (sendo a figura do dândi seu expoente próprio): poderia, portanto, esse pequeno ato – o olhar, as pernas, as mãos e a bengala – insurgir-se ao observador como gesto? Com certeza parece ser o caso. Mas o gesto talvez tenha sido mais robusto, complexo e mais significativo do que podemos inferir pela foto! Talvez tenha causado grande reação às pessoas ao redor, talvez seus colegas tenham percebido o caráter daquele gesto muito mais do que nós! Somos, enfim, abandonados com a frustrante e irreprimível sensação de que nunca saberemos, de que o que a foto nos mostra é por inteiro indecodificável. Mas, pensando no que discutimos há pouco, é preciso perguntar: não seriam, afinal, essas *elucubrações* a própria apreensão do gesto? Não seria esse “imaginar o que há por trás da câmera” o exercício que nos joga para além da foto, ao ponto cego – ponto que vai diretamente de encontro ao gesto? Quando imaginamos o modo como o gesto do segundo jovem reverberou entre os demais, ou qual poderia ter sido o movimento completo daquele ato que lhe confere caráter de gesto, parece que estamos de certo modo capturando sua plenitude. Resta saber, é claro, se o que capturamos é o *vestígio* do gesto ou gesto *em si mesmo*. Enfim, terminamos aqui nossa pequena análise, à qual sobrevive – nós sabemos – a dúvida.

Bibliografia

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre fotografia**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. *In*: COELHO, Teixeira (ed.). **A modernidade de Baudelaire**. Tradução Suely Cassal. São Paulo: Paz e Terra, 1981. p. 39-79.

BAUDELAIRE, Charles.; BALZAC, Honoré de.; D'AUREVILLY, Jules Barbey. O dandismo e George Brummel. *In*: D'AUREVILLY, Jules Barbey. **Manual do dândi: a vida com estilo**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

BAZIN, André. **What is cinema?** v. 1. Tradução Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.

DERRIDA, Jacques. **Athens, Still Remains**. Tradução Pascale Anne Brault e Michael Naas. New York: New Fordham University Press, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto: uma estética das condutas**. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 1997.

SONTAG, Susan. **On photography**. New York: Rosetta Books, 2005.

Fernanda Birolli Abrahão é graduanda no curso de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). Concluiu Iniciação Científica na área de Filosofia Antiga, com foco no diálogo *Crátilo*, de Platão. Depois de um intercâmbio na Universidade Eötvös Loránd, em Budapeste, acabou direcionando seus estudos à Lógica Moderna e Contemporânea. Entretanto, mantém seus laços com a Filosofia Antiga por algumas vias, dentre elas o Núcleo de Matemática e Ciência Gregas do espaço *Areté: Centro de Estudos Helênicos*.

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. Excetuando o exposto, as resenhas seguem as normas dos artigos devendo, portanto, apresentar resumo/abstract, palavras-chave/keywords e a versão do título em inglês.

Escritos de artista | Esta seção é dedicada à escrita experimental de artistas brasileiros e internacionais. Os textos devem ter até 6.000 palavras e podem ser precedidos por uma introdução de até 2.000 palavras. Devem apresentar título/title; resumo/abstract e palavras-chave/keywords.

Ensaaios 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. "Da Imensidão ao Poema"

A: Tiago Cardoso Gomes

O: Hugo Fernando Salinas Fortes Junior

D: 27/06/2019

02. "Cut App&Play: Autograph - uma experiência coreográfica"

A: Andrea Christine Bella Krotoszynski

O: Sílvia Regina Ferreira de Laurentiz

D: 25/06/2019

03. "Cada caminho é um risco: o livro de artista como tradução da intervenção poética no espaço público"

A: Cauê Augusto Maia Baptista

O: Branca Coutinho de Oliveira

D: 17/06/2019

04. "Extremas paisagens: Porto do Sal, uma experiência estética e política"

A: Elaine Andrade Arruda

O: Marco Francesco Buti

D: 13/06/2019

05. "Corpo Híbrido"

A: Viviane Vallades da Silva

O: Hugo Fernando Salinas Fortes Junior

D: 12/06/2019

06. "Existência e resistência da Creche/Pré-Escola Oeste da USP sob o olhar da Arte/Educação"

A: Radamés Alves Rocha da Silva

O: Maria Christina de Souza Lima Rizzi

D: 16/05/2019

Mestrado

01. "Entre a pintura e o corpo: relatos e reflexões sobre uma prática artística"

A: Renato Mendes Castanhari

O: Geraldo de Souza Dias Filho

D: 05/06/2019

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.

© 2019 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: Célia Euvaldo

Crédito das imagens:

Capa e contracapa: Sem título, 2019, nanquim sobre papel, 24 x 18 cm

Miolo: Sem título, 2019, nanquim sobre papel, 24 x 144 cm

Gostaríamos de agradecer a João Musa, responsável pelas imagens do trabalho, e a Marcelo Berg, que colaborou com o design gráfico do ensaio.

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. 17, n. 36, São Paulo.

O Departamento, 2019 - v.; 24 cm.

Quadrimestral

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
