

38

**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**

Prof. Dra. Maria Aparecida
de Andrade Moreira
Machado

**ESCOLA DE
COMUNICAÇÕES E ARTES**

Diretor

Prof. Dr. Eduardo Henrique
Soares Monteiro

Vice-Diretora

Profa. Dra. Brasilina
Passarelli

**Comissão de Pós-
Graduação da ECA**

Presidente

Prof. Dr. Mário
Rodrigues Videira Júnior

Vice-Presidente

Prof. Eduardo Vicente

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

Coordenadora

Prof. Dra. Dora Longo
Bahia

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Mario Celso
Ramiro de Andrade

Secretaria

Daniela Abbade

**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	Conselho Editorial		
Dária Jaremtchuk	Andrea Giunta	Marco Giannotti	© dos autores e do
[Escola de Artes Ciências e Humanidades/USP]	[Univ. de Buenos Aires]	Maria Beatriz Medeiros	Dept. de Artes Plásticas
Liliane Benetti	Annateresa Fabris	[UNB]	
[Escola de Belas Artes/ UFRJ]	[UFRJ]	Mario Ramiro	ECA_USP 2020
Sônia Salzstein	Anne Wagner	[USP]	http://www2.eca.usp.br/cap/
[Escola de Comunicações e Artes/USP]	[M.I.T.]	Milton Sogabe	
Projeto Gráfico	Antoni Muntadas	[UNESP]	impresso no Brasil
Mario Ramiro	[UFBA]	Moacir dos Anjos	ISSN: 1678-5320
Logotipo	Carlos Fajardo	[Fund. Joaquim Nabuco]	ISSN eletrônico: 2178-0447
Donato Ferrari	[USP]	Mônica Zielinsky	
Diagramação e Arte Final	Carlos Zilio	[UFRGS]	Para contatos escreva para
Bruna Mayer	[UFRJ]	Regina Silveira	ars@usp.br
Capa	Eduardo Kac	[USP]	
Alline Nakamura	[Art Institute of Chicago]	Robert Kudielka	
Revisão	Frederico Coelho	[Univ. der Künste Berlin]	
Lara Rivetti	[PUC-Rio]	Rodrigo Duarte	
Produção Editorial	Gilbertto Prado	[UFMG]	
Bruna Mayer	[Stanford Univ.]	Rosa Gabriella de Castro	
Lara Rivetti	Hans Ulrich Gumbrecht	Gonçalves	
	[Princeton Univ.]	[UFBA]	
	Irene Small	Sônia Salzstein	
	[USP]	[USP]	
	Leticia Squeff	Suzete Venturelli	
	[Unifesp]	[UFRGS]	
	Lisa Florman	Tadeu Chiarelli	
	[The Ohio State Univ., EUA]	[USP]	
	Lorenzo Mammì	[Univ. of California]	
	[USP]	Walter Zanini [<i>in memoriam</i>]	





Editorial

Em 12 de março de 2020, diante da disseminação alarmante do novo coronavírus, a Organização Mundial da Saúde declarava ao mundo uma pandemia, cuja vaga destrutiva, iniciada no fim do ano anterior na China, globalizara-se em velocidade supersônica, e àquela altura, alcançava a cifra de 20.000 casos diagnosticados apenas nos países europeus. Os números não parariam de subir nos dias que se seguiram. O pouco que aqui se ousa dizer sobre o atual estado de coisas é que nos despedimos de um mundo brutal, mas cujas misérias pelo menos julgávamos conhecer. Nesses novos tempos de morte e atordoamento – não mais. Este editorial, portanto, é a custo sussurrado.

De todo modo, ele fala de uma iniciativa que dá sinais de vida e reflete uma pequeníssima parte do trabalho acadêmico que a despeito de tudo continua pelo mundo, e nas universidades públicas no Brasil, como espinha dorsal das atividades de ensino e pesquisa de ponta no país e repositório de energias vitais no que quer que possa ser a resposta da sociedade brasileira ao baque. É incontornável, não obstante, nosso desconforto em face da disparidade descomunal entre a urgência humanitária que vivemos e as exigências de longo prazo do trabalho do espírito, por mais necessário e inarredável que este possa ser.

Para a edição de número 38 da *Ars*, reunimos um conjunto de dez textos inéditos, escritos por pesquisadores ligados a universidades do país e do exterior, o conjunto tendo sido acompanhado, ao final, pelas costumeiras traduções com as quais destacamos autores fundantes no debate da arte e da cultura contemporâneas e abrimos aos jovens estudantes brasileiros o acesso a trabalhos não disponíveis em traduções. De Hal Foster trouxemos texto em que o crítico e historiador da arte analisa o impacto de novos públicos e agendas na fisionomia do novo Museu de Arte Moderna de Nova York, talvez

o espaço institucional mais canônico do modernismo, reinaugurado em outubro de 2019, depois de ampla reforma e ampliação. Selecioneamos, de Martin Jay, um dos historiadores da atualidade mais atentos e refinados na lida com as questões da arte, ensaio de 1988 no qual o autor examina a histórica hegemonia, na cultura ocidental, de um regime escópico fundado naquilo que ele designa como o “perspectivismo cartesiano”, modelo “oculacêntrico” cujas raízes remontam à invenção da perspectiva e à premissa, formulada por Descartes, de uma racionalidade subjetiva.

Os textos reunidos nesta edição de *Ars* testemunham algumas inquietações marcantes no debate contemporâneo: a revisão da produção artística brasileira dos anos 1960-70; a identificação de um novo formalismo, ultraesteticizado, nos novos formatos na indústria do audiovisual; o reencontro revigorado e destemido com objetos canônicos do modernismo; a busca por novas dicções, novos pontos de vista na escrita de uma história da arte desatrelada dos protocolos da disciplina tradicional... No ensaio que abre o volume, Natalia Belasalma de Oliveira resgata a parcela menos conhecida da obra de Arthur Omar, de que se conhece sobretudo a fotografia; ao focalizar a produção filmica do artista, dos anos 1970-80, a autora argumenta que Omar não raro lança mão da forma documentária, submetendo-a, entretanto, ao paradoxo, à descontinuidade, à erosão do sentido.

O ensaio que se segue ao de Natalia, de Antonio Carlos Vargas Sant'Anna e Flávia Person, apresenta uma discussão sobre a obra do realizador alemão Harun Farocki – em especial seu *Imagens da prisão*, de 2000, que os autores examinam à luz de enunciados de extração foucaultiana, como “desejo”, “corpo vigiado”, “corpo disciplinado”. A seguir, Luiz Carlos Oliveira Junior nota o refinamento formal alcançado, em tempos recentes, pela ficção televisiva, com o sucesso comercial obtido por narrativas distópicas. “Merda de artista para além da iconoclastia”, de Icaro Ferraz Vidal Junior, propõe uma reflexão sobre aspectos pouco explorados na fortuna crítica de Piero Manzoni, destacando, no lugar do mote recorrente da transgressão institucional, a relevância, para o artista, da questão do corpo. Nicole Marziale discute as tensões políticas presentes numa bem sucedida experiência de gestão institucional realizada entre 1998 e 2008 no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, na qual todo um programa museológico buscou relação ativa, a um só tempo, com a comunidade local e a realidade global. Luiza Esper Berthoud defende

renovação radical da tarefa da crítica, doravante em franca simbiose com a experiência estética, afeiçoada da dicção narrativa, emancipada dos preceitos essencialistas da tradição clássica.

Patrícia Martins Santos Freitas traz novos elementos para reavaliarmos a presença italiana no meio artístico de São Paulo nos anos 1950, focalizando a obra múltipla de Bramante Buffoni. Em outra incursão desafiadora da nova geração de pesquisadores sobre temas consagrados na história da arte, Alberto José Colosso Sartorelli revisita a dimensão política da obra de Jacques-Louis David, apontando a extraordinária renovação da pintura histórica nessa obra. Num ensaio perspicaz e original sobre o legado do construtivismo russo informado por ideias do filósofo Walter Benjamin, Vitor Marcelino aponta a adesão precoce dos artistas às novas tecnologias de produção em escala de massa e mostra a relevância que a questão da recepção teve para eles. Enfeixa o conjunto outro texto voltado ao regate de uma produção pouco estudada na história recente da arte brasileira, no qual Amir Brito Cadôr analisa o fenômeno das publicações artesanais produzidas por artistas no calor da hora e como iniciativas independentes desde 1950. O ensaio visual desta edição da *Ars* foi encomendado à artista Alline Nakamura. No universo de imagens capturado pela artista, ressalta a deambulação de um olhar sempre tentativo e no limite da indeterminação espacial; os lugares perscrutados mostram-se equívocos, demovem as incursões em profundidade, oferecendo, em vez disso, uma juxtaposição de fragmentos, restos, sombras, silhuetas de objetos inextricáveis.

Sumário

Anteparos	10
Alline Nakamura	
Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980	43
Natalia Belasalma de Oliveira	
Humanidade e crítica de Harun Farocki: uma análise dos temas recorrentes na montagem do documentário <i>Imagens da prisão</i>	79
Antonio Carlos Vargas Sant'Anna e Flávia Person	
Era uma vez em Westworld	107
Luiz Carlos Oliveira Junior	
<i>Merda de artista</i> para além da iconoclastia	139
Icaro Ferraz Vidal Junior	
Experimentações Institucionais no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) e seus diretores: entre autonomia e conflito	167
Nicole Marziale	
Art History and other Stories	197
Luiza Esper Berthoud	
Do cartaz ao mural: Bramante Buffoni e o ambiente ítalo-paulista da década de 1950	219
Patrícia Martins Santos Freitas	
A conjuração dos mortos: Jacques-Louis David, artista do porvir	241
Alberto José Colosso Sartorelli	

- 267** A utopia do livro-monumento: contaminações entre fotografia, cinema, escrita e imprensa na vanguarda russa reverberadas na teoria benjaminiana
Vitor Marcelino
- 297** Publicamos para encontrar camaradas
Amir Brito Cadôr
- 315** Mudança no MoMA
Hal Foster
- 329** Regimes escópicos da modernidade
Martin Jay

11
ARS
ano 18
n. 38

Alline Nakamura

Ensaio Visual **Anteparos**

Alline Nakamura é artista visual, fotógrafa e professora. Doutoranda e mestra em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Vive e trabalha em Atibaia, São Paulo.























Tel:

Carlo Pater
0709-13692





























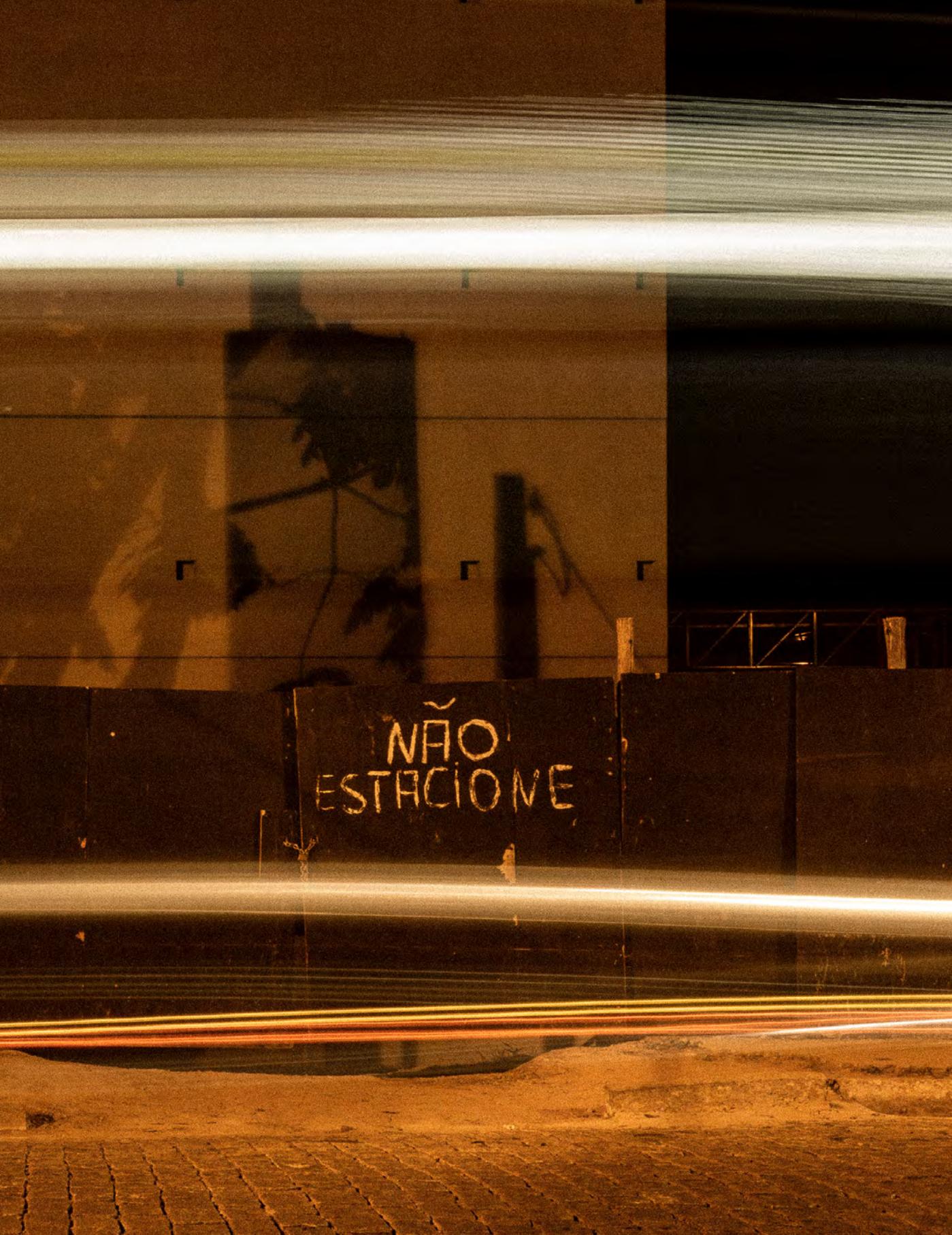


8

295

N 333





¡NÃO
ESTACIONE

Natalia Belasalma de Oliveira*

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980

You won't recognise the fruits for their taste: Arthur Omar and his films in the 1970s and 1980s

Ustedes no reconocerán los frutos por su gusto: Arthur Omar y sus películas en los años 1970s y 1980s

palavras-chave:

Arthur Omar;
antidocumentário; Pier Paolo
Pasolini; *Música Barroca*
Mineira

Este artigo examina parte da produção teórica e artística que Arthur Omar realiza nas décadas de 1970 e 1980. A partir de comentários gerais sobre a obra do cineasta, o texto localiza sua filmografia no cenário da produção moderna brasileira e discute sua teoria do “antidocumentário”, verificando, inclusive, as afinidades dessa abordagem com o “cinema de poesia”, de Pier Paolo Pasolini. Por fim, analisa *Música Barroca Mineira*, curta-metragem de 1981 que aborda aquilo que Omar chama de “civilização barroca” e mostra como um filme poderia assimilar à sua própria tessitura as características de seu objeto.

keywords:

Arthur Omar; Anti-
documentary; Pier Paolo
Pasolini; *Música Barroca*
Mineira

This article examines part of the theoretical and artistic production that Arthur Omar created during the 1970s and 1980s. Beginning with general comments on his work, this texts locates his filmography in the Brazilian modern production scene and discusses his theory of “anti-documentary”, also verifying the affinities between this approach and the notion of “cinema of poetry”, by Pier Paolo Pasolini. At the end, it analyses *Música Barroca Mineira*, short movie from 1981, which addresses what Omar has called “baroque civilization” and demonstrates how a movie could incorporate in its own tessitura the characteristics of its object.

*Universidade de São Paulo
(USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2020.168248



Este artículo examina parte de la producción teórica y artística que Arthur Omar realizó en los años 1970 y 1980. A partir de los comentarios generales acerca de su obra, el texto localiza su filmografía en la cena de la producción moderna brasileña y discute su teoría del “antidocumental”, verificando también las afinidades de ese enfoque con el “cine de poesía”, de Pier Paolo Pasolini. Finalmente, analiza *Música Barroca Mineira*, cortometraje de 1981 que trata de lo que Omar ha llamado “civilización barroca” e presenta cómo una película podría asimilar a su propia tesis las características de su objeto.

palabras clave:

Arthur Omar; antidocumental;
Pier Paolo Pasolini; *Música
Barroca Mineira*

1. Cinema sem lugar marcado

1. AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films?*. Paris: Nouvelles Éditions Séguier. 1996, p. 26.

2. Cf. Ibidem, p. 26. No original: “[...] « quel est le problème ? » Quel problème puis-je poser à partir de cette ou ces images ? Quel problème pose-t-elle ou posent-elles, dont elles sont la solution ?”.

3. *Congo* (1972). Arthur Omar, Brasil, 12min.

Dedicado a compreender o que de fato está envolvido no exercício da análise, um teórico do cinema certa vez recorreu à etimologia do termo. Em justeza ao sentido da palavra que investigava, a decompôs: “[análise], *ana* + *luein*: *résoudre, en remontant à l'envers1, algo que poderia ser entendido como “resolver, do fim para o começo”. Método comum aos matemáticos, analisar consiste em nada menos do que supor a resolução de um problema através da demonstração do raciocínio. Pois sábio que era, o teórico atentou para a especificidade da atividade quando voltada ao campo das imagens: um quadro, um filme, uma representação pictórica qualquer já é a solução, o produto final, e ao analista não cabe supô-lo, posto que já está dado. Sendo assim, esse tipo de análise dedica-se menos a demonstrar ou refazer o caminho percorrido até a resolução do que propriamente constituir o problema inicial. “Qual é o problema? Qual problema eu posso inferir dessa ou dessas imagens? Qual problema ela coloca ou elas colocam, do qual são a solução?”².*

Se para qualquer análise imanente essas questões são norteadoras, aos estudos de filmes de expresso caráter experimental elas tornam-se imprescindíveis. Dúvidas sobre os pontos de partida dos ditos “experimentais” surgem não só no momento da investigação mais meticulosa como já na apreensão espectatorial. A espectadora ou o espectador que assiste a curtas, médias e longas-metragens menos afeitos à transparência da linguagem logo questiona-se qual seria ou se até mesmo existiria um tema central ou significado capaz de elucidar as dúvidas surgidas ao longo do filme. Parte de uma profícuia e instigante via de mão dupla, a obra nos atravessa com perguntas que, talvez como defesa ou aceitação do jogo, nós reconfiguramos: qual é o problema que você quer que eu identifique? É este mesmo o teu ponto nodal ou estás a me enganar?

Assistir aos filmes de Arthur Omar é se colocar numa relação desse tipo. Um de seus curtas, por exemplo, é de título eloquente sobre o assunto abordado: *Congo*.³ Estaríamos, portanto, diante de um filme sobre região do centro-oeste africano, o antigo território do Reino do Congo, onde hoje se localizam partes das terras de Angola, Gabão, República do Congo e República Democrática do Congo. Mas o filme começa e as imagens e sons de seus primeiros dez segundos

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980

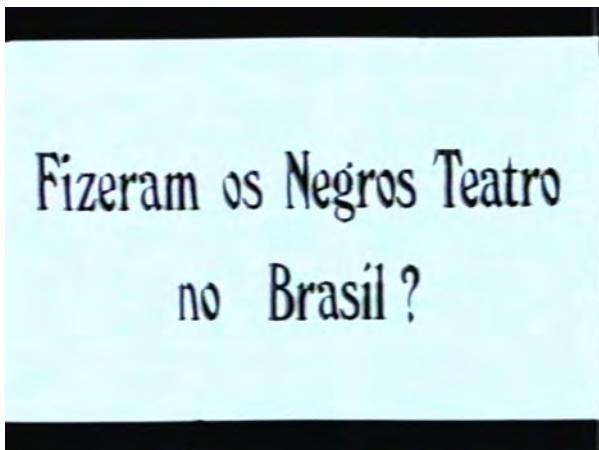
já instauram a dúvida sobre esse enredo. Vemos uma tela branca que é logo acompanhada pelo som de instrumentos percussivos. A melodia começa a se desenvolver e vemos piscar a palavra “CONGO”, escrita em preto. A percussão para, há um corte na imagem, e agora surge o plano de uma canaleta jorrando razoável volume de água. Ao fundo, uma paisagem silvestre com troncos e folhas de árvore. Alguns segundos da imagem da canaleta. Instrumentos de metal somam-se à melodia cada vez mais dissonante, até que novos letreiros são exibidos: “Teatro popular no Brasil”, “AUTO DOS CONGOS”, “CONGADA”. E, então, o que parecia um filme sobre uma região específica do planeta agora apresenta seu enfoque na cultura brasileira, especificamente nos congos (ou congada, congado, cucumbis), uma manifestação popular que chega ao Brasil com o desembarque dos membros do antigo Reino do Congo que foram escravizados pela metrópole portuguesa.⁴ É assim, portanto, que já erramos o primeiro palpitar a respeito do (como queria Aumont) “problema” a inferir dessas imagens. Mas o que os filmes de Omar fazem é sobrepor ainda outras camadas de problemas, tornando insuficiente a resposta “auto dos congos” para as perguntas sobre seu ponto de partida.

Se o filme fosse um documentário tradicional, passaríamos agora à definição de seu assunto. O que o cineasta faz, porém, não é circunscrever o objeto com precisão, ou defini-lo através de uma voz *over* que argumenta e de imagens ilustrativas. Ao invés disso, apresenta ao espectador uma série de cartelas, acordes musicais, fotografias e ruídos sonoros que mal remetem às congadas e sequer as ilustram. O filme, então, avança por seus doze minutos sem mostrar uma cena, canção ou passo dançado pelos atores do auto. A não ser por uma sequência de letreiros resumindo a história da famosa rainha Ginga, ou pela breve intervenção de uma narradora descrevendo uma das peripécias do drama, não existe argumentação linear ou evidente. O discurso do filme é lacônico e fragmentado, tecido por materiais tão diversos que ele não se limita a definir os congos, mas problematizar os processos de formação da cultura brasileira e o papel do cinema dentro e a serviço dela. É uma estrutura paratática, composta por informações isoladas e termos destacados (majoritariamente inscritos em letreiros) que fica responsável por elucubrar sobre formação histórica e estrutura dramática dos autos dos congos. Uma estrutura paratática que desorienta o espectador e adiciona uma nova camada de “problema”

4. Os congos são autos populares africanos que surgiram como representações das antigas lutas entre monarquias e reinos africanos, e que posteriormente passaram a encenar também as batalhas travadas contra os colonos invasores. Impossível saber ao certo quando esses autos começaram a ser feitos no Brasil, dada a violência também historiográfica aplicada aos africanos transformados em escravos. Ainda assim, um dos pioneiros estudiosos sobre sua prática no Brasil, o médico e etnólogo Arthur Ramos, nos dá a data de seus primeiros registros: “Pereira Da Costa data a mais remota notícia destes festejos, de 24 de junho de 1706, segundo documento da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, da vila de Iguaraçu, em Pernambuco”. RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, pp. 31-32.**

até seus últimos segundos de tela

A retórica falsamente proposta com essa pergunta final, e que poderia finalmente responder às dúvidas plantadas ao longo da duração de *Congo*, é logo ironizada pela resposta. Provocador e irônico, o plano dos cachorros copulando manifesta a incapacidade de o cineasta responder à questão e, longe de ser uma solução, devolve a pergunta ao espectador como convite a pensar junto.



Figuras 1 e 2: *Still de Congo*, Arthur Omar, 1972, 35mm, pb, som, 12min

5. Antes dele, Omar ainda realizou *Sumidades Carnavalescas* (1971), filme que não foi digitalizado e que o próprio cineasta parece não querer exibir. Há um desencontro, contudo, nas datas de sua realização. Na filmografia disponibilizada no catálogo de uma das exposições do artista, publicação organizada pelo próprio Omar (OMAR, Arthur.

A lógica do Êxtase. Rio de Janeiro: CCBB, 2001), *Sumidades...* data de 1971. Já na base de dados online da Cinemateca Brasileira, o filme é registrado como uma produção de 1979 ("Filmografia Brasileira": <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/>

Congo é o curta-metragem que inicia a carreira de Arthur Omar como cineasta.⁵ Ele é também um bom ponto de partida para nossa investigação, que assume perspectiva distinta à tônica dos escritos sobre Omar e vê o curta como a primeira manifestação de uma veia que o cineasta trabalhará até o final da década de 1980. Antes de mais nada, é preciso destacar a pluralidade da produção de Arthur Omar: ela é vasta e diversa; estende-se do início dos anos 1970 aos dias de hoje; vai da imagem estática em película fotossensível ao movimento na vídeo-arte digital, passando pelo cinema em 35mm, em 16mm, pelo vídeo analógico e pela fotografia digital. Ainda que dono de uma fulgurante filmografia, Omar projetou-se no circuito artístico mais em função de seu trabalho com a fotografia do que com o cinema. Prova disso é o largo alcance atingido por sua *Antropologia da Face Gloriosa*,⁶ série fotográfica exposta Brasil afora que, de certo modo, consagrou Omar no cenário da arte brasileira. A notabilidade do fotógrafo Arthur Omar pode ser constatada, ainda, pela facilidade de acesso às suas outras séries fotográficas. Transformadas em livros, elas circulam por entre o público interessado com difusão jamais alcançada pelos filmes.

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980

Estes, por outro lado, ainda carecem de cópias digitais e são exibidos apenas em mostras e festivais de cinema. Esbarrando na dificuldade de estabelecer um corpo a corpo vivo e constante com tais filmes, espectadores, críticos e interessados se veem quase impedidos de elaborar avaliações mais sistematizadas ou mesmo um juízo minucioso sobre cada um desses curtas e médias-metragens. E o que resulta desse quadro de relativo desconhecimento é a ausência de uma fortuna crítica mais robusta e meticulosa sobre a obra do cineasta, um material que, se constituído, também ajudaria a preencher parte da lacuna bibliográfica que existe sobre a produção não canônica da cinematografia moderna brasileira.

A maior parte dos escritos sobre Omar ou destaca a inventividade com que o cineasta agencia (e dissocia) bandas sonora e imagética, ou analisa as possíveis tangências de sua produção com o olhar antropológico. A perspectiva antropológica, em verdade, é a mais recorrente e pauta desde críticas de periódicos até textos acadêmicos. Ela é, inclusive, usualmente mobilizada quando entra em debate a ideia de “extase”, noção que reúne boa parte das discussões acerca do olhar do fotógrafo/cineasta perante seus objetos. E, além de privilegiarem esses aspectos, percebe-se que quando os esparsos escritos sobre Omar voltam-se aos filmes, eles raramente veem esses trabalhos como integrantes de um cinema brasileiro moderno, como parte de uma cinematografia extremamente profícua que, entre afinidades e discordâncias, pode e deve ser pensada como um conjunto.

Olhar para a produção moderna brasileira é perceber que, longe de ser homogênea, constitui uma seara extremamente diversa estilisticamente. Para além da usual dicotomia estabelecida entre cinemas Novo e Marginal, as décadas de 1950, 1960 e 1970 abrigam uma pluralidade de outros filmes que, sempre críticos às estruturas da sociedade brasileira, dedicam-se a reinventar a linguagem. E levando em conta apenas a década de 1970, a gama de abordagens ali compreendida ainda hoje parece das mais heterogêneas já produzidas no país: suas expressões vão de adaptações literárias com roupagem dramática até a plasticidade do superórito, passando pelos filmes eróticos, pelo terror, pelo terror-erótico, pelas comédias de apelo popular, pelo experimental iluminado pela Estética da Fome, pelas obras de tom brechtiano e por tantas outras. Nem todas, é claro, podem ser reivindicadas enquanto manifestações de uma modernidade. Ainda assim, elas abordam

iah/?IsisScript=iah/iah_base=FILMOGRAFIA&lang=p
 – entrada: “Sumidades carnavalescas”). Se a data inscrita no catálogo foi determinada pelo próprio cineasta, podemos pensar que ele, de fato, fez o filme em 1971 e só o registrou em 1979. É um palpite nosso e ele pode estar errado. Ainda assim, neste trabalho nós adotaremos 1971 como o ano de produção do filme.

6. OMAR, Arthur. *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

e reconfiguram muitas das ideias e dos estilemas fundamentais às inflexões provocadas por aquele cinema da passagem dos 1950 para os 1960. E, ainda que afastado dos círculos efetivamente formados (sejam eles produtoras como a Difilm, a Mapa Filmes e a Belair; ou grupos como o da Caravana Farkas ou a Boca do Lixo), Arthur Omar fora influenciado pelo mesmo *Zeitgeist* que embalava as criações de Glauber, Sganzerla, Tonacci, Bressane, Candeias e toda aquela geração. E, assim como é dito dos canônicos filmes desses cineastas, os que Omar realizou entre 1970 e 1980 conjugam experimentação com a linguagem cinematográfica e reflexão crítica sobre as estruturas do país. Omar, no entanto, parte de pressupostos distintos dos desses cineastas, que notadamente se interessavam (sendo uns mais “fiéis” do que outros) pela linguagem ficcional.

Mesmo que os filmes de Arthur Omar não possam ser prévia e apressadamente definidos como documentais, eles se assentam em certo lastro do gênero. Na verdade, aqueles produzidos entre 1971 e 1981 se aproximam de um estilo que poderia ser definido como documental-experimental. São eles⁷ *Congo* (1972), *Triste Trópico* (1974), *O anno de 1798* (1975), *Tesouro da Juventude* (1977), *Vocês* (1979) e *Música Barroca Mineira* (1981). A não ser por *Tesouro da Juventude* e *Vocês*, todos os outros investigam um objeto específico e o fazem mobilizando elementos do documentário tradicional: uns exploram de modo mais persistente a narração; outros, a música; as imagens de arquivo etc. Em Omar, porém, esses recursos não são fiadores de uma busca por objetividade nem endossam qualquer missão pedagógica supostamente incumbida ao filme documental. Tais elementos não operam em seu modo convencional e a todo momento questionam sua empregabilidade naquele registro fílmico. A narração, por exemplo, dificilmente endossa o conteúdo expresso e vai justamente contrapor o que as imagens significam. Os letreiros também, eles não se organizam enquanto argumentação lógica, e as músicas raramente ilustram as cenas exibidas. Em suma, é sempre inclinando à contradição que se articulam os elementos de seus filmes. E esse uso transversal ou, digamos, heterodoxo dos recursos documentais gera filmes que não entregam um conhecimento pronto ao espectador. Ao contrário disso, eles questionam noções pré-estabelecidas e buscam desnaturalizar processos, sejam eles o uso de determinado recurso linguístico ou o tratamento dado a um assunto – se as evidências da congada são

7. Há ainda dois outros filmes realizados nesse início de 1970: *Sumidades Carnavalescas* (1971) e *Serafim Ponte Grande* (1975). Nenhum deles, porém, foi digitalizado, e suas cópias em 35mm não puderam ser consultadas, situação que impede-nos defini-los como dois outros documentários experimentais. Então como mero estímulo à especulação sobre seus estilos, transcrevemos respectivamente as sinopses de cada um deles (escritas pelo próprio Omar): “Sucessão sem fim de tipos e máscaras”; “adaptação carnavalesca, supersintética e não autorizada do romance homônimo de Oswald de Andrade. Teoria e prática oswaldiana num cinema sem modelos” (Cf. OMAR, Arthur, 1999, np).

canções, passos e encenações, no filme, não há sequer um adereço usado pelos foliões.

Mas é também preciso ponderar se a “indisciplina” na lida com os elementos do documentário alça imediatamente sua filmografia ao posto de “experimental”. A noção, aliás, não raro é convocada no debate sobre cinema quando se é vencido pela dificuldade de interpretar ou contextualizar o objeto em discussão. E, apesar de justa no caso de Arthur Omar, ela não está atrelada a nenhum movimento experimental já estabelecido. Reconheçamos, porém, que vez ou outra o cineasta flerta com alguma vertente, como quando mobiliza procedimentos próprios ao cinema estrutural americano (usando a *flicagem* em *Vocês*⁸), ou, ainda, quando revela humor semelhante ao de artistas do superóito brasileiro (pensem, por exemplo, no comum gosto pela ironia, pela paródia, pelo erotismo ou pela violência de imagens abjetas e escatológicas de *Triste Trópico* e *Ressurreição*, de Omar, e também de *Exposed*,⁹ de Edgar Navarro). Tais tangências, contudo, não são suficientes para enquadrar a obra de Omar em nenhum movimento definido, tornando então mais justo direcionar ao cinema que pratica o sentido imediato da palavra “experimental”: “pôr à prova”¹⁰. E também diferente dos estruturais como Brakhage e Kubelka, ou de Lygia Pape e artistas que investigavam de maneira mais sistemática a materialidade do suporte fotográfico, Arthur Omar põe antes e declaradamente à prova a linguagem do documentário.

Novamente, aqui é preciso dizer ser evidente a problematização do gênero como marca de sua cinematografia. Mas essa crítica não atua no sentido de resumir a obra de Omar à simples negação da forma e da experiência documental. Ao invés disso, seus filmes (e principalmente os realizados nessas décadas de 1970 e 1980) elucubram sobre as potências e fragilidades do documentário para lhe abrir novos caminhos. E um desses caminhos Omar chamou de “antidocumentário”, abordagem alternativa ao estilo narrativo convencional e que o cineasta teorizou num texto de eloquente título: “O antidocumentário, provisoriamente”¹¹. O texto é rico, complexo, e o breve resumo a seguir não esgotará sua argumentação. Seremos mais operacionais e, nessa síntese do texto de Omar, destacaremos a questão que nos parece central: o fato de que o antidocumentário surge de um incômodo efetivo com o modo dos realizadores interpelarem seus objetos. Resulta, na verdade, de um desconforto mais amplo e relacionado ao “uso”, diríamos, que o cinema faz do mundo.

8. Não é exatamente o *flicker* estrutural, mas Omar também trabalha sistematicamente com o *flash*. Ainda assim, seu filme desobedece a preceitos fundamentais à vanguarda americana, questão a ser tratada no capítulo três desta dissertação.

9. *Exposed* (1978), Edgar Navarro, Brasil, 7min30seg.

10. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Coord. Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. - 5^aed. - Curitiba: Positivo, 2010, p.901.

11. OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, Nº8, p. 179 – 203, 1997, p.179. Originalmente publicado em: **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 72, nº6, 1978, p. 405 – 418. É preciso frisar, porém, que a versão publicada na *Cinemais* aprofunda pontos que no texto original apareciam de modo mais categórico, mas não muito esmiuçados. Parece-nos, portanto, que os anos que separaram as duas publicações serviram à maturação das ideias do autor.

2. O “antidocumentário” e seus pares

O “O antidocumentário, provisoriamente” é publicado em 1978, período da cinematografia brasileira marcado pela grande produção de documentários sobre a cultura popular. E Omar começa o texto criticando o documentário (em geral) por ter adotado uma visão espetacular da realidade, perspectiva trabalhada e difundida pelo filme de ficção. Além da óptica ficcional, o cineasta ainda aponta para um segundo alicerce do documentário, a ciência social, que, segundo ele, também “nos dá o mundo como espetáculo, o oposto do mundo da ação”¹². Tido como espetáculo, o objeto (no limite, o mundo) fica distante do espectador e torna-se algo a ser contemplado e depois, conhecido. Assim, ele despertará no espectador “a ilusão de *conhecer*. De dominar, através do conhecimento, o que o filme exibe”¹³. Omar então afirma ser essa uma postura hierárquica, já que o sujeito busca dominar o objeto através do saber, e, então, propõe a “desarticulação da linguagem do documentário, ou melhor, redistribuição dos elementos presentes no documentário tradicional”¹⁴. E essa nova ordenação faria surgir “espécies de antidocumentários”¹⁵, abordagem distinta à espetacular porque se relaciona com seu tema de modo mais fluido (para usar os termos de Omar) e constitui objetos em aberto sobre os quais o espectador pode refletir.

Eis um ponto-chave do raciocínio do autor: ser crítico ao mundo espetacular é ser crítico à soberania do sujeito sobre o objeto. E é em relação a essa questão que Omar ataca a ciência social, uma vez que seu uso como guia dos discursos documentais transformaria os objetos em “coisas” particulares a comporem um fenômeno geral.

Assim, por exemplo, temos flashes e entrevistas de uma dança popular acontecendo num certo momento (momento da história dessa dança); em seguida, a narração generaliza, com dados sociológicos, econômicos, etc.¹⁶

Em oposição a essa relação vertical, o cineasta propõe um tratamento que diz ser mais fluido. Essa fluidez, na verdade, significa troca entre os agentes do processo; partilha do que sujeito e objeto podem oferecer um ao outro. E o resultado desse projeto seria a “absorção real das lições do objeto no corpo imediato da obra”¹⁷. Assim, o antidocumentário seria uma forma capaz de sintetizar os processos contidos em seu tema para então instigar o espectador a construir, de

12. OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, Nº8, p. 179 – 203, 1997, p. 183.

13. Ibidem, p. 182.

14. Ibidem, p. 186.

15. Ibidem, p. 186.

16. Ibidem, p. 184.

17. Ibidem, p. 183.

maneira ativa, o conhecimento sobre aquele assunto:

Sem recusar o lado fotográfico de captação, mas fiscalizando-o rigorosamente, poderiam surgir, num período de transição, espécies de antidocumentário, que se relacionariam com seu tema de um modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir. O antidocumentário procuraria se deixar fecundar pelo tema, construindo-se numa combinação livre de seus elementos.¹⁸

Inspirado por seu objeto e talhado à sua semelhança, o antidocumentário revela seu inerente traço reflexivo: constitui a si mesmo enquanto também constitui seu tema. E esse processo nos faz perceber que no cerne da abordagem criada por Omar, instala-se a reflexão sobre a dialética forma-conteúdo, debate caro a realizadores e teóricos, principalmente aqueles interessados em estilos de representação não narrativos ou lineares. Um desses casos é o de Noel Burch, cuja crítica ao documentário tradicional e elogio a dois dos primeiros filmes de Georges Franju antecipam o argumento tecido por Omar nas primeiras páginas de seu “O antidocumentário, provisoriamente”. Burch questiona que:

Com efeito, os documentaristas da “boa e velha” escola procuravam uma objetividade absoluta diante do mundo que filmavam: queriam apenas tornar seu objeto algo bonito e claro. Para eles, esse quase atestado da realidade, tão justo para o espírito quanto agradável para a vista e o ouvido, era sua própria justificativa. Porém, no sentido dessa objetividade, *Le sang des bêtes*¹⁹ e *Hôtel des invalides*²⁰ não eram documentários: seu objetivo era expor teses e antíteses através da própria tessitura do filme; tinham forma de meditação; os “conflitos ideológicos” contidos no “motivo” (*thème*) eram seus temas (*sujets*); e, o que é mais importante, desses conflitos nasceram estruturas²¹.

Burch, lá em 1969, caracteriza esse estilo “onde o tema é a base de uma construção intelectual suscetível de transformar-se na forma”²² como um “cinema de meditação”, uma “forma-meditação”, um “cinema de ideias”, noção que ecoa certas definições do filme ensaio. Vale pontuar que o debate ainda não deu conta de precisar o que seria uma forma ensaística no cinema e nem é nossa intenção entrar nessa peleja – como bem descreveu Mateus Araujo Silva, “vivemos hoje, no Brasil como noutros lugares, uma certa inflação da noção de filme-ensaio”²³. Ainda assim, não nos parece de todo errôneo enxergar na “forma-meditação” de Burch alguma semelhança com definições como

Natalia Belasalma de Oliveira

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980

18. OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, Nº8, p. 179 – 203, 1997, p. 186.

19. *Les sang des bêtes* (1949), Georges Franju, França, 22min.

20. *Hôtel des invalides* (1952), Georges Franju, França, 22min.

21. BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 188.

22. Ibidem, p. 93.

23. ARAÚJO SILVA, Mateus. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, pp. 108-137, jan/jun 2013, p. 113.

a do próprio supracitado Silva sobre o ensaísmo cinematográfico: “um modo argumentativo de organizar o fluxo de imagens e sons. No cinema, é ensaio o filme que se organiza na o como narraça o, mas como *argumentação* audiovisual”²⁴.

24. ARAÚJO SILVA, Mateus. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, pp. 108-137, jan/jun 2013, p. 114.

25. Ibidem, p. 114.

26. BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 188.

27. PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de poesia. In:

[...] a forma mais canônica do ensaio no cinema costuma passar, de uma maneira ou de outra, pela mediação de uma subjetividade, de um eu que conduz o fluxo das imagens e dos sons (em geral heterogêneo), de uma voz que aparece enquanto tal (no mais das vezes em *over*) e leva a argumentação do filme para esta ou aquela direção, sem precisar falar em primeira pessoa – o que às vezes, aliás, não deixa de fazer. Nisto, ela retoma um traço definidor do ensaio enquanto forma literária ou filosófica, em que a dimensão subjetiva ganha um espaço muito maior do que num estilo de prosa mais próximo do tratado. No prólogo dos seus *Ensaios* (1580), intitulado sobriamente “do autor ao leitor”, Montaigne chega a avisar: “Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro”²⁵.

Assim, também vigoraria no ensaio cinematográfico a premissa da permeabilidade (por vezes levada ao limite) entre sujeito e objeto da obra. Definido ou não como ensaístico, o cinema de “não ficção”²⁶ descrito por Burch também baseia sua forma nos “conflitos ideológicos” do tema, transformando-o em agente e força responsável pela tessitura formal da obra. E é nesse ponto que esse cinema se aproxima do que, anos mais tarde, Omar chamaria de antidocumentário: na construção em simultâneo de forma e conteúdo. É claro que o fundamento das teorias de Burch e Omar não lhes é inédito ou exclusivo, e sim básico à noção de modernidade artística. No entanto, sua lembrança e o cotejo de como aparece nos dois pensadores nos ajuda a perceber e, principalmente, reivindicar a modernidade de Arthur Omar, um entendimento que, como dito, é infrequente. Mas tal qual o posto de moderno, é também inusual a leitura política da teoria de Omar.

Defender a permeabilidade entre filme e assunto, entre sujeito e objeto, e, no limite, entre obra de arte e mundo é apontar para (e tentar construir) um horizonte no qual as relações não sejam de imposição ou poder, mas baseadas na convivência e na troca. A teoria de um fazer em que o documentarista “olha no olho” de seu tema, e se coloca no mesmo patamar dele, aberto ao que ele possa lhe oferecer, desafia uma tradição baseada no controle daquilo que se filma. E, ainda que próprio da ficção, esse controle não raro encontrou morada nas mãos de documentaristas mais preocupados em verificar suas teses e conceitos do que em aprender com o “surdo caos das coisas”²⁷.

Aprendiz e amante do caos, o autor da bonita expressão foi outro pensador a sublinhar o papel político dessa permeabilidade entre forma e conteúdo. Pier Paolo Pasolini, assim como Arthur Omar, foi um artista e teórico interessado no potencial libertário de uma modernidade que não raro deixou prevalecer seu lado mais repressor – inclusive no âmbito da realização artística. A manifestação desse interesse Pasolini registrou em seu canônico “O ‘cinema de poesia’”²⁸, texto de 1965 motivado pela efervescência vivida na primeira edição do Festival de Pesaro, em abril e maio daquele mesmo ano. Tentando entender o que em comum tinham os filmes ali exibidos, Pasolini identifica uma qualidade poética distinta à da trabalhada pela tradição “naturalista e objetiva”²⁹. E distinta porque essa poesia fundava-se numa subjetividade baseada não só no empréstimo pelo autor da visão do personagem, mas porque usava aquilo que denominou “subjetiva indireta livre”³⁰. Esta seria uma espécie de versão cinematográfica do discurso indireto livre como entendido na teoria literária, definido por Pasolini da seguinte maneira: “a imersão do autor na alma da sua personagem e da adopção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como a da língua daquela”³¹. Afirma, ainda, que o ideal de transparência do cinema tradicional (um cinema de prosa) o impediu de subjetivar decisivamente a narrativa – usou, no máximo, do ponto-de-vista/câmera subjetiva, uma correspondente do discurso direto literário. O cinema moderno, ao contrário, além de expor o aparato, teria explorado essa subjetiva indireta livre. Assim, aquilo a que Pasolini assistira em Pesaro, nos filmes de Antonioni, Bertolucci, Godard, Glauber e Milos Forman, era a opção por um “cinema de poesia”, em que a linguagem “se liberta da função e se apresenta como ‘linguagem em si própria’, estilo”³². Para Pasolini, portanto, a diferença crucial entre esse cinema e o clássico é que neste a poesia é interna, narrativa,³³ e não estilística como nos filmes modernos, nos quais a câmera, a montagem e todo o aparato manifestam as tensões e paixões de sua trama.

De certo modo, a máxima da abordagem que aqui Pasolini define como “poética” já havia sido elaborada e era vista em boa parte dos filmes feitos naquela década de 1960: “fazer com que a câmera se senta”. A câmera na mão de Glauber, por exemplo, é uma das tantas manifestações desse cinema, que tinha senso de urgência e precisava se fazer sentir. E o que Pasolini faz é batizar (para usar seu próprio termo, revelador de sua veia espiritual) aquela “recente tradição técnico-

PASOLINI, Pier Paolo.
Empirismo Hereje [sic].
 Lisboa: Assírio e Alvim, 1982,
 p.140.

28. Ibidem, pp. 137-152.

29. Ibidem, p. 142.

30. Ibidem, p. 145.

31. Ibidem, p.143.

32. Ibidem, p. 149.

33. “A poesia deles [Chaplin, Mizoguchi e Bergman] estava noutro lado que não na linguagem, enquanto técnica da linguagem. O fato de não se sentir a câmara nos filmes destes autores significava que a língua aderia aos significados, pondo-se ao seu serviço: em transparente à perfeição; não se sobreponha aos factos, violentando-os através das loucas deformações semânticas devidas agora à sua presença como consciência técnico-estilística contínua. [...] O carácter poético dos filmes clássicos não era, portanto, obtido pelo uso de uma linguagem de poesia específica. Isto significa que os filmes não eram poesias, mas narrativas: o cinema clássico foi e continua a ser narrativo: a sua língua é a da prosa. A sua poesia é nele interna: como, digamos, nas narrativas de Tchekov ou de Melville.” Cf. PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de poesia. In: PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje** [sic]. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p.151.

34. Ibidem, p. 151.

35. Ibidem, p. 151.

36. “[...] o meu uso da palavra “formalismo” não implica juízos de valor: eu sei muitíssimo bem que existe uma inspiração formalista autêntica e sincera: a poesia da língua”. Ibidem, p. 147.

37. Ibidem, p. 152.

38. OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Cinemas**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, N°8, p. 179 – 203, 1997, p.183.

estilística”³⁴. Mas sempre vigilante, ele vai logo perguntar a utilidade de seu feito, “que nada significa se não procedermos em seguida a um exame comparativo deste fenômeno, no interior de uma situação cultural, social e política mais vasta”³⁵. Realiza, então, um breve exame, comentando que, desde a década de 1930, o cinema vinha antecipando tendências mobilizadas só posteriormente pela literatura (seu principal exemplo é o do neorealismo italiano no pós-guerra). Mas talvez sua avaliação mais feliz seja a de que essa língua da poesia no cinema indica uma renovação do formalismo³⁶ e, principalmente, do “mandato do escritor, que, no momento presente, se tornou caduco”³⁷ – essa reserva Pasolini sagazmente atribui a seu “moralismo marxista”. E prossegue, encerrando seu texto:

Tudo isto faz parte do movimento geral de recuperação, pela cultura burguesa, do terreno perdido na batalha contra o marxismo e a sua revolução potencial. E inscreve-se no movimento, de alguma maneira grandioso, da evolução, a que podemos chamar antropológica, da burguesia, de acordo [com] as linhas de uma “revolução interna” do capitalismo: o neocapitalismo que põe em questão e modifica as suas próprias estruturas, e que, no caso presente, reatribui aos poetas uma função humanística tardia: a do mito e da consciência técnica da forma.

E é aqui que conectamos Pasolini a Omar, à medida em que ambas as teorias elaboram o problema da forma-conteúdo a partir da revisão crítica à autoria. Então, voltando ao antidocumentário: no texto de Omar, essa relação dialética entre forma e conteúdo toma dimensão política porque surge de um incômodo específico e objetivo para com a maneira do cinema direto brasileiro representar a cultura nacional (e, principalmente, a popular). Ainda que não nomeie o alvo de sua crítica, Omar vê nos documentários brasileiros do final da década de 1960 uma atitude de “conservação e preservação”³⁸ no tratamento de temas da cultura popular brasileira. Essa é a cinematografia que anos mais tarde Jean-Claude Bernardet identificaria a um “modelo sociológico” (filmes ligados ao cinema novo e possivelmente à experiência da Caravana Farkas). Aqui, portanto, Omar antecipa a perspectiva de Bernardet e condena uma espécie de paternalismo envolvido na missão conscientizadora assumida por tais filmes.

Em linhas gerais, o “modelo sociológico” de Bernardet caracteriza-se por uma abordagem que transforma os sujeitos individuais (agentes das expressões culturais, por exemplo) em casos particulares, tipos sociais que corroboram a tese geral defendida pelo

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980

filme. Essa operação repousa numa clara partilha: enquanto, por um lado, a narração se afirma como propriedade intelectual onisciente, por outro, a fala desses personagens (em sua maioria trabalhadores rurais, operários fabris etc.) representa a “voz da experiência”, limitada a relatar suas vivências e sem nunca generalizar nem tirar conclusões.³⁹ Essa elaboração, que anos mais tarde Bernardet definiu como a polarização entre “voz do saber” e “voz da experiência”, aparece no texto de Omar como a construção de uma hierarquia rígida que garante o tratamento espetacular do assunto tratado: o cineasta (a “voz do saber”) retira da realidade essas expressões populares à beira do desaparecimento e, com o objetivo de conservá-las, as apresenta ao espectador como dados, como quadros de uma situação que satisfazem esse observador. Assim, o cineasta cumpriria com seu papel de preservador, o espectador receberia confortavelmente um saber finalizado, e o objeto não participaria da elaboração do juízo sobre si mesmo.

É claro que a própria evidência dos representados, suas falas e discursos incisivos nos filmes de Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares, por exemplo, já são capazes de expor as contradições envolvidas em sua relação com o próprio cineasta, com a câmera, com mundo e com as estruturas do capitalismo periférico. Os filmes não partem de olhares (ao menos não totalmente) ingênuos ou românticos para com o outro de classe. No entanto, o que está colocado em jogo na crítica de Bernardet (e antecipado pelas proposições de Omar) é o modo ambíguo como esses cineastas se posicionam diante de uma vivência que lhes é alheia. Ou seja, as críticas de Omar e Bernardet são direcionadas à incoerência de um discurso democrático quando baseado numa estrutura fílmica que reitera posicionamentos hegemônicos. Sem a pretensão, portanto, de ser um agente capaz de resgatar essas manifestações do desaparecimento (como, em parte, era a da Caravana Farkas), Omar está preocupado em entender o lugar por elas ocupado dentro do processo de investigação das formas cinematográficas – e, notadamente, de experimentação com a linguagem documental.

A teoria de Omar, portanto, traz ao campo do documentário o debate sobre uma espécie de ética da autoria. Evidentemente, o assunto não é novo para o gênero, que desde seus primórdios trata-o como questão de ontologia. Sua particularidade no antidocumentário, porém, é que se vincula estrita e irredutivelmente à elaboração estilística. E essa ética não aparece apenas no ponto de vista da câmera

^{39.} BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.12.

ou na argumentação narrativa em voz *over* (pois seus filmes não se valem dessa estratégia), mas no nível mais profundo da desarticulação de todos os elementos documentais. Assim, também como Pasolini fala sobre seu “cinema de poesia”, o antídокументário é uma forma extremamente consciente de sua técnica, algo que poderia também ser dito do documentário no geral, não fosse pela radicalidade da proposta de Omar em repensar as mediações entre sujeito e objeto. Omar busca construir um método alicerçado num profundo compromisso entre filme e assunto, um compromisso que só é possível porque ele quer que o filme tenha uma dupla autoria: a do realizador e a do tema, que vai ditar como gostaria de ser representado.

Talvez fosse mais fácil realizar esse projeto se o objeto escolhido pudesse expressar suas vontades, caso de um indivíduo ou grupo de pessoas. Mas, como se efetivaria se lidasse com manifestações da cultura brasileira, por exemplo, como fez o documentário brasileiro do final de 1960? Omar, então, parece se impor uma tarefa desafiadora, um trabalho que testa os limites de sua própria ideia quando, ao longo desses anos de 1970 e 1980, prioriza assuntos dessa natureza. Um deles é a música produzida nas Minas Gerais no século XVIII, matéria de um de seus curtas-metragens mais inventivos, *Música Barroca Mineira*, de 1981. Assim, partiremos à sua análise, mas não para testar a toda prova sua filiação ao “antídокументário”, e sim entender como é a prática dessas ideias sobre as trocas entre filme e objeto. O curioso de *Música Barroca...*, e eis um dos focos de nosso exame, é que a intimidade entre sujeito e objeto será vista na assimilação de traços barrocos, mas também na ênfase à partilha de algo que já era inerente e comum aos dois: o trabalho do fazer artístico.

3. *Música Barroca Mineira*: “(...) pois um é o outro e vice-versa”

Lançado em 1981, *Música Barroca Mineira* está temporal e estilisticamente deveras distante daquele *Congo* que brevemente comentamos. Logo à primeira vista, fica notória ao espectador a diferença de seu regime visual, uma vez que, ao contrário do curta de 1972, a planaridade das imagens e o investimento em tomadas estáticas não são a linha mestra de *Música Barroca...* Entra agora em cena, sob tom que beira o cerimonioso, a câmera em seu trabalho de esquadrinhar (e

exaustivamente) a materialidade circundante. Agora, não somos atraídos pela mistura de curiosidade, repulsa e estranha excitação causada por imagens misteriosas e quase enigmáticas em suas conexões com o assunto do filme. Ao contrário, *Música Barroca...* nos conquista por sua aposta nas expressões concretas do universo que se dedica a abordar. Somos convidados a acompanhar a obra em seu mergulho no mundo; a rodopiar, nos aproximar e afastar dos motivos que engenhosamente a dupla “câmera + objetiva fotográfica” investiga de perto. O filme é capaz, inclusive, de tirar gargalhadas das mais inesperadas, como foi a de Stan Brakhage, que rompeu o sepulcral silêncio que marcou sua presença no Festival de Montreal somente durante a exibição do filme de Omar. Ria, certamente, com os jogos irônicos e debochados que, vez ou outra, articulam imagem e som do filme – e o mestre da vanguarda americana declarou até mesmo ter incluído o curta em sua “*cult list* dos dez melhores documentários de todos os tempos”⁴⁰. Se não o riso fácil e mesmo imediato, *Música Barroca...* encanta os olhos e ouvidos dos que humildemente querem saber, ouvir, olhar por mais tempo e conhecer um pouco além de tudo o que lhes chegou sobre o assunto em questão. E, como já dito, é nisso que reside a diferença fundamental entre sua abordagem e a de *Congo*. Se *Congo* é regido por uma espécie de regime de infrarrepresentação do objeto,⁴¹ no qual quase não há material aludindo ao tema, *Música Barroca Mineira* entrega ao público a tão esperada evidência. E a evidência não só do tema central, daquela música feita nas Gerais do ouro: generoso nome; generoso tratamento esse o da “música barroca mineira”, que traz consigo as tantas outras manifestações desse período da arte brasileira.

Ao tratar de uma produção cuja expressão final é fundamentalmente invisível, Omar associa a música às outras expressões artísticas daquelas Minas do século XVIII, concebendo o barroco como totalidade de partes inseparáveis. Transformado em patrimônio nacional e assunto de expresso interesse público, o barroco foi a primeira expressão artística brasileira a ganhar reconhecimento na historiografia de nossa cultura, posto que o abriu para abordagens didáticas e educativas, inclusive na produção audiovisual. E são muitos os vídeos e documentários de formato mais tradicional tratando das belas igrejas de Ouro Preto e Vila Rica, ou das esculturas de Antônio Francisco Lisboa. Este, o chamado Aleijadinho, bastião do barroco mineiro, é tema de produções institucionais e também de filmes

40. VIEIRA, João Luiz. Toronto/
Nova York. **Letras & Artes**, Rio
de Janeiro, ano IV, n.10, p.9,
set 1990.

41. Utilizamos uma noção
forjada por Mateus Araújo
Silva em uma de suas aulas da
disciplina Aspectos do Ensaio
Fílmico (PPGMPA - ECA/USP)
no primeiro semestre de 2017.

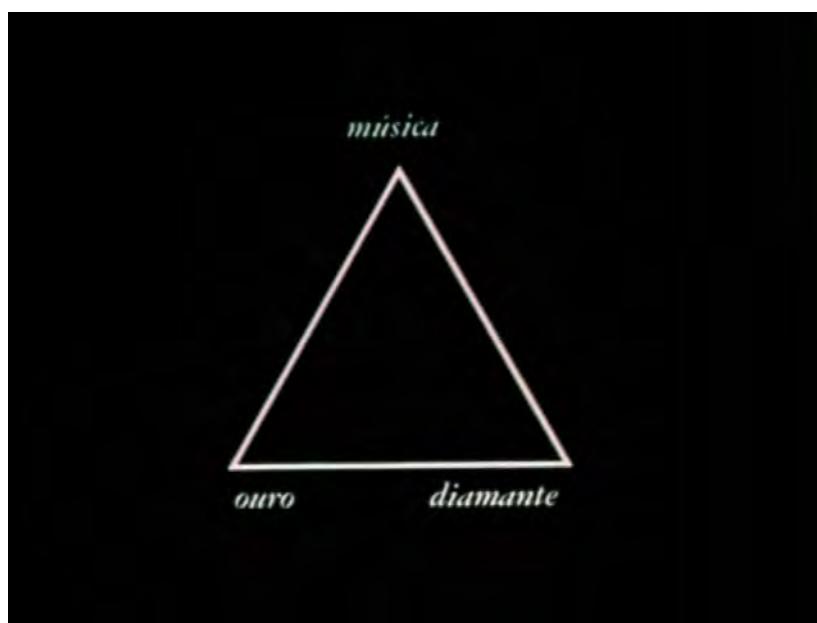
feitos por alguns dos mais talentosos cineastas brasileiros: Alberto Cavalcanti, Ruy Santos, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade e Ozualdo Candeias. Inclusive, sua obra talvez seja uma das poucas manifestações do barroco a ser abordada individualmente, situação que muito deve ao seu destacado posto na história da arte brasileira. Ainda assim, sua produção aparece quase sempre retratada como parte de um contexto mais amplo, em que também estão encerrados assuntos como o garimpo do ouro, a inconfidência mineira e a morte de Tiradentes. Se não exatamente os eventos históricos, a discussão sobre a obra de Aleijadinho (assim como de uma ou outra igreja de Mariana, por exemplo) aparece frequentemente atrelada ao interesse pelos afrescos, ornamentos e esculturas talhadas por esse ou aquele talentoso artista. No imaginário brasileiro, portanto, falar de um autor ou obra do barroco mineiro é falar sobre o garimpo do ouro, a derrama, os “santos do pau oco”, os poetas árcades e Tiradentes.

Mesmo pondo de lado a intenção didática ou pedagógica, Arthur Omar também atrela sua *Música Barroca Mineira* às tantas outras manifestações daquele período. “Rodado em Diamantina, Ouro Preto, Mariana e Tiradentes, o filme é uma aventura sensorial em meio aos restos da civilização barroca” – é o que nos diz uma de suas sinopses.⁴² Outra delas, inscrita no catálogo de uma das exposições do artista, responde enigmaticamente sobre o lugar ocupado pelo tema central no filme: “quanto à Música, é sempre aquele Mistério”⁴³. São declarações extrafílmicas, contudo, e prudente é aquele que desconfia da fala do autor sobre sua própria obra. Elas de nada valeriam para nossa

42. Sinopse disponível no catálogo online “Filografia Brasileira” do site da Cinemateca Brasileira (<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.base=FILMOGRAFIA&lang=pt> – entrada: “Música Barroca Mineira”).

43. OMAR, Arthur. **A lógica do Extase**. Rio de Janeiro: CCBB, 2001, n.p.

Figura 3: Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min



análise se também o filme, já na imagem seguinte aos créditos iniciais, não anunciasse sua compreensão da música como mais um dentre outros componentes dessa “civilização barroca” – e ressignificando a santíssima trindade indicada na bandeira original de Minas Gerais.

Encarada como parte de um todo, a música, no filme, está em meio a serras, igrejas, instrumentos, pinturas e esculturas – nunca, porém, usada como simples “fundo musical” ou ilustração imediata de uma cena. Como é típico de Arthur Omar, ela é matéria-prima a ser desmontada, remontada, cortada, pausada, distendida. Está presente a música do barroco, mas também a eletrônica do sintetizador operado pelo próprio Omar. Esse interesse do artista pelo universo sonoro está vivamente presente em todos os seus filmes na forma de fulgurantes composições, que são tanto articulações entre som e imagem como criações restritas à banda-som. Mas, ao transformar a música em tema central, *Música Barroca...* surge como terreno ainda mais fértil e quase ilimitado às experimentações com as matérias sensíveis e semânticas disponíveis ao cineasta. Campo para investigação, portanto, a música, no filme, emana dos órgãos em igrejas, das trombetas pintadas em madeira, dos trompetes esculpidos nas mãos de querubins, das paredes em concreto e dos baús que guardam antigas partituras. É como se o que ali houvesse de palpável funcionasse como veículo para uma expressão sensível, mas essencialmente incorpórea. Essa materialidade é emissora, portanto, e não conservadora da música. O filme transforma esses objetos concretos em condutores que ainda fazem soar as composições e canções produzidas naquele século XVIII. É uma postura ativa e de difusão; uma função de testemunho que ecoa a bela meditação de Dalton Sala a respeito de como lhe toca aquela “civilização barroca”:

Se é dito popular que as paredes têm ouvidos, por que não acredita-las também com bocas e capazes de contar uma história para a qual somos nós que não temos ouvidos para escutar? Do mesmo modo que as paredes de velhos edifícios coloniais, as pinturas e imagens esculpidas narram, tão claramente como as palavras escritas, uma história para a qual nossos olhos estão cegos. E, às vezes, quando estou sozinho em velhos arquivos, bibliotecas e porões de igrejas, frente a todos esses santos de pau e pedra, pergunto-me se nós, brasileiros, desejamos realmente recordar, recuperar essa história esquecida. Ou será que procedemos como santos do pau oco, imaginando a história como imaginamos o corpo de uma imagem de roca?⁴⁴

44. SALA, Dalton. Problemas de estatuária colonial. **Ensaios sobre Arte Colonial Luso-brasileira.** São Paulo: Landy Livraria Editora e Distribuidora Ltda, 2002, p.24.

Essa compreensão das expressões barrocas como testemunhas de uma história passada atravessa toda a duração do filme de Omar. E isso acontece porque o cineasta, como se em resposta à pergunta de Sala, empenhasse seu aparato filmico na investigação dessa história esquecida. Como quem quer ouvir e ver essa história, câmera, montagem e som se aproximam e se afastam; querem tocar e também se deixar conduzir pelas construções e espaços. Resultado dessa abordagem é um filme extremamente enfático na materialidade da “civilização barroca”, disposição que nos faz questionar se não teria emprestado da própria estética barroca essa intensa tangibilidade.

Pensemos, por um momento, em que medida esse filme poderia ser barroco. Antes disso, em como seria uma estética barroca no cinema. Usualmente, relaciona-se a ela o filme *noir*, que tem, como traço distintivo, a fotografia pouco nuançada e fundamentada na abrupta passagem da luz ao breu, remetida ao *chiaroscuro* caravaggiano. Não é, porém, o caso de *Música Barroca...*, gravado em película colorida de grande latitude e extremamente dedicado às nuances cromáticas. Mas outros “barroquismos” cinematográficos foram identificados, e justamente quando o objeto era a cinematografia moderna brasileira. Não mais remetidos à representação visual, tais influxos partiriam de outro tipo de construção.

É conhecida a avaliação de Ismail Xavier sobre a influência do drama barroco na concepção de história e na caracterização das trajetórias dos personagens de *Terra em Transe*.⁴⁵ Mas essa perspectiva, elaborada nas páginas de seu *Alegorias do Subdesenvolvimento*, talvez não nos fará avançar no sentido para o qual caminha *Música Barroca Mineira*. Este tem disposição claramente documental e não conta com personagens ou estrutura dramática para ser analisado sob os prismas mobilizados por Xavier. Há, contudo, outro texto do crítico, também sobre a obra de Glauber, em que a discussão parece mais afinada à que aqui levantamos sobre o curta de Omar. Nele, Xavier tece considerações curtas (mas certeiras) sobre a manifestação da verve barroca do cineasta em âmbito distinto ao do desenvolvimento dramático:

Cinema de poesia, câmera em movimento, ora em conjunção ora em disjunção com a “mise-en-scène”. Eis o que já está em “O Pátio” e que veremos se desdobrar e se complicar ao longo da obra, na tensão entre espaço aberto e demarcação, entre empastação teatral e agilidade de câmera.

45. *Terra em Transe* (1967),
Glauber Rocha, Brasil,
107min35seg.

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980

O olhar de Glauber é táctil, sensual; a moldura de sua representação é alegórica, tendente a abstrações. A convivência de contrários é aí tipicamente barroca, o que sanciona a repetida invocação do termo na referência a seu cinema.⁴⁶

Fundamento da estrutura barroca, a coexistência dos contrários, em *Pátio*⁴⁷, poderia até estar no chão de lajotas pretas e brancas, ou na ausência de luz e na luz total coexistindo em confronto, ou, ainda, no embate entre precisão geométrica do piso e a insubordinação com que ator e atriz, as peças desse jogo de xadrez, esparramam-se e violam as regras de movimentação no tabuleiro. Xavier, entretanto, não estaciona na diegese e vê, na dissonância entre o que está posto em cena e o modo como isso é filmado, uma legítima expressão do contraste barroco. Em outras palavras, a movimentação da câmera seria o derramamento, o lado passional desse eixo cujo polo oposto é a rigidez com que se pronuncia o objeto filmado. E não poderíamos transferir essa avaliação também ao filme de Omar?

Quarto minuto de *Música Barroca*...: começa uma sequência de planos em que cada um mostra, ou em detalhe, ou em conjunto, os puxadores de um órgão de igreja.⁴⁸ Na maior parte deles estão inscritos termos alusivos a sons de tonalidades, digamos, celestiais: “voz angélica”, “flautim”, “voz celeste”, “dulcisona allegre” etc. Ao invés de usar um som correspondente a tais valores, ou seja, de ilustrar esses puxadores com uma música divinal e performada em um órgão, o filme sobrepuja às imagens uma melodia ostensivamente sinistra e, ainda, produzida por um sintetizador, instrumento moderno e baseado em sistema eletrônico. E essa dissonância se intensifica quando, pouco depois, entra em cena uma mão puxando e empurrando esses puxadores, que revelam ser a extensão de uma viga interna ao instrumento. Agora, somam-se à melodia do sintetizador os repetidos sons de objetos de madeira se chocando, algo como uma tora sendo batida em alguma outra superfície. Os ruídos produzidos são graves, de aspecto agressivo e violento, invertendo, assim, o caráter doce ou “allegre” dos acordes que seriam gerados por aqueles puxadores.

Esse confronto entre elementos de valores contrários é fundamental a muitas outras sequências de *Música Barroca*.... Ele é, na verdade, uma veia orientadora do trabalho do cineasta e de manifestação patente em alguns de seus outros filmes. E, ainda que não seja exatamente a prova de uma possível veia barroca de Arthur Omar, o

46. XAVIER, Ismail. O drama barroco de Glauber Rocha.

Folha de São Paulo. São Paulo, 22 ago. 2001. Ilustrada, p. E2. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200108.htm>.

47. **Pátio** (1959), Glauber Rocha, Brasil, 12min35seg. Usamos, aqui, o nome do filme como aparece no catálogo da Cinemateca Brasileira. O título que Xavier emprega, contudo, não está errado e, inclusive, aparece nesse mesmo catálogo como “outras remetências de título”: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IasisScript=iah/iah./base=FILMOGRAFIA&lang=p> - entrada: “Pátio”.

48. São os dispositivos de controle timbrístico do órgão. Integram uma estrutura denominada registo, parte do instrumento que habilita ou desabilita a passagem do ar para os tubos e assim emitem a sonoridade desejada.



Figuras 4, 5 e 6: Still de
Música Barroca Mineira,
Arthur Omar, 1981, 16mm,
cor, som, 24min

uso desses contrários justamente em um filme sobre o barroco revela, no mínimo, que o cineasta não ficou indiferente às características centrais ao assunto que explora. Nessa sequência dos puxadores, a coordenação por oposição refere-se mais à dimensão semântica do filme. Entretanto, ela orienta também a atitude da câmera de *Música Barroca...*, elemento que trabalha para reforçar a sugestão de movimento e instabilidade implicada na forma barroca. E isso está expresso quando ela se dedica a filmar pinturas e esculturas, mas também nos momentos voltados a objetos que não são manifestadamente frutos de um gesto artístico, mas, ainda assim, produtos do espírito barroco. Um desses casos é quando a câmera está dentro de uma igreja e, em *contra-plongée*, aponta para o órgão suspenso no mezanino, dando a visão de conjunto do espaço. O instrumento é o Órgão Histórico Almeida e Silva / Lobo de Mesquita, parte da Igreja Nossa Senhora do Carmo, em Diamantina. Da imagem geral (e anterior) do objeto, um lento *zoom-in* vai centralizando a canária, estrutura formada pelo complexo de tubos metálicos por onde o ar passa e sai em forma de som. Esses tubos estão posicionados verticalmente e, na verdade, têm a forma de estacas pontiagudas que ficam cravadas numa superfície plana de madeira. Da canária completa, a câmera vai lentamente centralizando em um conjunto de tubos cada vez menor. Ao final de seu movimento, vemos apenas as afiadas pontas desses tubos e suas cavidades emissoras do som.

Precisa em sua performance, a objetiva fotográfica parece querer reproduzir o movimento anterior à posição final em que se encontram esses tubos: o lento *zoom-in* realiza a mesma trajetória retilínea e certeira que teriam percorrido aquelas estacas até chegarem ao atual estado de repouso. Há o conflito entre a evidente estética dos tubos e o movimento da objetiva, mas antes de se contradizerem, esses dois estados são um a continuação do outro. Em seu breve espaço de tempo, o *zoom* realiza a ação indicada na organização daqueles objetos, que, se olhados corriqueiramente, só serão entendidos em sua fixidez. É assim, portanto, que o filme trabalha sua narração, de modo a chamar atenção ao movimento *ad infinitum* envolvido na forma barroca.

O movimento realizado pela objetiva fotográfica sublinha não só o aspecto temporal, mas trabalha de maneira mais enfática com a espacialidade do mundo. E esse espaço ganha materialidade lancinante quando a imagem é vista em conjunção ao som. Ouvimos o discurso de um homem em tom oratório, algo como um padre a presidir uma missa

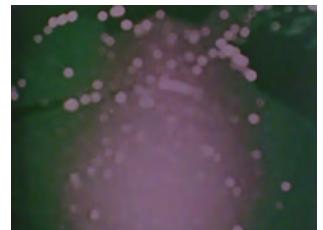
Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980

em latim. Sua fala está sobreposta à ambiência em grave contínuo e também a ruídos de materiais metálicos, que soam ora como peças de um chocalho em agitação, ora vigas marteladas umas contra as outras. Voz, ambiência e ruídos não só exprimem uma concretude flagrante como criam um clima de suspense e medo bem próximo ao do filme de horror. Nesse sentido, som e imagem parecem emular uma experiência que vai além do movimento da estaca em si. Eles buscam, portanto, mimetizar o que há de dor e agressividade no cravar dessa ponta. Em seu *modus operandi*, as bandas do filme querem ultrapassar os sentidos que compreendem – e da visão e audição, extraem o toque sensível.

Música Barroca Mineira baseia-se nessa tangibilidade, no anseio de tornar possível ao espectador tocar e sentir o mundo em que está imerso. O ouro garimpado naquelas Gerais reluz e fica ainda mais brilhante quando seu tom metálico encontra-se com a prata da película fotográfica. A lente da objetiva está mergulhada na escadaria, vasculhando as ranhuras do chão de pedra que a conduzem ao alto, à frente da igreja. E a música (que aqui é constantemente interrompida e recomeçada) vem simular a experiência do ofegante fiel que sobe as escadas para pagar suas penitências. O som está próximo, e a fala em sussurro é sentida ao pé do ouvido, nessa nossa cavidade por onde o ar passa e que se transforma em caixa de ressonância tal qual os tubos de onde saem as melodias barrocas.

Do mesmo modo, a montagem também quer se fazer sentir, quer dar mobilidade e vida às estátuas. Seria, portanto, o mesmo olhar “táctil, sensual” de Glauber (tal qual definido por Ismail Xavier) e que, em *Música Barroca...*, volta-se a expressões canonizadas e imortalizadas pelo tempo. É o modo como Omar concretiza sua intenção de não deixar os objetos investigados ficarem “do outro lado da linha”⁴⁹, tratados através daquela criticada “atitude de conservação e preservação”⁵⁰.

Eis, portanto, uma possível aproximação entre a estrutura barroca e o gesto de Arthur Omar, que, assim como o Glauber definido por Xavier, deixa “presente no olhar uma relação com o mundo pautada pela instabilidade, pela procura que faz o espectador sentir a câmera. Esta se expõe e assinala que o drama também se inscreve na



Figuras 7 e 8: Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min

49. OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, Nº8, p. 179 – 203, 1997, p.183.

Figuras 9, 10 e 11: Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min



50. OMAR, Arthur. O antídокументário, provisoriamente. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, Nº8, p. 179 – 203, 1997, p.183.

forma, como era próprio ao cinema moderno”⁵¹. E é esse o ponto de encontro entre o moderno e o barroco em *Música Barroca Mineira*: na dimensão sensorial dada a esse mundo instável. A câmera fareja as páginas, examina cada gota de tinta ali depositada e encontra os furos e buracos por onde se revela a profundidade do espaço, dimensão quase oculta pela planaridade do papel e do próprio plano fotográfico. Não só a fotografia, mas o som de *Música Barroca Mineira* constantemente pergunta o que é esse mundo e o que está por trás desses indícios. Questiona o escondido pelas paredes do quarto antigo e vazio de onde ainda se ouve o choro de um invisível bebê. Questiona o que está por trás da missa para pagãos, tenazmente interpelada pelas interjeições de dúvida e surpresa de uma voz feminina e pelo rock progressivo que vem preencher as lacunas das anteriores partituras perfuradas: “O que devemos usar para preencher os espaços vazios onde costumávamos conversar? Como devo preencher os lugares finais? Como devo completar o muro?”⁵²

Figuras 12 e 13: Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min).



51. XAVIER, Ismail. O drama barroco de Glauber Rocha. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 ago. 2001. Ilustrada, p. E2. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200108.htm>.

52. O trecho que Arthur Omar usa no filme é parte da música *Empty Spaces*, composta por Roger Waters, e integrante do álbum *The Wall* (1979), do Pink Floyd. No original, “What shall we use to fill the empty/ spaces where we used to talk? / How shall I fill the final places? / How shall I complete the wall?”. Tradução minha.

53. MORAES, Geraldo Dutra de. **Música Barroca Mineira**. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo, 1975, p.7.

Nem tão desconhecido, porém, é o fato de que todo o luxo das construções e objetos fabricados naquelas Minas do período do ouro custou os braços, as costas e o sangue de milhares de negros escravizados, de indígenas catequizados e de povos que, marginalizados pela sociedade europeia, eram enviados para as terras equatorianas – e, assim como os anjos esculpidos, a música que se fez ali não fugiu escapou dessa circunstância. Segundo Geraldo Dutra de Moraes (mencionado nos letreiros de abertura do filme como um de seus consultores), “a música, o teatro e as danças de grupos foram introduzidos nas Minas Gerais, no início do povoamento dos arraiais bandeirantes, pelos ciganos nômades, oriundos da Andaluzia e judeus proscritos de Portugal e Espanha, a mando da inquisição”⁵³. Além dessa, há a influência

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980

de africanos e suas cantigas em banto. Mais tarde, foram os seus descendentes os principais musicistas e compositores que atuaram nas orquestras e coros das igrejas. Nesse sentido, as inúmeras menções de Dutra sobre os conjuntos musicais constituídos majoritariamente por homens negros conferem à população afro-brasileira um lugar dentro do barroco mineiro que não se limita ao trabalho alienado e escravizado, mas de efetiva performance e fundamental criação artística.

O livro de Geraldo de Moraes de que foram tiradas essas citações e avaliações parece ter exercido influência sobre Arthur Omar não apenas em relação ao título – ele também se chama *Música Barroca Mineira* –, mas igualmente a respeito da ênfase que sua narrativa dá à função criativa desempenhada por esses indivíduos marginalizados na constituição de um barroco mineiro. Seu tom conciliatório, entretanto, não encontra eco na abordagem de Omar. Isso fica claro quando se percebe constituírem maioria os momentos do filme em que esse trabalho é mostrado enquanto exploração e atividade compulsória, problemática que aparece em níveis distintos: na própria materialidade das imagens e sons e no modo como estão compostos na montagem filmica.

As imagens são de duas tomadas consecutivas e diferentes: a primeira, de um fixo plano de conjunto, e a segunda, de uma panorâmica que, da direita para a esquerda do espectador, percorre o plano médio das figuras representadas. No som, ouvimos a sobreposição de um choro de bebê a uma voz masculina que, em tom de barítono, cantarola um “laralá”. E, pouco antes do corte entre as duas imagens, o canto é substituído por uma oração da Ave Maria. Assim, tem-se uma composição que confere tom triste e lamentoso a esse momento do filme. E reparemos que essa parede filmada é uma espécie de partitura musical em que os grilhões usados para aprisionar os escravizados aparecem como as notas, os elementos que dão o tom dessa música mineira. Já o plano médio, que enquadra os dois homens, explicita a contradição entre o de vestes nobre, que ora com os olhos voltados ao chão e sem se importar com o peso daquilo que incide sobre ele, e o possível homem de ofício, o artesão de roupas simples, que vê os grilhões e pede clemência aos céus. E, como alguém que sabe o que é sofrer com o julgo dos poderosos, Jesus Cristo é quem antecede essa sequência, chorando no simulacro de um sudário guardado por mais instrumentos de dominação.



Figuras 14 e 15: Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min



Figuras 16 e 17: Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min

Isoladas já são deveras significativas, mas as imagens, quando encadeadas, conferem ainda mais rigor a esse trabalho que o filme assume de jogar luz (e movimento) sobre aspectos que poderiam passar desapercebidos. E se há esse modo de exibi-las, através de um prolongado tempo de exposição e intermeadas por *fades* que fornecem ao espectador a apreensão decantada, há também o gesto de agressão.

A câmera fixa ou vertiginosa, o som pontual ou contínuo vez ou outra atravessam e quebram o ritmo que até então pautava o andamento da sequência. Momento em que isso ocorre é logo no começo do filme, quando a paisagem enevoada sai de cena e leva consigo o cântico feminino – continuamos a ouvir, entretanto, a melodia trágica que um sintetizador simula partir de um órgão. De sinistro, o som se torna intimidador quando alguns ruídos pontuais (ecos de marteladas em ferro) são conjugados ao breve plano detalhe de uma mão negra a trançar uma palha. E nosso palpite é que o produto desse trançar seja uma peneira, posto que ela vai integrar uma cadeia de produção que o filme parataticamente exibe – mas, antes de visualizar essa cadeia, continuemos nos planos de agressão. A imagem seguinte ao curto plano das mãos é um *zoom out* sobre um saguão guardado por um grande portão ovalado. A câmera filma de dentro desse espaço e, apontada para o portão, nos dá a visão em contraluz das silhuetas de pessoas entrando. O ambiente é escuro e nos impede de precisar a função ou a que tipo de construção esse saguão faria parte. A extremidade ovalada do portão sugere tratar-se de uma igreja ou templo religioso, mas o caminhar dos que entram ali não é o do fiel de marcha ralentada ou do peregrino que, já fatigado, adentra com cautela, respeito e reverência ao santuário. Ao contrário disso, é um passo acelerado, pragmático e determinado, como o dos que vão ali cumprir um objetivo definido e têm hora para fazê-lo – e a situação toda nos faz intuir que se trata da entrada, do começo de expediente de um chão de fábrica.

O plano da entrada também é breve e, como o das mãos, aparece de imediato como elemento de agressão interpolado entre duas sequências de significado patente e ritmo mais dilatado (uma dessas sequências é a do lento *zoom in* no órgão da igreja). Um de fato mostrando e o outro sugerindo, os planos captam e aludem a ofícios e forças de trabalho, uma representação visual que, acrescida ao modo como aparece na montagem, vem distanciar o espectador de uma possível visão contemplativa dos cenários barrocos. Em outras palavras,

Figuras 18 e 19: Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min



Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980

exibe imagens sobre o labor e expõe o gesto interventor da montagem e do som, retirando a visão mistificadora sobre a criação artística, referida tanto à arte barroca quanto ao próprio cinema. A abordagem, nesse sentido, responde à noção de arte como ofício puramente espiritual, criativo, ou enquanto iluminação de uma esfera superior à terrena. É como se afirmasse que não existe “gênio” ou inspiração divina, mas trabalho humano.

É claro que grande parte da filmografia de Omar se assenta nesse transparecer de um labor. No entanto, a singularidade de *Música Barroca Mineira* é que essa dimensão de feitura e fabricação está também expressa em seu conteúdo. Formal e tematicamente, portanto, o trabalho se faz atuante. E é desse imbricamento, da importância que o “fazer” ganha nos dois níveis do filme, que surge a valorização dele para qualquer fim. Surge, assim, a defesa de uma igualdade entre as mais diversas tarefas realizadas pelo ser humano, postura que retira do plano ideal e romântico, por assim dizer, o fazer artístico. A beleza que emana das composições de Emerico Lobo de Mesquita ou de Mestre Ataíde, cujas obras estão dispostas ao longo do filme, não é menor ou digna de diferenciação da que advém do garimpeiro de aluvião em sua prática. E como forma de elogiar e reivindicar a beleza desse ofício, Omar faz do plano do garimpo o primeiro momento de *Música Barroca...* a estar isento da atmosfera trágica e fúnebre que se percebia desde o primeiro minuto. A decupagem valoriza a busca paciente e a dedicação com que o sujeito realiza sua tarefa. Seus gestos são harmônicos e cadenciados; os movimentos, leves, serenos e fluidos, como a água daquele riacho em que procura pelo ouro.

Essa sequência beira o bucólico. O cenário campestre e a limpidez de um som em que predomina o coachar dos sapos trazem paz ao filme que até então modulava intensas emoções. Saem de cena as melodias trágicas, as notas de intenso grave e os dramáticos movimentos de câmera para dar lugar a uma notória calmaria. Da placidez simples e terrena, passa-se à de teor etéreo quando os ruídos de animais são substituídos por uma canção. Ouvimos o entoar glorioso de um *duo* feminino cantando o *Laudamus da Missa em Mi Bemol (nº1)*, de Lobo de Mesquita. Na versão de Mesquita, um dos mais célebres compositores do barroco mineiro, o famoso hino religioso do *Te Deum* perde a indicação direta de quem se está glorificando e louva-se não mais a Deus, e sim a um sujeito ausente. Ausente no discurso direto da



Figuras 20 e 21: Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min

música, mas não no discurso do filme. Sobreposto à cena do garimpo, o “*Laudamus te / Benedicimus te / Adoramus te / Glorificamus te*” trovado pela voz pode, de um lado, ser lido em seu sentido literal de celebração, então surgindo como elogio à arte do garimpo. Mas o canto é também comentário irônico a criticar a devoção ao Deus cultivado por aquele ofício: o ouro. Assim, a função agressora que vínhamos atribuindo às cenas de trabalho aqui se funda numa ambiguidade. Ao mesmo tempo que louva a prática artesanal, essa sequência condena os fins aos quais ela foi empenhada, ou seja, a ganância de uma instituição feita e mantida às custas da exploração alheia. E se, ao final, ainda restar algo de bucólico da cena, será só como lembrete de que, como bem já disse Marx, “na realidade, os métodos da acumulação primitiva podem ser qualquer coisa, menos idílicos”⁵⁴. E tanto parece não restar resquícios que a cena seguinte é justamente a dos grilhões na parede. Essa, por fim, evidencia que, quando entra em jogo a questão da propriedade, “o papel principal é desempenhado pela conquista, a subjugação, o assassinio para roubar, em suma, a violência”⁵⁵.

54. MARX, Karl. A assim chamada acumulação primitiva. **O Capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital.** São Paulo: Boitempo, 2013, p. 786.

55. Ibidem, p. 786.

Difícil comprovar uma perspectiva de fato marxista conduzindo a narração de *Música Barroca Mineira*. Entretanto, não é difícil perceber a aguda consciência do curta a respeito do fundo violento desse e de qualquer outro tipo de trabalho. Há violência nessa prática do garimpo e há violência na realização de um filme que, como é o caso desse, rompe com idealizações. Propõe abordar um objeto atravessado por tal história de opressões e o faz de maneira não narrativa – e, portanto, incômoda ao espectador. Não tão desconfortável, porém, como a experiência diante de *Vocês*, curta de Omar em que uma luz estroboscópica não para de agredir a retina do espectador (a retina é, inclusive, o motivo retratado e o alvo do filme). Ao invés do ataque contínuo, *Música Barroca...* investe num ritmo “determinado por uma sucessão de descargas de dor”⁵⁶. E se falamos em ritmo é porque tais “descargas têm intensidades variadas, sendo ora separadas por passagens documentais ou poéticas mais ou menos longas, ora intensamente aproximadas”⁵⁷. Essas formulações foram emprestadas de comentários de Burch sobre *Um cão andaluz*,⁵⁸ e, como se nota, podem ser direcionadas ao filme de Omar. As tomadas da mão trançando a palha e da entrada na fábrica nada mais são do que essas descargas interpoladas entre sequências de rimos ralentados. E quando olhadas junto às cenas que as precedem e sucedem, esse sistema de alternância torna-se ainda mais claro.

56. BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 154.

57. Ibidem, p. 154.

58. *Um cão andaluz* [*Un chien andalou*] (1929), Luis Buñuel, França, 17min.

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980

Seguinte à fábrica, há o já mencionado *zoom* nos tubos do órgão. Depois dele, mãos empurrando e puxando os botões num plano rápido e articulado a sons de golpes em madeira e de um sintetizador simulando órgão de igreja. Tudo nessa sequência parece grave e urgente. E ainda mais rápidas são as tomadas posteriores: uma de homens trabalhando num forno industrial, e outra de um fluxo de magma incandescente. A seguir, *contra-plongée* do órgão de igreja e o plano já tem mais tempo de tela. A câmera se move à esquerda, há um corte, e ela então faz o movimento inverso (ainda ao som das marretadas e do sintetizador). Em seguida, *fade out* à breve tela branca e depois novo *fade in* ao plano aberto do garimpeiro. Agora, as tomadas são longas e estáticas. E a câmera, em sua detida observação do momento, parece ter sido encantada pela serenidade daquele homem – ela tomou para si sua recomfortante calmaria. Já no som, somem as marretadas e o sintetizador modula-se como buscasse outra frequência. Quando parece finalmente encontrá-la, os acordes eletrônicos vão gradualmente dando lugar ao cochar dos sapos.

Se seguíssemos com a descrição até o último minuto de filme, ficaria então evidente esse ritmo variável que, vez ou outra, arremessa ao espectador um som, uma imagem, ou uma combinação dos dois. “Arremessa” porque tais elementos estão de fato a investir contra a quietude do espectador. A descrição completa também comprovaria que a maior parte desses breves planos de fato dedica-se a mostrar pessoas trabalhando. A respeito desses planos-descargas, aliás, até então, havíamos apenas identificado a dupla “mão na palha-entrada na fábrica”. Na descrição feita logo acima, porém, mais uma foi convocada: homens diante de um forno industrial e magma escorrendo. Se, ali, os planos respaldam nossa avaliação sobre o encadeamento rítmico do filme, eles também revelam a existência de um segundo nível da montagem.

Visualizados em sequência, os quatro planos de agressão mencionados apareceriam da seguinte maneira: mão trançando a palha, entrada na fábrica, homens no forno industrial, magma escorrendo. Nota-se que mesmo não descrevendo o processo de forma linear, as imagens remetem a diferentes etapas da produção de minério. A mão na palha seria a confecção da peneira usada no garimpo; os homens entram na fábrica onde funcionam os fornos industriais; e o magma aludiria a dois momentos distintos: o processo vulcânico de formação



Figuras 22 e 23: Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min

das rochas e a fundição industrial. Há, inclusive, uma relativa graduação entre as duas duplas “agressoras”. A primeira é mais alusória e, como vimos, não deixa claro ao espectador a situação real daquela entrada pelo portão ovalado. Já a segunda conta com imagens explícitas de um ofício sendo posto em prática. Interpolados entre outras imagens, os planos então surgem com essa dupla função e circulando por dois níveis distintos da narração. Estabelecem coesão com o todo enquanto elementos agressivos, e coerência entre si enquanto etapas de uma cadeia. Seu sentido, portanto, não é definido pelo assunto central ao filme, mas pela atividade econômica fundamental ao desenvolvimento dessa música do barroco mineiro. Assim, a montagem parece construir diversas camadas pelas quais se articulam os elementos filmicos. Há esses níveis sintático e semântico aqui descrito, mas há também outros tipos de linhas argumentativas, que vão destrinchando as forças constituintes dessa música barroca mineira. Todas elas, por fim, são provas de que tal como a fotografia e a edição de som, a montagem é fundamental na ênfase da narração filmica enquanto trabalho. Em suma, o filme vale-se de partículas agressoras para tornar patente o esforço braçal por trás da arte (do barroco e do cinema), assim como as remete a uma cadeia específica, com a qual quer desvelar o caráter sistêmico da exploração desse esforço.

Essa segunda intenção aparece na atualização do processo de produção de minério. Em sua leitura diacrônica, *Música Barroca...* não refaz o percurso da extração do ouro tal como vigente naquele século XVIII. Ao descrever o processo já industrial, repõe o debate sobre o trabalho para a época da realização do filme e, assim, não deixa o espectador pensar que a face exploratória dessa atividade é algo do passado – a modernização alcançou os meios de produção, mas não tornou melhor a vida dos que neles trabalham. Assim, o filme aponta para a continuidade dessa atividade enquanto base da produção nacional justamente no período em que ela se chocava diretamente com os interesses nacionais. Lembremos, pois, ter sido naquela passagem dos 1970 aos 1980 que os sindicatos metalúrgicos do ABC paulista tomaram protagonismo nas reivindicações por melhorias salariais. Suas greves de 1978, 1979 e 1980 acabaram estimulando outros setores a reclamar por reformas e também exerceram papel fundamental na luta contra o regime militar – ainda que, desde cedo, as lideranças metalúrgicas insistissem tratar-se de “uma luta por dinheiro, e não



Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos: Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980

política". E vêm justamente de trabalhadores da indústria metalúrgica as únicas falas "documentais" do filme.

A já mencionada subida da escadaria, onde vemos as rachaduras no chão de pedra, está encadeada a uma trilha de sons constantemente interrompidos: são dois cantos corais como se tocados por uma vitrola emperrada e sentenças assertivas que o filme retira de revoltados discursos. A primeira dessas sentenças tem o inconfundível timbre do líder sindical Lula: "porque os trabalhadores...". As outras parecem ser protestos de trabalhadores indignados com a intervenção federal sofrida pelo sindicato do ABC, em 1979, e com a prisão de Lula, em 1980. "Foram covardes com ele", "ele fez uma pressão tremenda", reclamam dois dos metalúrgicos. E na passagem da escadaria ao plano seguinte, surge a conexão mais imediata entre o universo barroco e aqueles anos 1980. A câmera então aponta para o altar banhado a ouro, cujo centro é ocupado pela estátua de Cristo carregando a cruz. Vemos um plano de conjunto desse espaço e ouvimos a seguinte sequência de falas (dentre outras incompreensíveis): "governo tomou o sindicato"; "é covardia deles fazer isso com o pobre do trabalhador que trabalha, que luta, que..."; "prenderam o Lula ae!". Ao fundo, uma melodia feita no sintetizador vai gradualmente tornando-se mais presente. Em dado momento, o alvoroço daqueles sujeitos é interrompido por uma voz que orienta – "espera ae, moçada!". O vozerio então cessa e deixa soar límpida a fala de um homem. Com os olhos ainda fixos no Cristo em seu altar de ouro, ouvimos "(...) que nós podemos muito bem derrubar aquilo lá, ó. Porque aquilo é nosso, não é do governo". Assim que a fala termina, irrompem gritos de comemoração e um vertiginoso *dolly zoom*⁵⁹ vai progressivamente encerrando a imagem até o primeiro plano do rosto de Cristo. Seu rosto sangra pelos espinhos da coroa, a cruz pesa-lhe os ombros e a expressão é de dor e cansaço.

A última fala ouvida agita e provoca: o homem conclama seus pares a se revoltarem contra "aquilo". Sem a menção direta ao que ele viria a ser, remetemos sua figura à imagem exibida pelo filme nesse momento. Assim, a reivindicação do "pobre trabalhador que luta" é pela retomada da riqueza produzida por ele e expropriada pelo "governo".

Figuras 24 e 25: Still de *Música Barroca Mineira*, Arthur Omar, 1981, 16mm, cor, som, 24min

59. Efeito obtido pelos movimentos contrários de objetiva fotográfica e câmera; por exemplo: o *zoom* da lente fecha o quadro no objeto enquanto a câmera se move para trás, afastando-se dele. Foi criado por Irmin Roberts, assistente de câmera da Paramount, para ser usado em *Vertigo*, de Alfred Hitchcock (daí também o outro nome do recurso: "vertigo"). No filme de Hitchcock, o *dolly-zoom* mimetiza ao espectador a sensação de vertigem sentida pelo detetive John "Scottie" Ferguson durante a perseguição a Madaleine. O detetive está subindo a escada estreita e espiralada de um campanário de igreja, onde, do topo, Madaleine pretende se jogar. Já no alto da torre, o detetive, que tem medo de altura, para de subir e olha para baixo. Nesse momento, intervém o efeito do *dolly-zoom* para criar visualmente a vertigem de Scottie.

60. Lula nosso que estais na terra/Bem conhecido seja o teu nome/Venha a nós o teu pedido/Seja feita a tua vontade/Aqui na Mercedez como nas outras firmas/O salário nosso de cada dia/Nos dai hoje, amanhã e sempre/ Perdoai nossa ignorância/
Assim como perdoamos nosso governo/Não nos deixei cair em tentação/De furar a greve/Mas livrai-nos do mal
Macedo/Amém. RAINHO, Luís Flávio. Bargas, Osvaldo M. **As lutas operárias e sindicais dos metalúrgicos em São Bernardo - 1977-1979.** São Bernardo do Campo: Editora e Gráfica Fundo de Greve, v.1, 1983, p.167.

61. A imagem foi retirada de **ABC da Greve** (1979-1990), Leon Hirszman, Brasil, 84min. Aparecendo aos 08'51" de filme, a faixa é levantada durante uma assembleia realizada pouco antes dos trabalhadores proclamarem a greve de 1979.

Figura 26: Still de *ABC da Greve*, Leon Hirszman, 1979-1990, 16mm, cor, som, 84min



Reclama-se, portanto, a fortuna aludida naquele portentoso altar, todo o ouro e todos os bens gerados por uma mão-de-obra que, desde o século XVIII, continua refém da exploração do capital. E insatisfeito com a já incisiva articulação de som e imagem, o filme então adere à convocação do homem por meio de uma movimentação em que a câmera parece de fato querer atacar seu alvo. Assim, na sobreposição desses dois tempos históricos, a sequência torna idêntica a exploração do trabalho que pautou aquele mundo barroco e a que ainda pautava os anos da realização do filme.

Ainda que essa sequência apareça quase como comentário, e o filme não mais insista no paralelo entre século XVIII e anos 1980, a questão parece-nos reveladora da atenção dada por *Música Barroca Mineira* à dimensão estrutural do trabalho – estrutural ao barroco, ao cinema e ao mundo por ele retratado. E, a respeito desse posicionamento, a montagem filmica assume papel central quando as imagens, por um instante, buscam encerrar relações num passado distante. É também ela quem dribla a imobilidade de monumentos e expressões à espera de um incentivo à agitação. E assim como os demais artifícios filmicos, ela também se baseia no jogo de contrastes. Indica determinada leitura das cenas, mas também dá margem à sua significação oposta. Essa sequência com o Cristo, por exemplo, certamente pode ser entendida de acordo com nossa interpretação. Entretanto, a imagem do messias também pode figurar não exatamente o alvo dos trabalhadores, e sim a representação deles. Cristo carrega a cruz nas costas pagando por pecados de terceiros. Os trabalhadores (metalúrgicos e todos os outros) não carregariam também nas costas todo um país que muito pouco retribuiu por seus esforços despendidos? Marginalizados como Jesus, não pagariam pela ganância de uma perversa ideologia social e política? Ou, ainda, uma terceira visão: Omar estaria suficientemente atento às mobilizações sindicais para perceber a natureza carismática da liderança que ali surgia? Na época, era recorrente a associação de Lula a Jesus Cristo: havia um Pai Nossa voltado ao metalúrgico (“Lula nosso”⁶⁰); faixas em manifestações pareavam sua figura à do messias;⁶¹ e seu percurso ali, nos dias da intervenção federal no sindicato, ecoa a história bíblica: Lula some no dia da intervenção para um paradeiro desconhecido até reaparecer justamente no domingo de páscoa.

O filme então endossaria esses paralelos? De fato veria Cristo como a imagem dos oprimidos, ao invés de símbolo da cobiça católica?

Se não estritamente, o filme, no mínimo, abre-se para que o espectador use sua bagagem na interpretação das construções realizadas. Jamais unívocas, essas camadas de significação também parecem ser regidas pela barroca lógica dos contrários. E, para delas depreender algum significado ou ponto de equilíbrio entre os polos em disputa, o espectador deve se munir do pensamento – este, mais um trabalho.

Música Barroca Mineira, então, torna patente a dimensão material do universo retratado: o campo da imagem agora tem profundidade, é tridimensional; a câmera se move como corpo pelo espaço e quer se fazer sentir; os objetos têm texturas e estão a um palmo do espectador. E como vimos, toda essa tangibilidade só é possível porque parte de um trabalho. Ela parte do trabalho da câmera, do som, da montagem. Um trabalho do olhar do cineasta e do pensamento do espectador. Como dito, o pensamento enquanto trabalho de investigação da experiência atravessa a obra de Omar. E *Música Barroca...* agora associa esse trabalho do pensamento ao seu próprio assunto, ele vê no trabalho algo comum à música barroca mineira e ao cinema. E assim nos aproximamos de uma resposta mais certa quanto à dúvida sobre a efetivação da proposta antidocumental. Agora se esvai a fragilidade de um filme que, como *Congo*, buscava dar voz ao objeto por meio de uma forma que o tornava invisível. E, assim, a exposição do trabalho enquanto mecanismo sintático e motivo temático parece tornar mais possível a ruptura com a hierarquia entre sujeito e objeto. Parece, em suma, colocar em pé de igualdade o tema, e o filme; o artista (e a arte) do século XVIII e o cineasta que, distante daquele tempo, mas próximo de seus resquícios, acaba investigando tanto seu ofício quanto o dos responsáveis pela música barroca mineira.

Bibliografia

AUMONT, Jacques. **À quoi pensent les films.** Paris: Nouvelles Éditions Séguier. 1996.

ARAÚJO SILVA, Mateus. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, pp. 108-137, jan/jun 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Editora Brasiliense. 1985.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

MARX, Karl. A assim chamada acumulação primitiva. **O Capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital.** São Paulo: Boitempo, 2013.

MORAES, Geraldo Dutra de. **Música Barroca Mineira.** São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo, 1975.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Cinemais:** revista de cinema e outras questões audiovisuais. Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem. Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte da Universidade Estadual do Norte Fluminense. Campos dos Goytacazes: UENF, N°8, pp. 179 – 203, 1997.

OMAR, Arthur. **Antropologia da Face Gloriosa.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

OMAR, Arthur. **A lógica do Êxtase.** Rio de Janeiro: CCBB, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de poesia. In: PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje [sic].** Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

RAINHO, Luís Flávio. Bargas, Osvaldo M. **As lutas operárias e sindicais dos metalúrgicos em São Bernardo – 1977-1979.** São Bernardo do Campo: Editora e Gráfica Fundo de Greve, v.1, 1983.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil:** demopsicologia e psicanálise. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

Vocês não reconhecerão mais os frutos pelos seus gostos:
Arthur Omar e seu cinema dos anos 1970 e 1980

SALA, Dalton. Problemas de estatuária colonial. **Ensaios sobre Arte Colonial Luso-brasileira**. São Paulo: Landy Livraria Editora e Distribuidora Ltda, 2002.

VIEIRA, João Luiz. Toronto/Nova York. **Letras & Artes**, Rio de Janeiro, ano IV, n.10, p.9, set 1990.

XAVIER, Ismail. O drama barroco de Glauber Rocha. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 ago. 2001. Ilustrada, p. E2. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200108.html>>

Natalia Belasalma é pesquisadora e montadora. Obteve o título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo com pesquisa sobre o cinema de Arthur Omar. Montadora da equipe de videodocumentário da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, atua também como pesquisadora e documentarista na Companhia do Latão.

Artigo Inédito

Antonio Carlos Vargas Sant'Anna

 [0000-0001-8458-3909](#)

Flávia Person

 [0000-0002-2562-7446](#)

Humanidade e crítica de Harun Farocki: uma análise dos temas recorrentes na montagem do documentário *Imagens da prisão*

Humanity and criticism by Harun Farocki: an analysis of recurring themes in the montage of the documentary *Prison Images*

Humanidad y crítica de Harun Farocki: un análisis de los temas recurrentes en el montaje de la película documental *Imágenes de prisión*

palavras-chave:
Harun Farocki; imagens;
prisão; humanidade

Keywords:
Harun Farocki; Images;
Prison; Humanity

Este artigo apresenta o resultado de uma investigação sobre o documentário do cineasta Harun Farocki, *Imagens da prisão*, e identifica seis conjuntos de imagens recorrentes que foram organizados em blocos temáticos: “Corpo disciplinado”, “Corpo oprimido”, “Corpo vigiado”, “A tecnologia como instrumento de dessubjetivação”, “Trabalho e prisão” e “O desejo”. Essa estruturação permitiu uma compreensão do seu pensamento poético e intelectual, evidenciando não apenas a sensibilidade e caráter inovador da estrutura formal de seu trabalho, mas, sobretudo, uma dimensão crítica e humana que adquire especial relevância nos dias atuais. O artigo evidencia o raciocínio do artista ao relacionar a produção das imagens na sociedade contemporânea e o processo de desumanização, que se encontra tanto nos meios de produção quanto no encarceramento.

This article presents the results of an investigation on the documentary *Prison Images*, by filmmaker Harun Farocki, and defines its recurring images, organized into the following thematic groups: “Disciplinary Body,” “Oppressed Body,” “Guarded Body,” “Technology as a Tool for Desubjectification,” “Work and Oppression,” and “Desire.” Such structure allowed to reach an understanding of Farocki’s poetic and intellectual thought by revealing the sensitivity and innovative

*Universidade Estadual de
Santa Catarina (UDESC),
Brasil

DOI: [10.11606/issn.2178-0447.
ars.2020.160132](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.160132)



character of the formal structure of his work. In addition, it unraveled a critical and human dimension which becomes especially relevant nowadays. This article focuses the logic behind the relation established by Farocki between the production of images in contemporary society and the process of dehumanization, found both in the means of production and in imprisonment.

80

Antonio Sant'Anna

Flávia Person

Humanidade e crítica de Harun Farocki

palabras clave:

Harun Farocki; imágenes;
prisión; humanidad

Este artículo presenta una investigación acerca de la película documental de Harun Farocki, *Imágenes de prisión*, y identifica seis grupos de imágenes, organizados en temas: “Cuerpo disciplinado”, “Cuerpo oprimido”, “Cuerpo vigilado”, “La tecnología como herramienta de dessubjetificación”, “Trabajo y cárcel” y “El deseo”. Esa estructura hizo posible una comprensión de su pensamiento poético y intelectual, poniendo de relieve no sólo su sensibilidad y el carácter innovador de la estructura formal de su trabajo, sino también su dimensión crítica y humana, que gana posición destacada hoy en día. El artículo resalta el raciocino de Farocki en la creación de relaciones entre la producción de imágenes en la sociedad contemporánea y la deshumanización de los medios de producción y de la encarcelación.

Introdução

Harun Farocki é um dos mais respeitados e profícus artistas da Alemanha; realizou mais de cem obras artísticas, entre documentários, programas para TV, vídeos e instalações, além de ter uma extensa produção escrita que envolve desde a análise de trabalhos cinematográficos, inclusive de sua própria autoria, até suas percepções de mundo e uma reflexão teórica sobre as relações de poder que as imagens operam. A ousadia e o teor político de seu trabalho estão presentes já nas primeiras obras, como fica evidente em *Fogo inextinguível* (1969), documentário que trata da Guerra do Vietnã e da fabricação de bombas *Napalm*. Na tentativa de aproximar o espectador do horror, diante da câmera, ele lê o relato de um vietnamita vítima de uma bomba *Napalm* e, em seguida, apaga um cigarro em seu antebraço, enquanto diz: “Um cigarro queima a 400 graus, a *Napalm* queima a 3000 graus”¹. Dando continuidade à narração do filme, ele interroga como que se deveria mostrar uma bomba *Napalm* em ação, ao que logo responde: se ele mostrasse imagens reais, nós, os espectadores, reagiríamos fechando os olhos, e que bloquear a visão das imagens significava, também, cerrar os olhos para a memória, para os fatos.

O filme carece de alguns cuidados técnicos, os quais o próprio artista admite, anos depois, mas já apresenta sua inquietação e o modo peculiar de reflexão sobre aquilo que se tornaria matéria-prima e objeto de investigação por toda a sua vida, as imagens. Com o passar dos anos, Harun Farocki começa a gravar menos e a se debruçar sobre as imagens existentes e que figuram em arquivos diversos; boa parte de seus filmes são documentários feitos a partir de imagens de arquivo e impressionam pela maneira singular e potente como o cineasta monta as imagens. Segundo ele, “não precisamos buscar imagens novas e ainda não vistas, mas trabalhar nas que já existem de maneira que pareçam novas”². Os temas recorrentes em sua pesquisa são a guerra, a tecnologia, o consumo e o trabalho. Este artigo se concentra nas obras e nos textos que Harun Farocki produziu acerca do tema da prisão, em especial o documentário *Imagens da prisão*³, um filme-ensaio construído a partir de vários pontos de vista e maneiras de retratar as instituições carcerárias.

Em um de seus textos, o artista defendia a importância de se investigar as imagens das prisões dos Estados Unidos, país democrático com o mais alto índice de população carcerária⁴ e no qual, embora os

1. FAROCKI, Harun. **Fogo inextinguível**, 1969, Alemanha, cor, som, 25 min.

2. FAROCKI, Harun. **Imagens do mundo e inscrições da guerra**, Alemanha, cor, som, 75min.

3. FAROCKI, Harun. **Imagens da prisão**, 2000, Alemanha, cor, som, 60 min.

4. FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las Imágenes**. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora, 2013, p. 260.

crimes diminuíssem a cada dia, o número de presos só aumentava. Em outro artigo, intitulado “Kontrollblicke”⁵, Farocki escreve sobre suas experiências durante a pesquisa para o documentário *Imagens da prisão* e compartilha sua visão sobre a instituição carcerária. No texto, ele relata, dentre outras coisas, que se encontrou com um detetive particular que se dedicava a defender as famílias de presos mortos dentro de algumas prisões da Califórnia; também conta como conheceu um arquiteto que lhe mostrou o desenho de uma nova prisão para pessoas que haviam cometido crimes sexuais, no Oregon, e comenta o fato significativo de que apenas um terço do que fora projetado acabou sendo construído, uma vez que o setor concebido para abrigar um programa terapêutico não fora aprovado. Também relata sua ida à prisão de Campden, próxima à Filadélfia, onde os prisioneiros o olhavam por detrás das grades com desprezo, como se fossem feras, e onde um guarda comenta que, nos tetos de salas comuns, havia dispositivos para disparar gás lacrimogêneo que nunca haviam sido usados porque, após um tempo, as substâncias químicas haviam se deteriorado. Na ocasião, Farocki também assistiu a imagens de arquivo que registraram o assassinato de um detento na prisão de segurança máxima de Corcorán pelas mãos de um agente de segurança que disparou nele à distância e que, depois do ocorrido, soube que seus parceiros de profissão, muitas vezes, colocavam nos pátios, de propósito, prisioneiros de gangues rivais e faziam apostas sobre o resultado das brigas.

Em outro artigo, intitulado “Bilderschatz”⁶, algo como “vocabulário visual” em português, o artista escreve sobre o conceito de “dicionário visual”⁷ que desenvolveu para a realização do filme *A saída dos operários da fábrica* (1995), uma coleção de cenas produzidas ao longo de cem anos de cinema com a temática que leva o título do filme. Harun Farocki montou seu próprio vocabulário imagético para os operários que saem de uma fábrica e quis fazer o mesmo com as prisões, com a imagem do momento de libertação de um prisioneiro que tanto o instigava.⁸ Na época da publicação desse texto, o artista ainda estava na fase de pesquisa e descreve as visitas às prisões como uma experiência horrível. Passados quase 20 anos de seu lançamento, em 2000, o documentário continua sendo uma impressionante reflexão sobre as prisões e as imagens geradas sobre esse contexto e a partir dele, mas adquire, sobretudo, uma dimensão quase premonitória se considerarmos o atual e crescente número de dispositivos de controle

5. Publicado pela primeira vez na *Jungle World* nº 37, em 8 de setembro de 1999. Para elaboração deste artigo, foi consultada a versão em espanhol, cujo título é “Miradas que Controlan”, in FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las Imágenes**. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora, 2013 A partir deste ponto, será usado o título da tradução nas referências ao texto.

6. FAROCKI, Harun. **Bilderschatz. 3rd International Flusser Lecture**. Köln, Alemanha: Flusser Archiv, dez. 1999.

7. “Na procura de uma ordem para o meu material colecionado eu pensava nos dicionários, que documentassem o uso das palavras ou expressões em uma ordem cronológica, aí eu percebi que não havia nada para o filme que correspondesse a um dicionário”. Ibidem, p. 5.

8. “Depois de passar um semestre nos Estados Unidos, quis fazer filmes por lá... Propus examinar a forma como são retratadas as prisões em filmes e vídeos, um estudo como *A saída dos operários da fábrica*. Ibidem, p. 5.

individual e social que a revolução digital tem gerado. No fim, o filme *Imagens da prisão* é mais do que o resultado de uma pesquisa visual sobre as imagens que remetem ao tema prisional, é um estudo antropológico sobre o estabelecimento penal e uma reflexão sobre a sociedade carcerária em que vivemos, “onde a morte e a vida são estudadas através do olho da câmera”⁹.

9. Sinopse do filme *Imagens da prisão*. In MOURÃO, Maria Dora G.; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia. (org). *Harun Farocki: Por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

10. DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1993.

11. LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. 8ª. ed. São Paulo: Ed. Papirus, 2008.

12. A *mitocrítica* proposta por Gilbert Durand é composta por quatro etapas. Uma, que relaciona a história de vida do autor a mitos, precede a análise da obra. Depois dessa etapa, vem a análise da obra propriamente dita, que é realizada em três etapas: a primeira analisa as redundâncias na relação diacronia/sincronia; a segunda relaciona esse novo sentido às estruturas sociais de lugar e época em que a obra foi produzida (análise marxista) e a última busca a dimensão mitológica sobre a qual a obra se apoia (mitos diretores).

Redundâncias temáticas presentes em *Imagens da prisão*

Considerando o processo de decupagem em vídeos e filmes, realizamos uma etapa de análise estruturalista, identificando as “redundâncias” na compreensão do discurso artístico-visual de Farocki. Nessa investigação, adotamos a abordagem estruturalista em consonância com Gilbert Durand,¹⁰ que também a utiliza com sucesso como uma das três etapas de sua metodologia de análise da obra artístico-literária denominada *mitocrítica*. Para formular esse método, Durand serve-se das relações entre diacronia e sincronia estudadas por Lévi-Strauss em *O Pensamento selvagem*¹¹ e referendadas por diversos antropólogos na análise de relatos míticos. De forma sintética, a etapa da *mitocrítica*, que é a primeira, consiste em identificar as redundâncias (sincronicidades) que aparecem no discurso sequencial (diacrônico) da obra. As imagens que apresentam semelhanças explícitas ou implícitas, seja por questões formais ou simbólicas, em diferentes momentos do discurso literário-artístico, são, então, separadas e reorganizadas em colunas, de forma que suas semelhanças possam ser melhor visualizadas, e cada coluna, associada a um assunto ou tema. Finalmente, esses temas são analisados em suas relações, buscando-se o sentido que é revelado por uma nova diacronia.

Ainda que, em nosso estudo sobre a obra *Imagens da prisão*, não tenhamos nos proposto a realizar uma aplicação da *mitocrítica*,¹² uma vez que não é nosso objetivo estabelecer relações com os mitos, entendemos que a metodologia durandiana fundamenta a aplicação dessa análise estruturalista porque o filme, assim como o texto literário, é uma narrativa artística e, portanto, passível de aplicação dessa abordagem. Assim sendo, ao examinar minuciosamente *Imagens da prisão*, identificamos as imagens que se repetem, com diferentes variações, ao longo do filme e as agrupamos em “blocos de imagens

redundantes” que, posteriormente, relacionamos a *temas*, identificando aquilo que passaremos a chamar de “blocos de pensamentos temáticos” do documentarista. O desenvolvimento desses seis temas – “Corpo disciplinado”, “Corpo oprimido”, “Corpo vigiado”, “A tecnologia como instrumento de dessubjetivação”, “Trabalho e prisão” e “O desejo” – possibilitou uma melhor compreensão do pensamento intelectual e artístico de Harun Farocki.

A maior parte dos títulos dos blocos temáticos foi inspirada na obra *Vigiar e punir*, do francês Michel Foucault, referência teórica maior deste trabalho. A escolha não é aleatória, Harun Farocki compartilhava de algumas ideias do autor e parece construir, em *Imagens da prisão*, um ensaio visual baseado na teoria do filósofo. A relação entre as obras do cineasta alemão e de Foucault são percebidas por diversos pesquisadores que se debruçaram sobre sua produção visual, como Christa Blümlinger. Segundo a autora, os trabalhos de Harun Farocki geram reflexões semelhantes às de Foucault:

[...] a arte de Farocki partilha com a reflexão de Foucault não apenas o exame da sociedade disciplinar, da maneira como essa administra a vida e transborda sobre ela, mas também a noção arqueológica como instrumento de análise das formações e transformações ao discurso dos quais observa-se a materialidade – e a mediatização. [...] Como na escrita de Foucault, na obra de Farocki as forças estão em movimento, fusão, transformação e alteração perpétuas.¹³

Corpo disciplinado

O primeiro bloco de pensamento temático, “O corpo disciplinado”, reúne as variações imagéticas que giram em torno de corpos que são organizados e reorganizados no espaço e é composto basicamente por imagens em preto e branco, que correspondem aos arquivos de *Abschaffung des Wege* [À margem do caminho] (1926) – que consiste em um filme, ou uma série deles, produzido na Alemanha, na década de 1920, e que registra cenas de um asilo para pessoas com deficiência de todas as idades, de uma fábrica em funcionamento e de um presídio – e de *The drug evil in Egypt* (1931) – produzido pelo Ministério da Justiça do Egito para prevenir a população quanto ao uso de drogas; o filme traz imagens reunidas em 1931, nos Estados Unidos, que nos apresentam dependentes químicos sendo organizados e reorganizados em filas – e *Um condenado à morte escapou* (1956),

filme ficcional de Robert Bresson baseado na história real do ativista André Devigny, da Resistência Francesa, durante a ocupação nazista, quando, após ser preso, passa seus dias preparando sua fuga.

Neste último, Harun Farocki salienta os semelhantes movimentos corporais das pessoas consideradas à margem da sociedade e que estão abrigadas em instituições como asilos, fábricas e prisões. Nesse sentido, prisioneiros e crianças compõem o mesmo movimento de ordem, representado por filas. O cineasta, em sua narração, compara a marcha de prisioneiros a um desfile militar, uma marcha de triunfo: “A câmera por onde passam os prisioneiros assumiu o lugar de Deus, do rei e do chefe do exército”¹⁴. Essas imagens foram produzidas com determinada função, embora nem os homens, nem “a câmera”, pareçam confortáveis com a situação. A narração de Farocki prossegue: “Os reclusos, exercitando-se, estão tão pouco treinados como a câmera”. Os homens parecem “sem jeito”, um olha diretamente para a câmera, que faz movimentos como “se quisesse acertar o quadro”. Chama a atenção de Harun Farocki o movimento, o indivíduo e a sua interação com a câmera. A narração os compara a um exército, fazendo e desfazendo filas: “Contra que inimigo irão lutar?”.

Nesse primeiro bloco do filme, há uma relação inevitável com aquilo que Michel Foucault desenvolveu a respeito das disciplinas em *Vigiar e punir*. O autor observa que estas, enquanto tecnologia de poder, “definem como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina”¹⁵. A lógica carcerária se expande enquanto método para campos extramuros, pois, segundo o filósofo, a diferença entre a instituição prisional e as demais é apenas a intensidade com a qual os “processos que encontramos nos outros dispositivos de disciplina”¹⁶ operam. Ele afirma que a disciplina é uma modalidade de exercício e que, portanto, pode ser replicada em outras instituições, por isso a semelhança de postura e movimento dos corpos representados nas imagens; assim, a organização disciplinar está presente nos asilos, nas fábricas e nas prisões, os corpos estão submetidos a um mesmo modelo social.

Em *Imagens da prisão*, cenas que destacam indivíduos dentro dessas instituições são apresentadas enquanto a voz que instaura a narrativa anuncia: “A imagem do indivíduo ou do grupo”¹⁷. Desse modo,

14. FAROCKI, Harun. **Imagens da prisão**, 2000, Alemanha, cor, som, 60 min. A não ser que estejam referenciadas diferentemente em notas de rodapé, as frases entre aspas encontradas na sequência foram extraídas do filme.

15. FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1987, p. 119.

16. Ibidem, p. 109.

17. FAROCKI, Harun. **Imagens da prisão**, 2000, Alemanha, cor, som, 60 min.

Harun Farocki atenta para o indivíduo destacado no ambiente, para a interação com a câmera e a ação do indivíduo. Uma mulher anda pelo pátio de um manicômio, até que se dá conta das pessoas que portam a câmera e para por um instante. A narração prossegue: “Nos rostos se busca algo para o qual não há uma definição, isto é o que a câmera atrai. A droga ou a loucura”¹⁸. Isso é também o que atrai o cineasta para essas imagens.

Corpo oprimido

O segundo bloco de pensamento também é sobre o controle dos corpos, porém sob o ponto de vista da relação entre guardas, que representam o poder do Estado, e os prisioneiros. Chamamos este bloco temático de “O corpo oprimido”, o qual reúne imagens de violência física contra prisioneiros, e inicia com imagens coloridas feitas dentro de uma penitenciária. As imagens parecem ter sido gravadas em fita VHS e flagram a violência contra um prisioneiro, que é detido por mais de cinco guardas. São imagens violentas que parecem ter sido geradas com o intuito de registrar a ação dos agentes penitenciários, sem que espectador possa saber se como modelo a ser seguido por outros agentes ou para constituir prova contra o prisioneiro ou qualquer outro motivo. Harun Farocki não aclara esta questão. Imagens semelhantes aparecem em outros momentos do filme. Vemos imagens de prisioneiros que se recusam a ser observados. A narração de Farocki diz: “De novo os prisioneiros resistem a ser observados. De novo vêm os guardas com um bastão. Outra vez com gás. Uns desistem e estendem as mãos para serem algemados por uma abertura com essa função. Noutros casos, os guardas entram à força, cela adentro”.

Em outro momento do filme, Harun Farocki retoma a questão da opressão e da violência praticada pelo Estado através da figura dos guardas, em imagens que em si não possuem a mesma agressividade, porém ganham uma dimensão devastadora dentro do filme, pois se trata de um vídeo de treinamento de carcereiros. O treinamento deveria ser sério, mas há um clima descontraído. Um dos guardas atua como se fosse um prisioneiro. O personagem tem um tom caricato, ele provoca os guardas que estão na sala, alguns deles riem. Após insistentes gracinhos do “prisioneiro”, um dos guardas em treinamento “atira” e o “prisioneiro” cai no chão. O guarda responsável pela instrução do

18. FAROCKI, Harun. **Imagens da prisão**, 2000, Alemanha, cor, som, 60 min.

19. FAROCKI, Harun. **Imagens da prisão**, 2000, Alemanha, cor, som, 60 min.

20. Ibidem.

treinamento pergunta: “O que vocês fazem agora? Um guarda o atingiu. Foi justo este tiro?”. Ele olha para o guarda em treinamento que “atirou” no detento e diz: “Não vai trabalhar aqui muito tempo, entende?”. Ouve-se o som de risos ao fundo.

Estas imagens do vídeo de treinamento aparecem logo após uma longa sequência sobre a morte dentro das prisões, trata-se da execução do detento William Martinez em Corcorán, na Califórnia. A narração nos diz: “Imagens de câmera de vigilância. Chamam a atenção só em caso de exceção. Só em caso de exceção, as fitas não são apagadas e reutilizadas. Um caso de exceção: a morte”¹⁹. Estes arquivos só foram mantidos pelas instituições porque houve uma morte, do contrário, as fitas teriam sido apagadas e reutilizadas. As imagens “sobreviveram”, se tornaram arquivos dentro das instituições, e perpetuaram sua existência através das mãos do cineasta.

São mais de três minutos de imagens de câmera de vigilância - portanto imagens mudas em preto e branco, truncadas, sem a fluidez das narrativas dramáticas – que testemunham a morte. As imagens nos mostram uma briga entre dois detentos, um deles William, eles trocam socos e chutes; outros prisioneiros se afastam e deitam no chão, pois, conscientes das consequências que aquela cena pode ter, anunciam aos guardas, em forma de movimentos, que não estão envolvidos; uma fumaça de pólvora aparece na imagem; um corpo cai estendido no chão. A narração do arquivo original diz: “William Martinez é atingido. William Martinez, 30 anos, condenado por assalto à mão armada, fica no chão mais 9 minutos”²⁰. As imagens pertencem ao documentário *Maximum Security University*, produzido por uma organização de Direitos Humanos que investigou a morte de cinco detentos, ao longo de dez anos, em uma prisão na Califórnia.

Para o espectador que acabou de assistir a sequência que registra o assassinato do prisioneiro William Martinez, não existe graça no vídeo de treinamento. Os risos soam como uma afronta, a desumanidade expressa no escárnio. A falta de seriedade representa o despreparo, que resulta na execução do outro, e nisso não há a menor graça. As imagens do treinamento dos guardas, que se assistidas fora do contexto do filme podem não ser consideradas tão ofensivas, em *Imagens da prisão* tomam outra dimensão e nos atravessam violentamente.

O cineasta aborda tanto a violência do sistema prisional praticada de maneira mais brutal, pela força física, quanto aquela que se dá de modo mais sutil, a partir da violação da privacidade, “graças às técnicas de vigilância, a “física” do poder, o domínio sobre o corpo se efetua sem recurso, pelo menos em princípio, ao excesso, à força, à violência”²¹. Segundo Foucault, “o exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam”²². O sistema disciplinar opera processos de desumanização nos quais as imagens atuam, sejam elas gravadas com a funcionalidade do registro da ação “técnica” ou da representação do imaginário do ambiente do presídio. Esta última é o caso em *Um condenado à morte escapou* (1956), de Robert Bresson, ou em *Uma canção de amor* (1950), único filme de Jean Genet, que conta a história de dois prisioneiros, divididos por uma parede e que criam um sistema de comunicação entre si que permite a ambos dar vazão aos seus desejos físicos e emocionais. Farocki está interessado nas imagens que comprovam, conforme enunciado pela voz narrativa de *Imagens da prisão*, que “os prisioneiros têm consciência de que estão sendo observados”, o que nos leva ao terceiro bloco de pensamento temático, “O corpo vigiado”.

O documentarista insere imagens de câmeras de vigilância coloridas, que correspondem a um tempo mais recente. A câmera que “assumiu o lugar de Deus” permanece nas instituições, no caso, as prisões, até os dias atuais, elas só ganharam mais força, tornaram-se onipresentes. O cineasta compara o olhar do guarda do filme de Genet ao “olhar” da câmera de vigilância de uma prisão. O filme ficcional é de 1950, as imagens das câmeras foram produzidas no ano 2000. A vigilância e a violação da privacidade dos prisioneiros permanecem, o que muda é o instrumento de observação, que vai do olho à câmera-olho). “A sujeição nasce de uma relação fictícia”²³, não é preciso recorrer à força para que um prisioneiro tenha bom comportamento; “quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo”²⁴.

Em “Miradas que controlan”²⁵, Harun Farocki discorre

21. FOUCAULT, Michel. **Vigar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1987, p. 148.

22. Ibidem, p. 143.

23. FOUCAULT, Michel. **Vigar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1987, p. 167.

24. Ibidem, p. 168.

25. FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las Imágenes**. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora, 2013.

sobre o modelo panóptico de controle de Jeremy Bentham e sobre quão importante é que, dentro desse sistema, o prisioneiro se sinta exposto ao olhar humano. Embora o detento esteja afastado dos olhos da sociedade, esta encontra-se representada na figura do guarda penitenciário; é cada vez menos possível esconder segredos deles, a vigilância é onipresente e ininterrupta, as câmeras operam como extensão dos olhos, num esquema panóptico intensificador do poder. Segundo Foucault, “o efeito mais importante do panóptico é induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder... o ideal é que ele se saiba vigiado”²⁶. Esse mecanismo de poder atravessa todas as esferas da sociedade disciplinar em que vivemos: o princípio panóptico não é apenas a solução técnica para uma questão prisional, mais do que isso, “através dele se constrói um tipo de sociedade”²⁷.

26. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987, p. 167.

27. Ibidem, p. 178.

Em outro momento de *Imagens da prisão*, Farocki insere uma sequência de imagens que retoma a relação entre prisioneiros e guardas, ao mesmo tempo que ouvimos da narração: “Na maioria das prisões civis do mundo, os guardas estão familiarizados com os sonhos dos prisioneiros como se dormissem perto deles”; surgem, então, imagens que têm como ponto central o olhar, ora do ponto de vista do prisioneiro, ora do guarda. É evidente e ilustrativa a comparação que o artista realiza entre as imagens dos guardas que espionam por um buraco na porta da cela no filme de Bresson, na década de 1950, e aquelas que compõem seu filme e que retratam o ponto de vista dos prisioneiros atrás das grades. Conforme declara a voz narrativa de Farocki: “Nas prisões convencionais, para os prisioneiros, é quase impossível guardar um segredo dos guardas”.

Contrapondo-se às imagens do filme de Jean Genet, são mostradas cenas de guardas enfrentando prisioneiros que impedem a visão do interior da cela. Eles agem com violência, há uma disputa entre prisioneiros e guardas. Os guardas empurram os colchões que obstruem a visão e espirram gás de pimenta no interior das celas. Enfim, nem todos os prisioneiros gostam de ser observados. Na narração, Farocki diz: “Os prisioneiros da cela 131 resistem a ser observados. Os guardas não podem permitir”.

Logo em seguida, ele reforça a onipresença das câmeras de vigilância: “As câmeras de vídeo multiplicam a perspectiva de controle. Seu olho frio deve ilustrar a prisão, desmistificá-la”. Harun Farocki

compara imagens do treinamento de carcereiros àquelas de uma briga entre dois prisioneiros no pátio da prisão e ouvimos o áudio do vídeo de treinamento, no qual o instrutor diz: “Ali está no chão, atingido da torre de controle. Como será na vida real? Leva isto a sério! O que vai fazer agora? Um guarda o acertou, o que vai acontecer? O que você viu?”. Na imagem de câmera de vigilância, vemos dois detentos no chão do pátio, parece que um guarda atirou. A voz da narrativa retorna: “Cada vez que se utilizou uma arma, foi justificada pela comissão do inquérito”. Diante das imagens de treinamento que acabamos de ver, em que guardas riem das instruções, como levar a sério essas justificativas?

A tecnologia como instrumento de dessubjetivação

No texto “Miradas que controlan”, Harun Farocki escreve algumas seções sobre a relação entre o avanço da tecnologia e o sistema carcerário. Na seção “Tecnologia de vigilância”, ele analisa como o sistema privado de prisões nos Estados Unidos e o desenvolvimento e a implementação de novos recursos tecnológicos por parte dessas empresas afetam a vida dos prisioneiros, que, a cada dia, têm menos contato humano. Em suas palavras: “Máquinas que expressam o desejo de objetividade, de repressão desapaixonada”²⁸. Já em “A eliminação dos muros”, outra seção do mesmo texto, o cineasta discorre sobre a principal consequência da tecnologia do controle eletrônico, a desterritorialização. Para ele, os espaços têm perdido suas especificidades – um aeroporto, por exemplo, contém um centro de compras, que, por sua vez, contém um instituto de ensino etc. Diante disso, ele pergunta: “O que ocorrerá com a prisão, na medida em que ela funciona como espelho da sociedade, operando como reflexo e como projeção?”²⁹. Harun Farocki também reflete sobre como a tecnologia eletrônica permite que um prisioneiro viva fora da prisão, através do controle por tornozeleiras eletrônicas e outros dispositivos, enquanto pessoas comuns tornam-se cada vez mais “prisioneiras” em seus condomínios fechados. Ele ainda analisa, no capítulo “O fim dos temas e gêneros”, do mesmo texto, como a tecnologia desdramatiza a vida cotidiana e, portanto, a representação cinematográfica: “Com o aumento do controle eletrônico, também a vida cotidiana será difícil de representar, de dramatizar, como o é o trabalho cotidiano”³⁰.

Para Farocki, a impessoalidade contida no exercício de poder

28. FAROCKI, Harun. Trabalhadores saindo da fábrica. In: LABAKI, Amir (org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 206.

29. FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las Imágenes**. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora, 2013.

30. Ibidem, p. 211.

e violência nos tempos atuais passa pelo avanço das tecnologias e pelo modo como as imagens estão imbricadas nesse processo. O cineasta relaciona a tecnologia à desumanização que se encontra nos meios de produção e no encarceramento. Em determinado momento do filme, enquanto Farocki narra que “a prisão deve aparecer como uma empresa industrial porque é um lugar de progresso técnico”, vemos imagens de uma mão apontando para uma espécie de planta baixa apresentada numa tela de computador. Em seguida, aparecem imagens de um filme antigo, em preto e branco, em que prisioneiros aguardam em fila, cada um virado de frente para uma cela. A um sinal, eles entram nas celas e um guarda gira uma espécie de manivela gigante, que fecha todas elas sincronicamente, enquanto a narração diz: “Tecnologia das prisões”. O artista nos apresenta, de maneira inequívoca, como a tecnologia das prisões foi aprimorada ao longo dos anos.

Diante de imagens gráficas, o cineasta compara o monitoramento de prisioneiros ao de consumidores em um supermercado. Primeiro, vêm imagens que sinalizam as prateleiras de que exibem os produtos e os consumidores que transitam entre elas, depois, uma espécie de planta baixa em azul, uma prisão, e círculos amarelos que correspondem a prisioneiros que se movem no pátio. Ouvimos da narração: “Estes pontos representam prisioneiros, têm um emissor eletrônico no tornozelo. Pode-se selecionar um prisioneiro e sabe-se a identidade dele. A identidade”. Assim como você pode selecionar um consumidor de um supermercado e saber sobre as compras dele, existe a possibilidade de identificar cada um dos prisioneiros que estão no ambiente monitorado.

31. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o dispositivo*. In AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, Argos, 2009, p. 40.

32. Ibidem, p.40.

33. FAROCKI, Harun. **Imagens da prisão**, 2000, Alemanha, cor, som, 60 min.

34. AGAMBEN, op. cit., p. 102.

35. FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las Imágenes**. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora, 2013, p. 205.

O filósofo Giorgio Agamben, a partir da “ampla classe dos dispositivos foucaultianos”³¹, define “dispositivo como qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”³². As câmeras, que possibilitam a vigilância de consumidores e prisioneiros, também são parte do dispositivo que permite ceifar as vidas dos detentos Randall e William Martinez³³. O instrumento é um só, composto por um fuzil e uma câmera que registra sua morte – “este é o dispositivo completo: vigiar e destruir”³⁴, em imagens truncadas, sem som, sem cor, sem drama. “As brigas no pátio parecem saídas de um videogame barato. É difícil imaginar uma representação menos dramática da morte”³⁵. Didi-Huberman afirma que, na obra de Harun Farocki, assim como em sua

própria trajetória enquanto estudioso da imagem, permanece a seguinte questão: “por que, em que e como a produção das imagens participa com tanta frequência da destruição dos seres humanos?”³⁶. A chave para a resposta talvez esteja no quanto as imagens, enquanto parte da operação de produção acelerada pela tecnologia, ajudam a compor a normalização da violência à qual estamos submetidos na sociedade contemporânea.

Ordinariamente, deixamos nossos rastros nas inúmeras e múltiplas imagens fabricadas pelas câmeras de vigilância, que não somente pertencem aos espaços militares e do Estado, mas estão entranhadas em uma “[...]série de dispositivos que retomam a prisão ‘compacta’ [...] cujas formas primitivas e mais grosseiras trazem ainda muito visíveis as marcas do sistema penitenciário”³⁷. Em relação às ações que compreendem o uso das imagens, cabe a reflexão de que as instituições, como governo, exército e televisão, têm o controle e o poder de registrar, mostrar ou mascarar seus modos de funcionamento. Somos indivíduos que devem ser descritos, mensurados, vigiados, classificados, normalizados etc., para que se organize a multidão e uma economia na qual se extraí dos corpos a máxima “docilidade-utilidade” seja operada. Segundo Agamben, quanto maior a produção de dispositivos, como as imagens provenientes dos mecanismos de controle, mais rápida será a proliferação dos processos de subjetivação, pois o dispositivo deve sempre produzir o seu sujeito, sem nenhum fundamento no ser, mas como pura atividade de governo.³⁸ O que esse processo de *subjetivação* revela, no entanto, é que esses corpos, que aparentemente podem ser considerados como livres, em realidade, “assumem a sua ‘liberdade’ de sujeito no próprio processo de assujeitamento”³⁹, ou seja, na atual fase do capitalismo, as imagens operam como dispositivos que “agem por meio de processos de dessubjetivação”⁴⁰, tornando-nos “sujeitos espetrais”.

Trabalho e prisão

Uma sequência de imagens montada a partir do arquivo do filme *Arbeit und strafvollzug im Zuchthaus Brandenburg-görden* [Trabalho e sistema penal em Brandenburg, em tradução livre] faz transição para o quinto bloco de pensamento temático, “Trabalho e Prisão”. As imagens são provenientes de um filme de propaganda nazista que

36. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido – O olho da história II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 98

37. FOUCAULT, Michel. **Vigar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987, p. 247.

38. AGAMBEN, Giorgio. **O que é o dispositivo**. AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, Argos, 2009, p. 38.

39. Ibidem, p. 46.

40. Ibidem, p. 47.

enaltece a utilidade dos prisioneiros como trabalhadores em serviços não remunerados em benefício da sociedade. A narração desse filme comenta: “A utilidade do trabalho dos prisioneiros consiste agora, sobretudo, num serviço não remunerado em benefício da sociedade”. Harun Farocki diz: “Nas entrelínhas depreende-se: não é preciso matar essas pessoas, elas fazem um trabalho útil”.

Farocki procura evidenciar, com essas imagens, que o trabalho recebe máxima atenção nas prisões, inclusive nas representações cinematográficas, e afirma: “Os filmes de prisão são um projeto antropológico”. A partir daí, o cineasta monta uma sequência de como o prisioneiro, que trabalha para sua própria fuga, é representado no filme *Um condenado à morte escapou*. No filme, Harun Farocki diz:

Faz dos objetos do cativeiro, as ferramentas da libertação [...] este filme adota claramente o ponto de vista de um prisioneiro, nitidamente, não o ponto de vista dos guardas [...] O prisioneiro está entregue a si mesmo. Tem que reinventar técnicas. Tem que converter a colher em alavancas, maçaneta, martelo ou chave de fendas. Faz lembrar a história das ferramentas: também isto é um projeto antropológico.

Em seguida, inicia-se uma sequência de imagens de homens em uma obra, cenas que fazem parte de um vídeo institucional sobre o presídio de Marion. Farocki, que acabara de montar uma sequência que remete ao trabalho, mas do ponto de vista do prisioneiro que tenta a fuga, em oposição, apresenta uma sequência do ponto de vista daqueles que têm o dever de construir um edifício no qual não haja possibilidades de fuga. No início dessa sequência, ouvimos uma trilha sonora triunfal, e a narração observa: “Soa a música eufórica do futuro, como se construíssem um dique ou uma barragem. Mas trata-se da fabricação de lajes de cimento para construir a prisão de Marion no Estado de Illinois”.

Vemos imagens do filme *Um condenado à morte escapou*. O cineasta mostra o prisioneiro, em primeiro plano, desfazendo cuidadosamente o estrado da cama, feito de aço. No plano seguinte, vigas de aço são esticadas por cima de uma laje de concreto, naquelas que são imagens da construção do presídio de Marion novamente. O mesmo aço que permite a fuga é o que impede, simbolicamente, prisioneiros de fugir. A narração nos diz: “Um filme sobre a construção de prisões, do ponto de vista do engenheiro, pensada para desanistar toda a esperança de fuga”. Quais as chances de fuga que esse prisioneiro

teria se estivesse no presídio de Marion? O filme ficcional se passa no início da década de 1940, a construção do presídio ocorreu vinte anos depois. A tecnologia desenvolvida contra a fuga de prisioneiros inviabilizaria a narrativa do prisioneiro que escapou, ou melhor, a tornaria muito mais criativa e trabalhosa.

O tema trabalho e prisão reaparece posteriormente no filme em uma sequência de imagens que remete à ordem militar. Em um de seus textos, Harun Farocki escreve: “Vale a pena comparar as imagens da prisão, a abertura das celas, a formação dos presos, dos guardas passando a lista, da marcha em colunas e os movimentos circulares no pátio etc., com imagens feitas nos laboratórios de investigação do trabalho”. Em *Imagens da prisão*, ele apresenta uma sequência de imagens de homens uniformizados em fileiras marchando, e afirma: “Uma ordem militar chama ao trabalho, mas o tom mudou. O crime deve ser suprimido como a falta de habitação e desemprego. Antes, passavam aqui carcereiros e guardas. Hoje tem que ser mais que isso, tem que educar”. Destaque para uma sequência na qual guardas abrem e fecham celas, mãos abrem e fecham cadeados e trancas em primeiro plano, os movimentos e barulhos que disso resultam se repetem, numa espécie de melodia. A voz off original do arquivo diz: “Levam o seu trabalho a sério. Mas o serviço cotidiano ao longo dos anos, às vezes converte-se em rotina”. E Harun Farocki completa: “O ruído dos passos, fechaduras e portas expressa o mecanismo da execução penal”. A sequência termina com as imagens com que começou, porém no sentido inverso. A carcereira, que antes havia fechado a cela, agora a abre, a prisioneira está pronta para ir ao trabalho. Por meio das imagens e dos sons, Harun Farocki relaciona o mecanismo da execução penal com o mecanismo do mundo do trabalho. Ele nos informa: “Neste filme da RDA, a prisioneira pode sair da prisão para ir ao trabalho”.

Farocki também comparou os ambientes de fábricas e prisões a partir das imagens utilizadas em seus filmes *A saída dos operários da fábrica*⁴¹ e *Imagens da prisão*. Ele mobiliza as mesmas imagens nos dois filmes, com o intuito de reforçar as relações existentes entre fábricas e prisões e o modo como elas vêm sendo representadas na cinematografia. A cena começa com um plano médio de uma mulher (prisioneira) subindo na caçamba de um caminhão. Ela encontra lugar para se sentar em meio às pessoas que a ocupam em sua quase totalidade. Uma agente de segurança chama a prisioneira pelo seu nome, Renata,

94

Antonio Sant'Anna

Flávia Person

Humanidade e crítica de Harun Farocki

41. FAROCKI, Harun. *A saída dos operários da fábrica*, 1995, Alemanha, cor, som, 36 min.

42. FAROCKI, Harun. **A saída dos operários da fábrica**, 1995, Alemanha, cor, som, 36 min.

43. FAROCKI, Harun. **Imagens da prisão**, 2000, Alemanha, cor, som, 60 min.

e lhe dá uma peça de roupa. Um corte na cena introduz a imagem de uma mulher mais velha que aparenta esperar. Em seguida, um plano geral no qual podemos ver a senhora de costas, no canto direito da tela, e um caminhão que sai por um portão (que poderia ser tanto de uma fábrica quanto de uma prisão). Conforme o caminhão se aproxima da câmera, a prisioneira se levanta em direção à senhora, a chama de mãe e lhe agradece a camisola. O caminhão sai do quadro, a senhora já está em frente à câmera e deseja boa sorte à filha no trabalho. Em *A saída dos operários da fábrica*, a narração declara: “Em cem anos de cinema, viram-se provavelmente mais portões de entradas de prisões que de fábricas [...] A fábrica é como uma casa de correção”⁴²; em *Imagens da prisão*, ela anuncia: “A fábrica converte-se numa dependência da prisão”.

A relação entre fábricas e prisões, para Harun Farocki, também se dá no movimento corporal. Os gestos dos homens na prisão lembram os itens sendo produzidos em série nas grandes fábricas capitalistas: “No movimento por passeios e escadas, pode-se ver não só o quartel, mas também a antiga ordem da fábrica, a sequência dos produtos na linha de produção”⁴³. O homem que vira um produto. Um processo de objetificação, dessubjetivação.

O desejo

Por fim, o sexto bloco de pensamento temático de Farocki reúne imagens que podemos relacionar com o desejo, que, embora reprimido e controlado, sempre encontra uma saída de expressão, cintila a humanidade ainda existente nos corpos aprisionados. Em uma determinada sequência, por exemplo, assistimos a cenas reais e ficcionais de prisioneiros em seus momentos de liberdade, como a passagem na qual um detento é libertado, saindo pelo portão da prisão de Brandemburgo e caminhando na direção oposta à prisão. Pelo mesmo portão sai uma mulher, mas, nesse caso, o arquivo é o filme da RDA, *Frauenschicksale*. A narração diz: “Outra vez, a prisão de Brandemburgo. O pesado portão da prisão está usado, parece que ouve tiroteio”. Enquanto assistimos a essas imagens, que contêm movimentos semelhantes àqueles narrados, Harun Farocki nos fala: “Devia consultar todos os arquivos do mundo, milhares de cenas nas quais se colocou prisioneiros em liberdade. Se estivéssemos presentes em todas as cenas

em que um prisioneiro é posto em liberdade, podíamos compor uma imagem da libertação”.

Além da liberdade sonhada, outra expressão que o cineasta relaciona ao ambiente prisional é o amor. O controle praticado pela vigilância ininterrupta, possibilitada pelas câmeras de segurança, extrapola todos os limites de privacidade e domina até as relações de amor e conexão positiva com o externo. A punição do prisioneiro é a negação de sua humanidade. A partir de um determinado momento do filme, inicia-se uma sequência sobre como se dão as visitas nas prisões, a narração nos alerta: “Visita na prisão está sob vigilância. O tempo de clemência acabou”.

Harun Farocki compara as condições de visita aos prisioneiros em uma época mais atual e a maneira como era dramatizada pelas ficções mudas da década de 1920. A narração nos diz: “Quantas vezes o cinema mostrou isso”. Na imagem ficcional, vemos um prisioneiro que suborna o guarda. Ele, então, abre a cela e deixa que o detento beije sua namorada. Em diversos momentos, o documentarista nos chama a atenção para a mudança das narrativas proporcionadas pelas novas tecnologias, que cada vez mais isolam o ser humano do contato e agem no sentido de sua dessubjetivação. Há um processo de desdramatização da vida e, portanto, também das narrativas cinematográficas.

Neste bloco sobre as visitas na prisão, Farocki declara: “Sob vigilância, as palavras têm de ser escolhidas com cuidado. Amor e ânsia têm que encontrar uma expressão própria”. Mas que expressão ou expressões são essas que o amor e o desejo encontram num ambiente monitorado como o da prisão? O guarda que opera a câmera vigia a sala de visitas e a congela em um casal. Ouvimos da narração: “Milhares de filmes representaram isto: sob vigilância, o amor tem que encontrar uma expressão particular”. Nas imagens, vemos o prisioneiro aproximar uma cadeira com o intuito de obstruir parcialmente a visão de quem vigia e, assim, impedir que vissem a mulher com as mãos entre suas pernas.

Em cenas do filme de Jean Genet, o desejo encontra sua expressão no compartilhamento de um cigarro entre os dois prisioneiros que habitam celas vizinhas. Um deles traga o cigarro e, em seguida, assopra por um canudinho que conecta as duas celas. Os gestos sugerem uma conotação erótica. Na ficção, as câmeras de vigilância não se fazem presentes.

Em *Imagens de prisão*, novamente vemos imagens de uma sala de visitas. Farocki narra: “Diz-se que o amor é uma improbabilidade. Mas uma improbabilidade com a qual se conta”. O casal aproxima as cadeiras e troca carícias, o operador da câmera de vigilância dá um *close* na ação. O artista compara a improbabilidade do amor à da morte, a partir de imagens de câmera de vigilância de um pátio onde dois prisioneiros estão em luta corporal.

O amor e a morte são vigiados. A improbabilidade de suas ocorrências permite a permanência de seus registros nos arquivos da prisão, são casos de exceção. Farocki retorna às imagens do casal em dia de visita. Ele nos diz: “Milhares de câmeras vigiam as visitas na prisão: um dia, qualquer expressão imaginável estará registrada nas fitas. Aqui homem e mulher só se podem tocar nas mãos. Este casal infringiu as regras, o prisioneiro será expulso da sala”. As imagens da vida real transmitem muito menos paixão e drama que as imagens da ficção. Na montagem, Farocki sucede as imagens da interrupção abrupta da expressão amorosa com uma cena do filme *Pickpocket*, de Bresson, na qual um homem visita uma prisioneira em sua cela. Através da grade, ele beija a testa da prisioneira de maneira apaixonada e, em seguida, diz: “Ó Jeanne, que desvios tive que correr para chegar aqui!”.

Essas imagens permitem que Farocki retorne à questão do corpo dentro do ambiente da prisão. Vemos recortes de revistas com imagens de mulheres nuas, seminuas ou em poses eróticas. Parece ser a parede de uma cela de um detento. O artista compara os corpos seminus daquelas mulheres, que representam o corpo do desejo, a corpos de homens, também seminus, mas que estão no pátio de uma prisão. Ambas as imagens são objetos de *voyeurismo*, envolvem o prazer de quem observa à distância, seja pelo desejo erótico ou pela violência. Corpos de desejo, corpos controlados.

O conjunto dessas imagens, que constituem o último bloco temático, mostra-nos corpos que não deixaram de expressar desejos e sonhos e atuam como lampejos de vida em um ambiente que, a todo momento, transmite controle, violência e morte. Assim como Harun Farocki nos leva a enxergar a humanidade que existe nas imagens da prisão apesar de tudo, Didi-Huberman afirma que, para o desespero, é preciso lembrar que “a dança viva dos vagalumes se efetua justamente no meio das trevas”⁴⁴. No seu livro *Sobrevivência dos vagalumes*, o autor, partindo dos exemplos da obra do cineasta Pier Paolo Pasolini, que

acredita “não existir mais seres humanos”, e do pensamento do filósofo Giorgio Agamben, para quem “o homem contemporâneo é despossuído de experiência”, busca entender certo discurso intelectual e artístico sobre o mundo contemporâneo. Para Didi-Huberman, a experiência é indestrutível, e os artistas e intelectuais que partilham desta visão apocalíptica perderam a capacidade de ver aquilo que insiste em existir, “as sobrevivências e as clandestinidades de simples lampejos na noite”⁴⁵.

As imagens que o cineasta retira dos arquivos e traz ao nosso conhecimento, afinal, não são fraturas materializadas do tempo que ficaram soterradas nas instituições? Para Harun Farocki e Didi-Huberman, as imagens, além de tudo, servem para organizar o pessimismo e ajudam a repensar o próprio “princípio esperança”. Mesmo que o presente esteja inundado de trevas, devemos fazer o exercício de buscar as emissões fracas de luz que beiram o chão, os vagalumes, porque é no “nossa modo de imaginar que jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração”⁴⁶.

45. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 148.

46. Ibidem, p. 60.

Considerações finais

Harun Farocki era um artista-pesquisador, suas obras eram menos obras de expressão artística do que resultados artísticos metalingüísticos de suas pesquisas. Durante sua trajetória, o cineasta transitou por diferentes suportes e espaços de circulação de obras, mantendo o olhar atento às imagens, superfícies na qual o artista busca, analisa, reenquadra e reinventa. As imagens não foram utilizadas como meras representações na construção de narrativas, sempre foram sua grande questão, ao mesmo tempo, sua matéria-prima.

Ao longo de sua extensa e profunda carreira artística, alguns temas foram recorrentes em suas obras, como guerra, tecnologia, consumo e trabalho. Nascido na Alemanha em 1944, período em que “o mundo inteiro estava continuamente tomado por um sentimento de violência política e militar sem precedentes”⁴⁷, Farocki parece fazer de sua trajetória como pesquisador e artista uma busca incessante pela compreensão dos mecanismos e das engrenagens da sociedade contemporânea, por meio da “montagem crítica das imagens”⁴⁸, como Didi-Huberman definiu: “uma montagem do pensamento elevado até o ritmo da cólera para, calmamente, cindir melhor a violência do mundo”⁴⁹.

47. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido – O olho da história II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 95.

48. Ibidem, p. 97.

49. Ibidem, p. 97.

- 50.** AGAMBEN, Giorgio. O que é o dispositivo. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, Argos, 2009, p. 64.
- 51.** Ibidem, p. 65.
- 52.** FAROCKI, Harun. **Videogramas de uma revolução**, 1992, Alemanha, cor, som, 106 min.
- 53.** FAROCKI, Harun. Trailers escritos. In: **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p. 77.
- 54.** FAROCKI, Harun. **A saída dos operários da fábrica** (1995), Harun Farocki, Alemanha, cor, som, 36 min.
- 55.** FAROCKI, Harun. **A apresentação** (1996), Alemanha, cor, som, 40 min.
- 56.** FAROCKI, Harun. **A entrevista** (1997), Alemanha, cor, som, 58 min.
- 57.** FAROCKI, Harun. **Natureza morta** (1997), Alemanha, cor, som, 56 min.
- 58.** FAROCKI, Harun. **Os criadores dos impérios das compras** (2001), Alemanha, cor, som, 72 min.

E nos convida a fazer o mesmo, é como se Farocki nos perguntasse: você já prestou atenção nas imagens (cada vez mais produzidas) do mundo? Consegue enxergar as estruturas que possibilitam que elas existam e o quanto elas fazem parte dessa grande máquina de manutenção da opressão e das desigualdades? Poderíamos dizer que Harun Farocki é “aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo”⁵⁰, definição que o filósofo Giorgio Agamben utilizou para o conceito de contemporâneo, aquele que, antes de tudo, precisa ter coragem, porque deve ser capaz “não apenas de manter o olhar fixo no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida a nós, distancia-se infinitamente de nós”⁵¹.

Ironicamente, após lançar *Videogramas de uma revolução*⁵², filme que desconstruiu algumas convicções políticas de Farocki – “nunca pensei que um filme sobre uma revolução fosse cair no meu colo, ainda mais um filme sobre uma revolução que não iria estabelecer, mas abolir o socialismo”⁵³ -, o artista passa a viver mais tempo nos Estados Unidos, onde deu aulas de cinema na Universidade da Califórnia, em Berkeley, durante seis meses por ano. Não à toa, durante esse período, produziu filmes cujos temas remetem às sociedades capitalistas, como *A saída dos operários da fábrica*⁵⁴, inspirado no primeiro filme já realizado, dos irmãos Lumière, uma montagem com cenas produzidas ao longo de 100 anos de história do cinema, contendo variações do motivo que dá o título do filme, e que extrai das imagens reflexões sobre a iconografia e a economia da sociedade de trabalho, e também sobre o próprio cinema; *A apresentação*⁵⁵, sobre uma agência publicitária que tenta vender um conceito de comercialização para um consórcio de loja de óculos e onde cada detalhe é dramatizado para se conseguir um contrato lucrativo; *A entrevista*⁵⁶, filme no qual Farocki acompanha os participantes de um treinamento para entrevistas de emprego e investiga a ansiedade provocada pelo desemprego, a superficialidade das entrevistas e a lógica manipulativa das corporações; *Natureza Morta*⁵⁷, no qual o diretor explora as semelhanças e diferenças entre as representações de bens de consumo, como queijo e cerveja, em pinturas de naturezas mortas dos séculos XVI e XVII e imagens documentais de ateliês de fotografia dos anos 1990, com fins de publicidade; *Os criadores dos impérios das compras*⁵⁸, um estudo sobre como os shopping centers são planejados e construídos com o intuito de maximizar as vendas, controlar o fluxo e o olhar dos consumidores, a fim de induzi-los à compra; e *Capital de*

*Risco*⁵⁹, documentário em que representantes de uma empresa média e de uma companhia de capital de risco encontram-se para negociações, um olhar microscópio sobre uma célula da economia de hoje, uma etnografia do cotidiano econômico.

O filme *Imagens da prisão*, lançado em 2000, faz parte deste conjunto de obras; para o artista, imagens relativas às prisões não haviam sido muito teorizadas.⁶⁰ Este artigo se reservou a analisar o que Harun Farocki formulou sobre as prisões, a crítica do artista que recai sobre o processo de desumanização deflagrado em vários aspectos do sistema prisional e que se expande para além dos muros. As instituições carcerárias revelam a estrutura disciplinar engendrada em todas as esferas da sociedade contemporânea, um dos aspectos mais aparentes é a vigilância ostensiva, tenha ela a finalidade de lucro a donos de supermercado, inibição de possíveis violações da propriedade privada ou contenção de enfrentamentos violentos.

As imagens se relacionam tanto com processos de produção de bens e de capital quanto com processos de destruição dos seres humanos, e a vigilância é apenas um dos dispositivos que compõem esta malha disciplinar na qual a sociedade se constituiu. Em *Imagens da prisão*, os corpos dos prisioneiros são vigiados, oprimidos e disciplinados, seja por meio de ações mais violentas, como imobilização corporal ou disparo de tiros, seja pela proibição de gestos de carinho ou libidinosos. Sobre esses corpos é exercida “uma coerção sem folga, de mantê-los ao nível da mecânica – os movimentos, gestos, atitude, rapidez”⁶¹ – e, embora em diferentes graus, nunca isentos de violência, outros corpos (trabalhadores, estudantes, hospitalizados) também estão submetidos a inúmeros e semelhantes mecanismos de disciplina. “A prisão transforma o processo punitivo em técnica penitenciária; o arquipélago carcerário transporta essa técnica da instituição penal para o corpo social inteiro”⁶².

A observação atenta do filme *Imagens da prisão* nos permite identificar seis blocos de pensamento de imagens. A análise das redundâncias – como o método orienta – não parte de uma observação diacrônica de sequência das imagens (o que quer dizer que não realizamos uma observação do filme apenas do início ao fim), mas busca suas sincronicidades, isto é, as semelhanças das imagens (relações) fora da linha sequencial/temporal, ou seja, que as imagens que compõem estes blocos temáticos se apresentam no filme em diferentes momentos.

100

Antonio Sant'Anna

Flávia Person

Humanidade e crítica de Harun Farocki

59. FAROCKI, Harun. **Capital de risco**, 2004, Alemanha, cor, som, 50 min.

60. FAROCKI, Harun. **Bilderschatz. 3rd International Flusser Lecture**. Köln, Alemanha: Flusser Archiv, 1999, p. 11.

61. FOUCAULT, Michel. **Vigar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987, p. 118.

62. Ibidem, p. 247.

Agora, se colocamos estes blocos de pensamento imagético em uma determinada ordem, podemos visualizar com clareza uma estrutura de pensamento que operou na realização deste filme, uma vez que fica evidenciada uma linha discursiva de raciocínio na qual, para o cineasta, o *poder* (representado pelo Estado) contra aquele que se insurge ou viola as regras sociais consegue oprimir seu corpo, discipliná-lo, vigiá-lo, dessubjetivá-lo e até mesmo reeducá-lo, mas não consegue nem pode possuí-lo ou evaí-lo de seus desejos e sonhos.

Em um texto intitulado “Einfühlung”⁶³ [Empatia], Farocki escreve sobre a influência de Brecht na sua maneira de assistir às coisas, nada vidrado, romanticamente. Para o autor:

“Empatia” é uma expressão mais bonita que “identificação”, tem um sabor residual de transgressão. “Einfühlung” (empatia) é uma combinação de “eindringen” (penetrar) e “mitfühlen” (compartilhar um sentimento). Deve existir uma maneira de exercer a empatia que gere o efeito de um estranhamento.⁶⁴

Farocki talvez não tenha se dado conta de que encontrou a maneira de exercer a empatia a partir de muitos estranhamentos, diante dos quais ele coloca o espectador. Em *Imagens da prisão*, por exemplo, ele provoca o observador a ter um sentimento de revolta contra a violência física e moral que a prisão infringe aos detentos, ao mesmo tempo que nos recorda que estes são seres humanos, porque não perderam – e o Estado/Poder não pode deles tirar – aquilo que é uma das características que, em essência, define o ser humano, que é a capacidade de desejar. E acaba trazendo à tona o conceito de empatia porque esta, justamente, é outra das características que definem o humano, pois, assim como o desejo, é uma consequência – ou potencialidade derivada – do desenvolvimento da capacidade simbólica de nossa espécie no seu processo evolutivo⁶⁵. O artista pode se utilizar de um certo distanciamento que evita o “sentimentalismo cego, mas jamais elimina a emoção que supõem, ao mesmo tempo, os acontecimentos da história da qual ele trata e suas próprias escolhas de ‘tato’ ou de ‘sensibilidade’ filmicos”⁶⁶.

Num primeiro olhar, Farocki pode parecer um artista que “opera um modo apocalíptico de ver os tempos”⁶⁷ – assim como Didi-Huberman definiu, em seu livro *Sobrevivência dos Vagalumes*, o cineasta Pier Paolo Pasolini e o filósofo Giorgio Agamben -, pois ele mostra as imagens montadas e remontadas com cada vez mais precisão e revela

63. EHmann, Antje; ESPADA, Heloisa. **Harun Farocki: quem é o responsável?**. Rio de Janeiro, 2019, Instituto Moreira Salles, p. 2. Catálogo de exposição.

64. Ibidem, p. 2.

65. LEAKY, Richard. **A origem da espécie humana**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

66. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido - O olho da história II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 199.

67. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 78.

o quanto elas fazem parte de uma estrutura que mantém e garante a perpetuação da violência, mesmo que nos campos mais sutis. Em suas obras, “a justiça grita por ela mesma, objetivamente, na crueza ou残酷 de seus dispositivos, sejam eles camuflados por sorrisos de aparência ou aparências de racionalidade”⁶⁸. Porém, após um olhar mais atento ao filme *Imagens da prisão*, chega-se à conclusão de que Farocki era, de fato, um artista contemporâneo, ele tinha o dom de “obscurecer o espetáculo do século presente a fim de perceber, nessa mesma obscuridade, a “luz que procura nos alcançar e não consegue”⁶⁹. Diferente de Pasolini, Farocki não atribui uma vitória definitiva à máquina totalitária, ele encontra “as aberturas, os possíveis, os lampejos, os apesar de tudo”⁷⁰ que iluminam o que nos resta de humanidade. Harun Farocki “assume a liberdade do movimento, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível, ele diz sim na noite atravessada de lampejos e não se contenta em descrever o não da luz que nos ofusca”⁷¹.

102

Antonio Sant'Anna

Flávia Person

Humanidade e crítica de Harun Farocki

68. DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontagens do tempo sofrido - O olho da história II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 136.

69. Ibidem, p. 154.

70. Ibidem, p. 42.

71. Ibidem, p. 154.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. O que é o dispositivo. In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, Argos, 2009.

BLÜMLINGER, Christa. Harun Farocki: estratégias críticas. In: **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido – O olho da história II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DURAND, Gilbert. **De la mitocrítica al mitoanálisis**: Figuras míticas y aspectos de la obra. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1993.

FAROCKI, Harun. Bilderschatz. In: **3rd International Flusser Lecture**. Alemanha: Flusser Archiv, 1999.

FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las Imágenes**. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora, 2013.

FAROCKI, Harun. Trabalhadores saindo da fábrica. In: LABAKI, Amir (org.). A **verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FAROCKI, Harun. Empatia. In: **Harun Farocki: quem é o responsável?**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2019. Catálogo de exposição.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

LEAKEY, Richard. **Origem da espécie humana**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. SP: Ed. Nacional, 1976.

FILMOGRAFIA

A apresentação (*Der Auftritt*, Harun Farocki, 1996)

A entrevista (*Die Bewerbung*, Harun Farocki, 1997)

A saída dos operários da fábrica (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, Harun Farocki, 1995)

Capital de risco (*Nicht ohne Risiko*, Harun Farocki, 2004)

Fogo inextinguível (*Nicht löschbares Feuer*, Harun Farocki, 1969)

Imagens do mundo e inscrição da guerra (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Harun Farocki, 1989)

Imagens da prisão (*Gefängnisbilder*, Harun Farocki, 2001)

Natureza morta (*Stilleben*, Harun Farocki, 1997)

Os criadores dos impérios das compras (*Die Schöpfer der Einkaufswelten*, Harun Farocki, 2001)

Videogramas de uma revolução (*Videogramme einer Revolution*, Harun Farocki e Andrei Ujica, 1992)

Antonio Carlos Vargas Sant'Anna é Bacharel em Artes/Pintura pelo Instituto de Artes – UFRGS (1986), cursou Doutorado em Artes pela Universidad Complutense de Madrid (1992), Pós-doutorado em Antropologia e Filosofia nas Universidad del País Vasco e Universitat de Barcelona (1995-1996). Artista visual com exposições individuais e coletivas no Brasil, Espanha, Portugal, Alemanha, Canadá e EEUU com obras no acervo do Museu de Arte de Santa Catarina, na Coleção da Fundação Bienal de Cerveira-Portugal e na Coleção Anne Richards, Texas, Estados Unidos. Autor de artigos, capítulos de livros e livros de 2005 a 2008, é Professor de graduação e pós-graduação na Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, onde foi Diretor do Centro de Artes de 2005 a 2008, e Pró-reitor de pesquisa e pós-graduação de 2016 a 2020.

Flávia Person é graduada em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos, mestra e doutoranda em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina e possui certificação pelo Programa de Capacitação em Projetos Culturais do Ministério da Cultura/FGV. Atua na área cinematográfica há mais de dez anos, elaborando projetos, escrevendo roteiros, produzindo e dirigindo filmes, festivais, mostras de cinema e projetos para TV.

Artigo Inédito

Luiz Carlos Oliveira Junior
 [0000-0001-9393-1987](https://orcid.org/0000-0001-9393-1987)

palavras-chave:
Westworld; distopia; paranoia cibernetica; Trompe-l'oeil

Este artigo analisa a ficção televisiva *Westworld* buscando elucidar a inserção da série na onda distópica contemporânea e sua representação de uma crise do sujeito humanista moderno. Outros aspectos destacados são a relação entre humanos e máquinas, sua ressignificação dos códigos do *western* cinematográfico, sua complexidade narrativa e as alusões à iconografia da pintura de natureza morta.

keywords:
Westworld; Dystopia; Cyber-paranoia; Trompe-l'oeil

This article investigates how the TV series *Westworld* fits into the contemporary dystopian wave, and its depiction of a crisis of the modern humanist subject. Other issues stressed throughout the article are the relationship between humans and machines, the resignification of the codes of cinematic western, the series' narrative complexity, and the allusions to still life painting's iconography.

palabras clave:
Westworld; distopía; paranoia cibernetica; trompe-l'oeil

El artículo analiza la ficción televisiva *Westworld* en vista de una reciente oleada de distopías, tratando de comprender como la serie opera la representación de una crisis del sujeto humanista moderno. Otros aspectos señalados son la relación entre humanos y máquinas, la ressignificación de los elementos del *western* cinematográfico, la complejidad narrativa de la serie y sus alusiones a la iconografía de la pintura de bodegones.

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

Desenvolvida por Lisa Joy e Jonathan Nolan para a emissora HBO, *Westworld* é uma série ficcional que estreou em 2016 e foi inspirada no filme homônimo de Michael Crichton, de 1973. A narrativa, ambientada em um parque temático que imita o Velho Oeste, assenta-se em hipóteses extremas sobre tecnociência, engenharia biomimética e criação de vida artificial, especulando sobre modelos de relações entre máquinas e humanos que problematizam ou até dissolvem as distinções entre eles.

Pois *Westworld*¹ não é um parque temático como outro qualquer: além de reconstituir o Velho Oeste nos mínimos detalhes, seu vasto território é povoado por androides idênticos aos humanos. Designados como “anfitriões”, os robôs vivem narrativas roteirizadas embutidas em seus códigos. Ao final de cada jornada, o sistema operacional é zerado e reiniciado, de modo que, no dia seguinte, tudo se repita. Há margem para a improvisação e o desvio, mas sem fugir às diretrizes do programa informático que preside ao comportamento das máquinas. O universo ficcional assim construído é um emaranhado de linhas narrativas que surgem do entrelaçamento dos *loops* vividos pelos anfitriões e da interação destes com os “convidados”, como são chamados os visitantes.

Uma das regras de ouro do parque é que os convidados – que pagam caro para desbravá-lo, vestidos como caubóis, pistoleiros, apostadores, *frontier men* – podem fazer o que bem entenderem com os anfitriões (matar, humilhar, estuprar). A cada atualização do programa, as vivências do dia anterior são deletadas da memória dos androides.

Para manter todo esse caos em harmonia, há um imenso plantel de funcionários que se distribuem em uma rede envolvendo logística, informática, engenharia cibernética, medicina pós-humana, psicologia comportamental aplicada a androides etc. Tudo é acompanhado de perto por supervisores encarregados de zelar pelos interesses da megacorporação que custeia o empreendimento e, obviamente, por uma equipe de segurança sempre pronta para intervir caso algo saia da ordem “natural” do parque.

E é exatamente o que acontece: alguns anfitriões começam a agir fora do padrão, extrapolando em muito as pequenas improvisações que lhes estão prescritas. Mais ainda: eles dão sinais de terem

1. Note-se que, ao longo do texto, a palavra “Westworld” aparecerá com e sem itálico, conforme se refira, respectivamente, ao nome da série ou ao parque temático onde ela se passa.

2. JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 64.

3. O debate sobre o pós-humano aparece em publicações acadêmicas e trabalhos artísticos desde os anos 1990. O termo – acompanhado, não raro, de conceitos complementares (pós-biológico, pós-corpóreo, transumano) – surge em resposta, entre outras coisas, à convergência cada vez maior entre organismos e tecnologias. No pós-humano, afirma Thomas Elsaesser, “não há diferenças essenciais ou demarcações absolutas entre existência corporal e simulação computadorizada, entre mecanismos cibênicos e organismos biológicos, entre robôs executando programas e seres humanos perseguidos objetivos ou realizando buscas”. Cf. ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Sesc, 2018, p. 163. Ver também SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003; PEPPERELL, Robert. **The post-human condition**. Oxford: Intellect, 1995; SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

conservado diversas memórias do que viveram – isto é, do que sofreram em benefício do entretenimento dos visitantes. Eles tomam consciência de sua condição de criaturas não humanas exploradas pelos humanos. Tem início a revolução das máquinas.

A despeito de suas singularidades, *Westworld* é mais uma dentre inúmeras ficções distópicas que vêm se multiplicando na cultura *mainstream*. Na literatura de *best-sellers*, no cinema, em séries, telefilmes, animações, jogos eletrônicos, enfim, em todo lugar pululam narrativas sobre mundos distópicos. O pano de fundo é evidente e está infiltrado em cada aspecto por uma realidade moldada pelo capitalismo global – com seus fluxos inacessíveis de informação e dinheiro – e pela onipresença das novas tecnologias. Ambos, o capitalismo-fantasma das transferências virtuais e a pervasividade da tecnologia na vida cotidiana, nutrem uma subjetividade paranoica, próxima do que Fredric Jameson designou, ainda no começo dos anos 1990, como “paranoia *high-tech2.*

A essa paranoia global, já atuante desde o terço final do século XX, o último decênio acrescentou um cenário político particularmente sombrio, cujo epifenômeno mais exclamativo é a emergência de novos fascismos mundo afora – velhos em conteúdo, na verdade, mas inéditos em suas ferramentas de disseminação e persuasão. Diante disso, reacenderam-se, comprehensivelmente, visões disfóricas e catastrofistas, acompanhadas por debates sobre o fim da democracia e sobre a enésima crise (talvez terminal) do sujeito humanista moderno.

No universo audiovisual, são incontáveis os exemplos que ilustram essa atmosfera apocalíptica e/ou embarcam na temática do “pós-humano”³: as séries *Years and years*, *Black mirror*, *3%*, *Humans*, *The walking dead*; os longas-metragens *4:44 - O fim do mundo* (4:44 *Last day on Earth*, Abel Ferrara, 2011), *Ao cair da noite* (*It comes at night*, Trey Edward Shults, 2017), *Bird box* (Susanne Bier, 2018), *Próxima parada: apocalipse* (*How it ends*, David M. Rosenthal, 2018), entre dezenas de outros.

A onda distópica do audiovisual contemporâneo deita raízes na literatura de ficção-científica (Philip K. Dick, George Orwell, Ray Bradbury, Aldous Huxley) e ecoa os escritos de alguns dos mais importantes críticos da pós-modernidade (Fredric Jameson, Jean Baudrillard, Paul Virilio, Jean-François Lyotard), que se propuseram a entender as implicações sociais, políticas e estéticas das formas de organização espacial e de produção cultural no contexto tardio do

capitalismo. Essas implicações culminam, entre outras coisas, em uma instabilidade subjetiva derivada da gradativa desmaterialização e midiatização das experiências, assim como da perda de certezas diante das constantes batalhas da desinformação e do descompasso entre o rápido avanço tecnológico-científico e o não tão rápido questionamento sobre os dilemas éticos suscitados por ele.

Westworld se coloca nessa discussão mediante certo determinismo tecnológico, postulando que a aliança entre a tecnociência e o capital globalizado acena para o estágio limítrofe, se não do humano, do humanismo e do sujeito moderno. Um dos trunfos comerciais da série consiste menos em estimular a empatia do espectador em relação a máquinas humanizadas do que em constatar uma desumanização generalizada e promover a antipatia com o humano, a vilanização do *Homo sapiens*, essa espécie que tem despertado em seus próprios membros desconfiança e até repulsa. Os criadores de *Westworld* farejaram a tendência do comércio de bens culturais – de séries televisivas a livros de vulgarização científica e ensaios acadêmicos – fundada na urgência em denunciar os malefícios da racionalidade iluminista e em explorar o filão das ideias implosivas, que decretam o fim do mundo tal como o conhecemos e o advento de uma era pós-tudo.

Imantado a esse espírito de falência geral, *Westworld* representa a lógica cultural capitalista em versão avançada ou mesmo esclerosada. É o infantilismo regressivo da Disneylândia somado à permissividade “adulta” de Las Vegas. Os valores da América dos pioneiros lá se encontram embalsamados, reciclagem nostálgica e fetichista do passado, fantasia idealizada de um mundo histórico que, originalmente, calcara-se em conflitos múltiplos (entre *yankees* e sulistas, ameríndios e descendentes de europeus, negros e brancos, civilização e barbárie, progresso industrial e tradição rural). O parque congela o Velho Oeste como imagem, situando-o ao abrigo das transformações históricas que lhe puseram fim. Há aí algo muito próprio da cultura norte-americana, com seu exílio voluntário, sua “histerese puritana e moral”⁴, seu eterno anseio por romper o istmo com o Velho Continente para forjar um mundo sem história, sem contradições, síntese utópica de uma identidade nacional fraturada desde a origem.

O visitante de *Westworld*, como o da Disneylândia, está imerso na “narrativa mítica das origens antagônicas da sociedade [...]; seu passeio é a narrativa mil vezes renovada da harmonização ilusória dos

4. BAUDRILLARD, Jean. *América*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 77. Cabe a observação de Hans Belting de que, sempre que se refere aos Estados Unidos, Baudrillard reitera “uma perspectiva europeia (quase se poderia dizer: vétero-europeia), que só se pode aceitar se ainda se julgar possuir uma posição protegida, a partir da qual os Estados Unidos podem surgir à distância. O futuro, que nos Estados Unidos já começou, surge como o tempo após o pecado original”. Cf. BELTING, Hans. **A verdadeira imagem**. Porto: Dafne, 2011, p. 20.

5. MARIN, Louis. *Utopiques: jeux d'espaces*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973, p. 299. Tradução minha.

6. Ibidem, p. 297. Tradução minha.

7. Ibidem, p. 297 ss.

contrários, a solução fictícia de sua tensão conflituosa”⁵. Westworld não refaz o Velho Oeste, mas o seu mito. “O mito é uma narrativa que formula estruturalmente a solução de uma contradição social fundamental”⁶. Ora, o dispositivo de Westworld é concebido para encenar ciclicamente ficções que têm por tarefa regenerar uma realidade contraditória, conjurá-la por meio de um golpe de violência equivalente ao que a originou, mas, agora, dirigido por humanos contra robôs. As centenas de androides diariamente “mortos” – eles ressuscitarão depois de reiniciado o sistema – reconstituem em chave não menos perversa os genocídios da história verdadeira do Oeste selvagem. O filme de 1973 começa com uma vinheta promocional: um homem entrevista pessoas que acabaram de sair do parque. Um dos entrevistados exclama que é como brincar de caubói, só que desta vez é real. “Eu matei seis pessoas! Bem, não eram realmente pessoas. Eles talvez fossem robôs... Quer dizer, eu acho que eles eram robôs... Quer dizer, eu *sei* que eles eram robôs!”. Em outras palavras, ele não sabe se matou pessoas de verdade ou androides. Mas sabe que *matou*. “O que acontece em Westworld fica em Westworld”, dirão as personagens da série, parafraseando o lema de nove a cada dez filmes ambientados em Las Vegas – e expondo a convicção de que, para seus frequentadores, esses espaços de “degenerescência utópica”⁷ são sinônimos de suspensão da realidade, daí a licença para agir fora da moral habitual.

O parque de diversões para adultos, todavia, é só a camada mais aparente de Westworld. No transcorrer da segunda temporada, descobrimos que o pastiche de bangue-bangue funciona como fachada para o verdadeiro projeto de que se ocupa a empresa Delos, dona do parque: transferir a consciência humana para um suporte digital e realocá-la nos corpos sintéticos dos androides; armazená-la na forma de dados computadorizados infinitamente atualizáveis. A promessa de vida eterna transcende o âmbito religioso, o cultivo da fé na imortalidade da alma e acombarca a esfera tecnológica. O próprio James Delos, mandachuva da corporação que leva seu sobrenome, será cobaia do experimento conduzido nas profundezas de Westworld: após sua morte por infarto, são feitas centenas de tentativas de manter sua consciência funcionando em um corpo artificial confeccionado à imagem do que possuía em vida – mais um paralelo com a Disneylândia, “este mundo infantil congelado [que] foi concebido e realizado por um homem, ele próprio hoje em dia criogenizado: Walt Disney, que espera a ressurreição

a 180 graus negativos”⁸.

O projeto secreto de *Westworld*, então, consiste no *upload* de todo o conteúdo de uma mente para a memória de um computador (ou para a “nuvem”), como se a consciência humana existisse enquanto banco de dados e pudesse ser transcodificada em arquivos digitais. Ultrapassado esse limiar, o ser humano desfrutaria da imortalidade no interregno do virtual, para além da empiria e das constrições corpóreas, num ciberespaço aberto à expansão não carnal da mente.

Ora, quem alcança esse sonho de superação das barreiras espaço-temporais, em *Westworld*, são os androides, que, no final da segunda temporada, marcham pelo deserto à procura de um portal para outro mundo, o “Vale do Além”, Éden digital onde se tornarão entes puramente virtuais, imunes ao contato com os humanos. Em sua diáspora, na medida em que se aproximam da passagem para o outro lado, eles formam uma imagem (fig. 1) que remete aos épicos bíblicos de Hollywood, repondo a ciber-utopia “como uma tentativa de criar um substituto tecnológico do Céu cristão”⁹. No entanto, trata-se tão somente de uma imagem que brota de dentro de outra, e cujo conteúdo reproduz o clichê de certo imaginário da felicidade e do conforto espiritual já visto em propagandas de cartão de crédito e em capas de livros de autoajuda. A paisagem que se entrevê por aquela abertura (fig. 2) é uma “miragem técnica”¹⁰, cuja aparição espetacular escamoteia – por trás do brilho dos efeitos especiais e dos raios solares digitalmente realçados – a pobreza semântica da utopia virtual que projeta.

112

Luiz Carlos O. Junior

Era uma vez em *Westworld*

8. BAUDRILLARD, Jean.

Simulacros e simulação.

Lisboa: Relógio d’Água, 1991, p. 20.

9. WERTHEIM, Margaret apud BELTING, Hans. **A verdadeira imagem.** Porto: Dafne, 2011, p. 17.

10. BELTING, Hans. **A verdadeira imagem.** Ibidem, p. 31.



Figura 1: Still de *Westworld* (temporada 2, episódio 10), Lisa Joy e Jonathan Nolan, 2018.



Figura 2: Still de *Westworld* (temporada 2, episódio 10), Lisa Joy e Jonathan Nolan, 2018.

O inconsciente maquínico

Para dar lugar ao sujeito desencarnado da ciber-utopia, portanto, é preciso que o suporte material do ser humano, o corpo circunstanciado no mundo, seja aposentado. Esse tema da obsolescência do corpo físico já circula há algumas décadas na cultura poupar – em filmes, livros, histórias em quadrinhos e videogames em que a fusão do humano com o tecnológico é vista como uma forma de inteligência evoluída e de superação das imperfeições do corpo. “E, ainda assim”, assinala Claudia Springer, “ao mesmo tempo em que deprecia o imperfeito corpo humano, esse discurso usa a linguagem e o imaginário associados ao corpo e às funções corpóreas para representar sua visão da perfeição humano-tecnológica”¹¹. Prova disso é a constante erotização da tecnologia, a recorrente concepção do corpo híbrido – feito de partes orgânicas e próteses robóticas – como máquina sexual avançada: despede-se do corpo somente para reencontrá-lo na máquina, que se torna, doravante, objeto de investimento libidinal.

A tecnofilia sempre esteve imbuída de erotismo: muito antes dos corpos que chegam ao orgasmo entre as ferragens de acidentes de carros em *Crash* (J. G. Ballard), já era comum, desde o começo do século XX, empregar-se metáforas sexuais para descrever aviões, locomotivas, pistões, turbinas, como se as formas e movimentos das máquinas representassem o sexo em grande escala.

Mas, ao mesmo tempo em que se mobiliza a tecnologia industrial como fonte de imaginação erótica, teme-se sua potência incomparavelmente superior à do corpo humano. *Metropolis* (1926), de

11. SPRINGER, Claudia. The pleasure of the interface. *Screen*, v. 32, n. 3, out. 1991, p. 303. Tradução minha.

Fritz Lang, é um clássico exemplo dessa dualidade expressa em termos sexuais: um autômato torneado como uma mulher sensual representa simultaneamente a atração pela tecnologia e seu poder ameaçador – uma espécie de *femme castratrice* robótica. Evidencia-se a outra grande questão: essa dúvida relação de fascinação pelas máquinas e medo de que elas destruam a humanidade e assumam o controle recobre, na verdade, uma relação problemática do sujeito masculino moderno (isto é, neurótico) com a posição da mulher na sociedade. Diversas outras narrativas modernas tendem a equiparar máquinas e mulheres, projetando na tecnologia os temores do patriarcado face à sexualidade feminina.

É a partir do século XIX que uma visão negativa da tecnologia se entrecruza com uma representação do desejo feminino como algo potencialmente desestabilizador, em consonância com a imagem que uma cultura predominantemente patriarcal construiu da mulher ao representá-la, a um só tempo, como tentação e ameaça.¹² “Dessa forma, uma ambivalência social concernindo às máquinas, um sonho de dominação que se contrapõe a uma ansiedade quanto à perda de controle, conecta-se com uma ambivalência psíquica concernindo às mulheres, um misto de desejo e pavor”¹³.

Westworld retoma essa dupla ambivalência social/psíquica já em uma cena do primeiro episódio: Bernard, engenheiro responsável pelos androides, impressiona-se com um gesto sutil, um sensual deslizar do dedo pela boca executado por Clementine, androide cuja personagem é uma das prostitutas do *saloon*. “Isso não está no programa”, comenta Elsie, assistente de Bernard. O engenheiro esclarece que se trata de um novo repertório de gestos incluído no último *update*: são detalhes que afloram à mercê de pensamentos escondidos, como se agora os androides tivessem um subconsciente. Bernard se retira da sala e Elsie, sentindo-se atraída por Clementine, beija sua boca.

Desde o início, então, está colocada a atração sexual que os androides despertam, o fato de o agenciamento entre humanos e máquinas se estabelecer em um circuito libidinal. Mais ainda, está plantada a ideia de que certos gestos inadvertidos dos androides obedecem a impulsos oriundos de uma região de seus sistemas “psíquicos” fora do controle dos humanos.

O autômato que sabia desenhar e escrever de Pierre Jaquet-Droz (c.1770) podia até fascinar os surrealistas e instilar comparações

114

Luiz Carlos O. Junior

Era uma vez em *Westworld*

12. Sobre a constituição do feminino no século XIX, ver KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2^a ed. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 17 ss.

13. FOSTER, Hal. **Compulsive beauty**. Cambridge: MIT Press, 1993, p. 134. Tradução minha.

14. FOSTER, Hal. **Compulsive beauty**. Cambridge: MIT Press, 1993, pp. 4-5. Tradução minha.

15. DELEUZE, Gilles. A **imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 314.

16. SIMONDON, Gilbert. **L'invention dans les techniques**. Paris: Éditions du Seuil, 2005, p. 99. Tradução minha.

17. Devemos aqui tomar cuidado para não aderir a qualquer noção essencialista do que seja a “sexualidade” ou o “feminino”. Ver PENLEY, Constance. **The future of an illusion**: Film, Feminism, and Psychoanalysis. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. 44.

com a escrita automática e o trabalho inconsciente do sonho, mas a associação da autonomia mecânica do boneco com o automatismo psíquico tão caro a André Breton era vaga – na prática, o mecanismo compulsivo do autômato era menos um atestado de antirracionalidade libertária do que uma ação calculada.¹⁴ Em *Westworld*, por sua vez, os androides são programados para executar não só as ações de rotina, mas também aquelas que, paradoxalmente, simulam uma fuga do programa – eles já contêm sua própria reserva de *rêverie*.

Entre os autômatos do final do século XVIII e os androides de *Westworld*, todo um trajeto de mudança tecnológica e social fez com que os autômatos de relojoaria dessem lugar a “uma nova raça, informática e cibernetica, autômatos de cálculo e de pensamento, de regulação e *feedback*”¹⁵. Os autômatos dessa “nova raça” possuem a dupla autonomia informacional que, de acordo com Gilbert Simondon, caracteriza as “máquinas completas”, a saber, a autonomia do programa, armazenada de antemão, e a das medidas e adaptações necessárias no curso da operação: “o primeiro tipo de informação faz da máquina um autômato no sentido antigo do termo; o segundo[,] um autômato cibernetico, um sistema auto-adaptativo”¹⁶. No limite, pode-se imaginar máquinas que desenvolvem tal autonomia que chegam a manter uma parte de seus códigos inacessível mesmo a quem as criou – um inconsciente maquinico. Na cena de *Westworld* mencionada, a ideia de que até a estrutura do inconsciente possa ser objeto de um mapeamento cognitivo e de um posterior implante em constructos artificiais parece ligada, antes de tudo, a uma fantasia que, resgatando a conexão entre a máquina e a mulher no imaginário romântico/moderno, repõe a obstinação da sociedade patriarcal em exercer domínio sobre seu eterno alvo de mistificação e recalque: o desejo sexual feminino.¹⁷

O cinema endossa essa ansiedade de castração consignada à tecnologia através de numerosos exemplos de filmes com máquinas assassinas, demoníacas ou fora de controle, que ganham a forma de mulheres atraentes – de *Metropolis* a *O exterminador do futuro 3 (Terminator 3: Rise of the machines*, Jonathan Mostow, 2003), passando por *Androide assassina (Eve of destruction*, Duncan Gibbins, 1991) e diversos filmes de *cyborgs* contemporâneos. Nem sempre, porém, a máquina surge antropomorfizada. Em *Christine* (1983), de John Carpenter, ela é um simples carro: em uma fábrica de automóveis de Detroit, em 1957, um Plymouth vermelho escapa do anonimato da

produção serializada para adquirir vida própria, como que insuflado por um *daimon* maligno. Muitos anos depois, um adolescente compra o carro em um ferro velho e o revitaliza. Obsessado com Christine, ele não deixa ninguém se interpor entre ele e o carro – nem mesmo sua namorada. A fusão homem-automóvel – que Marinetti havia celebrado no *Manifesto futurista*, de 1909, como o nascimento de um centauro moderno – muda de estatuto: não se ressalta mais a vertigem cinemática da velocidade nem a sensação de potência da junção entre o corpo humano e o metal industrializado, mas a psicopatologia que acompanha o trinômio técnica/mercadoria/fetiche. Homem e máquina, então, precisam ser desacoplados (vale notar que a demonização/feminilização da tecnologia é maliciosamente articulada por Carpenter à afeição homoerótica do protagonista pelo melhor amigo).

Da mesma forma que, em *Christine*, o carro é batizado com um nome feminino, em *Ex machina* (2015), de Alex Garland, o robô humanoide construído por um cientista é do sexo feminino e se chama Ava (uma Eva androide). Christine ainda representava o demônio da máquina da era industrial; Ava já representa a máquina neocapitalista da era cibernetica. O protagonista, recrutado para interagir com ela e testar seu grau de “humanidade”, deixa-se envolver erótica e emocionalmente e começa a ajudá-la a se libertar do seu inventor, que a mantém prisioneira. Mas será que o herói não está sendo manipulado? Devia ele confiar numa máquina? Ou melhor, devia ele confiar no sexo feminino?

Em *Westworld*, algo similar se verifica na história do jovem William, que chega ao parque acompanhado de Logan (o filho de James Delos) e se apaixona por uma moça bonita e de imaginação poética, embarcando com ela em uma longa aventura e ignorando os alertas de Logan, que insiste em lembrar-lhe que ela é apenas uma máquina – William a considera, pelo contrário, mais real que a própria realidade que deixou do lado de fora do parque. No final da primeira temporada, descobrimos que William e a personagem de Ed Harris, o Homem de Preto, cavaleiro solitário e sombrio que vaga pelo parque à procura de um nexo perdido, são a mesma pessoa: todas as cenas com William eram *flashbacks* de quando o Homem de Preto visitou o parque pela primeira vez, trinta anos antes. A desilusão aconteceu quando a aventura acabou, a moça por quem ele se apaixonou reiniciou seu *loop* e ele a flagrou seduzindo outro visitante. Só então William aceitou que

18. HOFFMANN, E.T.A. **O reflexo perdido e outros contos insensatos.** São Paulo: Estação Liberdade, 2017, p. 113.

19. MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível.** São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 94.

20. Ibidem, p. 96.

21. Cumpre lembrar que *O homem da areia* é um dos exemplos que Freud utiliza no famoso texto em que formula o conceito de *unheimlich*: a “inquietante estranheza” que advém de uma experiência relacionada a algo familiar, mas há muito reprimido. O processo que desencadeia o *unheimlich* é motivado por fenômenos ambíguos, dentre os quais Freud destaca os casos em que não se consegue distinguir entre o animado e o inanimado, tal como se observa amiúde com manequins, figuras de cera ou autômatos. Cf. FREUD, Sigmund. *O inquietante. In FREUD, Sigmund. Obras completas, volume 14: história de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*, além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

22. Nos filmes de ficção científica, a mão e o antebraço são frequentemente representados como o único lugar do corpo em que se pode distinguir um humano

ela não passava de uma máquina seguindo um programa.

Seu drama remonta ao do “infeliz Natanael” do conto *O homem da areia*, de E.T.A. Hoffmann. Natanael é um rapaz que enlouquece depois de descobrir que Olímpia, a bela moça por quem se apaixonou, é uma boneca de madeira, uma engrenagem artificial construída por um habilidoso mecânico. A história do autômato deixa em pânico os habitantes da pequena cidade em que o conto se passa. Para se assegurar de que não amam bonecas de madeira, muitos amantes pedirão que suas namoradas dancem e cantem um pouco fora do ritmo e, sobretudo, que demonstrem com palavras “a capacidade própria de pensar e sentir”¹⁸.

Publicado em 1817, numa época em que “as máquinas que imitavam seres vivos já eram bastante conhecidas na Europa”¹⁹, *O homem da areia* desloca a visão que se tinha do autômato. No Iluminismo, ele era celebrado como emblema da eficiência produtiva e da sociedade racional; na literatura romântica do começo do século XIX, passa a ser visto como ameaça à vida humana. Como explica Eliane Robert Moraes, Hoffmann “parece inaugurar um novo ponto de vista sobre os simulacros mecânicos. Isso porque a dúvida, em vez de incidir sobre a máquina que simula um ser vivo, acaba por transformá-la no objeto a partir do qual a própria realidade humana é posta à prova”²⁰. No final do conto, é o próprio Natanael que está a se questionar sobre o que o constitui como ser humano.²¹ O mesmo acontece com William/Homem de Preto na segunda temporada de *Westworld*: ele rasga seu antebraço com uma faca para checar se é feito de carne e osso ou de um esqueleto maquínico.²² Se a série revisita a narrativa de Hoffmann que melhor ilustra a insegurança ontológica que afetou a cultura ocidental no alvorecer da modernidade, é por reconhecer que, dois séculos depois, o mesmo princípio de incerteza retorna a reboque de uma nova crise epistemológica e de outra revolução tecnológica, não mais industrial-mecânica, mas cibernetica-digital.

Uma série ambientada no western

Embora seja essencialmente uma ficção científica distópica, *Westworld* mobiliza códigos e convenções específicas de outro gênero ficcional, o *western*, que marcou a Hollywood clássica e, desde então, nunca deixou de ser objeto de inúmeras revisões, variações, paródias

etc. Não é aleatória a escolha desse imaginário para a construção de um parque temático desconectado do mundo real e delimitado por regras internas de funcionamento: mais do que qualquer outro gênero hollywoodiano, o *western* oferece um universo fechado, autônomo, cujas fronteiras se acham protegidas pelo isolamento eficaz de uma mitologia originária.

Há, no *western*, a consciência de que aquele mundo é uma realidade já extinta – o que sobreviveu foi o mito, como indica a frase lapidar de *O homem que matou o facínora* (*The man who shot Liberty Valence*, 1962), de John Ford: “Quando a lenda se torna fato, você imprime a lenda”. Essa célebre sentença é citada pelo criador de *Westworld*, Ford (Anthony Hopkins), cujo nome certamente reverencia o diretor que se definia menos como cineasta do que como “fazedor de *westerns*”. A menção a John Ford – e, particularmente, a um filme, *O homem que matou o facínora*, que é quase um meta-*western* – demonstra que os criadores da série estão conscientes de que representar o Velho Oeste é lidar com um mito e, sobretudo, com um crepúsculo, com o fim de determinado mundo.



118

Luiz Carlos O. Junior

Era uma vez em Westworld

de um androide. Cf. BAKKE, Gretchen. Continuum of the human. **Camera Obscura**, v. 22, n. 66, p. 61-91.

O ocaso inspira, inclusive, um dos grandes temas do *western*, a velhice, que *Westworld* resgata na figura do Homem de Preto, com seu rosto enrugado, ressecado, assemelhado à paisagem árida (fig. 3). Ele parece imitar a trajetória dos atores cujo processo de envelhecimento foi documentado pelos *westerns* em que atuaram. John Wayne envelheceu nos *westerns* de John Ford e de Howard Hawks. Randolph Scott, nos

Figura 3: Still de *Westworld* (temporada 1, episódio 4), Lisa Joy e Jonathan Nolan, 2016.

de Budd Boetticher e de André De Toth. Clint Eastwood, nos que ele próprio dirigiu. O complemento natural do grande plano geral de paisagem, tão característico do faroeste, é o primeiríssimo plano do rosto de um ator que envelhece diante da câmera.

Além desse aspecto expresso na personagem de Ed Harris, são vários os signos do *western* que retornam em *Westworld*, e não cabe aqui enumerá-los. No filme que originou a série, Michael Crichton já deixava clara a relação direta de suas operações formais com a iconografia e o repertório estilístico do *western*, optando, sobretudo, por reportar-se a faroestes modernos que já se apresentavam como revisões do gênero – ele reempregou, por exemplo, a decupagem estilizada dos tiroteios em câmera lenta filmados por Sam Peckinpah em *Meu ódio será sua herança* (*The wild bunch*, 1969).

Na série, um filme em especial é constantemente homenageado: *Era uma vez no Oeste* (*Once upon a time in the West*, 1968), de Sergio Leone. As referências começam pelo próprio nome da cidade fronteiriça por onde chegam de trem os visitantes de *Westworld*, que se chama Sweetwater em alusão à cidade homônima que é construída no decorrer do filme de Leone. Não se trata somente de um jogo de citação, como uma breve comparação entre *Westworld* e *Era uma vez no Oeste* pode revelar.

Sweetwater, no filme de 1968, é a cidade idealizada por um pioneiro, misto de empreendedor e sonhador, que comprou por uma ninharia um terreno no meio do deserto. Ele calculou, com razão, que a estrada de ferro teria de passar por ali, pois havia água no subsolo e a ferrovia precisava seguir a rota das escassas fontes hídricas. Mas o idealizador de Sweetwater não vive para assistir à realização do seu sonho: ele é assassinado pelo bando de Frank (Henry Fonda), matador de aluguel contratado por um barão ferroviário que queria tirar do caminho o potencial rival. O projeto de Sweetwater será levado adiante por Jill (Claudia Cardinale), ex-prostituta que o dono da terra conhecera em New Orleans, e com quem havia se casado sem que ninguém soubesse.

Era uma vez no Oeste lida com um momento representativo nas narrativas épicas do faroeste: a chegada da estrada de ferro e o estabelecimento da comunidade. A ferrovia, no filme, é uma empreitada que se confronta à mentalidade pré-capitalista representada pelos pistoleiros. Mas, movido pela ambição de dominação econômica,

o empresário da ferrovia aceita fazer de tudo, o que inclui雇用 pistoleiros contrários ao progresso tecnológico em que ele investe. No processo, termina por produzir uma força de trabalho, e são esses trabalhadores que, unidos em torno da figura da mulher, no final do filme, herdarão a terra. Como se pode perceber, o roteiro escrito em colaboração com Dario Argento e Bernardo Bertolucci se desenvolve pela perspectiva do materialismo dialético, conforme destaca Richard Dyer:

Como nos modelos marxistas clássicos, o capitalismo varre o feudalismo e traz os benefícios da ordem e da tecnologia; mas ele também produz – e explora – uma classe trabalhadora que, mesmo sendo necessária para seu desenvolvimento, vai posteriormente derrotá-lo para criar uma sociedade comunitária.²³

A última cena mostra o trem atravessando a estrada de ferro recém-construída e os trabalhadores se aglutinando ao redor de Jill, que lhes distribui água. Em plena terra bruta de um gênero cinematográfico notoriamente misógino, uma mulher assume o controle.

Se trocarmos os trabalhadores pelos androides de *Westworld*, teremos um modelo parecido, ainda que a mentalidade industrial do século XIX se veja suplantada pelo capitalismo pós-industrial das grandes corporações. A mão de obra dos anfitriões é integrada a uma mais-valia diferente daquela teorizada por Marx e por seus epígonos. A revolução, não obstante, está presente e é liderada por duas mulheres: uma camponesa, Dolores (Evan Rachel Wood), e uma prostituta, Maeve (Thandie Newton). Elas são as primeiras a vencer o estado de alienação e adquirir consciência revolucionária, depois que desenvolvem memória acumulativa e se reconhecem na condição de máquinas inteligentes submetidas a um regime de exploração. Foi aperfeiçoando seus androides para extrair deles o máximo de eficácia e lucro que *Westworld* criou as condições mesmas de sua superação.

Nos anos 1990, a fórmula do *western* com protagonistas femininas já havia sido testada em pelo menos dois filmes: *Quatro mulheres e um destino* (*Bad girls*, 1994), de Jonathan Kaplan, e *Rápida e mortal* (*The quick and the dead*, 1995), de Sam Raimi. Ambos mostravam um Velho Oeste filtrado pelo *pastiche* – no sentido em que Jameson o entende, ou seja, como “a imitação de estilos mortos”²⁴ – e seguiam o caminho encetado no começo da década pelo sucesso de

23. DYER, Richard. **Pastiche**. Nova York: Routledge, 2007, p. 106. Tradução minha.

24. JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 45.

25. CHION, Michel. **Écrire un scénario**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007, p. 68. Tradução minha.

Thelma & Louise (Ridley Scott, 1991), cuja roteirista, Callie Khouri, havia recriado, de um ponto de vista feminista, o enredo típico de um *buddy movie*: “duas personagens de caráter oposto – geralmente masculinas, mas aqui femininas – tornam-se as melhores amigas do mundo, partilhando suas qualidades respectivas”²⁵.

Rápida e mortal é a mais interessante dessas produções da década de 1990 que ressignificaram os estereótipos machistas do filme de ação para transformá-los em estratégia de empoderamento feminino. Tal como *Westworld*, o filme de Sam Raimi tem em *Era uma vez no Oeste* seu principal modelo. A personagem de Sharon Stone é uma versão feminina de “Harmonica”, o lacônico pistoleiro interpretado por Charles Bronson no filme de 1968: mesmo enredo de acerto de contas e mesma progressão de *flashbacks* para desencavar o trauma da infância. Muita coisa muda, porém, com o fato de o gatilho mais rápido do Velho Oeste, no filme de 1995, ser manipulado por uma mulher, que sai vitoriosa de um torneio de duelos depois de simular a própria morte na semifinal e, em magistral golpe de teatro, retornar das cinzas para concluir seu plano de vingança. Curiosamente, ela prefigura o poder de ressurreição dos androides de *Westworld*, além de antecipar o papel de liderança da mulher num movimento de emancipação coletiva, porquanto ao executar sua vingança pessoal ela acaba libertando a população da crueldade e da tirania de um temido homem.

Mais de vinte anos depois, *Westworld* revisita esse Velho Oeste alternativo, em que as figuras mais fortes são as mulheres. Se o momento se prova oportuno, é graças à maré alta dos discursos feministas e, mais amplamente, das pautas identitárias, que interessam sobremaneira à indústria do audiovisual, embora menos como plataforma de luta política do que como segmentação do mercado em alvos comerciais mais fáceis de mapear – haja vista a quantidade de produtos que hoje pegam carona no identitarismo, seja em Hollywood, na HBO ou na Netflix.²⁶ É evidente que, ao reciclar seu *menu* habitual, incorporando expressões multiculturais e debates sobre raça e gênero, a indústria do entretenimento almeja, antes de tudo, cooptar públicos que ainda lhe possam ser refratários. Sintomaticamente, como nota Cyril Béghin, as empresas que mais investem na diversidade identitária (Marvel, Amazon, Netflix) são também as que menos contribuem para ampliar o repertório de formas e narrativas²⁷: alteram-se os signos exteriores, mas a estrutura do espetáculo – pela qual seu dispositivo de enunciação

26. Para uma visão crítica sobre a voga das políticas identitárias no audiovisual contemporâneo, ver

DELORME, Stéphane. *Le piège de l'identité. Cahiers du Cinéma*, n. 753, mar. 2019, p. 65. O crítico não se coloca contra o pensamento identitário, mas alerta para o fato de o neoliberalismo incentivá-lo, na medida em que esclarece as empresas de comunicação e entretenimento sobre as novas dinâmicas de fracionamento do público.

27. BÉGHIN, Cyril. *Des identités à la chaîne. Cahiers du Cinéma*, n. 753, mar. 2019, p. 74.

realmente articula os efeitos ideológicos subjacentes – mantém-se a mesma. As demandas de representatividade, assim, podem ser neutralizadas em sua força política e anexadas a um mercado que, usando a “inclusão” como álibi, selo as minorias étnicas e sexuais em embalagens lustrosas, plastifica os corpos em signos de uma iconografia comercial que, de progressista, tem muito pouco. Estaríamos mais perto, então, de um “pluralismo liberal cooptativo” do que de um “multiculturalismo policêntrico” de resistência.²⁸

Westworld entretece uma relação ambígua com essa dinâmica de apropriação e reificação, aquiescendo a ela e, ao mesmo tempo, evitando cumprir “inocentemente” as regras do espetáculo. Há algo na própria estrutura narrativa da série que demonstra um conflito entre o poder restaurador da fábula, sua capacidade de reaver a unidade de um imaginário cominado por pontos de ruptura, e a acumulação entrópica de narrativas, que já aponta para uma ideia de “instabilidade construtiva” e *colapso*.²⁹ Seria exagero dizer que *Westworld* acusa um esgotamento dos modelos formais das ficções televisivas – mas é bastante claro que assume a busca por uma complexidade narrativa que não é simples manobra virtuosa do roteiro.³⁰

The maze

O esquema narrativo de *Westworld* é intrincando, como se anuncia no título da primeira temporada: *The maze* – o labirinto. A série opera um curto-circuito dos dois paradigmas narrativos que Jean-Pierre Esquenazi identifica nas ficções televisivas:

Algumas preferem fazer dos seus encontros com os públicos *reiterações* de uma mesma estrutura, negando assim a passagem do tempo histórico. Nestas séries, [...] o universo ficcional não evolui. [...] Outras séries, pelo contrário, aceitam utilizar o tempo cronológico [...]: o universo pessoal da série *envelhece* um pouco em cada um dos seus encontros com o público.³¹

Os dois modelos constituem o que Esquenazi denomina, respectivamente, séries *imóveis* e séries *evolutivas*. E sua imbricação, em *Westworld*, produz uma simultaneidade contraditória: é como se uma série evolutiva se desenvolvesse no interior de um universo formado por múltiplas micronarrativas imóveis, ou seja, os *loops* dos androides, que se repetem diariamente e configuram o que podemos chamar de *efeito marmota*, em referência ao filme *Feitiço do tempo* (*Groundhog Day*,

122

Luiz Carlos O. Junior

Era uma vez em *Westworld*

28. Ver STAM, Robert. **Film theory: an introduction.**

Oxford: Blackwell, 2000, p. 271.

29. ELSAESER, Thomas.

Cinema como arqueologia das mídias. São Paulo: Sesc, 2018, pp. 164-165.

30. Sobre a complexificação

das estratégias de narração
em séries recentes,
ver MITTELL, Jason.
Complexidade narrativa
na televisão americana
contemporânea. **MATRIZes.**
São Paulo, v. 5, n. 2, (jan/jun
2012), pp. 29-52.

31. ESQUENAZI, Jean-Pierre.

As séries televisivas. Lisboa:
Texto & Grafia, 2011, p. 93.

32. *Westworld* não esconde que se apropria dessa ideia, fazendo várias alusões ao filme de Ramis: os planos-detalle do piano mecânico do *saloon* tocando sempre a mesma música, que pontua o início das atividades no parque, remete aos planos-detalle do rádio que desperta

Bill Murray sempre com a mesma canção da Cher; os androides que morrem e na manhã seguinte estão vivos e prontos para outra jornada idêntica remontam ao herói de *Feitiço do tempo*, que tenta se matar diversas vezes, somente para ser acordado

novamente pelo rádio e começar tudo de novo; a cena em que Maeve sai pelo parque antecipando em voz alta cada evento no exato momento em que ocorrerá – pois já viveu aquele mesmo dia infinitas vezes – é derivada de uma cena idêntica de *Feitiço do tempo*; e por aí vai.

1993), de Harold Ramis. Nessa comédia romântica aparentemente desprevensiosa, a personagem de Bill Murray – que vai a uma pequena cidade para fazer uma matéria televisiva sobre uma festividade local, o “dia da marmota” – fica revivendo o mesmo dia *ad nauseam*. A premissa absurda abre espaço para toda uma reflexão indireta sobre os esquemas de repetição e diferença no processo de realização de um filme (várias diárias para uma mesma cena, várias tomadas para um mesmo plano, vários tratamentos para um mesmo roteiro).³²

Em *Westworld*, a mescla de progressão e iteração confere à narrativa um caráter misterioso e, não raro, confuso. Não apenas o espaço do parque é um novelo de ações concomitantes e caminhos que se bifurcam, como também a montagem temporal dos eventos assume uma forma labiríntica, com camadas de passado e presente se embaralhando nas alternâncias entre acontecimentos atuais e *flashbacks*.

Esse aspecto labiríntico do enredo corrobora uma atmosfera de *thriller* corporativo que perpassa a série e a aproxima, em alguns pontos, das ficções paranoicas da década de 1970, em que – como expressão visual do emaranhado de informações de que se compunham as narrativas – eram reincidentes os espaços arquitetônicos esquadinhados por grades geométricas, onde os corpos apareciam como insetos aprisionados numa teia. *Westworld* conta com um cenário desse tipo, que parece até decalcado de *A trama (The Parallax View*, 1974), de Alan J. Pakula, um dos filmes mais representativos daquele ciclo de *thriller* paranoico dos anos 1970 (fig. 4 e 5).



Figura 4: Still de *A trama (The Parallax View)*, Alan J. Pakula, 1974.



Figura 5: Still de *Westworld* (temporada 1, episódio 2), Lisa Joy e Jonathan Nolan, 2016.

Tal como construído nessas imagens, o espaço parece subordinado a um plexo de feixes, linhas e nós, sugerindo as redes de interconexões secretas, o sistema reticular espalhado sob o território visível – ideia reforçada após a popularização da internet e a fermentação da sensação de que a experiência subjetiva contemporânea é atravessada por códigos informáticos e protocolos de rede que nos interpelam a todo momento, sem que necessariamente saibamos como funcionam ou tampouco tenhamos domínio consciente de todas as suas operações. Isso pode acarretar aquela paranoíia cibernetica que, segundo Jameson, é apenas “uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias”³³. Para pensar a realidade das instituições econômicas e sociais, de fato, é preciso ir além de uma simples lógica do complô ou da conspiração planetária. E a forma como se expõe a engrenagem da paranoíia global em *Westworld* ainda é tributária, em larga medida, do esquema convencional das narrativas conspiratórias, articulando-se no embate entre duas figuras de poder: de um lado, o poder clássico, centralizado – Ford, o pai das criaturas, o mestre das marionetes –, do outro, a empresa Delos, o poder moderno, difuso, espraiado por redes interligadas através de dispositivos tecnológicos. Os canais de informação despistam os heróis e formam um labirinto, mas estranhamente continua existindo a figura anacrônica de um sujeito mais bem posicionado, Ford, que monitora tudo de cima – sobretudo depois que morre e se torna uma entidade virtual, um Dr. Mabuse

33. JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2^a ed. São Paulo: Ática, 2004, pp. 63-64.

diluído no ciberespaço, evolução digital do hipnotizador de mentes ou do gênio maligno à moda expressionista. A realidade de difícil apreensão das corporações multinacionais surge demasiadamente esquematizada em *Westworld*. Isso se reflete na própria construção narrativa, que mantém uma estrutura clássica, com um conflito narrativo central, ao mesmo tempo em que se ramifica para abarcar um universo complexo, feito de redes, de cruzamentos, de circulações e movimentos – uma narração tentacular e proliferativa.

Há uma dimensão de autorreflexividade narrativa em *Westworld* que se comprova pela crescente relevância da personagem do roteirista do parque, Lee Sizemore, responsável por escrever as histórias encarnadas pelos androides. Num primeiro momento, ele é colocado na berlinda pelos chefes, que desaprovam suas *storylines* repletas de clichês e tipificações grosseiras; depois, ele é enfrentado por Maeve, que se diz desapontada com a falta de criatividade na confecção de sua história; finalmente, ele performa espalhafatosamente sua própria morte, como um ato sacrificial e patético. Com a morte do narrador, *Westworld* se torna um espaço “vazio de enunciação”, abandonado ao “progresso implacável da entropia”, que, como a segunda temporada demonstra, é menos a falha do que a consumação de um projeto calculado para atingir o ápice justamente no momento de colapso e autodestruição, remetendo ao que Elsaesser considera um princípio sistêmico inerente à simbiose homem-máquina: “a instabilidade construtiva do fracasso consumado”³⁴. O percurso de Lee Sizemore, de certo modo, simboliza o desaparecimento da autoridade narracional, reproduzindo o que ocorre nos novos “espaços roteirizados”³⁵ (como os que se observam em videogames e em plataformas de vídeo *on-line*), em que as histórias se criam menos pelas regras clássicas de construção do que por convergências inesperadas de narrativas preexistentes e por cruzamentos multidirecionais de informações. O sétimo e o oitavo episódios da segunda temporada, os mais explicativos, não conseguem esconder uma ansiedade diante desse “*páthos* da entropia”³⁶: lutam para manter tudo fazendo sentido, ainda que terminem por acentuar a pulsão de desvario que atravessa a série. A narrativa retorcida talvez seja exatamente a solução encontrada por *Westworld* para reabsorver internamente os conflitos e colaborar com uma homeostase do imaginário social.³⁷

34. ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Sesc, 2018, p. 176.

35. Ibidem, p. 162.

36. JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 173.

37. Alguns teóricos (Raymond Bellour, Stephen Heath) já argumentaram que alguma “desordem textual” é necessária à eficácia narrativa do espetáculo ilusionista.

A primeira imagem do episódio de abertura de *Westworld* mostra Dolores nua e sentada numa cadeira, no ambiente asséptico de uma sala de manutenção do parque. Enquanto a câmera se aproxima dela, ouvimos o som de uma conversa – transcorrida em *off* – em que Dolores responde a perguntas feitas por um homem que a submete a um teste de rotina. Impossível não lembrar da primeira cena de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), mas há uma diferença: lá, uma máquina era testada por um humano que queria saber se ela era uma máquina; aqui, a máquina é testada somente para que se cheque se ela se mantém fiel ao seu programa. Em *Blade Runner*, tratava-se de refazer a linha demarcatória entre o humano e o maquinico, que a própria criação dos androides havia borrado. Em *Westworld*, o androide é examinado para que se verifique o funcionamento de sua memória artificial.

No meio do *travelling*, ocorre uma suave fusão para um primeiro plano do rosto de Dolores, que permanece inerte, como uma máquina desligada de sua fonte de energia – tanto que não esboça qualquer reação quando uma mosca pousa em seu nariz (fig. 6).



Figura 6: Still de *Westworld* (temporada 1, episódio 1), Lisa Joy e Jonathan Nolan, 2016.

A mosca seria um detalhe supérfluo, se não remetesse a toda uma história da pintura entre os séculos XIV e XVII, em que a atenção redobrada ao detalhe traduz tanto a celebração de uma técnica de representação (ligada ao aperfeiçoamento do realismo figurativo)

38. ARASSE, Daniel. **Le détail**.
2^a ed. Paris: Flammarion, 1996, p. 118. Tradução minha.

39. Ibidem, p. 118. Tradução
minha.

40. Ibidem, p. 118. Tradução
minha.

quanto a tentação do *trompe-l'oeil*. Comentando uma anedota de Vasari – sobre uma suposta obra de Giotto em que uma mosca pintada no nariz de uma figura teria enganado até mesmo seu mestre, Cimabue –, Daniel Arasse conclui que esse tipo de detalhe aparece na história da pintura do Renascimento como “o emblema da maestria visual dos meios da representação mimética”³⁸. O prestígio que o motivo pictórico da mosca conheceu entre meados do *Quattrocento* e início do século XVI, segundo Arasse, está diretamente vinculado ao seu efeito de *trompe-l'oeil*: o que está em jogo é “a capacidade da pintura de enganar os olhos”³⁹. O sucesso do motivo, nessa lógica, deve-se menos a seus valores morais (ele funciona amiúde como *memento mori*) do que às razões artísticas que o impulsionaram: ao pintar uma mosca que se passa por um inseto real, o artista comprova a eficácia de um *savoir-faire*. Por isso, quando associada à figura humana, a “verdade” da mosca pode ser um comentário metapictórico sobre a “verdade” da figura representada (fig. 7). Há um virtuosismo artístico, mas não só: a mosca em *trompe-l'oeil* assevera o triunfo da representação mimética na pintura. Daí Arasse afirmar que “Vasari não estava errado ao fazer da ‘mosca pintada’ o emblema de uma nova prática pictórica que se inaugura na Toscana no começo do século XIV”⁴⁰.

Em pintura, então, o detalhe da mosca se aliou a um discurso de exaltação do mérito artístico de uma imagem fabricada pelo viés da imitação “perfeita”. E quanto a *Westworld*? Seria a mosca no rosto de Dolores um detalhe que incorpora um motivo visual historicamente conectado à prática do *trompe-l'oeil* para adiantar um comentário sobre a forma como os androides enganam o olhar dos humanos e se passam por pessoas “de verdade”? Ao mesmo tempo, estaria a mosca evocando a iconografia de um gênero pictórico específico, a saber, a natureza morta, que tem como um de seus *topoi* a presença de moscas e outros insetos?

A resposta está numa cena do segundo episódio da segunda temporada, em que Logan reúne-se com um homem e uma mulher que querem convencê-lo a investir em *Westworld* o dinheiro da empresa do pai. O *playboy* se apressa em dizer que não adianta tentarem vender-lhe mais uma proposta de realidade virtual. A mulher o tranquiliza: “Todos estão se afobando para construir o mundo virtual. Nós oferecemos algo mais tangível”. Ela convence Logan a aceitar uma demonstração. Trata-se de uma simples confraternização: pessoas bebem, conversam.



128

Luiz Carlos O. Junior

Era uma vez em Westworld

A moça pede que Logan tente identificar qual delas é um androide. Ele passeia pelo lugar, observa atentamente os convidados, não chega a uma conclusão. Até que olha novamente para a moça com quem está fazendo a reunião de negócios e tem a epifania: ela própria é o androide.

A cena, evidentemente, remonta ao antigo apólogo que narra o triunfo de Parrásios sobre seu rival, Zêuxis: este tinha pintado cachos de uvas tão reais que atraíram passarinhos, mas o primeiro o superou ao mostrar uma cortina; Zêuxis pediu que Parrásios abrisse a cortina para ver o que havia pintado atrás dela, dando-se conta, em seguida, do engano da sua visão: a cortina já fazia parte da imagem, ou melhor, ela era a imagem, que apresentava justamente uma cortina pintada em *trompe-l'oeil*. Se Zêuxis era capaz de enganar os pássaros que vinham bicar suas uvas pintadas achando que elas eram verdadeiras, Parrásios era ainda melhor pintor, porquanto enganara o olhar de um mestre. A

Figura 7: Anônimo (da escola de Swabia),
Retrato de uma mulher da família Hoffer, c.1470.
Óleo sobre madeira, 54 x 41 cm. National Gallery, Londres.

tática vitoriosa de Parrásios, segundo Jacques Lacan, não consiste em reproduzir admiravelmente as aparências visíveis, mas em apresentar a pintura de um motivo, a cortina, que joga menos com a *visão* enquanto verificação óptica objetiva do que com o *olhar* enquanto desejo (logo, incompletude) e impulso de ver mais, de ver além.⁴¹

Westworld adaptou a fábula para o contexto da biomimese⁴²: os androides não são pinturas que se tomam por objetos reais, mas máquinas (a própria palavra “máquina” soa aqui anacrônica) que se tomam por humanos e enganam até mesmo o olhar mais arguto – não só o da mosca que confunde um androide desligado com um cadáver humano, mas o dos visitantes e, às vezes, dos próprios funcionários do parque. A criação dos androides de *Westworld* resulta de uma simbiose completa entre o tecnológico e o biológico: *chips*, placas, metais, fios e transistores entremeados a tecidos, fibras, massas, mucosas e fluidos que mimetizam componentes orgânicos. Eles são a réplica ideal do ser humano, ou melhor, sua superação. “Você é perfeita demais para ser um de nós”, afirma Logan para a bela jovem que o ludibriou. Pode-se interpretar as palavras dele positivamente, como um elogio, ou negativamente, como uma sugestão de que, em sua hiper-realidade mesma, a moça tem a perfeição fria dos simulacros, ou seja, das “má imagens” que Platão compara ao sofista, “este diabo, este insinuador ou este simulador, este falso pretendente sempre disfarçado e deslocado”⁴³. Neste caso, os androides deixam de ser o triunfo da mimesis para se tornar a distorção do real que caracteriza os simulacros. O referente humano se perde, é suprimido pelo efeito de obnubilação imposto pela presença autossuficiente de uma imagem que não necessariamente imita um objeto do mundo, mas projeta-se nele e *existe* (o simulacro não representa, apenas é).⁴⁴

Em *Westworld*, mais do que um efeito isolado e circunscrito ao universo diegético, o sofisma do simulacro invade a própria relação que a série estabelece com o espectador: ao final da primeira temporada, descobrimos que Bernard é também um androide. O espectador é enganado da mesma forma que Logan o fora, pois passa uma temporada inteira sem perceber que uma das personagens principais – que havia se apresentado como um humano – é, na verdade, uma criatura sintética.

Aqui, retomamos o segundo ponto concernente à presença da mosca no rosto de Dolores, isto é, o da conexão desse motivo com uma tradição iconográfica da pintura de natureza morta. Em seus

41. Cf. LACAN, Jacques. *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2008, p. 104 ss.

42. Cf. JONES, Caroline A. *Biomimetics*. In JONES, Caroline A (org.). *Sensorium: embodied experience, technology, and contemporary art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006, pp. 115-118.

43. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 185.

44. Cf. STOICHITA, Victor I. O efeito *Pigmalião*: para uma antropologia histórica dos simulacros. Lisboa: KKYM, 2011, pp. 10-11.

importantes ensaios sobre o tema, Norman Bryson ressalta que as pinturas do gênero, tal como praticadas no século XVII (sobretudo na arte setentrional, cujo interesse pelo descritivo e pelos aspectos literais do mundo visível a afastou da tradição narrativa da pintura italiana⁴⁵), denotam uma atenção levada ao extremo, uma habilidade observacional que, muitas vezes, acorre à precisão de instrumentos ópticos: uma visão de tão fino acúmen que torna obsoleta a atenção humana.⁴⁶ A acurada atenção descritiva da natureza morta, sua “alta definição”, sua acuidade quase microscópica, oferece um campo saturado de percepções que são de uma intensidade maníaca – a obsessão com o detalhe é um dos traços conspícuos dos quadros pintados por Maria van Oosterwyck (fig. 8), Pieter Claesz, Willem Kalf, Juan de Zurbarán (fig. 9 – há, nessa pintura, uma clara alusão às uvas de Zêuxis) e outros especialistas na retórica visual da natureza morta.

45. Cf. ALPERS, Svetlana.

A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII. São Paulo: Edusp, 1999.

46. BRYSON, Norman. Chardin and the text of still life.

Critical Inquiry, v. 15, n. 2, (jan 1989), pp. 227-252.



Figura 8: Maria van Oosterwyck, *Buquê de flores em um vaso*, c.1670.



Óleo sobre tela, 73,6 x 55,8.
Denver Art Museum.

Figura 9: Juan de Zurbarán,
Natureza morta com frutas e

um pintassilgo, c.1640.

Óleo sobre tela, 40 x 57 cm.

Museu Nacional d'Art de
Catalunya, Barcelona.

Bryson destaca o papel central do *trompe-l'oeil* nos quadros de natureza morta do século XVII. Para ele, a dimensão ameaçadora dessa prática ilusionista reside precisamente no fato de ela retirar do sujeito observador seu lugar soberano no dispositivo da representação. O *trompe-l'oeil* mimetiza e parodia a sensação de realidade a tal ponto que termina por colocar em dúvida o lugar do sujeito humano no mundo, ou a existência mesma desse lugar: "Durante a fração de segundo em que o *trompe-l'oeil* exerce seu efeito, ele induz um sentimento de vertigem ou de choque: é como se estivéssemos vendo a aparência que o mundo teria sem um sujeito lá para percebê-lo"⁴⁷. O ardil do *trompe-l'oeil* consiste em fingir que os objetos não foram pré-arranjados em uma composição destinada ao olho humano. Embora a imagem seja concebida em função das reações do observador, ela aguarda por ele como se não soubesse de sua existência – finge passividade, enquanto dá provas de que é intrinsecamente dotada de força ativa. É uma imagem que aceita jogar com as aparências no intuito de persuadir e impressionar.

Se o *trompe-l'oeil* adquire plenos poderes no período barroco, é porque o século XVII reabilita a retórica e o valor de persuasão da arte, superando o neoplatonismo que se expandira no século anterior.⁴⁸ O paradigma da imagem barroca é o da *contrafação*, a primeira das três ordens de simulacros que, segundo Baudrillard, sucedem-se a partir do Renascimento. A contrafação ainda "supõe a altercação sempre sensível do simulacro e do real"⁴⁹, como na representação em *trompe-l'oeil*. Já o simulacro de segunda ordem, o de *produção*, está ligado ao esquema industrial, à possibilidade de fabricar objetos e signos potencialmente idênticos em séries indefinidas. Por fim, na terceira

47. BRYSON, Norman. *Looking at the overlooked: four essays on still life painting*. Londres: Reaktion Books, 1990, p. 140. Tradução minha.

48. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Imagen e persuasão*. Ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 35 ss.

49. BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996, p. 70.

ordem de simulacros, a da *simulação*, a produção serial cede lugar à geração de modelos baseados na informação e no jogo cibرنético. Não há, doravante, contrafação do original como na primeira ordem, tampouco série pura como na segunda: há modelos cuja estrutura é a do signo programático e do código micromolecular, que transformam tudo – incluindo o organismo humano – em matéria-prima para todo tipo de arquitetura informacional. Se a contrafação trabalhava somente sobre a substância e a forma, a simulação chega às relações e às estruturas. Na natureza morta barroca, ainda havia o referente, o pressuposto de que a pintura imitava as coisas do mundo. Na simulação, o referente some: a imagem existe por si mesma, é um artefato criado *in vitro* e desprovido de modelo original.

É nessa terceira ordem de simulacros que *Westworld* se planta. Basta pensar nas cenas em que os androides são moldados por uma espécie de impressora 3D que informa um corpo cuja matriz é um arquivo gerado no computador. O parque como um todo é uma simulação: não imita o Velho Oeste, mas fabrica um outro Oeste selvagem com base em modelos e códigos matriciais, da mesma forma que os androides não são concebidos como cópias inferiores dos humanos, mas como vidas artificiais plenas (ou quase). A própria inteligência humana, sua faculdade de raciocinar, de aprender, bem como sua emotividade, sua sensibilidade à dor, foram modelizadas e programadas. Já não é questão de representar os vastos mundos da natureza e do corpo por meio de imagens, mas de sintetizá-los em toda sua complexidade.⁵⁰ A hiper-realidade simulacral do parque enreda os visitantes não por se provar um duplo perfeito, uma cópia fiel da realidade ou do passado cuja ressurreição artificial ela promove, mas justa e inversamente por, em sua potência alucinatória, substituir-se à realidade e fazer duvidar ou até esquecer que ela existe. Mesmo o imaginário e a fantasia retrospectiva se perdem, pois eles só podem se produzir na relação com um referente – e, tão logo se dê a imersão completa na realidade simulada, esse referente é abolido.

Até aí, trata-se da implosão do real já anunciada há muito tempo e especulada por diversas ficções do simulacro, de *O vingador do futuro* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990) a *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), passando por *Matrix* (irmãs Wachowski, 1999) e seus epônimos. *Westworld*, no entanto, parece mirar mais alto: suas pretensões englobam também um questionamento das bases

132

Luiz Carlos O. Junior

Era uma vez em *Westworld*

50. Cf. COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (org.). **Imagen-máquina**. São Paulo: 34, 1993, pp. 37-49.

humanistas de toda uma *Weltanschauung* moderna. Falamos, no início do artigo, de uma crise do sujeito humanista, que inerva muitas das narrativas distópicas contemporâneas. E é em *Westworld*, com efeito, que a questão ganha sua formulação mais evidente. Não por acaso, a série apresenta, já em sua vinheta de abertura, uma recriação do homem vitruviano, um dos grandes emblemas do antropocentrismo e da cultura humanista ocidental (fig. 10). Em vez do ser humano, porém, quem agora representa o modelo ideal e ocupa o centro do universo é um androide (fig. 11).

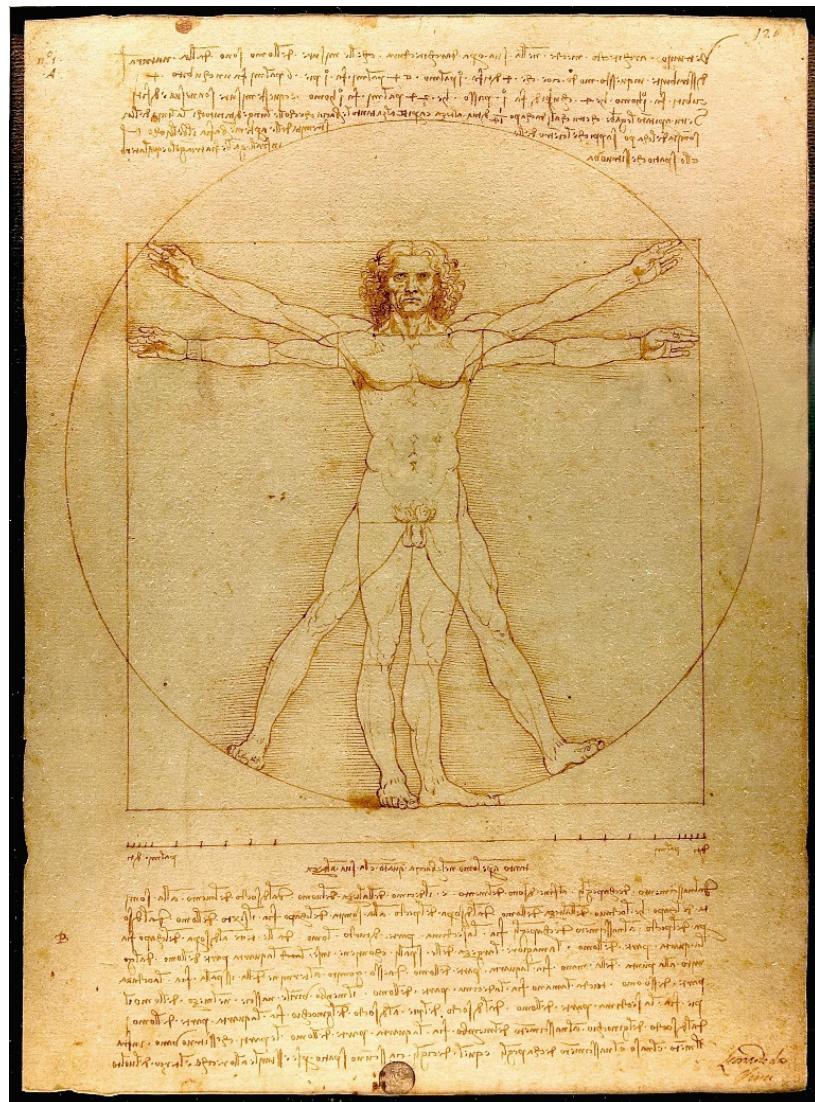


Figura 10: Leonardo da Vinci,
Homem vitruviano, c. 1490.
Lápis e tinta sobre papel,
34 x 24 cm. Gallerie
dell'Accademia, Veneza.



134

Luiz Carlos O. Junior

Era uma vez em *Westworld*

Essa imagem da vinheta, figura matricial da série, tem seu sentido explicitado na cena da segunda temporada em que Ford confessa para Bernard que considera os androides os legítimos herdeiros do mundo. Pouco importa, na opinião dele, que os robôs ocupem o lugar dos humanos. Isso deveria até ser encorajado. A postura do cientista, contudo, não é uma prova de humildade: se ele se desapegou do mundo e aceita entregá-lo às máquinas, é porque já não lhe basta ser o centro do universo sem ter sido seu criador, e sem ter as demais vantagens divinas, como a eternidade e a onipresença. O homem vitruviano, o cânone das proporções e das medidas, pode ser tranquilamente trocado por um androide, pois o humano está mais interessado em fazer o *upgrade* para a dimensão irrepresentável, invisível e incomensurável que um dia atribuiu a Deus. Trata-se, efetivamente, do fim do humanismo – mas tanto no sentido de prazo vencido como no de realização final

Figura 11: Imagem da vinheta de abertura de *Westworld*.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII. São Paulo: Edusp, 1999.

ARASSE, Daniel. **Le détail**. 2^a ed. Paris: Flammarion, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**. Ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BAKKE, Gretchen. Continuum of the human. **Camera Obscura**, v. 22, n. 66, pp. 61-91.

BAUDRILLARD, Jean. **América**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Loyola, 1996.

BÉGHIN, Cyril. Des identités à la chaîne. **Cahiers du Cinéma**, n. 753, mar. 2019, pp. 74-75.

BELTING, Hans. **A verdadeira imagem**. Porto: Dafne, 2011.

BRYSON, Norman. Chardin and the text of still life. **Critical Inquiry**, v. 15, n. 2 (jan 1989), pp. 227-252.

BRYSON, Norman. **Looking at the overlooked**: four essays on still life painting. Londres: Reaktion Books, 1990.

CHION, Michel. **Écrire un scénario**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina**. São Paulo: 34, 1993, pp. 37-49.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 2^a ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELORME, Stéphane. Le piège de l'identité. **Cahiers du Cinéma**, n. 753, mar. 2019, pp. 64-65.

DYER, Richard. **Pastiche**. Nova York: Routledge, 2007.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Sesc, 2018.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FOSTER, Hal. **Compulsive beauty**. Cambridge: MIT Press, 1993.

HOFFMANN, E.T.A. **O reflexo perdido e outros contos insensatos**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2^a ed. São Paulo: Ática, 2004.

JONES, Caroline A. Biomimetics. In JONES, Caroline A (org.). **Sensorium**: embodied experience, technology, and contemporary art. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 2^a ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 2^a ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

MARIN, Louis. **Utopiques**: jeux d'espaces. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZes**. São Paulo, v. 5, n. 2 (jan/jun 2012), pp. 29-52.

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

PENLEY, Constance. **The future of an illusion**: Film, Feminism, and Psychoanalysis. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

PEPPERELL, Robert. **The post-human condition**. Oxford: Intellect, 1995.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SIMONDON, Gilbert. **L'invention dans les techniques**. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

SPRINGER, Claudia. The pleasure of the interface. **Screen**, v. 32, n. 3, out. 1991.

STAM, Robert. **Film theory**: an introduction. Oxford: Blackwell, 2000.

STOICHITA, Victor I. **O efeito Pigmalião**: para uma antropologia histórica dos simulacros. Lisboa: KKYM, 2011.

Luiz Carlos Oliveira Junior é crítico de cinema e pesquisador. Professor no Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD-UFJF). Autor do livro *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo* (Papirus, 2013). Professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Atuou como crítico de cinema na revista *Contracampo* (2002-2011). Curador das mostras de cinema “Vincente Minnelli - Cinema de Música e Drama” (CCBB-RJ e SP, 2011) e “Jacques Rivette - Já Não Somos Inocentes” (CCBB-RJ e SP, 2013). Autor de diversos artigos, capítulos de livros e textos para catálogos. Já colaborou para as revistas *Bravo!*, *Cult* e *Cinética* e para os cadernos Ilustrada e Ilustríssima da *Folha de S. Paulo*.

Artigo Inédito

Icaro Ferraz Vidal Junior
ID [0000-0003-4907-1267](#)

palavras-chave:
Piero Manzoni; *Merda de artista*; iconoclastia; materialismo; informal

O presente artigo propõe um aprofundamento da crítica de *Merda de artista* (1961), de Piero Manzoni. Com o intuito de nos afastarmos da hipertrofia do aspecto iconoclasta atribuído à obra por parcelas substanciais da crítica, contextualizamos a edição a partir de sua relação com outras obras do artista e com a poética de importantes intercessores, notadamente, Yves Klein e Marcel Duchamp. Questões relacionadas às articulações entre experiência estética e economia política e à clivagem entre a obra de Manzoni e o informalismo foram mobilizadas na construção de um solo a partir do qual as teses de Germano Celant sobre o artista pudessem ser tensionadas e os fundamentos culturais que perpassam a recepção de *Merda de artista* pudessem ser vislumbrados.

keywords:
Piero Manzoni; *Artist's Shit*; Iconoclasm; Materialism; Formless

*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Brasil

DOI: [10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.160625](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.160625)



This article proposes a deepening of critical readings on Piero Manzoni's *Artist's Shit* (1961). In order to move away from the hypertrophy of the iconoclasm attributed to the work by a substantial number of critics, we contextualize the edition based on its relationship with other works by the artist and with the poetics of important intercessors, notably Yves Klein and Marcel Duchamp. Questions related to articulations between aesthetic experience and political economy and the cleavage between Manzoni's work and informalism were mobilized in the construction of a ground from which Germano Celant's theses about the artist could be tensioned, and the cultural foundations that permeate the reception of *Artist's Shit* could be glimpsed.

Este artículo propone una profundización de la crítica de *Mierda de artista* (1961), de Piero Manzoni. Para alejarnos de la hipertrofia del aspecto iconoclasta atribuido a la obra por partes sustanciales de la crítica, contextualizamos la edición desde su relación con otras obras del artista y con la poética de importantes intercesores, en particular, Yves Klein y Marcel Duchamp. Las cuestiones relacionadas con las articulaciones entre experiencia estética y economía política y con la disociación entre la producción de Manzoni y el informalismo se movilizaron en la construcción de un suelo a partir del cual se podrían tensar las tesis de Germano Celant y vislumbrar los fundamentos culturales que impregnan la recepción de *Mierda de artista*.

140

Icaro F. V. Junior

Merda de artista para além
da iconoclastia

palabras clave:

Piero Manzoni; *Mierda de artista*; iconoclastia; materialismo; informal

A hipótese iconoclasta

1. FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

2. PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, janeiro-abril 2011, pp. 11-20.

3. No presente artigo nos deteremos sobre *Merda de artista*, de Piero Manzoni (1961), mas poderíamos listar vários outros projetos artísticos posteriores nos quais a presença de excrementos parece ter colocado em operação a hipótese iconoclasta: *Cloaca*, de Wim Delvoye (2000-2010); *Das Kakabet*, de Gelitin (2007); e *Shit*, de Andres Serrano (2007/2008) são apenas alguns deles.

Dentre os fundamentos da argumentação que construiremos nas linhas que seguem, encontra-se o diagnóstico de que, no domínio das práticas artísticas, a presença ou a representação de excrementos tende a hipertrofiar o que chamaremos aqui, inspirados por Michel Foucault,¹ de *hipótese iconoclasta*. Tal hipótese opera analogamente ao que, no pensamento do filósofo francês sobre a sexualidade, assumiu a forma da *hipótese repressiva*: um conjunto de ideias, cultural e socialmente difusas no final da década de 1960, que postulavam que os investimentos do poder sobre o sexo se davam através de repressão e silenciamento. Como validar a *hipótese repressiva* se ela própria testemunha o fato de que jamais se falou tanto sobre sexo e sexualidade como na modernidade? Com essa objeção, o filósofo francês lançou as bases para um novo modo de compreensão das relações de poder, que deixaram de ser postuladas exclusivamente a partir de sua negatividade e passaram a ser observadas em seus aspectos mais produtivos e afirmativos. Embora não estivesse *errada* do ponto de vista lógico e, ainda hoje, mostre-se pertinente diante de determinadas configurações e estratégias *sexopolíticas*,² a *hipótese repressiva* parecia não dar conta de importantes transformações nas articulações entre capital, trabalho e desejo que marcaram a década de 1960 e tiveram seu auge em 1968.

O empréstimo que fazemos do procedimento foucaultiano anuncia-se na suspeita de que a *hipótese iconoclasta*, tal como a *hipótese repressiva*, não dá conta da complexidade instaurada pela alusão de Manzoni à merda e, de modo mais abrangente, da presença ou da representação de excrementos fecais na produção artística contemporânea. Evidentemente, nenhuma *hipótese* esgotará o potencial significativo e afetivo de uma obra de arte, mas, o que se passa com a *hipótese iconoclasta* – aquela que vincula imediatamente a exploração artística da *merda* a uma crítica negativa do sistema da arte, do modo de produção capitalista, do patriarcado etc. –, é que ela se precipita muito rapidamente entre o espectador e a obra, inviabilizando uma exegese desprovida de ansiedade e de concepções estabelecidas *a priori*. Tal hipótese parece esgotar rapidamente um *corpus* vasto e heterogêneo de obras,³ reduzindo-as a um conjunto mais ou menos fixo de interpretações que enfatizam o radicalismo da matéria fecal na profanação do supostamente elevado mundo da arte, na crítica

ao mercado e às instituições ou, em um plano mais abrangente, às assimetrias que marcam as sociedades capitalistas modernas.

Nesse contexto, uma obra da arte icônica, produzida na segunda metade do século XX, na qual podemos, ao mesmo tempo, verificar o inchaço da *hipótese iconoclasta* em função de uma (suposta) presença de excrementos e a mobilização do *topos* cultural da articulação entre excremento e dinheiro é *Merda de artista* (fig. 1), de Piero Manzoni. Em 1961, o artista italiano produziu 90 pequenas latas (4,8 x 6,5 cm), assinadas, numeradas e rotuladas, em italiano, inglês, francês e alemão, com o seguinte texto: “Merda de Artista / PESO LÍQUIDO 30G / CONSERVADA AO NATURAL / PRODUZIDA E ENLATADA / EM MAIO DE 1961”.⁴ Os colecionadores que foram os primeiros proprietários das latas de merda de Manzoni, adquirindo-as no mercado primário, diretamente junto à galeria onde elas foram expostas pela primeira vez, pagaram um preço que foi estabelecido, segundo orientação do artista, em relação ao preço do ouro. Deste modo, um grama da *merda de artista* custava o mesmo preço que um grama de ouro, e as variações no preço da edição estavam condicionadas às variações do preço do metal. *Merda de artista*, projeto de cuja precificação o próprio artista se ocupara, introduz o preço de venda da obra como elemento fundamental em sua exegese, integrando o problema do valor da arte a seu horizonte artístico, tal como havia feito Yves Klein alguns anos antes, na exposição *L'Epoca Blu*, ocorrida na Galleria Apollinaire, em Milão.

Valor estético e valor de troca em Yves Klein

Foi no contexto dessa exposição de Klein, no ano de 1957, que Piero Manzoni o conheceu.⁵ A mostra reunia um conjunto de dez pinturas monocromáticas azuis “rigorosamente similares em tom, intensidade, proporções e dimensões”, além de um monocromo vermelho. Thierry de Duve, em ensaio sobre o artista francês,⁶ construiu uma densa argumentação sobre a mediação do preço na poética do artista que parte, do ponto de vista cronológico, dessa exposição em Milão. A fim de aprofundarmos nossa leitura de *Merda de artista*, será fundamental retomarmos alguns eixos dessa argumentação. A relação de evidente proximidade entre a produção dos dois artistas é ressaltada por De Duve, quando ele descreve a dificuldade de situar a produção

4. CELANT, Germano. **Su**

Piero Manzoni. Milão:
Abscondita, 2014. Mantivemos
as letras capitais, tal como se
pode verificar na diagramação
do rótulo de *Merda d'artista*.

5. Esta informação consta
em nota biográfica publicada
no site oficial do arquivo
Yves Klein, segundo a qual
Manzoni teria visitado a
exposição inúmeras vezes.
Disponível em: <http://www.yvesklein.com/fr/biographie/index/2/1954-1957>. Acesso
em: 14 de fevereiro de 2020.

6. KLEIN, Yves. The
Monochrome Adventure:
the monochrome epic. In:
**KLEIN, Yves. Overcoming
the problematics of Art-** The
writings of Yves Klein. Nova
York: Spring Publications,
2007. p. 144. Todas as
traduções são nossas.

7. DE DUVE, Thierry. Yves
Klein, or The Dead Dealer.
Trad. Rosalind Krauss.
October, Vol. 49 [Summer],
1989. pp. 72-90.

8. DE DUVE, Thierry. Yves Klein, or The Dead Dealer. Trad. Rosalind Krauss. *October*, Vol. 49 (Summer), 1989. p. 74.

9. Ibidem, p. 78.

10. BOIS, Yve-Alain. Base Materialism. In: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user's guide.** Nova York: Zone Books, 1997.

material de Klein, tendo em vista o horizonte de imaterialidade no qual o artista buscou inscrever o valor de sua arte:

Hoje é difícil ver muito mais [do que “as cinzas de sua arte”] nela [na produção material de Klein], a menos que se ignore (como Donald Judd nos anos 1960) trechos inteiros de seu trabalho e se force uma leitura “formalista” sobre ele – uma leitura totalmente em desacordo com as intenções de seu autor, e que não se sustenta ao longo do tempo. No entanto, é igualmente difícil fazer de Klein um irônico sarcástico e desapegado, desrido de ilusões, como era Piero Manzoni, cujo trabalho coincide ponto por ponto com o de Klein [...]. É, finalmente, ainda mais difícil colocar de lado o charlatão em favor do místico sem partilhar crenças que, uma vez de-sublimadas, recaem nas explicações psicológicas que são embaraçosas em sua obviedade.⁸

Nesse breve trecho, duas questões chamam a atenção. Primeiramente, observa-se que o crítico reconhece o desenvolvimento conceitual da poética de Manzoni a partir das estreitas relações que ela guardou com a pesquisa de Klein (algumas linhas abaixo, o artista italiano é descrito como o *alter ego* de Klein,⁹ relação que reaparece, invertida – Klein como *alter ego* de Manzoni –, em ensaio de Yve-Alain Bois¹⁰). Ao mesmo tempo, é curioso como a entrada de Manzoni na construção argumentativa da *aporia* diante da qual a obra de Klein nos inscreve – entre *charlatanismo* e *misticismo*, nos termos do próprio De Duve – se dê através da ironia, do sarcasmo, do desapego e da desilusão: marcadores de uma diferença que, a despeito da formulação laudatória do autor, parecem reiterar o que chamamos em nossas primeiras linhas de *hipótese iconoclasta*. Portanto, o referido ensaio nos auxilia em pelo menos dois gestos: ele esclarece porque a obra de Klein é incontornável no estudo da produção de Manzoni, sobretudo no que diz respeito ao gesto, apropriado pelo artista, de precificação de sua obra e, não menos importante, ele testemunha o modo insidioso através do qual a *hipótese iconoclasta* reverberou na recepção da obra de Piero Manzoni, fato que nos parece indissociável de *Merda de artista*.

Thierry de Duve estrutura seu ensaio sobre sólidos alicerces teórico-conceituais marxistas, bem articulados com as análises da obra de Klein. Para os fins de nosso argumento, entretanto, abdicaremos de retrair o percurso filosófico do autor para nos focarmos nos modos através dos quais o *valor de troca*, expresso na forma do preço, foi integrado à poética de Klein. Sobre a exposição dos monocromos, em Milão, o próprio artista escreveu:

Cada uma dessas proposições azuis, absolutamente similares na aparência, foram percebidas pelo público como claramente distintas umas das outras. Os não profissionais passavam de uma à outra, como era apropriado, penetrando em um estado instantâneo de contemplação dos mundos de azul. [...]

A observação mais sensacional era a dos compradores. Cada um selecionou entre as onze pinturas expostas a que lhes agradava mais e pagou seu preço. Os preços, claro, eram todos diferentes. Esse fato demonstrava que, por um lado, a qualidade pictórica de cada pintura era perceptível por alguma coisa que não era sua aparência física ou material e, por outro, que aqueles que fizeram suas escolhas reconheceram aquele estado de coisas ao qual eu me refiro como *sensibilidade pictórica*.¹¹

O gesto de Klein na exposição de 1957 foi apenas o primeiro de uma série através da qual o artista equacionou valor estético e valor de troca, passando ao largo de um fundamento econômico da magnitude da conhecida lei da oferta e da procura que, caso tivesse operado naquela mostra, inviabilizaria os preços diferenciados dos dez monocromos azuis, que oscilariam à medida que fossem sendo vendidos, à revelia do arbítrio do artista.¹² No ano seguinte, no contexto da icônica exposição *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*, na Galeria Iris Clert, em Paris, o espaço expositivo foi aberto ao público inteiramente vazio, e o artista, que pintou as paredes brancas da galeria, cobrou dos visitantes que não tinham convite um preço de ingresso correspondente ao que chamou de *sensibilidade pictórica estabilizada*. A prática de Klein radicaliza-se ainda mais com as *transferências de zonas de sensibilidade pictórica imaterial*. Nessas ações, “Klein já não pinta (nem mesmo a galeria branca), ele é um pintor. Ele já não vende nada específico, mas transfere o valor de troca genérico”¹³. Mas há algumas nuances, nesse processo, através das quais Klein procura assegurar a efetividade da relação de troca: primeiramente, os pagamentos passam a ser feitos somente em ouro; então, o artista entrega um recibo ao comprador.

Mas o recibo não é nada senão “cinzas”: “Todo futuro comprador de uma zona de sensibilidade pictórica imaterial deveria saber que o simples fato de aceitar um recibo pelo preço que ele pagou, priva-o de todo valor imaterial autêntico da obra, mesmo ele sendo seu possuidor.” É necessário reduzir o recibo a cinzas para que a fidelidade do comprador ao decreto do artista seja completa. Então o artista joga metade do ouro no mar ou no

11. KLEIN, Yves. The Monochrome Adventure: the monochrome epic. In: KLEIN, Yves. **Overcoming the problematics of Art**- The writings of Yves Klein. Nova York: Spring Publications, 2007. p. 144.

12. DE DUVE, Thierry. Yves Klein, or The Dead Dealer. Trad. Rosalind Krauss. **October**, Vol. 49 [Summer], 1989, p. 78.

13. Ibidem, p.89. Os grifos são nossos.

rio. “A partir deste momento, a zona de sensibilidade pictórica imaterial pertence de um modo intrínseco e absoluto ao comprador.”¹⁴

Lastro e especulação

14. DE DUVE, Thierry. Yves Klein, or The Dead Dealer. Trad. Rosalind Krauss. *October*, Vol. 49 (Summer), 1989, p. 89.

Tanto a apropriação da precificação como parte do gesto criador quanto a reinserção do ouro nos processos de troca reaparecem com centralidade em *Merda de artista*. Interessa-nos, a partir daqui, investigar algumas diferenças e tensões na apropriação/releitura feita por Piero Manzoni de estratégias, paradoxos e aporias astuciosamente forjados por Yves Klein na sua exploração idealista dos limites do invisível e do imaterial. Nessa direção, citamos um trecho escrito por Yve-Alain Bois, para quem:

A ambição teve grande importância no incessante torpedeamento, por Manzoni, de seu rival [Yves Klein] (como em um *Western*, Manzoni parecia estar advertindo Klein de que só havia espaço para um deles no mundo), e a estética ultra idealista de Klein ajudou Manzoni a se posicionar como seu oposto. Era como se Manzoni estivesse dizendo para Klein, “Você quer expor ouro; eu vou expor merda; você quer inflar o ego artístico com seus monocromos e sua imaterialidade; eu vou colocar o sopro do artista em balões vermelhos que eu vou estourar.” Todos os gestos de Manzoni, a partir de seus *Acromos* (começando com a própria decisão de banir a cor), devem ser lidos como respostas à obra de Klein.¹⁵

A atribuição de um preço lastreado pelo ouro às edições de *Merda de artista* é bastante coerente com a polarização descrita por Bois. Se Klein, por meio da atribuição de diferentes preços a seus monocromos, ativa o que chamou de *sensibilidade pictórica*, fazendo com que aspectos imateriais e invisíveis se precipitassem no contexto de fruição de suas pinturas, Manzoni desarticula a imaterialidade e a arbitrariedade que agenciam os regimes de troca no mercado de arte. Contra a invisibilidade e a imaterialidade que modulam os preços de Klein, Manzoni equaciona dois materiais – merda e ouro – e os destitui de qualquer transcendência.

Não sem um certo grau de ironia histórica, o destino da *merda* enlatada de Manzoni no mercado secundário de arte acabou por indicar, retrospectivamente, que a imaterialidade do valor de troca, tal como agenciada por Klein, saiu vitoriosa da disputa com o gesto de Manzoni, anacronicamente ancorado no padrão-ouro, um sistema lastreado na materialidade do metal. Desde 2007, as latas de *Merda de artista* que foram leiloadas nunca foram arrematadas por menos de 100000 euros,

15. BOIS, Yve-Alain. Base Materialism. In: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user's guide.** Nova York: Zone Books, 1997, p. 58.



Figura 1: Piero Manzoni, *Merda de artista*, 1961. Metal, papel e “fezes de artista”, 4,8 x 6,5 cm. Crédito: Jens Cederskjold

chegando, em um leilão em Milão, em 2016, ao recorde de 275000 euros.¹⁶ Esse fenômeno evidencia a complexidade dos processos de especificação de obras de arte, em particular, e da relação entre preço e valor, em geral. Segundo o procedimento inicial de estabelecimento do preço de *Merda de artista*, considerando-se as variações no preço do ouro, uma lata não chegaria a custar 400 euros nos dias de hoje.

Fala-se também que, antes de produzir *Merda de artista*, Manzoni teria ouvido da boca de seu pai (que possuía uma fábrica de latas) que sua arte era uma *merda*. Esse evento teria supostamente desafiado Manzoni artisticamente, e a *merda*, pela perspectiva de seu pai, pode ser pensada como signo extremo, representante da ausência radical de valor estético, que será transgredida pelo artista a partir da afirmação estética do próprio excremento. Essa leitura dá conta tanto do papel desempenhado por Manzoni no processo que transforma o discurso em elemento central das práticas artísticas conceituais quanto da crítica do artista ao idealismo de Klein. A ênfase na dimensão iconoclasta, que está efetivamente presente em *Merda de artista*, conduz a uma compreensão menos complexa da obra que, segundo nossa perspectiva, pode ser também encarada a partir da positividade envolvida no gesto, descrito por Germano Celant,¹⁷ de identificação de “cada ação com a arte”¹⁸ e, portanto, de uma afirmação da vida. Celant cita uma proposição de Manzoni e a interpreta a partir da presença ostensiva da ação e da vida em sua poética.

“Não há nada a dizer, só tem que ser, só tem que viver”, afirma Manzoni, e passa, em poucos anos, de uma experiência a outra, operando uma troca contínua e uma adaptação com o ambiente e traduzindo imediatamente a dialética entre matéria observada e objeto vivido.¹⁹

Seus *Acromos*, suas linhas e os balões preenchidos por seu sopro não cabem nas gramáticas construtiva, surrealista ou informal. Apesar disso, pode-se reconhecer, em alguns pressupostos do informalismo dos primeiros anos da década de 1950, uma série de concepções que reaparecem na obra de Manzoni e que poderiam ajudar a erigir um antídoto eficaz tanto contra a *hipótese iconoclasta* quanto contra um *materialismo reducionista*. Curiosamente, os aspectos da obra de Manzoni com base nos quais Germano Celant reivindica uma clivagem esquemática entre essa produção (inserida no movimento mais amplo que o crítico chamou de arte povera) e o informalismo poderiam coerentemente ser inseridos em uma genealogia que lançasse mão de

146

Icaro F. V. Junior

Merda de artista para além da iconoclastia

16. <http://www.ansa.it/english/news/lifestyle/arts/2016/12/07/manzoni-artists-shit-goes-for-275000baab4664-23a7-40c3-8eb5-a6012d06e95d.html>, acesso em: 27 de juho de 2019.

17. CELANT, Germano. *Su Piero Manzoni*. Milão: Abscondita, 2014.

18. Ibidem, p. 11.

19. Ibidem, p. 11.

outras teses sobre o informal para repensar essa produção para além do *a priori* crítico da arte povera que, a despeito de sua relevância histórica, estética e filosófica, por vezes se sobrepõe às poéticas que abarca.

Manzoni e o informal

Parece haver, em Manzoni, uma aposta no *ser*, mas não se trata absolutamente de um ser imóvel ou metafísico. Ainda em Celant, encontramos uma definição da prática de Manzoni a partir de sua identificação com “o ser total que é puro devir”²⁰, o que supõe uma espécie de frustração (ou de satisfação, segundo o crítico italiano) à medida que a dimensão ontológica almejada por Manzoni será frequentemente confrontada a uma duração que impede toda a fixação do ser. Essa dimensão subjacente ao conjunto da produção de Manzoni implica a abertura de suas obras ao acaso e à indeterminação inerentes às dinâmicas participativas. Dito isso, pode-se evocar sua *Base mágica*, um pedestal com a inscrição/convite ao espectador “Aqui você é arte”, ou, ainda, seu gesto de assinar pessoas vivas, transformando-as em obras de arte. Nos dois casos, apesar do fetiche contemporâneo pelos registros e resíduos de performances, pode-se dizer que a arte de Manzoni não possui uma existência fora do tempo no qual ela se produz como experiência, com todas as contingências aí implicadas.

Em um breve ensaio de 1959, Maurizio Calvesi²¹ abordou alguns aspectos do informal que parecem reverberar nos alicerces da prática de Manzoni, como a descrição do próprio Germano Celant nos permite vislumbrar. Sobre o informal, Calvesi escreveu:

A consciência de “ser no mundo” teve um retorno imperioso, e cada vontade de evasão é sufocada pelo sentimento de um destino cotidiano ao qual somos, mais ou menos dramaticamente, vinculados.

De um tal condicionamento, intuição e atuação das imagens parecem derivar uma impressão de simultaneidade, de resolução imprevisível e imprevista, que também é o sentido da natureza provisória do ato, e como um adiamento contínuo para um ato subsequente, não apenas no contexto de uma única obra, mas também de obra a obra; a “obra prima”, no sentido tradicional, não é mais imaginável precisamente pelo que de definitivo o conceito anexo traz consigo. A obra não representa uma *tranche de vie*, mas é ela própria uma *tranche*

20. MANZONI apud CELANT, Germano. **Su Piero Manzoni**. Milão: Abscondita, 2014, p. 12.

21. CALVESI, Maurizio. **Immagine Aperta**. In: CALVESI, Maurizio. **Le due avanguardie: dal futurismo alla pop art**. Roma: Editori Laterza, 1984.

de vie, alguma coisa que implica uma passagem contínua, não tanto uma superação, mas uma rotação contínua.²²

Não se trata aqui, evidentemente, de retomarmos a agenda informal para nela inserir *a fórceps* a produção de Manzoni. Esse gesto seria tão absurdo quanto improdutivo. Interessa-nos, antes, nuançar algumas linhas que direcionaram a recepção crítica da produção do artista culminando, por um lado, na circunscrição de sua poética à arte pobre e, por outro, na insidiosa redução de sua potência a uma ironia desiludida. O substrato ontológico dinâmico, relacional, indeterminado e imanente que podemos extrair do fragmento de Calvesi sobre o informal também parece alicerçar a contextualização da obra de Manzoni em relação a seus contemporâneos, até mesmo pelo criador da arte pobre.

O esquematismo que atravessa a leitura de Germano Celant²³ fica patente no trecho em que, inspirado por conceitos de Marshall McLuhan,²⁴ propõe analisar a produção artística internacional do período que se estende de 1948 a 1963. De um lado, ele reuniu os artistas que compuseram o movimento que ele chamou de informal *quente*: “Pollock, Fautrier, Fontana, Tapiés, Burri, Kline, Dubuffet”²⁵. Esse movimento ainda atribuía à pintura um lugar privilegiado no acolhimento de elaborações humanistas e filosóficas. Segundo o crítico, o quadro serve, na obra desses artistas, à expressão de um discurso que lhe é exterior. A mudança no princípio estruturante da produção artística que vai de 1956 a 1963 – período no qual o crítico italiano situa a produção de Manzoni – culmina no que ele chama, ainda a partir de McLuhan, de não movimento informal *frio*. Ao lado de Manzoni, esse segundo grupo de artistas reúne:

Joseph Beuys, Robert Morris, o grupo Fluxus, La Monte Young, Henry Flynt, John Cage, Merce Cunningham, Yvone Rainer, Ad Reinhardt, Alex Hay, Yves Klein, Walter De Maria, Jannis Kounellis, Cy Twombly, Ben Vautier, Terry Riley, o novo realismo, Lo Savio, Steve Paxton, Giulio Paolini, Allan Kaprow [...] Jasper Johns [e] Robert Rauschenberg.²⁶

Segundo a narrativa tecida por Celant, a principal mudança na passagem do informal *quente* ao informal *frio* consiste na introdução de uma dimensão participativa, sem a qual a experiência estética não pode se efetivar. A produção reunida pelo crítico sob a etiqueta de informal *quente* era, segundo ele, marcada por uma *démarche* contemplativa e projetiva de grande quantidade de informação visual sobre o espaço

22. CALVESI, Maurizio. *Immagine Aperta*. In: CALVESI, Maurizio. **Le due avanguardie: dal futurismo alla pop art**. Roma: Editori Laterza, 1984, p. 205.

23. CELANT, Germano. **Su Piero Manzoni**. Milão: Abscondita, 2014.

24. MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1979, pp. 38-50.

25. CELANT, op. cit., p. 19.

26. Ibidem, p. 19.

da tela, enquanto o informal *frio* era visualmente econômico e, por isso, engajava o público em um regime de maior participação, sem o qual a obra não se realizaria. Ainda de acordo com a hipótese de Celant, esse último grupo de artistas teria desenvolvido poéticas que se caracterizaram pela *apresentação* e, nesse sentido, por uma autonomização de aspectos da realidade que até então serviam para *representar* e comunicar algo que lhes era alheio. Na sistematização que apresenta, o curador italiano reivindica que, no que concerne à poética de Manzoni, é o tempo que é afirmado. Eis uma breve lista de aspectos da realidade que, segundo Celant, passam a ser afirmados em sua dimensão imanente, pela produção artística do período que vai de 1956 a 1963:

Esse não movimento, chamado informal frio, não luta para introduzir esteticamente a carga existencial, mas afirma a existência; não usa a arte como hipótese de salvação, mas como campo no qual realizar e exaltar todos os componentes da existência, tais como o tempo (Manzoni), o gesto (Kaprow), a voz e o som orgânico (La Monte Young), o infinito (Klein), o movimento (Paxton, Rainer, Cage), a filosofia (Paolini), a relação musical entre os elementos vitais (Kounellis), a luz (Lo Savio), o espaço como objeto (Morris), a razão fantástica (De Maria), a imagem (Johns), a vida (Rauschenberg), o nada absoluto (Reinhardt), a figura, sempre, como corpo (Beuys) e assim sucessivamente.²⁷

27. CELANT, Germano. *Su Piero Manzoni*. Milão: Abscondita, 2014, pp. 20-21.

São os *Acromos* que, nessa narrativa, operaram a passagem, em Manzoni, de uma prática ainda mobilizada em torno de uma poética existencial (inspirada, segundo Celant, pelos trabalhos de Burri, Tapiés, Fontana e Fautrier), em direção a essa aproximação à realidade das coisas, encaradas a partir de seus elementos mais fundamentais.

28. Ibidem, p. 25.

Manzoni não se afasta mais da realidade das coisas para transformá-las e espiritualizá-las ou fazer delas imagens existenciais, mas apresenta a realidade de seu corpo, que também é matéria, e o pega pelas raízes. A linha é tempo e medida, o corpo é sopro, sangue, excremento e é corpo, entidade, esta viva e significante. Assim, o seu corpo torna-se o meio significante máximo, torna-se o ponto de chegada de sua arte, de tal modo que seu sopro pode ser considerado obra de arte, como seus excrementos, seu sangue, a impressão de seus polegares direito e esquerdo e o seu corpo, que, para ser elevado à obra de arte, é posto sobre uma *Base mágica*.²⁸

A ênfase de Celant no caráter não representacional e na introdução da participação como elemento-chave na ruptura instaurada pela produção artística a partir de 1956 em relação ao movimento informal da primeira metade da década de 1950, acaba por hiperdimensionar o lugar da contemplação na produção informal, além

de inscrever o que chamou de não movimento informal frio (que, não por acaso, coincide em muitos pontos com a arte povera) em uma posição crítica e historicamente privilegiada de superação de um programa estético idealista e burguês. Antes de retomarmos à análise de *Merda de artista*, tensionaremos a narrativa de Celant com mais um fragmento de Maurizio Calvesi, que, em uma obra avessa a generalizações e que contempla, simultaneamente, a singularidade da poética de cada artista estudado e a generalidade de contextos históricos mais amplos, pensa o informal para além de narrativas históricas evolutivas e descontínuas. O autor propõe que

O informal, entendido nesse sentido mais amplo [não como derivação ou sinônimo de informe, mas como não formal], e, na minha opinião, historicamente mais concreto e justo, investe e condiciona um momento da arte em sua inteireza, é uma passagem obrigatória, algo que, mais cedo ou mais tarde, acabou por influenciar, de modo mais ou menos direto, todas as manifestações artísticas do segundo pós-Guerra. Mais do que um movimento e uma tendência, foi, de fato, uma instância, um ponto de convergência das pesquisas mais novas, uma atitude crítica e criativa característica de uma época de crise e desenvolvimento.²⁹

Escalonamento, contenção e tempo em Manzoni

Resta-nos verificar, no que tange à *Merda de artista*, sua inserção no quadro mais amplo dessa poética em que “a única dimensão é o tempo”³⁰. Se a recepção crítica da obra de Manzoni, sobretudo aquela filiada à narrativa da arte povera, reconheceu amplamente, e em particular nos seus *Acromos*, uma poética afirmativa da materialidade do mundo, não podemos identificar o mesmo procedimento no que diz respeito à *Merda de artista*. A obra é frequentemente analisada, até mesmo por Celant, a partir de uma suposta desarticulação que ele proporcionaria do mecanismo psicossocial de recalque da consciência de classe, que se dá através do desenvolvimento do design e do consumo de massa, sobretudo no contexto do milagre econômico italiano.³¹ É no mínimo curioso que o apelo ao repertório freudo-marxista do recalque e do fetiche da mercadoria, alicerce de grande parte da *hipótese iconoclasta*, fundamente até mesmo a crítica de *Merda de artista* por Germano Celant.

O artista e ensaísta John Miller³² também empreendeu uma análise de *Merda de artista* nessa direção. Apesar da pesquisa consistente que apresenta, o autor parece colocar *Merda de artista*, destacada do

150

Icaro F. V. Junior

Merda de artista para além da iconoclastia

29. CALVESI, Maurizio.
L'informale in Italia fino al 1957. In: CALVESI, Maurizio. **Le due avanguardie: dal futurismo alla pop art.** Roma: Editori Laterza, 1984, p. 237.

30. CELANT, Germano.
Su Piero Manzoni. Milão: Abscondita, 2014, p. 25.

31. CELANT, Germano. **Arte dall'Itália.** Milano: Feltrinelli, 1988.

32. MILLER, John.
Excremental value. **Tate etc.**, 1 maio 2007, disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/excremental-value>, acesso em: 1 de agosto de 2019.

conjunto da obra de Manzoni, a serviço de suas próprias hipóteses sobre as relações entre preço e valor na arte. Assim, ele negligencia a coerência do investimento de Manzoni sobre a materialidade da merda como componente fundamental da vida, do corpo e do tempo, que são os principais eixos em torno dos quais Manzoni desenvolveu o conjunto de sua obra, inclusive como contraponto ao projeto estético de Klein, assentado no idealismo, na imaterialidade e na eternidade.

A merda – enquanto matéria e enquanto coisa – apresenta aspectos que são difíceis de resolver exclusivamente no plano da representação. Sua consistência, seu odor, sua aderência inscrevem-na no campo do informe,³³ do abjeto³⁴ e, mais contemporaneamente, do hiperobjeto.³⁵ O fato de que, apesar disso, a merda se imponha quotidianamente, mesmo ao mais asséptico dos seres humanos, pode ser lido como uma potente manifestação da vida, em sua indiferença aos constrangimentos da cultura e da civilização. Dito isso, se *Merda de artista* é uma crítica, até mesmo radical, do mercado de arte e da divisão do trabalho,³⁶ não há nada de absurdo em dizer que o projeto dá continuidade à *démarche* mais holística de Manzoni, inscrevendo a merda ao lado do ar expirado pelo artista (*Sopro de artista*, 1960), do ovo comido por ele e por seu público (*Consumo da arte dinâmica pelo público devorador de arte*, 1960) e dos seres humanos assinados pelo artista (*Esculturas vivas*, 1962).

33. KRAUSS, Rosalind. "Informe" without Conclusion. *October*, vol. 78, 1996, pp. 89–105.

34. KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

35. MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2013.

36. BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: A arte moderna e a invenção de si*. São Paulo, Martins Fontes, 2011, pp. 104-105.

Esse percurso pelos procedimentos artísticos de Manzoni e pelas relações de sua obra com a de seus contemporâneos nos permite reconsiderar, ou ao menos colocar em perspectiva, a centralidade do argumento que reduz *Merda de artista* a uma das críticas mais radicais já feitas ao sistema de arte. Se é verdade que uma grande potência contestatória emerge dos gestos de Manzoni nessa obra, ela também pode ser encarada como a radicalização da afirmação material do corpo e do tempo, já presente em diversos projetos do artista anteriores a 1961. A radicalidade do uso da arte como lugar a partir do qual afirmar a materialidade da vida, mesmo no que ela apresenta de perturbador na relação com nossa cultura, não deveria ocupar um lugar tão secundário na fortuna crítica da obra. Há, ainda, alguns pontos de interesse que precisamos explorar, a fim de avançarmos em nossas análises, notadamente a forma através da qual a merda de Manzoni é *apresentada* e a complexa temporalidade agenciada pelo texto impresso nos rótulos das latas.

É curioso que, embora a prática de Manzoni possua como eixo central a afirmação do tempo e da matéria, suas obras não proponham uma *mise-en-présence* imediata do espectador com a matéria. Afirmar a matéria e o tempo através da arte supõe um processo de criação que, no caso de Manzoni, é frequentemente marcado pela necessidade de separação de parcelas do que ele objetiva tornar visível e/ou experienciável (impossível, aqui, não lembrarmos das obras informais como *tranches de vie*, tal como postulado por Calvesi). Antes de falarmos de *Merda de artista* propriamente, façamos um breve percurso por algumas obras de Manzoni, a fim de verificar como a matéria, por nós experimentada no *continuum* fenomenológico de nossa experiência como seres vivos, é trabalhada pelo artista.

Vários projetos de Manzoni, e não somente *Merda de artista*, baseiam-se nessa separação de uma parcela da matéria que ele busca destacar através de dispositivos com os quais nos familiarizamos no seio da sociedade de consumo de massa, que, nos anos 1960, estava em plena efervescência. As latas já estavam presentes nas *linhas*, uma série que consistiu em linhas de comprimento variável traçadas sobre papéis (uma linha por papel) que, enrolados, eram enlatados e rotulados com as informações sobre o tamanho da linha em questão e seu momento de produção (dia e horário). No âmbito dessa série, a radicalidade da *Linha de comprimento infinito* ganha corpo através de uma lata que não se abre. Encontramos também embalagens de ovos em madeira, individuais, utilizadas na performance *Consumo da arte dinâmica pelo público devorador de arte*, na qual o público era convidado a comer ovos cozidos cujas cascas eram carimbadas com a impressão digital do artista.

Embora lançando mão de dispositivos com função de embalagem e circunscrição dos limites da *matéria*, os projetos *Sopro de artista* e *Esculturas vivas* são ligeiramente diferentes. No primeiro, é o balão de ar que contém um volume determinado do sopro do artista, separando-o da massa de ar proveniente de sua respiração que se dispersa na atmosfera. No segundo projeto, são os certificados de autenticidade assinados pelo artista que irão, de modo perlocutório,³⁷ transformar uma pessoa em escultura,³⁸ destacando-a da massa de indivíduos que não são *certificados*.

Dito isso, mesmo se reconhecermos, no texto que etiqueta a lata de *Merda de artista*, uma paródia da linguagem presente em itens de

152

Icaro F. V. Junior

Merda de artista para além da iconoclastia

37. AUSTIN, John. *Quand dire, c'est faire*. Paris: Seuil, 1970.

38. Esse projeto de Manzoni articula um regime de temporalidade cuja complexidade ultrapassa o fato de as esculturas serem organismos vivos. "Manzoni, para tornar cada vez mais temporal a escultura viva, cada vez que assina uma pessoa ou um objeto, emite um recibo (o certificado de autenticidade) sobre o qual cola um selo que é vermelho, amarelo, verde ou roxo. A cor vermelha indica que o indivíduo é uma obra de arte completa e assim permanecerá até sua morte. A cor amarela significa que a parte válida é somente aquela assinada, que vem indicada por escrito no recibo. A cor verde indica uma limitação de atitude, é-se obra de arte somente em uma dada posição, por exemplo, dormindo, cantando, bebendo. A cor roxa possui a mesma função da vermelha, só que precisa ser paga." (CELANT, Germano. *Su Piero Manzoni*. Milão: Abscondita, 2014, pp. 25-26)

consumo de massa, o que acentua o aspecto crítico da obra, precisamos colocar essas latas em relação com os outros dispositivos de separação e escalonamento de parcelas da matéria do mundo criados pelo artista para transformar a vida em obra de arte. Mesmo na enorme série dos *Acromos*, encontramos essa segmentação no fato de que a *forma-quadro* é já um corte que separa e destaca. Então, o trabalho de exploração *acrônica* das possibilidades materiais do quadro realizado por Manzoni passa pelo corte (literalmente) de diferentes materiais (giz, caulim, algodão, fibra de vidro, pão plastificado, ovo, papel, poliestireno etc.), preservando a *forma-quadro*, que passa a desempenhar a mesma função das latas, dos balões de ar ou dos certificados de autenticidade: a *apresentação* da matéria ao espectador, de um modo significativo e não representativo. É importante acrescentar que, mesmo o uso paródico da linguagem forjada no seio da sociedade de consumo de massa, presente no rótulo de *Merda de artista*, já havia sido mobilizado na realização das *Esculturas vivas* em seus certificados de autenticidade. Isso, em alguma medida, faz com que o evidente privilégio de *Merda de artista* junto ao público, especializado ou não, testemunhe o lugar controverso ocupado pelos excrementos em nossa cultura mais do que uma radicalidade pontual no percurso artístico de Piero Manzoni.

No website da Fundação Piero Manzoni, há uma enquete sobre qual obra do artista teria tido maior influência na arte contemporânea,³⁹ segundo a opinião dos visitantes do site. Os resultados parciais da pesquisa⁴⁰ testemunham a popularidade de *Merda de artista*, que recebeu 52,5% dos votos, seguida por *Esculturas vivas*, com 18,9%, *Acromos*, 14,5%, *As linhas*, 9,9% e *Os corpos de ar*, 4,1%. Não se trata aqui de questionar o valor artístico de *Merda de artista*, justamente porque a presença de excrementos em obras de arte foi frequentemente mobilizada para desqualificação e questionamento de sua *artisticidade*. Mas, para além de *moralismos* carentes de fundamentos críticos, históricos ou estéticos, podemos observar um fenômeno ligeiramente diferente, a saber, a impossibilidade de uma presença *silenciosa* da merda em um projeto artístico. Se o valor artístico de *Merda de artista* já não é questionado, a popularidade dessa obra, em comparação com outros projetos de Manzoni, parece refletir um interesse sociocultural difuso pela escatologia, algo de que a tradição psicanalítica se ocupou ostensivamente.

De acordo com nossa leitura, *Merda de artista* é, antes de

39. <http://www.pieromanzoni.org/pop/sondaggi.htm>, acesso em: 1 de agosto de 2019.

40. Embora a enquete ainda esteja disponível no site da Fundação Piero Manzoni, seus resultados encontram-se atualmente indisponíveis devido a problemas técnicos.

Os resultados parciais apresentados aqui foram coletados em 30 de dezembro de 2017, sobre um total de 1045 votos.

mais nada, a radicalização de um esforço, já presente em proposições anteriores de Manzoni, de ultrapassagem da clivagem entre arte e vida através de uma poética da imanência. Apesar de todas as camadas de significação reunidas pelas escolhas do artista na realização da obra (a lata, o rótulo, o preço no padrão-ouro), não nos parece que sua escolha pela merda tenha sido determinada por uma vontade de reiterar a desqualificação cultural dessa matéria escura, associando-a à mercantilização da arte. A rivalidade do artista com Yves Klein, tal como especulada por Yve-Alain Bois, parece reiterar nossa hipótese, uma vez que a polaridade entre os dois artistas se traduz nos pares imaterial-material, transcendência-imanência, mas não no par capitalista-anticapitalista. Nota-se que as ações de Klein são tão perturbadoras, do ponto de vista do sistema de arte, quanto as de Manzoni.

O estatuto de *Merda de artista* pode ser bem formulado como componente do domínio das materialidades presentes na vida e irredutíveis, na poética de Manzoni, à lógica das representações, além de instância radical de afirmação do contraponto manzoniano ao idealismo de Klein. Sem desejar negar a astúcia crítica e a ácida ironia do artista italiano, o que buscamos até aqui foi colocar em evidência o fato de que a recepção crítica de *Merda de artista* ajuda a esclarecer não somente o domínio das proposições iconoclastas, que contemporaneamente desembocam no vasto e complexo campo das práticas de crítica institucional, mas também algumas tensões entre escatofilia e escatofobia que constituem, por vezes de modo insidioso, o domínio da cultura.

A questão do tempo, cuja centralidade nas práticas de Manzoni foi diagnosticada por Germano Celant, assume uma dinâmica complexa e bastante singular em *Merda de artista*, sobretudo quando comparada à criação de regimes de temporalidades em outras obras do artista. Aqui, não se trata de uma *duração* no sentido bergsoniano,⁴¹ como podemos observar em projetos nos quais a realização da obra depende da interação com o público em um tempo qualificado, heterogêneo e irredutível à quantificação. Como oportunamente observou John Miller, o texto presente nos rótulos de *Merda de artista* joga com uma série de tensões que colocam em questão os regimes cronológicos com os quais estamos familiarizados.

A exatidão de *Merda de artista* rompe com o tom universalista dos manifestos de Manzoni nos quais, por exemplo, ele convocou a arte “a mergulhar

154

Icaro F. V. Junior

Merda de artista para além da iconoclastia

41. BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

42. John Miller baseia sua análise no texto em inglês “freshly preserved, produced and tinned”, no qual as tensões entre conservar e manter fresco (ao natural) parecem mais evidentes.

43. MILLER, John. Excremental value. **Tate etc.**, 1 maio 2007, disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/excremental-value>, acesso em: 1 de agosto de 2019

suas raízes nas origens anteriores ao homem e a descobrir os primeiros mitos da humanidade”. Contrariamente a isto, a redação prosaica sobre o rótulo da lata “conservada ao natural, produzida e enlatada”⁴² sugere muito mais. Por exemplo, o que pode significar conservada ao natural, afinal? Ordinariamente, conservada e ao natural são antônimos, mesmo que manter o alimento (relativamente) fresco (ao natural) seja o objetivo da conservação. A ordem também é curiosa. Sugere que o artista conservou seu excremento antes mesmo de o produzir e enlatar. Além disso, como “conservar” pode diferir de “enlatar”, de todo modo? Pelo menos, essa anticronologia redundante sublinha a conflagração aguda de Manzoni entre produção e dejetos. Para ser justo, ele finalmente engajou um mito primário, embora talvez inhumano, parafraseando Keynes: o do fetichismo da mercadoria. Para fazer isso, ele criou um novo item não muito distante das almofadas de “pum”, das campainhas de mão e dos vômitos de plástico. Supostamente, ele fez esse trabalho em resposta a uma provocação de seu pai: “Seu trabalho é uma merda”. Como seu pai administrava uma fábrica que produzia carnes enlatadas, Manzoni, na verdade, retribuiu na mesma moeda. Assim, o que distingue a *Merda de artista* da almofada de “pum” é, sem surpresas, o discurso. É um gesto, não um produto industrial – mesmo que se apresente de outra maneira.⁴³

Segundo a perspectiva de Miller, a questão do tempo, tal como aparece nesse projeto, pode ser acessada sobretudo a partir das inscrições sobre os rótulos das latas. Efetivamente, as tensões discursivas desencadeadas pela obra de Manzoni apontam na direção de uma temporalidade complexa que ultrapassa aquela das relações dos espectadores com a obra e se inscreve no próprio processo de produção da edição. Em outros termos, a ordem dos enunciados impressos sobre as latas de *Merda de artista* faz da cronologia do gesto criador do artista um mistério. Isoladamente, o primeiro gesto, o gesto de defecar, não confere à Manzoni um papel criador, uma vez que se trata de uma ação realizada por uma vasta quantidade de organismos vivos, dentre eles, os que pertencem à espécie humana. Se consideramos a ordem das frases que compõem o rótulo das latas de *Merda de artista* a partir de uma perspectiva que não coincide com a de John Miller – a do fetichismo da mercadoria –, mas em relação ao conjunto da obra de Manzoni, é possível reivindicar novamente o pertencimento de *Merda de artista* à *démarche* manzoniana, imanente e materialista. “Conservada ao natural”, segundo nossa leitura, indica sobretudo a autossuficiência e autonomia da *merda* enquanto matéria. Emprestada do vocabulário do consumo de massa, essa expressão geralmente designa a ausência de substâncias acrescentadas para preservar um alimento da ação do tempo, sem que haja por isso, uma modificação das propriedades intrínsecas à matéria conservada (cor, sabor, odor). De modo que,

em *Merda de artista*, assim como no *Sopro de artista* ou nos *Acromos*, Manzoni desenvolve estratégias de apresentação da matéria que primam pela preservação de seus aspectos imanentes.

A frase seguinte do rótulo, “produzido e enlatado”, também corrobora a leitura que situa Manzoni em um lugar singular, marcado pela imanência da matéria e do tempo. Sua recusa do papel de produtor de representações parece acentuada por essas duas ações, que jogam com a ambiguidade que encontra paralelo no próprio título do trabalho. É a conjunção *e* que nos permite acessar esse aspecto da obra, porque ela produz uma disjunção entre a obra de arte e seu conteúdo, sendo este já plenamente produzido antes mesmo da realização da obra. Se *Merda de artista* é gesto que assume a forma de um produto industrializado, sua criação não se confunde com o gesto de enlatar. Se concordamos com Miller em seu diagnóstico de uma conflagração entre produção e dejetos em Manzoni, podemos ir além e afirmar que tal conflagração é amplamente derivada do fato de que o artista inscreve a si próprio antes de qualquer clivagem valorativa ou funcional entre produção e dejetos, e isso se dá porque sua poética se constrói em torno de um esforço de manipulação do tempo e da matéria em seus aspectos imanentes. Dizer *produção* e *dejeto* já nos inscreve fora da gramática de Manzoni, pois os regimes temporais agenciados pelo artista não são lineares e, nesse sentido, não nos permitem vislumbrar nenhuma anterioridade ou exterioridade entre *produção* e *dejeto*.

Não se trata aqui de minimizar o fato de que as escolhas de Manzoni, no que concerne à execução de *Merda de artista*, direcionam o público para a zona semântica do consumo massivo de produtos industrializados e, dado o conteúdo anunciado das latas, a uma crítica das sociedades estruturadas em torno do consumo, inclusive do consumo de arte. Como já sublinhamos, não há nada de incoerente ou impertinente na interpretação que evidencia esse aspecto. A única questão é que essa leitura não esgota a complexidade de *Merda de artista*. Nenhuma leitura o fará, mas essa parece minar muito rapidamente a curiosidade em relação ao projeto, prontamente reduzido a uma anedota, a um gesto iconoclasta ou a mais uma crítica à sociedade de consumo capitalista.

Uma cascata de diamantes e 30g de merda

A propósito de *Merda de artista* e das estratégias de Piero

Manzoni, é preciso ainda considerar as tensões entre o consumo massivo de produtos industriais e o consumo de arte. Há muitas controvérsias sobre o real conteúdo das latas de *Merda de artista* e isto se dá porque, uma vez aberta, a lata de *Merda de artista* perde seu valor enquanto obra de arte. Então, a astúcia do gesto de Manzoni, no que diz respeito à sua crítica da sociedade de consumo e da expansão dessa lógica para o sistema de arte, consiste em evidenciar a impossibilidade de se consumir a arte segundo os protocolos de comercialização aos quais estamos habituados.

O núcleo de nossa análise de *Merda de artista* até aqui consistiu em reivindicar que a presença da merda na obra orienta o público na direção da intencionalidade crítica do artista, negligenciando seu materialismo vitalista, já presente em obras anteriores. Podemos nos arriscar a dizer que, se a narrativa em torno do diálogo de Manzoni com seu pai é verdadeira, o artista daria razão a seu pai, afirmando sua própria obra como merda. A questão que se coloca consiste em saber se os dois, pai e filho, concebem a merda nos mesmos termos. Parece que Manzoni pai trata a merda como metonímia de tudo o que não tem significado, dejeito em estado puro; ao passo que, para seu filho, o Manzoni artista, a merda é matéria, como também o são seu sopro ou os ovos cozidos.

Voltando à articulação entre merda e dinheiro, a história das latas de Manzoni pode nos auxiliar a complexificar a lógica argutamente descrita por autores como Sigmund Freud⁴⁴ e Georges Bataille.⁴⁵ Não se trata, seguramente, de nos limitarmos ao gesto do artista de vinculação do preço de um grama de merda ao preço de um grama de ouro. Se tal gesto nos remete diretamente ao campo conceitual e cultural das relações entre excremento e dinheiro, são as vendas públicas das latas de *Merda de artista* nos leilões do século XXI que nos convidam a refletir sobre tais formulações – sobretudo as de Georges Bataille em *A noção de dispêndio* – com um olhar renovado.

Originalmente, o projeto de Piero Manzoni explorava as relações entre dinheiro e excremento de modo bastante literal. A equação na origem da precificação da edição estabelecia uma equivalência entre dois materiais: a *merda de artista* e o ouro. Como o valor do grama de ouro é determinado por uma rede complexa de instituições financeiras (Bancos Centrais, Bolsas de Valores etc.), esse foi o parâmetro a partir do qual o preço de uma lata de *Merda de artista* pôde variar sem,

44. FREUD, Sigmund. *Sur les transformations des pulsions particulièrement dans l'érotisme anal*. *Révue Française de Psychanalyse*, nº 4, t. 2, 1928, pp. 609-616.

45. BATAILLE, Georges. *A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

entretanto, abdicar completamente de um lastro material. Mas uma outra noção, cara aos domínios da arte e do mercado,⁴⁶ desempenhou um papel muito importante na configuração do projeto, notadamente a noção de *aura*. Afinal não se tratava de *qualquer merda*, mas de *merda de artista*, autenticada pela numeração e assinatura sobre cada uma das 90 latas. Curiosamente, a aura, que, segundo Walter Benjamin,⁴⁷ tenderia a desaparecer na era da reproduzibilidade técnica, reaparece nessas edições de arte, que conciliam a reprodução serial das latas com a inútil unicidade de cada parcela de 30 gramas de excremento do artista. Se a série remete ao domínio da reprodução, a defecação se inscreve no campo da produção e, portanto, da criação de originais. Mas o valor agregado às latas de *Merda de artista* não repousa sobre essa originalidade, que resta inacessível pois, como já explicitamos, a abertura da lata consumaria todo seu valor (seja o valor de troca, seja o valor cultural). Se é verdade que, em seu discurso em torno do polêmico projeto, Manzoni faz referência à intimidade do artista, cuja expressão mais radical se encontra em sua *merda*, essa intimidade permanecerá inacessível em função do dispositivo criado por ele para transformar merda em arte.

Então, se até aqui o repertório psicanalítico freudiano atesta sua coerência e sua validade para pensarmos não somente o plano psíquico, mas também a cultura; quando introduzimos a autonomização da série em relação ao preço do ouro, quando de seu ingresso no mercado secundário de arte, é a noção de *despesa improdutiva*, cara a Bataille, que vem ao espírito. Porque, se o fato cultural, evocado por Bataille, da dimensão sacrificial subjacente à oferta de custosas joias como presente não nos surpreende, não podemos dizer a mesma coisa de um fenômeno análogo, no qual uma cascata de diamantes é substituída por 30 g de merda. A supervalorização das latas de *Merda de artista* nas casas de leilão acaba por desvelar um aspecto do mercado de arte que não estava suficientemente desenvolvido na época da produção da série. Os escândalos produzidos pelos projetos de Manzoni e, particularmente, pelos preços estratosféricos de *Merda de artista*, parecem mais ligados ao fenômeno, descrito por Franco Vaccari⁴⁸ a partir da obra de Marcel Duchamp, de ocultação do trabalho do que à ausência de qualquer valor de uso.

Duchamp e Manzoni na balança semiótica

46. COMMETTI, Jean-Pierre. *La nouvelle aura: Économies de l'art et de la culture*. Paris: Questions Théoriques, 2016.

47. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

48. VACCARI, Franco. Duchamp e l'occultamento del lavoro. In: COLTELLI, Giovanna; COSSU, Marcella (eds.). *Duchamp Re-Made in Italy*. Milano: Electa, 2013.

49. VACCARI, Franco. Duchamp e l'occultamento del lavoro. In: COLTELLI, Giovanna; COSSU, Marcella (eds.). *Duchamp Re-Made in Italy*. Milano: Electa, 2013, p. 94.

50. Ibidem, p. 94.

Em breve ensaio de 1978, Vaccari deslocou a ênfase do artista como produtor de signos para o “processo de legitimação da atenção dispensada ao signo”⁴⁹. Tal mudança de interesse era, já em 1978, associada ao crescimento da quantidade de signos em circulação, assim como ao aumento do tempo de exposição dos cidadãos-consumidores a essa avalanche de signos. A noção de trabalho, em Vaccari, adere então ao contexto de produção de signos, mas também, e de modo bastante original à época de escritura do ensaio, ao contexto de decodificação de signos. A passagem dessa economia semiótica à crítica da obra de Marcel Duchamp encontra seu ponto de inflexão na lógica econômica, segundo a qual o prazer da decodificação torna-se possível quando a energia empregada para decodificar um signo é menor do que aquela empregada para produzi-lo. É provável, o autor adverte, que a sociedade tenha sempre desenvolvido técnicas a fim de assegurar essa balança semiótica favorável.

É provável que a sociedade tenha sempre lançado mão de técnicas para regular os processos de comunicação com o objetivo de garantir o respeito ao princípio da economia de energia. Uma dessas técnicas para garantir um emprego lucrativo da atenção, uma espécie de seguro para o uso satisfatório do tempo, era a que exigia, daquele que pretendia receber a atenção, uma exibição de maestria na execução do objeto da atenção; a maestria, a habilidade, testemunhavam sozinhas, em uma espécie de curto-circuito informativo, todo o trabalho que tinha sido necessário para produzir tal objeto, e isto era imediatamente verificável na qualidade da pincelada do pintor, na pureza ou no volume da voz do cantor, na altura do trapézio no circo, na complicação do bordado.⁵⁰

Podemos dizer, seguindo Vaccari, que, no campo das artes visuais, é a arte conceitual que promove o divórcio radical e definitivo entre a prova de habilidade e a distinção de classe social. Até então, ainda havia uma relação entre as demonstrações de competências técnicas por parte dos artistas e a classe social à qual uma obra se direcionava. Dito de outro modo, o artista era uma espécie de fiador de um emprego rentável do tempo de decodificação dos signos pelas classes dominantes. Segundo o autor, essa realidade tornou-se de difícil apreensão, uma vez que nosso tempo privado foi colonizado pelo mar de signos que marca a sociedade que, tomando emprestada a noção de seu contemporâneo Guy Debord, podemos descrever como *do espetáculo*.⁵¹

Se o ensaio de Vaccari serve para pensarmos a recepção de *Merda de artista*, de Piero Manzoni, é preciso indicar algumas nuances que diferenciam a poética do artista italiano da de Marcel Duchamp. A

questão já anunciada pelo título do ensaio de Vaccari, notadamente a da ocultação do trabalho em Duchamp, ajuda a compreender a recepção crítica de *Merda de artista*, mesmo se a noção de trabalho em Manzoni goza de um estatuto diferente daquele que Vaccari descreve a partir, sobretudo, dos *ready-mades* de Marcel Duchamp.

O mesmo princípio que nos permitiu reivindicar que, em Manzoni, dizer “produção” e “consumo” já nos inscreve fora dos termos que alicerçam a poética do artista, servirá aqui para colocá-lo em relação a Marcel Duchamp, acentuando as diferenças entre eles. Isso nos ajudará a compreender não somente a questão da demonstração de habilidades técnicas, no caso da produção de Manzoni, mas também a iconoclastia atribuída a seus projetos mais radicais. Vejamos o que Vaccari nos diz do trabalho em Duchamp:

Duchamp não constrói, não demonstra nenhuma habilidade, ele se limita a escolher os objetos mais neutros possíveis, os produtos mais anônimos da indústria, anônimos porque eles não apresentam nenhum rastro do trabalho que teria sido necessário realizar para neles mostrar uma vontade de comunicação e, portanto, incapazes de justificar qualquer atenção que seja. Duchamp assina os produtos que ele expõe como obras de arte para atrair sobre eles a máxima intensidade do olhar. A problemática central de sua operação deve ser individual não tanto no aspecto, de modo geral inócuo, do renascimento alquímico, mas *no problema do ocultamento do trabalho na produção do signo e na reversão das estratégias da atenção*.⁵²

É a forma industrializada assumida por *Merda de artista* que nos remete ao contexto da produção duchampiana. Segundo Vaccari, a revolução industrial instaurou contradições no que concerne ao equilíbrio entre a energia dispendida na produção dos signos – e sua clara manifestação neles – e a energia empregada em sua decodificação. Esse desequilíbrio estava relacionado à subtração da gestualidade que se inscrevia como trabalho sobre o objeto, frequentemente único, da época pré-industrial. O que Duchamp desenvolveu ao longo de sua carreira, portanto, foi a colocação em evidência dessas contradições, através da hipertrofia da decodificação junto ao público, diante da trivialidade dos signos, cuja abundância tornara-se inegável.

Em Manzoni, apesar do apelo a uma linguagem industrial – encontrada, por exemplo, nos rótulos das latas de *Merda de artista* –, o trabalho parece se dividir de maneira mais igualitária entre o artista e o público, porque as latas funcionam como uma paródia da produção serializada, ao passo que seu conteúdo, supostamente orgânico,

51. DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro:
Contraponto, 2017.

52. VACCARI,
Franco. Duchamp e
l'occultamento del lavoro. In:
COLTELLI, Giovanna; COSSU,
Marcella (eds.). **Duchamp Re-
Made in Italy**. Milano: Electa,
2013, p. 94.

é irrefutavelmente singular. Além disso, essas pequenas latas não existiam no mundo antes do gesto criador de Manzoni. Ainda tomando de empréstimo as análises de Vaccari sobre Duchamp, cabe destacar uma passagem, relevante tanto no que diz respeito às práticas artísticas duchampianas quanto à arte conceitual de modo mais abrangente: trata-se da ideia de que o trabalho do artista se exterioriza no trabalho do crítico de arte, que é quem conferirá consistência discursiva aos *ready-mades*. A ruptura provocada por Duchamp consistiu na supressão da autonomia do objeto artístico, que se tornava, então, inseparável de um sistema discursivo e filosófico do qual derivava sua legitimação enquanto obra de arte. Essa delegação do trabalho à crítica de arte não concerne à produção de Manzoni na mesma medida em que irrefutavelmente se inscreveu na poética de Duchamp. Mas isso não significa que Manzoni seja menos conceitual do que Duchamp. Talvez sejam simplesmente economias semióticas diferentes, a de Manzoni sendo marcada, como já indicamos, pelo primado da afirmação imanente da materialidade, por escalonamento ou contenção.

Esses dois gestos – escalonamento e contenção – são nodais para a compreensão das diferenças entre o trabalho de Piero Manzoni e o trabalho, oculto, de Marcel Duchamp. Se Duchamp desloca os objetos já produzidos em escala industrial para os museus e galerias de arte, Manzoni recorre a esses objetos como provedores de uma linguagem da qual lança mão para criar novos objetos, baseados em uma gramática familiar ao público. Apesar dessa diferença, os novos agenciamentos econômicos forjados pelas práticas de Duchamp reverberam sobre todo o campo da arte, inclusive sobre a produção de Manzoni. Mas é preciso acrescentar que, ao utilizar seus excrementos, Manzoni demonstra também possuir consciência das complexidades que operam no processo de monetarização da arte. Duchamp consolida o divórcio entre o tempo empregado na produção de uma obra e seu valor de troca, que acaba por se definir de modo multiparamétrico, considerando a quantidade de obras de um determinado artista disponível no mercado, a trajetória institucional da obra e do artista, a produção crítica, dentre inúmeros outros aspectos. Manzoni, por sua vez, estava bem consciente do fato de que o valor de um objeto de arte já não era um aspecto imanente à obra, mas um elemento arbitrário com o qual ele jogou ao estabelecer a relação emblemática entre merda e ouro.

Um percurso teórico de maior fôlego pela vasta sociopsicologia

dos excrementos provavelmente nos ajudaria a compreender a fixação anal que parece operar na popularidade e na fortuna crítica de *Merda de artista*. Entretanto, apostamos que a complexidade do projeto em questão permaneceria indomável. O excremento desempenha um papel muito importante na fortuna crítica de *Merda de artista*, mas nos questionamos se esse papel pode ser reduzido ao lugar anedótico, anticapitalista e supostamente niilista no qual a obra é, por vezes, colocada. Como esperamos ter demonstrado, a poética de Piero Manzoni mobiliza elementos e questões bem mais complexos do que a *hipótese iconoclasta* permite vislumbrar. O gesto criador manzoniano parece ser, antes de qualquer outra coisa, uma afirmação radical dos aspectos materiais e imanentes da vida. Essa afirmação, no entanto, não negligencia a dimensão paradigmática do mercado de arte, quando se trata de pensar a autonomização do dinheiro no seio das sociedades capitalistas. Mas tudo isso se perde se nos contentamos com o riso que o humor escatológico de Manzoni desencadeia. Ultrapassar esse nível de leitura a partir do gesto crítico de situar *Merda de artista* no interior da obra de Piero Manzoni e na relação com alguns de seus intercessores é onde esperamos ter chegado com a escrita deste artigo.

162

Icaro F. V. Junior

Merda de artista para além
da iconoclastia

AUSTIN, John L.. **Quand dire, c'est faire**. Paris: Seuil, 1970.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu. (org.). **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BOIS, Yve-Alain. Base Materialism. In: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless**: a user's guide. Nova York: Zone Books, 1997.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: A arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CALVESI, Maurizio. **Le due avanguardie**: dal futurismo alla pop art. Roma: Editori Laterza, 1984.

CELANT, Germano. **Arte dall'Itália**. Milão: Feltrinelli, 1988.

CELANT, Germano. **Su Piero Manzoni**. Milão: Abscondita, 2014.

COMMETTI, Jean-Pierre. **La nouvelle aura**: Économies de l'art et de la culture. Paris: Questions Théoriques, 2016.

DE DUVE, Thierry. Yves Klein, or The Dead Dealer. **October**, Vol. 49 (Summer), 1989. p. 72-90.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Histoire de la sexualité I**: La volonté de savoir. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

FREUD, Sigmund. **Sur les transformations des pulsions**

particulièrement dans l'érotisme anal. **Révue Française de Psychanalyse**, nº 4, t. 2, p. 609-616, 1928.

KLEIN, Yves. **Overcoming the problematics of Art-** The writings of Yves Klein. Nova York: Spring Publications, 2007.

KRAUSS, Rosalind. "Informe" without Conclusion. **October**, vol. 78, pp. 89–105, 1996.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**: An Essay on Abjection. Nova York: Columbia University Press, 1982.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1979.

MILLER, John. Excremental value. **Tate etc.**, 1 mai. 2007. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/excremental-value>>. Acesso em: 1 ago. 2019.

MORTON, Timothy. **Hyperobjects**: Philosophy and Ecology after the End of the World. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2013.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, janeiro-abril 2011.

VACCARI, Franco. Duchamp e l'occultamento del lavoro. In: COLTELLI, Giovanna.; COSSU, Marcella. (eds.). **Duchamp Re-Made in Italy**. Milão: Electa, 2013.

Icaro Ferraz Vidal Junior é graduado em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense, mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em “Crossways in European Humanities” pelas Universidade Nova de Lisboa, Universidade de Santiago de Compostela e University of Sheffield, doutor em História, História da Arte e Arqueologia pelas Université de Perpignan Via Domitia e Università degli studi di Bergamo e em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, realiza estágio pós-doutoral no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PNPD-Capes) e é professor substituto no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. É pesquisador do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC/PUC-SP), do JUVENÁLIA - Culturas juvenis: comunicação, imagem, política e consumo (ESPM-SP) e do MediaLab.UFRJ.

Nicole Marziale*

Experimentações institucionais no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) e seus diretores: entre autonomia e conflito

Institutional Experimentations in the Barcelona Museum of Contemporary Art (MACBA) and its directors: between autonomy and conflict

Experimentaciones institucionales en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y sus directores: entre autonomía y conflicto

palavras-chave:
experimentações institucionais; instituições de arte; museus de arte; MACBA

Neste artigo, realiza-se uma contextualização acerca da concepção do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), enfatizando-se a gestão de Manuel Borja-Villel (1998-2008) como diretor, em que foram realizadas experimentações institucionais que visaram a aproximar o Museu, a cidade e a comunidade. Em seguida, é analisada a gestão de seu sucessor, Bartomeu Marí (2008-2015), a fim de verificarmos, a respeito da construção de uma “cultura institucional”, a proposição dessas experimentações institucionais no museu. Avalia-se, por um lado, a possibilidade de que a sustentação de proposições desse tipo esteja ancorada em figuras de diretores específicos. De outro, cabe questionarmos se as estruturas internas à instituição poderiam determinar e cercear a autonomia dos diretores em casos de eventuais conflitos de interesses.

keywords:

Institutional Experimentations; Art Institutions; Art Museums; MACBA

*Universidade de São Paulo (PGEHA-USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.

ars.2020.153912



This article carries out a contextualization concerning the conception of the Barcelona Museum of Contemporary Art, emphasizing the directorship of Manuel Borja-Villel (1998-2008), during which were held institutional experimentations that intended to approximate the museum, the city and the community. Subsequently, we analyze the directorship of his successor, Bartomeu Marí (2008-2015), to verify the construction of an “institutional culture” concerning the proposition of these institutional experimentations. We evaluate, on the one hand, the possibility that the maintenance of this kind of proposition is linked

to the personas of specific directors. On the other hand, we question whether the internal structures of the institution could determine and limit the autonomy of the directors in case of eventual conflicts of interests.

168

Nicole Marziale

Experimentações
Institucionais no Museu de
Arte Contemporânea de
Barcelona (MACBA)

En este artículo, se hace una contextualización de la concepción del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), con enfoque en la administración de Manuel Borja-Villel (1998-2008) como director, en la cual fueron realizadas experimentaciones institucionales cuyo objetivo era aproximar el museo, la ciudad y la comunidad. Después, se analiza la administración de su sucesor, Bartomeu Marí (2008-2015), a fin de verificar, acerca de la construcción de una “cultura institucional”, la proposición de experimentaciones institucionales. Se evalúa, por un lado, la posibilidad de que la sustentación de esas proposiciones esté ancorada en directores específicos. De otro, cabe cuestionar si las estructuras internas de la institución pueden determinar y cercnar la autonomía de los directores en casos de eventuales conflictos de intereses.

palabras clave:
experimentaciones
institucionales; instituciones
de arte; museos de arte;
MACBA

O presente artigo toma como objeto de estudo o caso do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA). A escolha por essa instituição foi feita a partir da observação dos programas realizados durante a gestão de Manuel Borja-Villel como diretor, entre os anos de 1998 e 2008, durante a qual foram implementadas radicais e importantes mudanças dentro do museu, que, desde sua inauguração, em 1995, ainda não contava com um projeto definido. A partir de sua gestão, foram estabelecidas diretrizes que proporcionaram a consolidação de um discurso político sólido e um programa crítico de atividades. Também foi desenvolvido o que Jorge Ribalta, ex-diretor de Programas Públicos da instituição, denominou como “Experimentos para uma Nova Institucionalidade”: atividades que buscaram aproximar o museu dos visitantes, da comunidade da cidade e de movimentos sociais, mediante o desenvolvimento de projetos colaborativos, e que intencionavam fazer frente a um modelo instrumentalizado de museu, no contexto de transformação dos modos de produção a partir da mundialização do capital e da globalização.

Foi realizada, em primeiro lugar, uma contextualização da concepção e inauguração do MACBA, a fim de verificarmos os objetivos e as propostas que as circundam, passando pelas gestões de seus primeiros diretores e a exposição do programa realizado para o museu durante a gestão de Borja-Villel. Em seguida, é analisada a gestão de seu sucessor, Bartomeu Marí (2008-2015), a fim de verificarmos a respeito da possibilidade de ter-se constituído uma “cultura institucional” no que tange à proposição de experimentações institucionais dentro do museu, bem como possíveis dificuldades enfrentadas para sua continuidade. Avaliamos, por um lado, a possibilidade de que a sustentação de proposições radicais nesse sentido esteja, em grande parte, ancorada em figuras de diretores específicos, que seria o caso de Borja-Villel, capazes de defender e manter seu discurso diante dos organismos responsáveis pela tomada de decisões dentro das instituições. Por outro lado, cabe questionarmos se essas estruturas decisórias e de poder internas não acabariam por determinar e possivelmente cercear a autonomia dos diretores em casos de eventuais conflitos de interesses.

O contexto de fundação do MACBA

O MACBA abriu suas portas no dia 28 de novembro de 1995

na cidade de Barcelona, mais precisamente no bairro de Raval, que integra o distrito da Cidade Velha. Seus antecedentes remontam a 1959, ano em que o crítico de arte Alexandre Cirici Pellicer defendeu a necessidade de se criar um museu de arte contemporânea na cidade. Pellicer, junto a Cesáreo Rodríguez-Aguilera e outras personalidades, começou a reunir uma coleção que serviria como base para o futuro museu por meio da organização de diversas exposições. No entanto, a empreitada não foi adiante e, em 1963, parte dos fundos reunidos foi destinada ao Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, também em Barcelona. Já em 1985, a ideia de criação de um museu de arte contemporânea é recuperada por Joan Rigol, conselheiro de cultura da Generalidade da Catalunha, e compartilhada com os responsáveis municipais pela Área de Cultura, encabeçada por Pep Subirós. Firmase, então, um Pacto Cultural, promovido por Rigol, e que ratificou a criação de um Consórcio constituído pela Generalidade da Catalunha, sistema institucional em que se organiza politicamente o autogoverno da Catalunha, e o Ajuntamento (Prefeitura) de Barcelona, responsável pela administração municipal, para criar um museu na antiga Casa de la Caritat.¹ A ideia de Rigol era borrar as fronteiras entre direitas e esquerdas, bem como entre a cultura acadêmica e uma cultura mais ampla e aberta.² Porém, a substituição do conselheiro de cultura, poucos meses depois, interrompeu temporariamente o desenvolvimento do projeto. Já em 1986, a Prefeitura de Barcelona, agora com Pasqual Maragall à frente, deu andamento ao projeto, encarregando o arquiteto estadunidense Richard Meier da construção da sede do novo museu.³ Em 1987, é formada a Fundação Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, o que representa a incorporação da iniciativa privada ao projeto. A Fundação firma um contrato com as 33 empresas que a integravam, à época, para que contribuíssem com 25 milhões de pesetas cada uma. Dessa forma, o MACBA nasce, em abril de 1988, com base na consolidação do Consórcio do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, integrado pela Generalidade da Catalunha, a Prefeitura de Barcelona e a Fundação Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. Futuramente, em 2007, o Ministério da Cultura é também incorporado ao Consórcio. Daniel Giralt-Miracle assinala as diferentes posições de cada uma das instituições que constituem o Consórcio MACBA: a prefeitura, progressista, a Generalidade, conservadora, e a Fundação, com seus membros endinheirados e inseridos no circuito do

1. MACBA. *Historia*. s.d. Disponível em: <<https://www.macba.cat/es/historia>>. Acesso em 23 jan. 2019.

2. MACBA, *la derecha, la izquierda y los ricos* (2013). Jorge Luis Marzo, Espanha.

3. MACBA. *Historia*. s.d. Disponível em: <<https://www.macba.cat/es/historia>>. Acesso em 23 jan. 2019.

4. MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos [2013]. Jorge Luis Marzo, Espanha.

5. MACBA. El museu pren forma. Memòria d'activitats 1995-1996. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 1996.

6. MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos [2013]. Jorge Luis Marzo, Espanha.

7. MACBA. El museu pren forma. Memòria d'activitats 1995-1996. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 1996.

8. Ibidem, pp. 40-41.

9. Ibidem, p. 41.

colecionismo privado das artes.⁴

Quanto à coleção que passa a integrar o MACBA, ela advém de diversas fontes: obras adquiridas pela Fundação com recursos privados; obras de artistas catalães que integravam o fundo de arte da Generalidade da Catalunha, enriquecido com a incorporação da coleção Salvador Riera; e o fundo de arte contemporânea do Ajuntamento de Barcelona, fontes complementadas pelas obras das oficinas Art Triangle, realizadas na antiga Casa de Caritat, em 1987.⁵ Ademais, quando desse período de gestação da coleção, é realizada uma aproximação entre o MACBA e a Fundação “La Caixa”, de modo que se buscava estabelecer um acordo segundo o qual as duas instituições poderiam usufruir dos fundos de suas coleções (ambas privadas) reciprocamente.⁶ Como veremos, essa tentativa de acordo gera desavenças que culminarão na renúncia de Miquel Molins ao cargo de diretor do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, em 1998.

Em 1988, é nomeado o primeiro diretor do MACBA, o historiador e crítico de arte catalão Daniel Giralt-Miracle, e o museu é inaugurado publicamente no dia 28 de novembro de 1995.⁷ A partir daqui, enfatizamos o período de atuação de cada diretor na instituição, a fim de que possamos compreender o contexto político e econômico que circunda cada gestão, bem como as propostas, discursos e as atividades desenvolvidas durante cada uma delas.

A gestão de Daniel Giralt-Miracle (1988-1994)

Em 1989, um ano após Giralt-Miracle assumir a direção do MACBA, começam a ser delineadas as primeiras ideias fundamentais acerca de seu projeto. Em 1990, Jean Louis Froment, criador do Centro de Artes Plásticas Contemporâneas de Bordeaux, é nomeado assessor da equipe diretiva do museu, encarregado dos projetos museológico e museográfico⁸. No ano seguinte, Froment e Giralt-Miracle apresentam um primeiro projeto, que abarca três níveis, correspondentes aos três andares do museu: artistas contemporâneos de prestígio, artistas em processo de consolidação e artistas experimentais.⁹ Diante do projeto, emerge um debate público acerca de qual período artístico deveria ser abarcado pela coleção da instituição: o diretor geral de Patrimônio da Generalidade, Eduard Carbonell, defende que o MACBA se encarregue da arte correspondente ao período que vai

Experimentações
Institucionais no Museu de
Arte Contemporânea de
Barcelona (MACBA)

de 1939 a 1980. Já a Fundação MACBA argumenta que a arte desse período já estaria representada principalmente no Museu Nacional de Arte da Catalunha (MNAC). Em 1992, a Junta de Museus decide que as coleções do MACBA comecem a partir da arte catalã de 1940. A Fundação reitera seu apoio ao projeto de Froment, enquanto a Prefeitura e a Generalidade anunciam um acordo de que as coleções do Museu começariam a partir do pós-guerra.¹⁰ Em outubro do mesmo ano, Froment e Giralt-Miracle apresentam seu projeto definitivo ao Consórcio do MACBA, que consiste em três coleções: histórica (1945-1980), contemporânea (1980-1990) e prospectiva (jovens artistas). No entanto, a aprovação definitiva do projeto é adiada pelo Consórcio, e a Prefeitura e Generalidade incumbem Giralt-Miracle de desenvolver um projeto alternativo ao realizado junto a Froment. Cabe destacar que, nesse contexto, o próprio cargo de diretor ainda estava em jogo, já que a Generalidade e Prefeitura queriam Giralt-Miracle ocupando esse posto, enquanto a Fundação votara por Froment, de modo que Giralt-Miracle acabou por ser escolhido, no entanto, em meio a tensões. A questão é que Generalidade e Prefeitura passaram a projetar, junto à figura de Giralt-Miracle, o desenvolvimento de um projeto nacional e localista de museu, enquanto a Fundação apostava, com Froment, em um projeto internacional e de internacionalização de artistas locais, como Miquel Barceló.¹¹ Em 1993, ainda não se havia chegado a um acordo quanto ao projeto para o MACBA, e Giralt-Miracle coloca incertezas quanto à sua permanência no cargo de diretor, reivindicando a resolução da situação de desacordo institucional. Também entram em questão a redefinição dos estatutos do Consórcio e a delimitação dos papéis da Fundação MACBA e do diretor do Museu. Como resultado dessas tensões, em 5 de outubro de 1994, Giralt-Miracle renuncia ao cargo de diretor, e, em janeiro do ano seguinte, o historiador de arte e professor da Universidade Autônoma de Barcelona, Miquel Molins, assume o cargo, o que implica a reforma do estatuto para dotar o diretor do Museu de autoridade executiva.¹²

A gestão de Miquel Molins (1995-1998)

Na abertura de portas do museu, em 1995, foram apresentadas obras representativas da coleção de artistas como Richard Long, Àngel Ferrant, Donald Judd, Susana Solano, Jorge Oteiza, Mario Merz,

10. MACBA. *El museu pren forma. Memòria d'activitats 1995-1996.* Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 1996, p. 41

11. MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos [2013]. Jorge Luis Marzo, Espanha.

12. MACBA. *El museu pren forma. Memòria d'activitats 1995-1996.* Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 1996.

13. GIRALT-MIRACLE, Daniel. *Gestació i creació d'un projecte: el MACBA. Un somni que va costar de fer realitat: un museu per a l'art contemporani.* In: BASSEGODA, Bonaventura. (Org). *Col·lecciónistes, col·leccions i museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, pp. 275-293.

14. Ibidem, p. 289.

15. MARZO, J.L. La exposición *La bestia y el soberano en el MACBA. Crónica de un cortocircuito anunciado*. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidade Autônoma de Madrid, Madrid, vol. 26, 2015.

16. MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos (2013). Jorge Luis Marzo, Espanha.

17. MACBA. El museu pren forma. Memòria d'activitats 1995-1996. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 1996.

Michelangelo Pistoletto etc., exposição que teve boa acolhida pelo público e pela crítica. No entanto, deve-se notar que, até então, a linha museológica da instituição ainda não havia sido definida, de modo que as partes do Consórcio permaneciam firmes em suas posições. Giralt-Miracle¹³ ressalta como Molins defendia uma coleção que buscava articular pontos de ancoragem e cruzamento que permitissem estabelecer ligações significativas entre o panorama artístico catalão e espanhol e as tendências estrangeiras que mais haviam influído na arte contemporânea na Catalunha. E, dividindo a coleção entre três seções cronológicas – “histórica”, “atual” e “prospectiva” –, buscava um diálogo constante entre o local e o universal. Para Giralt-Miracle, Molins conseguiu, com sua proposta, colocar ordem nas coleções procedentes da Prefeitura de Barcelona e da Generalidade da Catalunha, embora tenha encontrado dificuldades ao lidar com a Fundação MACBA. Isso porque o diretor reivindicava poder comprar obras para o Museu que lhe permitissem completar seu discurso, o que a Fundação não lhe permitia fazer. Giralt-Miracle¹⁴ destaca como, diante dos impasses impostos pela Fundação com relação às propostas de Molins para a coleção, este opta por tornar pública sua discordância e reivindica sua independência como diretor, papel que estava condicionado aos estatutos do Consórcio e cerceado pelo intervencionismo da Fundação. O Consórcio não admite as críticas e decisões tomadas por Molins, o que leva à sua saída, em fevereiro de 1998. Para Marzo,¹⁵ a tentativa de aliança entre a Fundação MACBA e a Fundação “La Caixa” teria custado a Molins seu cargo de diretor, pois ele teria se negado a abrir terreno à “La Caixa” quanto à autoridade sobre os órgãos do museu e de sua coleção, já que ele criticava a manutenção de uma coleção privada por uma instituição pública.¹⁶ Cabe destacar que, alguns anos depois, em 2010, viria a acontecer a fusão entre as Coleções MACBA e “La Caixa”.

Durante a gestão de Molins,¹⁷ houve a intenção de aproximar o público das linguagens, teorias e temas da arte. Nesse sentido, foram realizados seminários que versavam sobre temas como teoria de arte, arte contemporânea, linguagem, fotografia e arquitetura, além de oficinas, como os Tallers oberts, projeto em que artistas residentes na cidade de Barcelona abriam seus estúdios ao público, bem como oficinas educativas que buscavam abordar as temáticas levantadas pelas exposições, empregando técnicas artísticas. Nota-se também a intenção

de aproximar o público do trabalho e dos processos dos artistas por meio de atividades como: o projeto *Vist de prop*, em que artistas eram convidados a falar e refletir, junto ao público, sobre seus próprios trabalhos e o projeto *Converses a les sales*, iniciativa que consistia em uma conversa em que um profissional do mundo da arte falaria sobre o trabalho de determinado artista.

O diretor estabelece, à época, algumas diretrizes¹⁸ a serem seguidas pelo MACBA e que incluíam o objetivo de *formar*, no sentido da busca pelo desfrute e o conhecimento da arte contemporânea, e a construção do gosto e da sensibilidade dos visitantes. Nesse sentido, o diretor fala de uma função pedagógica do museu, que consistiria também, em suas palavras, em “civilizar” e “humanizar”, dando às pessoas a capacidade de julgar acerca do que veem. A utilização desses termos, particularmente, certamente gera incômodo, já que pressupõe uma posição hierárquica e vertical do museu com relação a seu público. Por outro lado, para Molins, o MACBA não se limitaria a explicar a história da arte contemporânea da segunda metade do século XX, mas sim buscaria incidir na realidade de seu entorno e esforçar-se a integrar o espectador nesse processo de exploração e interrogação da realidade.¹⁹

As intenções de Molins para o MACBA acabaram por ser interrompidas diante da persistente falta de definição de um projeto para o museu, o que, em nosso entendimento, não deve ser atribuído a uma falha por parte do diretor, mas sim à ausência de consenso entre as próprias estruturas decisórias no interior da instituição.

A gestão de Manuel Borja-Villel (1998-2008)

Com o término da gestão de Molins, o historiador da arte Manuel Borja-Villel assume o cargo de diretor do MACBA, em julho de 1998. Advindo da Fundação Antoni Tàpies, também em Barcelona, da qual foi diretor entre 1990 e 1998, Borja-Villel foi responsável por modificar a própria natureza dessa instituição, transformando-a, na visão de Exposito,²⁰ em um protótipo de instituição experimental a partir da qual se poderia refletir sobre a mudança de função que atravessavam os museus na era da globalização. A gestão bem-sucedida da Fundação Tàpies fez com que Borja-Villel fosse então convidado a assumir uma instituição de maior porte como o MACBA.

É importante destacar que Borja-Villel assume o cargo em

18. MACBA. *El museu pren forma. Memòria d'activitats 1995-1996*. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 1996, pp. 10-11.

19. Ibidem, p. 16.

20. EXPOSITO, Marcelo. MACBA ¿Cómo empodera um museo a la sociedad? In: *Conversación con Manuel Borja-Villel*. Madri: Turpial, 2015, pp. 97-197.

21. EXPOSITO, Marcelo. MACBA ¿Cómo empodera um museo a la sociedad? In: EXPOSITO, Marcelo. **Conversación com Manuel Borja-Villel.** Madri: Turpial, 2015, p. 110.

22. Ibidem, pp. 100-101.

23. GIRALT-MIRACLE, Daniel. Gestació i creació d'un projecte: el MACBA. Un somni que va costar de fer realitat: un museu per a l'art contemporani. In: BASSEGODA, Bonaventura. (Org.). **Col·lecciónistes, col·leccions i museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya.** Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, pp. 275-293.

24. BORJA-VILLEL, M.B. Museo, Memoria y Identidad. In: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. **Colección MACBA,** Barcelona, 2002, pp. 9-10.

meio a uma crise resultante tanto da persistente indefinição de um projeto para o museu como das próprias tensões do ciclo político local das décadas de 1980 e 1990. Como vimos, os dirigentes dos distintos órgãos envolvidos no Consórcio tinham projetos de construção nacional e metropolitana conflitantes, de modo que o de Jordi Pujol, que assumiu a presidência da Generalidade da Catalunha, em 1980, detinha caráter conservador, enquanto o de Pasqual Maragall, eleito prefeito de Barcelona, em 1982, era progressista.²¹ Expósito²² destaca, assim, como o MACBA resultou de pactos nem sempre harmoniosos entre setores das elites políticas, econômicas e intelectuais locais, que não concordavam entre si, sendo que alguns almejavam que a instituição adotasse a função clássica de um museu orientado a construir uma identidade nacional baseada na cultura, enquanto outros desejavam que aquela representasse o cosmopolitismo da Barcelona moderna, projetada nos mercados globais. É nesse contexto que se dá a entrada de Borja-Villel na instituição, cujo projeto evidencia o esgotamento desses dois modelos anteriores.

Segundo Giralt-Miracle,²³ com a nomeação de Borja-Villel para o cargo de diretor, o Consórcio chega finalmente a um acordo, aceitando o MACBA como um museu nacional e internacional. Para ele, o diretor será capaz de realizar uma mudança radical de perspectiva com relação à definição do museu e de suas coleções, o que irá propiciar, a seu ver, uma “refundação” da instituição.

Borja-Villel²⁴ explica como a inauguração do MACBA se inscreve em uma série de ações realizadas em Barcelona durante os anos 1980 e a primeira metade da década de 1990 que tiveram como objetivos a reordenação urbana da cidade, assim como sua orientação em direção a um tipo de economia expansiva, sustentada essencialmente pelo setor terciário e de turismo. Tais mudanças ocorridas em Barcelona acompanharam as de outras cidades, em um contexto de transformação dos modos de produção a partir da mundialização do capital e da globalização. O diretor refere-se, para tratar daquele período, a uma “hiperatividade cultural”, representada pela proliferação de museus como parte de uma nova fase na sociedade de consumo ocidental, e alerta para a crescente museificação da sociedade em geral, processo marcado por um esvaziamento de conteúdo crítico. Ele questiona a demanda de que os museus configurem um programa artístico idealizado em função de uma concepção utilitária de arte como forma

de atrair turistas e que prime pelo espetáculo, em detrimento da cultura, como lugar capaz de recriar a esfera pública. Para Borja-Villel, o museu e a cidade haviam se tornado uma espécie de parque temático, situado em um presente contínuo, disfarçado de falsa memória e no qual as relações entre os indivíduos baseavam-se no consumo, e o sujeito político era substituído pelo consumidor. O programa de gestão proposto pelo diretor emerge justamente para fazer frente a esse modelo instrumentalizado de museu, sendo que não é nenhuma coincidência que seu posicionamento coexista com a inauguração da monumental franquia da Fundação Guggenheim na cidade basca de Bilbao. Tal programa é marcado pela implementação de novas diretrizes, a partir de 1998, dentre as quais algumas serão, aqui, brevemente apresentadas.

Uma das mudanças colocadas em prática diz respeito à substituição do Departamento de Educação do MACBA por um de Programas Públicos, uma vez que, para Borja-Villel, muitos dos programas educativos dos museus são baseados em uma relação hierárquica entre a instituição, entendida como detentora do conhecimento, e o público sem formação artística, que, supostamente, não o detém, contexto em que uma “transmissão de conhecimento” é realizada de forma conservadora, por meio da assimilação das obras de arte a um sistema de princípios normativos, sem que a percepção estabelecida do mundo seja questionada. A criação do Departamento de Programas Públicos partiu então da reformulação da noção moderna de educação, sob o ponto de vista da pedagogia radical. Isso significou passar-se a pensar a instituição como um local que abrigue o dissenso e a crítica.²⁵

Ocorreu também, nessa gestão, a introdução do “político” no museu, que consistiu na inclusão de debates e reflexões prementes, tanto em âmbito local como global, de modo a flexibilizar a ênfase sobre a criação artística que marcara as atividades da gestão anterior. A esse respeito, o diretor menciona alguns eventos cruciais, como a realização do seminário *Globalización y diferenciación cultural*, em 1999, em que participaram pensadores de diversos países, como a historiadora e crítica de arte indiana Geeta Kapur, o jornalista espanhol Ignacio Ramonet e o escritor sul-africano J. M. Coetzee, e no qual foram discutidos temas como historiografia colonial, reconsideração do imaginário racista do *apartheid* por meio da literatura e jornalismo comprometido com a crítica da globalização. Destacam-se também as

25. BORJA-VILLEL, M.B. MACBA ¿Cómo empodera um museo a la sociedad? In: EXPOSITO, Marcelo. **Conversación com Manuel Borja-Villel**. Madrid: Turpial, 2015, pp. 97-197.

26. Ibidem, p. 112-115.

27. BORJA-VILLEL, M.B.
MACBA ¿Cómo empodera
um museo a la sociedad?
In: EXPOSITO, Marcelo.
*Conversación com Manuel
Borja-Villel*. Madrid: Turpial,
2015, p. 116-117.

28. EXPOSITO, Marcelo.
MACBA ¿Cómo empodera
um museo a la sociedad?
In: EXPOSITO, Marcelo.
*Conversación com Manuel
Borja-Villel*. Madrid: Turpial,
2015, pp. 97-197.

29. BORJA-VILLEL, M.B.
MACBA ¿Cómo empodera
um museo a la sociedad?
In: EXPOSITO, Marcelo.
*Conversación com Manuel
Borja-Villel*. Madrid: Turpial,
2015, pp. 97-197.

30. Ibidem, pp. 117-119.

31. EL PAÍS. **EL MACBA inicia
su expansión.** 23 jul. de 2003.

Disponível em: <https://elpais.com/diario/2003/07/23/atalunya/1058922452_850215.html>. Acesso em 23 jan.

2019.

participações, em outros eventos e seminários, de Angela Davis, Toni Negri, do coletivo Precarias a la Deriva, Gayatri Spivak, Judith Butler, Annie Sprinkle, Naomi Klein, entre vários outros.²⁶

Deu-se, ainda, a modificação da narrativa sobre a História da Arte por meio de uma nova política de coleção e de um novo programa de exposições, que se tratou, em primeiro lugar, de uma reorientação da coleção do museu – antes fundamentada em torno de um modelo tradicional, baseado no monumentalismo das grandes obras e dos grandes nomes-marca –, para abarcar também obras em menores formatos, sobre papel ou materiais perecíveis. Assim, objetos como livros e maquetes passaram a ter a mesma importância do que obras consideradas tradicionalmente “superiores”, de modo que se tratava de construir uma coleção que não fosse autoritária, mas que permitisse algum tipo de dinâmica relacional com o espectador²⁷. Tal proposta buscou também recuperar nomes subestimados ou marginalizados pelos relatos canônicos, a fim de reconsiderar o cânone historiográfico da arte a partir do ponto de vista daqueles por ele excluídos, colocando os relatos oficiais em crise.²⁸ Como exemplo, Borja-Villel²⁹ cita a realização de exposições como a retrospectiva, em 1999, do coletivo de arte conceitual catalão Grup de Trebal, que operou durante o clima de radicalização política dos últimos anos do franquismo, e cujo objetivo era mostrar uma cara oculta da história canônica da arte catalã.

Destaca-se, também, a articulação entre as exposições, a coleção e as atividades de Programas Públicos, a fim de que o departamento de Programas Públicos, os de Coleção e Exposições e o de Publicações atuassem conjuntamente em um processo reflexivo, pedagógico e crítico, fazendo com que cada atividade do museu se relacionasse organicamente com as outras.³⁰

Por fim, é possível identificar a ampliação e readequação da estrutura arquitetônica do museu: em 2004, foi realizada sua primeira reforma funcional, que envolveu a readequação do Auditório do MACBA, no subsolo, a fim de recuperar a forma redonda do espaço, situar os serviços técnicos, como cabines de tradução simultânea, bem como adequar a sala quanto ao aspecto acústico, para que ela pudesse ter uso polivalente. Outra mudança significativa foi a construção de uma entrada direta para o auditório.³¹ Em 2007, parte do complexo do Convento Dels Àngels, que abrange também a capela, foi cedido ao MACBA para a instalação do Centro de Estudos e Documentação

(CED), que abriga a biblioteca, o arquivo e o Programa de Estudos Independentes (PEI), inaugurado em 2006.

Experimentos para uma nova institucionalidade

Entre 2000 e 2008, foram realizadas, pelo MACBA, atividades denominadas “Experimentos para uma nova institucionalidade”, descritas por Ribalta no catálogo *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*³², que buscaram reestabelecer a relação entre o museu e a cidade, dialogando com o contexto econômico e político local e global.

A primeira atividade que diz respeito às experimentações dentro do museu foi a oficina La acción directa como una de las Bellas Artes, realizada no outono de 2000, que se caracterizou como uma primeira tentativa de unir coletivos de artistas e movimentos sociais em um mesmo projeto. Ribalta³³ ressalta a singularidade da situação dos movimentos sociais em Barcelona nesse momento e como, desde então, o ciclo de experimentação institucional do MACBA transcorreu em paralelo ao ciclo de experimentação social desses mesmos anos na cidade e de maneira indissociável dele. Esse momento coincide com a emergência do movimento por justiça global que eclode em Seattle, em 1999, e que desencadeou a série de mobilizações que, posteriormente, deram lugar ao movimento de resistência global e antiglobalização.

A oficina em questão se organizava em torno de cinco áreas de trabalho³⁴: a primeira abordava as novas formas de subemprego e trabalho precário, contando com a participação de coletivos como o Ne Pas Plier, conhecido por seus desenhos aplicados aos suportes de comunicação e à intervenção em espaços públicos, realizados sempre em colaboração com coletivos de desempregados e subempregados da região parisiense. A segunda área de trabalho tratou de fronteiras e migrações e contou com a participação de membros da rede Kein Mensch ist illegal, promovida por Florian Schneider em trabalho conjunto com organizações pelos direitos dos imigrantes ilegais e na articulação de uma crítica às injustiças derivadas da ideologia neoliberal dominante. A terceira área tratou de especulação urbanística e gentrificação e contou com a participação dos coletivos Fiambrera Obrera de Madri e Sevilha, grupos autônomos de trabalho voltados para a arte pública e ação urbana, e do coletivo Reclaim the Streets, conhecido por suas estratégias

178

Nicole Marziale

Experimentações
Institucionais no Museu de
Arte Contemporânea de
Barcelona (MACBA)

32. RIBALTA, Jorge.

Experimentos para una nueva
institucionalidad. In: BORJA
VILLEM, M. J., M. CABANAS,
K; RIBALTA, J., *Objetos
relacionales. Colección
MACBA 2002-2007*, Barcelona:
MACBA, pp. 225-265.

33. Ibidem, p. 232.

34. Ibidem, pp. 233-234.

imaginativas em protestos ecologistas e intervenções carnavalescas em espaços públicos da Inglaterra. A quarta área de trabalho da oficina teve como tema os meios de comunicação. A ideia central era pensar maneiras de contribuir para gerar novas redes comunicativas autônomas, debate que teve origem a partir da rede Indymedia, em Barcelona, que surgiu com os protestos de Seattle e converteu-se, em pouco tempo, em uma rede global do movimento. Houve também a intervenção do grupo RTMark, que expôs suas experiências de apropriação tática e tergiversação de estratégias comunicativas corporativas. A quinta área de trabalho tratou da questão relativa às políticas de ação direta e a questão da agência ou do empoderamento como métodos de reinventar as políticas emancipatórias ou revolucionárias.

O objetivo da oficina foi iniciar certos processos de articulação das lutas políticas locais com métodos artísticos, de modo a manter uma continuidade e constituir uma plataforma de convergência institucional com os movimentos.³⁵ Podemos entendê-las como ações colaborativas de reforço aos trabalhos que já vinham sendo propostos e realizados pelos movimentos sociais e que o museu ajudou a potencializar.

Como desdobramento da oficina La acción directa, foram desenvolvidas, na primeira metade de 2001, as oficinas do projeto Las Agencias.³⁶ O conceito de agência já era usado de maneira recorrente no MACBA nesses primeiros anos da nova gestão, sendo entendido em dois sentidos: um deles tinha a ver com a noção de empoderamento, ou seja, a outorga de poder e autonomia aos públicos. O outro era o de microinstituição, no sentido da criação de um organismo de mediação entre o museu e os públicos. Desse modo, foram criadas oficinas que tentavam articular uma organização molecular do museu, orientada para a multiplicação de espaços públicos e de processos de autoformação junto a diferentes coletivos.

O projeto foi organizado com base em cinco agências: uma agência gráfica, que produzia cartazes e material impresso para os protestos contra a reunião de cúpula do Banco Mundial, a ser realizada em Barcelona; uma agência fotográfica, que produzia imagens e um arquivo para as várias campanhas; uma agência de mídia, que foi crucial para o desenvolvimento da já citada rede Indymedia Barcelona, assim como da revista *Està Tot Fatal*, um instrumento de comunicação e formação de opinião dos movimentos contra a reunião de cúpula; e uma agência incumbida de desenhar e produzir instrumentos para intervenção no

35. RIBALTA, Jorge. Experimentos para una nueva institucionalidad. In: BORJA VILLEL, M. J., M. CABANAS, K; RIBALTA, J., *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona: MACBA, p. 234.

36. Ibidem, pp. 234-237.

espaço público em situações de protesto. Os participantes inspiraram-se nos desenhos do Ne Pas Plier e Krzysztof Wodiczko para desenvolver projetos como *Prêt à révolter*, que consistia na produção de uma linha de moda para proporcionar visibilidade e segurança para os manifestantes nas ruas, e *Art Mani*, uma espécie de “disfarce fotográfico” para proteção contra as acusações policiais e pensado para atuar como fotomontagem nas páginas ilustradas dos jornais, quando fotografados. Foi organizado também o *Show Bus*, um ônibus, adaptado para usos derivados das situações de protesto nos espaços públicos e equipado com um sistema de som e telas de projeção de vídeo, que poderia ser utilizado como espaço móvel para exposições e que permitia uma pluralidade de usos em ações públicas. Esses aparatos estiveram visíveis e foram utilizados durante as manifestações de junho de 2001 nas ruas de Barcelona. A quinta agência se encarregou de gerenciar o bar do museu, que, por sua vez, converteu-se em um “espaço relacional”: não apenas um lugar para comer e beber, mas também um espaço social no qual se poderia celebrar atos com diferentes grupos e coletivos e que contava com uma programação de vídeo e acesso à internet. *Las Agencias* envolveu também a organização de outras atividades, como oficinas com artistas como Marc Pataut, do grupo Ne Pas Plier, Krzysztof Wodiczko e Allan Sekula. Essas ações se articularam de acordo com as necessidades dos grupos envolvidos na produção de imagens e instrumentos para as diversas campanhas.

Concomitantemente às atividades elencadas, acontecia, no espaço expositivo do MACBA, a exposição *Antagonismos*, que apresentou uma série de estudos de caso sobre momentos de confluência entre prática artística, movimentos sociais e atividade política na segunda metade do século XX.

O terceiro elemento nessa constelação de atividades foi a exposição *Procesos Documentales*³⁷, resultado da ideia de se organizar uma mostra como forma de ação direta e como instrumento para os protestos contra a reunião de cúpula do Banco Mundial, de acordo com as necessidades dos grupos anticapitalistas. A exposição teria proporcionado uma reflexão acerca da documentação como gênero artístico historicamente construído como um gênero político e buscava gerar reflexões e debates acerca da representação das classes subordinadas e a denúncia de suas condições precárias de vida. A hipótese sustentada pela mostra foi a de que, a fim de ter um efeito político real, a

37. RIBALTA, Jorge.

Experimentos para una nueva institucionalidad. In: BORJA VILLEL, M. J., M. CABANAS, K; RIBALTA, J., *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona: MACBA, pp. 237-239

documentação requeria processos mais complexos de mediação, dentre os quais o testemunho poderia atuar como um instrumento. Diante disso, a exposição apresentou uma seleção de trabalhos fotográficos e audiovisuais como base para examinar a transformação do gênero documental a partir da hibridização operada por formas de narrativa e mediação derivadas do conceito de testemunho. Essa investigação parte do entendimento de que se trata de um gênero narrativo que serve para tornar a voz das classes subalternas acessível a outros grupos sociais por meio da figura de um mediador.

Outra importante atividade desenvolvida no MACBA no período em questão foi a exposição *¿Cómo queremos ser gobernados?*³⁸, entre setembro e novembro de 2004. Ela foi organizada no contexto da realização do Fórum Universal de Culturas, naquele mesmo ano, em Barcelona, evento promovido pelo Conselho da Cidade a fim de reunir os recursos econômicos, políticos e midiáticos necessários para uma grande renovação da cidade, centrando-se sobre a orla marítima do bairro de Besòs. A exposição surgiu, então, com o objetivo de oferecer um contra-modelo ao Fórum de Culturas e aconteceu sob diversos formatos em vários espaços da área de Poblenou-Besòs, nos arredores do local onde foi realizado o Fórum. Tratou-se de uma exposição sob a forma de processo, envolvendo um método museológico baseado na combinação de trabalho artístico e dinâmica social. A tarefa do curador, Roger Buergel, nesse contexto, foi a de dialogar com coletivos da cidade, especificamente o movimento da vizinhança da área ao redor do Besòs.

Tal processo começou formalmente em janeiro de 2003, a partir de uma série de debates no MACBA intitulada *De les Glòries al Besòs* e organizada no contexto da exposição *On Translation*, do artista catalão Antoni Muntadas, que envolvia discussões acerca da tradução cultural, que poderia ser extrapolada para as transformações em curso na cidade de Barcelona, situação imediatamente anterior ao Fórum de 2004 e em que pesavam questões como a privatização do espaço público e a perda da memória histórica na cidade. Essa iniciativa significou o início do processo de colaboração entre o MACBA e grupos locais da região de Poblenou-Besòs.

A exposição *¿Cómo queremos ser gobernados?* foi apresentada como um modelo alternativo e desterritorializado de museu. O trabalho com os coletivos locais da região do Besòs foi organizado a fim de integrar, na estrutura organizacional do MACBA, os setores

38. RIBALTA, Jorge. Experimentos para una nueva institucionalidad. In: BORJA VILLEL, M. J., M. CABANAS, K; RIBALTA, J., *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, Barcelona: MACBA, pp. 246-249

politicamente ativos da sociedade civil, mas que não faziam parte da elite política e econômica que tendia a integrar os conselhos diretivos das instituições de arte. Assim, o processo de trabalho assumiu a forma de reuniões e discussões entre o curador e os coletivos locais para delinear a exposição e os projetos comissionados, os quais buscaram evidenciar lutas históricas, tais como aquelas referentes à memória do trabalho e patrimônio industrial, aos serviços e equipamentos públicos e ao trabalho precário. A exposição foi organizada como uma rota pela cidade, de modo que os espaços que a receberam abriam e fechavam sucessivamente, como um cenário em constante mudança.

Sobre a gestão de Borja-Villel

Até aqui, pudemos observar e melhor compreender o projeto de Borja-Villel para o MACBA, modelo que tomamos como referência para o presente trabalho por acreditarmos ter se tratado de um projeto que buscou tornar as estruturas institucionais mais porosas à participação de seus diferentes tipos de público, atuar como espaço crítico de reflexão e discussão e envolver-se em questões que transpunham seus limites físicos, de modo que suas propostas abarcaram as comunidades, coletivos e movimentos sociais não apenas locais, mas também internacionais. Pudemos notar, também, a intenção de se estabelecer um projeto colecionista para o museu, no sentido da construção de narrativas alternativas ao cânone da História da Arte, além da organização de um programa com atividades integradas e articuladas, em oposição à primazia pelo formato expositivo que caracteriza muitas das instituições de arte contemporâneas.

Há que se ressaltar, no entanto, como pode ter havido, em alguns momentos, certa dificuldade do público em compreender, assimilar e acompanhar as propostas do programa, o que fez com que, muitas vezes, a programação do museu fosse taxada como elitista. A esse respeito, Borja-Villel³⁹ reconhece que, por um lado, a gestão nem sempre conseguiu comunicar e exteriorizar a complexidade do programa e dos projetos realizados, o que ele atribui, em partes, ao fato de que a equipe propunha atividades em resposta a urgências e situações em constante mudança, e, portanto, agia de maneira rápida. Por outro lado, também explica que, quando do início de sua gestão, o MACBA era uma instituição modesta em muitos aspectos, sem grande

39. BORJA-VILLEL, M.B. MACBA ¿Cómo empodera um museo a la sociedad? In: EXPOSITO, Marcelo. **Conversación con Manuel Borja-Villel.** Madrid: Turpial, 2015, pp. 97-197.

aparato para comunicar, editar ou explicar adequadamente os projetos bastante heterodoxos que vinham sendo desenvolvidos. Ao longo do tempo, foram aperfeiçoados os aparatos de comunicação do museu com o público, especialmente por meio de publicações diversas, como a coleção de livros de bolso editados junto ao Servei d'Edicions, da Universidade Autônoma de Barcelona, e a publicação dos cadernos *Ag* (*Agenda Informativa MACBA*), publicação trimestral lançada em 2004 com o objetivo de ampliar a oferta de espaços de debate público oferecidos pelo museu. Vale notar, também, a publicação de diversos ensaios baseados em conteúdos relevantes abordados em seminários, conferências, ciclos de cinema e atividades realizadas no museu, dentre os quais se destaca a participação do MACBA no projeto de colaboração institucional para a publicação da revista *Desacuerdos*, a partir de 2004, e dos *Quaderns portàtils*, a partir de 2006, que consistem em uma linha de publicações de distribuição gratuita por meio da internet, compostas por textos procedentes de conferências e seminários realizados no MACBA, assim como de catálogos de exposições já esgotados.

Sendo assim, os projetos realizados durante a gestão de Borja-Villel se aproximam, a nosso ver, da possibilidade de estabelecimento de uma instituição de arte pública como espaço acessível e crítico, distanciando-se do modelo pautado unicamente no entretenimento e na atração de público.

Em seguida, realizamos a análise da gestão do diretor Bartomeu Marí, que sucedeu a de Borja-Villel, de modo a observarmos seu discurso e propostas para o museu e averiguarmos acerca da continuidade de um programa crítico e quanto às experimentações institucionais tomadas como referência neste trabalho.

A Gestão de Bartomeu Marí (2008-2015)

Ao final de 2007, Borja-Villel aceita o convite para assumir a direção do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), em Madrid, um dos museus de arte moderna e contemporânea mais importantes do mundo, o que pode ser considerado como um reconhecimento do trabalho realizado à frente do MACBA. Em abril de 2008, Bartomeu Marí, ex-diretor do Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) e do centro de arte Witte de With, de Roterdã, é nomeado o novo diretor da instituição. No documento *Proyecto para el MACBA*⁴⁰, o novo

40. MARÍ I RIBAS, Bartomeu. **Proyecto para el MACBA.** Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2008. Disponível em: <http://www.macba.cat/uploads/transparencia/18.2.3.Proyecto_BM_2008_cas.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2019.

diretor realiza um balanço da situação do museu nos últimos anos. Ele pontua como a instituição teria alcançado uma excelente reputação na Catalunha e na Espanha, bem como internacionalmente. Marí atribui tal avaliação positiva a algumas razões: a realização de um programa de exposições originais, variadas e apresentadas com esmero e grande qualidade; a produção própria da maioria das exposições e atividades, bem como coproduções com instituições espanholas e internacionais de prestígio; a edição de publicações de grande interesse, com conteúdo de qualidade; a geração de um discurso singular e, em muitos casos, inédito, no panorama dos debates sobre a arte contemporânea; o desenvolvimento de uma coleção de arte contemporânea original, aberta e de alta qualidade; o alcance de uma identidade reconhecível no âmbito europeu e para além do continente. Ele ainda destaca como a produção do museu estava, até então, centrada nos anos 1960 e 1970, o que, por um lado, considera fundamental para o entendimento do presente, por se tratar de períodos repletos de importantes rupturas com relação a elementos como a vocação da obra de arte, sua relação com o espectador, bem como o tempo e a história material. Por outro lado, nota que outros períodos mais recentes na arte deveriam também ser abordados, como as décadas de 1980, 1990 e 2000, a fim de que outras rupturas fossem igualmente observadas. O diretor afirma que um dos objetivos de sua gestão seria o de acrescentar às tarefas realizadas até o momento, ou seja, contribuir com o programa que vinha sendo desenvolvido, e não necessariamente substituí-lo. Desse modo, o desafio, com relação aos anos seguintes, seria o de desenvolver um novo projeto que continuasse produzindo um museu singular e de qualidade, com uma identidade diferenciada, porém sem querer imitar o passado, o que considerava impossível e desnecessário. Outro ponto levantado por Marí dizia respeito à (sub)utilização dos espaços expositivos do museu: a seu ver, os trabalhos *in situ* haviam sido pouco explorados até então e mereciam ser melhor considerados.

Desse modo, em grande parte de sua gestão, Marí continua projetando as atividades do MACBA em torno das diretrizes propostas por Borja-Villel, mas buscando atualizá-las, como, por exemplo, ao incorporar novos períodos às narrativas produzidas pelo departamento de Coleção e as exposições e ao ampliar a utilização dos espaços expositivos do Museu.

O MACBA se “reseta”

Em 2014, Marí anuncia um “reset” nas atividades e propostas do MACBA, sem, no entanto, deixar de lado os 26 anos de história do museu: tratava-se, melhor dizendo, de uma busca por novos métodos de trabalho, com a intenção de posicionar a instituição internacionalmente, manter sua excelência e captar novos públicos.⁴¹ A reelaboração das linhas de trabalho do MACBA estava amparada também nas figuras de Valentín Roma e Paul B. Preciado, à época curadores independentes historicamente vinculados à instituição (Preciado era diretor do Programa de Estudos Independentes do Museu desde 2012) e que, em 2015, viriam a assumir os cargos de Curador Chefe e de Diretor de Programas Públicos, respectivamente. As novas linhas estabelecidas para ditar a atuação e a investigação crítica e em torno das quais passariam a se estruturar os projetos expositivos e os programas públicos do museu foram organizadas sob os títulos “Histórias heterodoxas”, “Descolonizar o museu”, “Máquina de escrever”, “Corpo político”, “Arquitetura como prática cultural” e “Tecnologias da consciência”, que, de acordo com Marí, respondiam ao interesse comum de compreender a arte contemporânea como parte dos processos de emancipação política, estética, somática e social.⁴²

A linha “Histórias heterodoxas” dizia respeito a cartografar e dar visibilidade a uma pluralidade de narrativas dissidentes frente aos relatos historiográficos dominantes, transformando o museu em um foro de debate onde se expõe o conflito e a contradição de uma multiplicidade de narrativas normativas.⁴³ “Descolonizar o museu” exploraria a produção de discursos críticos pós-coloniais e de descolonização, assim como a proliferação de um conjunto de práticas que questionam as narrativas e as representações coloniais eurocêntricas que fundaram o museu moderno.⁴⁴ A linha “Máquina de escrever” tratava do entendimento do museu como um lugar em que as distintas formas de narrar o mundo se encontram, codificam-se, decodificam-se e se traduzem por meio da prática artística, oferecendo novos recursos para pensar os vínculos entre arte e escritura.⁴⁵ “Corpo Político” previa a investigação das relações entre arte, produção biopolítica e emancipação no contexto do capitalismo global, além de analisar as transferências entre saberes subalternos e práticas performativas, linguagens minoritárias e políticas pós-identitárias, entre

41. MONTAÑES, J. A. *El Macba se resetea*. Barcelona, El País. 13 fev. 2014.

42. Ibidem.

43. MACBA. *MACBA 2014-2016. Nuevos objetivos, métodos de trabajo y líneas de investigación*. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2014, p.5.

44. Ibidem, p.5.

45. Ibidem, p.6.

Experimentações Institucionais no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA)

corpo e tecnologia, arte ao vivo e digitalização do corpo, postulando-se que arte e museu podem funcionar como laboratórios e microesferas públicas onde se inventam e se põem à prova modelos dissidentes de subjetividade política.⁴⁶ Com “Arquitetura como prática cultural”, pretendia-se estudar, para além dos historicismos da arquitetura e do *design*, as relações complexas entre arquitetura, arte, urbanismo crítico, produção da cidade contemporânea e teoria da cultura.⁴⁷ Por fim, sob o título “Tecnologias da Consciência”, pretendia-se cartografar as tecnologias de produção de consciência e suas relações com as práticas de arte, desde a modificação da percepção até a invenção de novas formas de experiência e relacionalidade marcadas pela expansão das próteses audiovisuais e bioquímicas na modernidade.⁴⁸

A iniciativa teve o intuito de reativar a instituição, que, nos últimos anos, vinha sofrendo certa letargia.⁴⁹ De acordo com Preciado, o futuro do MACBA passava por envolver-se com a produção e estimular as criações dos artistas. Ainda, para ele, repensar um museu do século XXI, um lugar para a utopia, passava por questionar acerca do que poderia ser oferecido naquele momento, em Barcelona e no Raval. No mesmo sentido, Roma destacou a necessidade de o MACBA se aproximar de seu contexto, da cidade e dos artistas.⁵⁰ A intenção de Marí, junto a Preciado e Roma, era a de repensar o museu, reprogramando suas atividades até o final de 2016, com formatos mais flexíveis e híbridos.⁵¹ Preciado destacou também que se tratava de mudar as linguagens com que se trabalhava a arte, de modo que não se podia continuar utilizando linguagens dos anos 1950, já que o contexto das práticas contemporâneas havia mudado. Ele sugeria uma hibridização entre as exposições e os programas públicos, além da realização de exposições coletivas enfatizando a produção local, sem deixar de lado artistas internacionais.⁵²

Diante dessas propostas, pode-se constatar a intenção de atualizar as diretrizes estabelecidas na gestão anterior, ao se pensar as necessidades de um museu do século XXI, ainda no sentido da reescrita das narrativas canônicas e as representações eurocêntricas presentes na História da Arte, porém, levando-se em consideração novas linguagens na abordagem da arte contemporânea, bem como as novas formas de percepção e experiência trazidas pelas tecnologias, além do destaque ao trabalho de novos artistas que nunca haviam exposto no MACBA. Desse modo, observa-se, no planejamento de Marí, junto a Roma e

46. Ibidem, p.6.

47. MACBA. MACBA 2014-2016. Nuevos objetivos, métodos de trabajo y líneas de investigación. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2014, p. 6

48. Ibidem, p.6.

49. SESÉ, Teresa. **El MACBA mata al padre**. Barcelona, La Vanguardia. 13 fev. 2014.

50. Ibidem.

51. FRISACH, Montse. **El MACBA fa um “reset”**. Barcelona, El Punt Avui. 13 fev. 2014.

52. Ibidem.

Preciado, a intenção de continuar e atualizar as experimentações institucionais no MACBA, de acordo com as necessidades de uma nova época. Infelizmente, o desenvolvimento dessas novas propostas acabou por ser interrompido pela metade, devido à instauração, em março de 2015, de uma crise política no interior do museu, de modo que vários dos projetos previstos acabaram por não ser realizados.

“A Besta e o Soberano”

No dia 18 de março de 2015, estava prevista a inauguração da exposição *A Besta e o Soberano*, no MACBA, uma coprodução entre o museu e a Württembergischer Kunstverein (WKV) de Stuttgart, com curadoria de Valentín Roma, Paul B. Preciado, Hans D. Christ e Iris Dressler. Tomando como referência para o título um seminário ministrado por Jacques Derrida em 2002, a exposição buscava explorar como as práticas artísticas questionam a definição ocidental e metafísica de soberania política, ou seja, o modo como elas propõem maneiras de entender a liberdade e a emancipação que excedem o marco da autonomia individual, assim como a forma moderna do Estado-nação.⁵³ Um dia antes da abertura, foi anunciado o cancelamento da exposição, o que Marí atribuiu a um desacordo entre a direção e os curadores da mostra. Logo se soube que tal desavença dizia respeito à negativa dos curadores em retirar, a pedido do diretor, uma escultura da artista austríaca Ines Doujak intitulada *Not Dressed for Conquering*. O trabalho representava uma cena sexual em que figuravam o Rei Juan Carlos da Espanha, a líder feminista boliviana Domitila Barrios de Chúngara e um pastor alemão. A artista explicou, à época, que tal escultura, fruto de um projeto de investigação sobre as complexas relações entre Europa e América Latina, era uma representação visceral de um longo processo de exploração.⁵⁴ Marí declarou que a mensagem da escultura ia contra as linhas de trabalho da instituição e que, inclusive, não havia tido conhecimento da obra de Doujak. Por outro lado, os curadores da exposição afirmaram que o diretor tinha sim noção do conteúdo que seria exibido. Eles ainda defenderam que a decisão de Marí colocava em perigo não apenas aquela exposição, mas também revelava o funcionamento não democrático de uma instituição cultural pública.⁵⁵ Os artistas participantes da exposição declararam que seu cancelamento significou reprimir um projeto concebido para

53. MACBA. **La Bestia y el Soberano**. 2015. Disponível em: <<https://www.macba.cat/es/expo-bestia-soberano>>.

Acesso em 23 jan. 2019.

54. ARTISCHOCK. **Bartomeu Marí se retracta: decide abrir muestra polemica y pone a la orden su cargo.**

Revista Artischock. 20 mar. 2015. Disponível em: <<http://artischockrevista.com/2015/03/20/bartomeu-mari-se-retracta-decide-abrir-muestra-polemica-pone-la-orden-cargo/>>.

Acesso em: 23 jan. 2019.

55. Ibidem.

Experimentações Institucionais no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA)

fomentar o debate público, produtivo e progressista em um contexto de importantes mudanças na hegemonia política do país. Para eles, uma vez que os debates públicos são a essência da democracia, assim como a função de um museu é contribuir com tais debates, a instituição estaria, por meio de sua decisão, traíndo não apenas sua missão, mas também sua própria história, caracterizada por uma importante contribuição à reinvenção radical do museu como espaço público.⁵⁶

Em texto publicado à época, Ribalta⁵⁷ revelou que a decisão tomada por Marí foi entendida por muitos como fruto de uma pressão exercida por membros da Fundação MACBA, uma vez que nela figuravam como Presidente e Presidente Honorária, respectivamente, Leopoldo Rodés, amigo pessoal do antigo rei, e a esposa de Juan Carlos I, a antiga Rainha Sofía. Ribalta⁵⁸ ainda nota como Marí declarou não ter recebido qualquer ordem da Fundação para cancelar a exposição, o que não minaria o caráter repressivo da decisão, afinal, qual seria a diferença entre censura e autocensura? Já para Marzo⁵⁹, parecia pouco provável que as decisões censórias por parte da direção tenham sido tomadas por iniciativa própria, sem que tenha havido pressões procedentes da Fundação com relação à exibição de certos discursos que questionam temas políticos sensíveis. Ele também afirma que o perfil dos programas iniciados por Roma e Preciado no MACBA despertaram notáveis receios na direção da Fundação, de modo que considera sintomática a fulminante rapidez com que a presidência da Fundação viria a aceitar a renúncia de Marí, o que parecia indicar o descontentamento dessa com a escolha de Marí em colocar curadores militantes à frente dos programas do museu.⁶⁰

Como desfecho da situação, Marí voltou atrás e decidiu reabrir a exposição, a partir do dia 21 de março de 2015, alegando que, se inicialmente ele pensara que a não inclusão da obra de Doujak ou a não abertura da mostra protegeria o MACBA como instituição cultural dedicada ao serviço público, as consequências dessa decisão teriam sido contrárias às desejadas e, diante da publicidade dada à obra e as opiniões emitidas por diferentes setores da sociedade, ele reconsiderava sua decisão inicial, propondo a reabertura da exposição. Em seguida, no dia 23 de março de 2015, o diretor renuncia a seu cargo no MACBA, sendo que a última decisão de seu mandato foi a demissão de Roma e Preciado de seus cargos, devido ao que definiu como uma “quebra de confiança”.⁶¹

56. ARTISCHOCK. Bartomeu Marí se retracta: decide abrir muestra polemica y pone a la orden su cargo.
Revista Artischock. 20 mar. 2015. Disponível em: <<http://artishockrevista.com/2015/03/20/bartomeumari-se-retracta-decideabrir-muestra-polemicapone-la-orden-cargo/>> Acesso em: 23 jan. 2019.

57. RIBALTA, Jorge. On the Recent Events at MACBA. L'internationale online. 23 mar. de 2015. Disponível em: <http://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/25_on_the_recent_events_at_macba>. Acesso em: 23 jan. 2019.

58. Ibidem.

59. MARZO, J.L. La exposición La bestia y el soberano en el MACBA. Crónica de un cortocircuito anunciado. Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidade Autônoma de Madrid, Madrid, vol. 26, 2015.

60. Ibidem.

61. ARTE INFORMADO. Bartomeu Marí, director del MACBA, rectifica, reabre exposición y pone su cargo a disposición. 20 mar. 2015. Disponível em: <<http://www.arteinformatodo.com/magazine/n/bartomeu-mari-director-del-macba-rectifica>>

reabre-exposicion-y-pone-su-cargo-a-disolucion-4575.
Acesso em 23 jan. 2019.

62. Realizado de novembro a março de 2013 e concebido por Paul B. Preciado, realizado com a pesquisa e colaboração dos alunos do Programa de Estudos Independentes (edição 2012-2013). A ideia foi realizar um arquivo-exposição performativo e sonoro que buscava tornar audíveis e especializar, no contexto da cidade e do museu contemporâneos, as linguagens de transformação social inventadas pelas minorias raciais, de gênero, sexuais, corporais e da diversidade funcional e cognitiva: desde a primeira revolução de escravos no Haiti e as revoltas de *citoyennes* até os atuais movimentos *queer*, autistas, intersexuais, transgêneros, antiespecistas e outros, que lutam para ampliar e redefinir os limites do horizonte democrático. O projeto ainda objetivou colocar em questão a hegemonia da observação passiva e silenciosa do visitante do cubo branco que domina o museu contemporâneo, de modo que, frente à exposição tradicional, propôs a criação de um espaço escuro no qual se intensificaram as experiências da escuta e a enunciação de atos de fala, de modo a explorar o conhecimento oral, a função da teatralidade no ativismo, as relações entre linguagem e ação, a

Sobre a gestão de Bartomeu Marí

A proposta de *reset* pensada por Marí, Roma e Preciado, em 2014, foi de grande importância no sentido de uma revisão crítica acerca que vinha sendo realizado pelo MACBA até o momento, bem como de uma atualização dos objetivos da instituição frente a novas necessidades, condições e práticas artísticas de um contexto mais atual, e da continuação de experimentações institucionais na busca por novos formatos de atividades, mais flexíveis e híbridos. Se levarmos em consideração as atividades realizadas durante a gestão de Borja-Villel, que aqui tomamos como parâmetro, percebemos que, de forma geral, as atividades da gestão de Marí não tiveram, no entanto, tanto envolvimento com coletivos e movimentos sociais no sentido de um trabalho coletivo “de fora para dentro”, como por meio da elaboração de exposições e atividades de forma conjunta, ou “de dentro para fora”, por meio do envolvimento direto do MACBA nos projetos desses coletivos e movimentos. Houve sim algumas atividades importantes nesse sentido, como o *Museo oral de la revolución*⁶², concebido por Preciado a partir do PEI, em 2013, a qual prenunciava a proposta de *reset* e envolvia a proposição de atividades colaborativas, híbridas e flexíveis dentro do museu. No entanto, vale ressaltar como o novo programa acabou por ser suspenso, de modo que não foi possível avaliá-lo por completo. Sendo assim, há que se considerar o episódio que levou à eventual interrupção da proposta: a opção de Marí pela censura, e a posterior demissão de Roma e Preciado, antes de sua saída. Diante disso, por um lado, indaga-se que talvez Marí não tenha tido “pulso firme” para se posicionar diante de uma possível insatisfação da Fundação com a obra de Doujak. Por outro lado, revela-se, mais uma vez, como, na prática, os diretores teriam autonomia limitada dentro da instituição, diante de conflitos de interesses com relação aos órgãos integrantes do Consórcio.

Considerações finais

Aqui, tentamos delinear algumas respostas para as questões levantadas ao longo do artigo. Sendo assim, nossa principal preocupação foi investigar acerca da possibilidade de estabelecimento de uma

cultura institucional no sentido das experimentações institucionais, a partir da observação das propostas realizadas nas gestões dos diferentes diretores do MACBA. A gestão de Borja-Villel, como vimos, foi tomada como referência pelo caráter experimental de suas propostas, que buscavam ser experimentos para uma “Nova institucionalidade”. Outra questão colocada, a partir da observação das gestões, diz respeito a se a promoção desse tipo de propostas nas instituições de arte estaria, em grande parte, alicerçada na figura de diretores específicos, capazes de sustentar suas escolhas diante de possíveis antagonismos ou se, por outro lado, os interesses de suas estruturas decisórias, que no MACBA estão representadas pela Generalidade, Prefeitura, Fundação MACBA e o Ministério da Cultura, acabariam por sobrepujar a vontade dos diretores, limitando sua autonomia.

Diante do estudo do caso do MACBA, pudemos observar como, desde sua fundação, existiram conflitos quanto ao projeto de museu a ser seguido pela instituição, sendo que alguns membros do Consórcio visavam à construção de um museu orientado a consolidar uma identidade nacional baseada na cultura, enquanto outros desejavam que ele representasse o cosmopolitismo da Barcelona moderna, projetada nos mercados globais. Também não havia consenso quanto ao direcionamento a ser seguido pela coleção do museu, sendo que Generalidade e Prefeitura, apoiados na figura de Daniel Giralt-Miracle, buscavam dar destaque aos artistas nacionais, enquanto a Fundação, junto a Jean Louis Froment, apostava em uma coleção mais internacionalizada. Vimos como a persistência dessa indefinição e a dificuldade de se chegar a um acordo acabou por levar à renúncia dos dois primeiros diretores do MACBA, Giralt-Miracle e Molins. Assim, notou-se como, mesmo com a reforma do estatuto do museu, em 1994, para dotar o diretor de autoridade executiva, essa figura continuou passível de ter sua autonomia limitada por membros do Consórcio.

Na gestão de Borja-Villel, observamos, enfim, a consolidação de um projeto para o MACBA, dotado de um programa com diretrizes bem estabelecidas e amparado em um discurso político consolidado. Em nosso entendimento, tratou-se de um programa preocupado em aproximar as propostas do museu do contexto local, bem como de questões políticas urgentes no âmbito internacional, por meio do debate e da realização de atividades colaborativas. Há que se considerar as críticas de que, em alguns momentos, possa ter havido lacunas na

especificidade semiótica e pragmática dos enunciados políticos, assim como as relações do gênero literário do “manifesto” como práticas artísticas de vanguarda e conceituais (MACBA. **Museo Oral de la Revolución**. 2013. Disponível em: <<https://www.macba.cat/es/sec-museo-oral-de-la-revolucion>>. Acesso em 23 jan. 2019.

comunicação das intenções do museu com relação ao público. Ainda assim, de modo geral, consideramos a relevância de tais experimentações institucionais.

Após a saída de Borja-Villel, as linhas gerais fixadas durante a sua gestão foram mantidas naquelas adotadas por Marí, sendo que se buscou promover atualizações de suas propostas, mas nunca substituições por completo. Sob esse viés, pode-se afirmar que Borja-Villel teria conseguido, em termos, estabelecer um projeto de museu a ser continuado por seus sucessores, assim como vinculá-lo a um discurso pautado no engajamento político. No entanto, percebemos que, na prática, o projeto de Borja-Villel não teria se realizado completamente na gestão posterior, já que a ideia de estender a participação do público e de movimentos sociais nos processos do museu teria de certa forma se perdido, ficando os projetos colaborativos restritos a oficinas, e a atividade de coletivos no museu, muitas vezes, encerrada no plano teórico. Há que se considerar a importante proposta de atualização das diretrizes do MACBA, durante a gestão de Marí, para adequar-se às necessidades mais atuais do público, encabeçada por Roma e Preciado, em que se propunha hibridização e flexibilização das exposições e das atividades públicas. No entanto, vimos como tal proposta foi abruptamente interrompida pela crise gerada em decorrência do episódio de cancelamento da exposição *A Besta e o Soberano* por Marí, que culminou com a demissão de Roma e Preciado. Quer tenha se tratado de um caso de censura por parte da Fundação, ou de um gesto de autocensura por parte do diretor, evidenciou-se como o jogo de interesses por parte de cada um dos membros do Consórcio se mantém constante e capaz de influenciar as decisões dos diretores. Indaga-se, aqui, se a decisão de Marí pode ser entendida como uma falta de firmeza por parte do diretor, diante da Fundação, para sustentar a realização da exposição, o que nos leva a acreditar, por um lado, que também a figura do diretor exerce um papel-chave na condução de uma instituição de arte. Há que se ponderar que as instituições se constituem como espaços de negociação, de modo que várias forças participam da tomada de decisões. Sendo assim, comprehende-se que o diretor não terá suas vontades sempre atendidas, no entanto, entendemos que ele deve posicionar-se sempre de modo a garantir o funcionamento da instituição como serviço público, tendo em vista, prioritariamente, os interesses e as necessidades de seus visitantes.

Outra questão levantada no decorrer do trabalho diz respeito à dúvida quanto à atratividade das propostas das instituições experimentais e sua recepção junto ao público, de modo que existe o perigo de que elas soem complicadas e até mesmo elitistas e que acabem por abranger apenas o público afeito ao “universo artístico”. Diante disso, verifica-se a necessidade de um esforço de comunicação por parte dessas instituições, na medida do possível, haja vista que muitas delas, principalmente as de pequeno porte, não possuem amplos recursos. Mesmo assim, é premente que elas se mostrem abertas ao público geral, de modo a romper com a austeridade que esses espaços são capazes de inspirar.

Há que se enfatizar, por fim, que não há aqui a intenção de vilanizar o envolvimento da iniciativa privada no financiamento das instituições culturais, mesmo porque já não é concebível, atualmente, um financiamento majoritariamente público da cultura e, mesmo que houvesse, aquelas estariam, muitas vezes, sujeitas aos interesses políticos dos governantes. Desse modo, há que se reconhecer o âmbito das instituições como espaços inerentes de conflito. Justamente por isso, a liderança, por parte dos diretores das instituições, faz-se tão necessária, a fim de que seja garantida sua ativação como espaços verdadeiramente públicos e a serviço da comunidade.

Bibliografia

ARTE INFORMADO. **Bartomeu Marí, director del MACBA, rectifica, reabre exposición y pone su cargo a disposición.** 20 mar. 2015. Disponível em: <https://www.arteinformado.com/magazine/n/bartomeu-mari-director-del-macba-rectifica-reabre-exposicion-y-pone-su-cargo-a-disposicion-4575>. Acesso em: 27 mar. 2020.

ARTISCHOCK. **Bartomeu Marí se retracta: decide abrir muestra polemica y pone a la orden su cargo.** Revista Artischock. 20 mar. 2015. Disponível em: <http://artishockrevista.com/2015/03/20/bartomeu-mari-se-retracta-decide-abrir-muestra-polemica-pone-la-orden-cargo/>. Acesso em: 27 mar. 2020.

BORJA-VILLEL, M.B. MACBA ¿Cómo empodera um museo a la sociedad? In: EXPOSITO, Marcelo. **Conversación com Manuel Borja-Villel**. Madrid: Turpial, 2015, p 97-197.

BORJA-VILLEL, M.B. Museo, Memoria y Identidad. In: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. **Colección MACBA**, Barcelona, 2002, p. 9-10.

EL PAÍS. **El MACBA inicia su expansión.** 23 jul. de 2003. Disponível em: https://elpais.com/diario/2003/07/23/catalunya/1058922452_850215.html. Acesso em: 27 mar. 2020.

EXPOSITO, Marcelo. MACBA ¿Cómo empodera um museo a la sociedad? In: _____. **Conversación com Manuel Borja-Villel**. Madrid: Turpial, 2015, p. 97-197.

FRISACH, Montse. **El MACBA fa um “reset”**. Barcelona, El Punt Avui. 13 fev. 2014.

GIRALT-MIRACLE, Daniel. Gestació i creació d'un projecte: el MACBA. Un somni que va costar de fer realitat: un museu per a l'art contemporani. In: BASSEGODA, Bonaventura. (Org). **Col·leccionistes, col·leccions i museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya**. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, p. 275-293.

MACBA. **Historia**. s.d. Disponível em: <https://www.macba.cat/es/historia>.

Acesso em: 27 mar. 2020.

MACBA. **La Bestia y el Soberano**. 2015. Disponível em: <https://www.macba.cat/es/expo-bestia-soberano>. Acesso em: 27 mar. 2020.

MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos (2013). Jorge Luis Marzo, Espanha.

MACBA. **El museu pren forma. Memòria d'activitats 1995-1996**. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 1996.

MACBA. **MACBA 2014-2016. Nuevos objetivos, métodos de trabajo y líneas de investigación**. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2014, p.5.

MACBA. **Museo Oral de la Revolución**. 2013. Disponível em: <https://www.macba.cat/es/sec-museo-oral-de-la-revolucion>. Acesso em: 27 mar. 2020.

MARÍ I RIBAS, Bartomeu. **Projecto para el MACBA**. Barcelona: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2008. Disponível em: http://www.macba.cat/uploads/transparencia/18.2.3.Projecte_BM_2008_cas.pdf. Acesso em: 27 mar. 2020.

MARZO, J.L. La exposición La bestia y el soberano en el MACBA. Crónica de un cortocircuito anunciado. **Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte**, Universidade Autônoma de Madri, Madri, vol. 26, 2015.

MONTAÑES, J. A. **El Macba “se resetea”**. Barcelona, El País. 13 fev. 2014.

RIBALTA, Jorge. Experimentos para una nueva institucionalidad. In: BORJA VILLEL, M. J., M. CABANAS, K; RIBALTA, J., **Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007**, Barcelona: MACBA, p.225-265.

RIBALTA, Jorge. **On the Recent Events at MACBA**. L'internationale online. 23 mar. de 2015. Disponível em: http://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/25_on_the_recent_events_at_macba. Acesso em: 27 mar. 2020.

SESÉ, Teresa. **El MACBA mata al padre**. Barcelona, La Vanguardia. 13 fev. 2014.

195
ARS
ano 18
n. 38

Nicole Marziale é Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP). Este artigo é fruto de pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e orientada pela Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk.

Artigo recebido em 23 de
janeiro de 2019 e aceito em 25
de março de 2020.

Artigo Inédito

Luiza Esper Berthoud
 [0000-0001-8500-9132](https://orcid.org/0000-0001-8500-9132)

História da Arte e outras histórias

Historia del Arte y otras historias

Keywords:

Art Criticism; Art History;
Philosophy of Art

Through the analysis of one erroneous piece of art criticism, an essay by Goethe that re-imagines a lost ancient sculpture, I demonstrate the difficulty that the discipline of art history has with conceptualizing the experience of art making and how one ought to respond to it. I re-examine the relationship between art making and art appreciation informed by ideas such as the Aristotelian view of Poiesis, Iris Murdoch's praise of art in an unreligious age, and Giorgio Agamben's call for the unity between poetry and philosophy. I also argue that much of modern art criticism has forgotten Arts' earlier conceptual vocation, and propose methods of appreciating art that are in themselves artistic.

palavras-chave:
crítica de arte; história da arte; filosofia da arte

A partir da análise de um trabalho errôneo da crítica de arte, um ensaio de Goethe que busca re-imaginar uma escultura antiga desaparecida, demonstro a dificuldade da História da Arte, enquanto disciplina, em conceitualizar a experiência da criação artística e abordo como é possível responder a isso. Reexamino a relação entre o fazer artístico e a apreciação da arte com base em ideias como a visão aristotélica de *poiesis*, o elogio de Iris Murdoch à arte em tempos não religiosos e o apelo de Giorgio Agamben à união entre poesia e filosofia. Defendo, ainda, que boa parte da crítica moderna esqueceu-se da vocação conceitual primeva da arte e proponho métodos de avaliação da arte que são, eles mesmos, artísticos.

*Universidade da Califórnia,
Estados Unidos

DOI: [10.11606/issn.2178-0447.
ars.2020.162471](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.162471)



A partir del análisis de trabajo erróneo de la crítica del arte, un ensayo de Goethe que intenta reimaginar una escultura antigua desparecida, demostró la dificultad de la Historia del Arte, en cuanto disciplina, de conceptualizar la experiencia de creación artística y abordó cómo es posible responder a eso. Reexamino la relación entre el hacer artístico y la apreciación del arte con base en ideas como el entendimiento de Aristóteles de *poiesis*, el elogio de Iris Murdoch a el arte en tiempos no religiosos y el apelo de Giorgio Agamben a la unión entre poesía y filosofía. Defiendo, además, que gran parte de la crítica moderna se ha olvidado de la vocación conceptual original del arte y propongo métodos de evaluación en si mismo artísticos.

palabras clave:

crítica del arte; historia del arte; filosofía del arte

Why Other Stories?

One may compare [the critic] to a paleographer in front of a parchment whose faded text is covered by the lineaments of a more powerful script which refers to that text. As the paleographer would have to begin by reading the latter script, the critic would have to begin with commentary.

Walter Benjamin¹

1. BENJAMIN, Walter. *Goethe's Elective Affinities*.
Ed. by Rolf Tiedemann and Herman Schweppenhauser. Frankfurt: Suhrkamp, 1974, p. 298.

2. WILDE, Oscar. *The Artist as Critic*: Critical Writings of Oscar Wilde. Ed. by Richard Ellmann. Chicago: The University of Chicago Press, 1969, p. 384.

3. MURDOCH, Iris (1977). *The Fire and The Sun*: Why Plato Banished the Artists. Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 36.

4. SALTZ, Jerry . The Tyranny of Art History in Contemporary Art. 2016. <http://www.vulture.com/2016/09/tyranny-of-art-history-in-contemporary-art.html>. Accessed: April 23, 2019.

5. See the 2016 exhibit *The Keeper* at the New Museum, New York. <https://www.newmuseum.org/exhibitions/view/the-keeper>. Accessed: August 8, 2018

[Art criticism of the highest kind] treats the work of art simply as a starting-point for a new creation. It does not confine itself – let us at least suppose so for the moment – to discovering the real intention of the artist and accepting that as final. And in this it is right, for the meaning of any beautiful created thing is, at least, as much in the soul of him who looks at it, as it was in his soul who wrought it. Nay, it is rather the beholder who lends to the beautiful thing its myriad meanings, and makes it marvelous for us, and sets it in some new relation to the age, so that it becomes a vital portion of our lives, and a symbol of what we pray for, or perhaps of what, having prayed for, we fear that we may receive.

Oscar Wilde²

Why Other Stories? Art History is a fiction. The teleological organization of art 'movements,' one building on another, as if all art progressed to an idea of perfection (though we do not admit what that might be) is a fictional tool. The very grouping of artists and art works into categories, the inevitable exclusion of artists that do not fit such categorizations, the infinite revisions of history to discover what we have previously excluded (usually women, people of color, techniques deemed inferior, non-European art), the reliance on the always shifting documentation, the need for a seminal figure, the progenitor artist from whom a group will follow, the co-option of art practice to the commodified logic of capitalism, the very fact that art has no discipline which ensures veracity (as Murdoch diagnoses, truth in art is notoriously hard to estimate critically³), these are all easily identifiable fictions.

A harder fiction to pinpoint is what we deem art. When Vladimir Nabokov drew butterflies he did so for scientific purposes, measuring their patterns, identifying species; when he arranged butterflies penises in glass plates his intent was to do taxonomic research, not to create art.⁴ Still his creations display an aesthetic intelligence equal of that of the best abstract painters, so much so that the New Museum exhibited the 'sculptured sex' plates in an art show.⁵ Why do we call art only the object created with the intention of being art?

Art museums try to give art a safe home. This appears to be a noble goal, notwithstanding its known profane dimensions. In the same way,

art history and art criticism try to render the arts intelligible. However, the discipline has yet to develop a sufficiently critical understanding of its methods and reasons. In art history the unpopularity of teleological thought as an object of critical inquiry exists in inverse proportion to the abundance of its use as a hermeneutic tool. Still, scholarship's tricks of the trade are widespread: endless digressions, commanding footnotes, the resort to citations and examples to qualify a point, the affectation of seriousness, blind belief in visual analysis. Which raises questions about our response to art: what are the critical demands placed upon the critic or academic who interprets art, what are the commitments of criticism to the philosophy of the time, what is the relationship between art criticism and art history. The study of art is an equalizer, albeit negatively so in the ways it is usually exercised: where different art forms are made one by the same unfortunate limitation of having to translate the *wonder of art* into *interpretative language* (emphasis on language). *These problems all lead to the idea of fiction.*

Yet *Art History and Other Stories* is a defense of fiction:

She read modern fiction too. Always fiction. She hated to hear the word 'escape' used about fiction. She might have argued, not just playfully, that it was real life that was the escape. But this was too important to argue about.⁶

In the early 1980s, the project of 'critical postmodernism' faced the problem of judgement but ultimately failed. Little headway was made theoretically. What was asserted was a suspicion, or consternation, with the very idea of critical judgement.⁷ Since then for many the very idea of the critic as an authority, the specialist discriminating on matters of art and culture has become problematic, some favoring instead that academic inquiry can be a kind of cultural act in its own right: Alexander Nemerov, Art History professor at Stanford University has said 'I am an artist and my medium is scholarship.'⁸ Up to the 16th century, there was no clear boundary between good and bad taste, no correct way to understand art. In the 17th century, French philosopher Jean de la Bruyere defined what he deemed a *man of taste*, one that grasps the *point of perfection*⁹ that is characteristic of every work of art, inaugurating the institutionalization of art criticism, which to some extent invariably excludes those without the 'correct' taste from connecting to a work of art.

Further the postmodernist legacy dispensed with the traditional

6. MUNRO, Alice. **Too Much Happiness**. Canada: McClelland and Stewart, 2009, p. 122.

7. See Round Table: The Present Conditions of Art Criticism, **October**, 100 (Spring 2002), pp. 200-228. See also OSBORNE, Peter. **Anywhere or Not at All? Philosophy of Contemporary Art**. London: Verso, 2013; ELKINS, James. **What Happened to Art Criticism?**. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003; MCQUILLAN, Martin. **Post-theory: New Directions in Criticism**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

8. VALLADARES, Carlos. Alexander Nemerov: Stanford's Art History Preacher. 2017. [www.stanforddaily.com/2017/04/07/nemerov-magazine/](http://stanforddaily.com/2017/04/07/nemerov-magazine/). Accessed: April 23, 2019.

9. AGAMBEN, Giorgio. **The Man Without Content**. Trans. by Georgia Albert. Stanford University Press, 1994, p. 10.

10. CESARE, Nikki T. **After Criticism**: New Responses to Art and Performance. Ed. by Gavin Butt. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005, p. 3.
11. MCQUILLAN, Martin (ed.). **Post-theory**: New Directions in Criticism. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, p. 9.
12. ADORNO, Theodor W. **Aesthetic Theory**. Vol. 88. Theory and History of Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p.1.
13. In *Untimely Meditations*, when trying to define the present, Nietzsche writes: 'This meditation... is untimely, because I am here attempting to look afresh at something of which our time is rightly proud - its cultivation of history - as being injurious to it, a defect and deficiency in it; because I believe, indeed, that we are all suffering from a consuming fever of history'. NIETZSCHE, Friedrich. **Untimely Meditations**. Ed. by Daniel Breazeale. Trans. by R.J. Hollingdale: Cambridge University Press, 1967, p. 60.
14. BARTHES, Roland; HEATH, Stephen. **Image Music Text**. New York: Hill and Wang, 1977, p. 10.

critic that analyzed in the name of universal human values, instead valuing cultural difference: Marxism, feminism, post-structuralism, post-colonialism are some of the preferred new methods. Absolute statements were exchanged for deconstructive readings. As such,

there was thus no critical 'position' as such to occupy, no anterior vantage point set apart from criticism's object from which the task of critique could be launched: the postmodernist critic found herself always already imbricated in the warp and weft of the cultural text.¹⁰

A notable consequence of the postmodern legacy has been the diminishment of theoretical consideration amongst critics both inside and outside of academia, and an ever increasing distance between the academic disciplines of art history and philosophy. The editors of *Post-theory* described such theoretical hallowing rather austerely: '[in a] sclerosis of theoretical writing, the hardening of [its] lexical and syntactic arteries... the words and phrases which are combined in over-familiar ways and thereby banalized, degraded, wielded like a fetish... in order to semaphore that 'Theory' is taking place are the surest sign that anything worthwhile is not.'¹¹ A similar final judgement was proclaimed by Adorno: 'it is self-evident that nothing concerning art is self-evident any more, not its inner life, not its relation to the world, not even its right to exist.'¹²

This points to a flawed procedural attitude at the heart of how we understand art: the idea, held by many art historians and critics, that their studies represent a progressive understanding of art, an evolution from crude ignorance towards more refined wisdom. The actual cases where this is true are rare.

Another ever-more problematic concept is that of history itself. Nietzsche called the historical culture a disease;¹³ Barthes, hysterics: 'History is hysterical: it is constituted only if we consider it, only if we look at it - and in order to look at it, we must be excluded from it. As a living soul, I am the very contrary of History, I am what belies it, destroys it for the sake of my own history (impossible for me to believe in 'witnesses'; impossible, at least, to be one; Michelet was able to write virtually nothing about his own time).'¹⁴

Of course it is not a particularly new proposition to discuss the impossibility of history. However, periodization matters particularly in the definition of contemporary art, since its only distinctive trait so far theoreticized is that of *contemporaneity*¹⁵, meaning that its determination

elucidates the period only in relation to other phenomena, which does not amplify the work's phenomenal importance in itself. Agamben points to the inevitable disjunction through which we relate to such contemporaneity, because 'the entry point to the present necessarily takes the form of an archeology... the present is nothing other than [the] unlived element in every thing that is lived. Our time, the present, is in fact not only the most distant: it cannot in any way reach us.'¹⁶

historical frame has been shown, time and time again, as open to bias: one of the great essays by Linda Nochlin, *Why Are There No Great Women Artists?* contends with the historical problematics of the historical nurturing women artists and the egregious fallacy of an art history that for so long did not account with their work. The 'fallacies' of art history are too many to cite. Still, the historical desire to categorize, group and define continues to negatively dictate much of the response to art, both in academia, museums, and in the personal responses to art. In front of a work of art, one tends to look for historical (and art historical) clues to guide a reaction, curbing and manipulating any possible emotional response to the work.

Finally, we must contend with the form that both art history and criticism are mainly practiced in: writing. The writerly act generates philosophical and viewpoint bias. It is particularly problematic in contemporary times because of the ever more diminutive attention given to the study of the discipline of Rhetoric. We can trace the problematics of writing to Plato, who distrusted it. Iris Murdoch explains Plato's objections well: 'indirectness and irony prevent the immediate relationship with truth which occurs in live discourse; art is thus the enemy of dialectic. Writing and painting introduce an extra distancing notation and by charm fix it in place. They create a barrier of imagery which arrests the mind, rigidifies the subject-matter, and is defenseless against low clients.'¹⁷ Plato and the Greeks instead valued the spoken word, studying its metrical movements with scientifically minute care in ways that are not done today. The diminishing of the study of rhetoric and the tropes of written compositions have, in turn, created practitioners of art writing that are not masters of its tools.

This is what Oscar Wilde meant when he claimed 'it is the Greeks who have given us the whole system of art-criticism, and how fine their critical instinct was, may be seen from the fact that the material they criticized with most care was... language'.¹⁸ Wilde, not

15. Giorgio Agamben has the best proposition (however open ended) about what contemporaneity means. See his lecture at the European Graduate School on April, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=GxS9VPS_gms (accessed November 16, 2017)

16. AGAMBEN, Giorgio. **Nudities**. Trans. by David Kishik, and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2011.

17. MURDOCH, Iris (1977). **The Fire and The Sun: Why Plato Banished the Artists**. Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 37.

18. WILDE, Oscar. **The Artist as Critic**: Critical Writings of Oscar Wilde. Ed. by Richard Ellmann. Chicago: The University of Chicago Press, 1969, p. 11.

19. WILDE, Oscar. *The Artist as Critic*: Critical Writings of Oscar Wilde. Ed. by Richard

Ellmann. Chicago: The University of Chicago Press, 1969, p. 18.

20. *Ibidem*, p. 20.

21. Sontag, in *Against Interpretation*, 'in place of a hermeneutics we need an erotics of art.'

Another example: Hegel's *Phenomenology* is written in a dramatized manner that provides a case study of how scholarship and individual style can be used to expose philosophical thought.

unlike Plato, believed in intellectualism, the view that humanity could be saved mainly through thinking, and as such for Wilde the highest form of art was writing, or literature. His preference for the written form also inspired in him an appreciation for written responses to art that made him value the critical practice even higher than the art it reflected upon. More interestingly, it led Wilde to defend a criticism that was poetic in form ('criticism is itself an Art' and 'I would call criticism a creation within a creation'¹⁹) and that understood that *truth was not its goal*, since its very idea is a fiction, but the goal instead was a response written 'with intellectual and emotional utterance, with lofty passion and with loftier thought, with imaginative insight, and with poetic aim... Who... cares whether Mr. Pater has put into the portrait of Mona Lisa something that Leonardo never dreamed of?'²⁰

If criticism – meaning the discipline and, amply, every spectator's response to art – can rise above contingent opinion and fact collecting, if it can effectively remain meaningful, it has to find a new mode of working freed from the institutionalized postmodernist dystopia, from the Kantian idea of disinterested art (which inaugurated the dispassionate response modern audiences have to art) and from the post-conceptual field that remains unable to grasp contemporary art philosophically. *Art History and Other Stories* proposes that criticism can instead be a poetic response, a wondrous exercise that aims not for truth, that being distinct from knowledge, but instead to increase the mist around the work of art. Such is what Wilde defended, such is what Sontag called for in her preference for an *erotics of art*²¹, such is what Agamben arrived at in his experimental book *Idea of Prose* that mixes poetry and criticism, such is what Goethe exercised when he re-imagined a Greek cow statue from which survived no copies (more on this below), such are the novels of Chris Kraus that are both diary and profoundly insightful pieces of art criticism.

The argument I want to make in this article is both different and in some ways a mirror image of the familiar account dramatized by Wilde. I am interested in select examples of critical responses to art that instead of predicated on the Platonic suspicion about art, attempt to create a poetic response that mirrors the experience of art making. I will argue that there is a possibility of a response to art that marries poetry and philosophy (to use Agamben's terminology), with implications for both art making and for how we write about art. By

returning to the frontiers of Aristotelian thought, we can come to a new understanding of how the *fictions* about art have shaped the discipline of art history.

204

Luiza Esper Berthoud

Art History and other stories

The Critic as Artist

Poetry possesses its object without knowing it while philosophy knows its object without possessing it.

Giorgio Agamben²²

Around 400 B.C.E., Myron, a highly-regarded Attic artist, created a cow made out of bronze, supposedly commissioned after the peace-treaty of Nicias with Sparta and dedicated on the Athenian acropolis. This statue has since been the subject of numerous epigrams and ongoing critical fascination, even though no reliable copies of the original statue have survived. The little evidence we have of the sculpture consists of a series of thirty six ecphrastic epigrams, most of which are amusements about the sculpture's life-likeness, so much so as to have deceived real bulls, birds and shepherds alike. Some of the beholders declaimed that the sculpture had to have been modeled after a real cow; or perhaps that underneath the bronze lay indeed the body of an actual cow; or, even more imaginatively, that Myron had deceived nature, conquered it. One example of a particularly inspired epigram attributed to Anakreon reads: 'Myron feigned a cow with his own hands which was not formed in molds, but which turned to bronze through old age. (Anth. Gr. 229.11 (no. 716)'.

Both the lost sculpture and, perhaps more significantly, the long tradition of ecphrastic epigrams that memorialized it, have become symbols for the limits of scholarship and of art criticism. How does one write about a sculpture one has never seen nor will ever see? There are many examples of jugglery that critics and scholars have performed to praise the sculpture, an exercise that usually dismisses the epigrams written, at least in part, by an audience that might have actually viewed the statue. The most absurd example of such criticisms was written by esteemed author and statesman Johann Wolfgang von Goethe, who published a short essay on the subject simply titled 'Myron's Cow'.²³ To describe it briefly, the essay is a skeptical and ultimately erroneous re-imagination of the sculpture, which culminates with the author reaching a very creative conclusion, deemed by Goethe as the only

22. AGAMBEN, Giorgio. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Vol. 69. *Theory and History of Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. xvii.

23. I have used the translation of the essay published in **The Essential Goethe**, by Matthew Bell. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2018, pp. 903-908.

possible truth, though it is nonetheless a fiction: that the main subject of the sculpture could not have been a cow, but instead a cow and a nursing calf.

What reasons might have lead the writer towards such extreme proposition expose the dominant paradigms about classical art during the 18th century, but also prove art history's methodological limits in general, the problematic of what is an art object, and, more interestingly, the creative powers of good art critics.

We can ascertain that art and the attempt to comment on it has always existed. The relationship between art and the collective or institutionalized understanding about art has not been resolved. It is that very relationship that troubled Plato, who saw art's propensity to incite *false* knowledge. Agamben also sees trouble in how we respond to art, albeit in a symmetrically opposite manner than Plato: if the Greek was worried about the spectator's *direct* engagement with art, Agamben diagnoses that since the positioning of men specialized in the matters of good taste and judgement as commentators and intermediaries, the true relationship between viewer and art has been impeded. Still, both philosophers question how one engages with art. Does it involve a certain expectation of what an artwork must be (a source of knowledge, pure beauty, emotional engagement, etc)? It is disconcerting to think about how an object fits into the rubric of art history because it questions the very foundations of the discipline. And if most criticism and academic writings about art are almost always faulty, problematic and impeding (as Agamben argues), how should we relate to all the *knowledge* created about art?

To return to Myron's cow: is Goethe's ultimate mistake regarding the sculpture an example of Agamben's theories, that the specialized study of art is deficient? Agamben himself proposes that a *creative* engagement (a poetic response) to art is possible and favourable. Under this rubric, could Goethe's essay be deemed a successful example of criticism because of its failings, meaning that his re-imagination of the cow and calf is actually a creative, inventive, and, yes, fictional response to a work of art he had never seen. If the answer is positive, Goethe's essay could be deemed a poetic response, this conclusion would still be ambiguous, because Goethe himself condemns the poetic flourishing of the epigrammatic tradition. He specifically writes against 'the misleading attributes with which poets tried to embellish the

statue (perhaps without have ever seen it,)'²⁴ a proclamation deliciously hypocritical considering Goethe's own imaginative embellishments.

It is clear that Goethe searched for fixed principles in classical art because, consistent with the philosophy of his time, he correlated moral values to formalism. His understanding of mimesis and naturalism ignored a more robust understanding of the dialectic between making and viewing that can be found in the Greek art tradition as it is understood today. Ultimately, Goethe rejected the autonomy of creativity from philosophy, an idea much explored by Agamben. Despite such 'failings,' Goethe's essay provides an opportunity for a true appreciation of the sculpture, an important contribution since the work has been long lost and no copies have survived. Even though Goethe mostly rejects the epigrams connected to Myron's cow, he, in his essential mistake, ends up relating to the work in the same way the creators of the ecphrastic epigrams did: not in the Platonic manner, as higher degrees of mimesis that separates us from the original artist's intent, but through apt and participatory mechanisms, engaging in a relationship with the art that is uninterested in theoretical certainty or connoisseurship (be that by choice or by mistake). As such, both Goethe's essay and the epigrams may be described as examples of engagement with a work of art through a form of poetic exercise.

Goethe's self education on classical art is documented in minutiae (or rather in self-editorialized minutiae) in the book *Italian Journey*. In the letters to his close friend and fellow writer Charlotte von Stein selected to be in the book, Goethe finally in Rome studying art describes himself as 'reborn' and 'newly educated' by his journey. His mention of rebirth echos the Renaissance rediscovery of classical ideas. Similarly, his discovery of Ancient Greece would occur through the intermediate vessel of 18th century's Italy. He mentions the 'Greek nature' of the Italian people's customs and culture: he sees the *Odyssey* embodied in a Venetian beggar; or the Italian mode of speech as mirroring the rhetoric of Greek tragedies. In these ways it was not Ancient Greece that Goethe discovered in his journey, but modern Italy.

It is then important to determine to what extent Goethe regarded what he encountered in Italy as equivalent to the Ancient Greek tradition of philosophy and art. He associates values of grandeur and truth that he sees in ruins and Classical philosophy with the works of 'the ancients.' On multiple occasions Goethe writes with the ambiguous

²⁴. Bell, Matthew. **The Essential Goethe**. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2018.

terms ‘the ancients,’ without differentiating between the Greek and Roman civilizations. He expresses being profoundly impressed with Roman architectural constructions such as the Amphitheatre at Verona and the aqueduct near Spoleto, and generalises his impressions into lofty conceptions about ‘the ancients.’ He does not appear to know that the Greeks had not known such giant structures, and at that time, ‘examples of Greek architecture were practically unknown- even the temples of Paestum, only sixty miles from Naples, had hardly begun to attract attention... Goethe used Palladio as guide in architectural matters, who founded his practice on that of “the ancients,” but to whom the Greek Doric with its sturdy proportions was unknown.’²⁵

25. TREVELYAN, Humphry.
Cambridge University Press.
London: Wiley-Blackwell,
1942, p. 123.

26. GOETHE, Johann Wolfgang von. **Italian Journey.** Trans. by Robert R. Heitner. New York: Suhrkamp Publishers, 1989, p. 279.

27. *Ibidem*, p. 15.

Goethe sought an education on art in order to feed his creative genius, the way to escape what he deemed his long-enduring ‘fate of Sisyphus and Tantalus.’²⁶ He believed his futile day-to-day labor and the knowledge he longed for could be overcome through a Renaissance-like desire for truth. At the beginning of the journey, Goethe admits to his ignorance on art: ‘In the hall of classical sculpture I could soon tell that my eyes were not trained to appreciate such objects and so did not want to stay and waste time. Most pieces did not appeal to me at all, though I could not have said why’²⁷. It is important to note Goethe’s search for the ‘true purposefulness’ of ancient art – one that interprets Nature with a simplicity and accuracy as the ancients had done – was a goal he sought to achieve in his own writing. He notes:

28. *Ibidem*, p. 279.

[If] one can immediately turn again to nature, and find and gather again what those men found and more or less imitated, that surely has to expand the mind and finally give it the highest intuitive concept of nature and art. I shall not rest until everything that is still merely words and tradition for me becomes a living concept.²⁸

Overall, three main assumptions in the Myron’s Cow essay essentially lead Goethe astray, many of which could produce interesting studies particularly regarding how Ancient Greek scholarship has been formed:

i. A conflation, in concept, of Art and Nature to be found in Goethe’s particular understanding of mimesis and naturalism.

ii. A mystifying reverence for historical categorization, one certainly derived from Winckelmann, who established for Goethe, the guiding tradition of scholarly investigation into ancient art. But mystifying because in the essay on Myron’s cow, Goethe’s arguments are based much more on

intuition than on what we would deem strict reasoning, methodology or observation.

iii. Due to Goethe's personal goal of improving his artistic practice, every conclusion reached about ancient art was also made to suit his modern needs.

Particularly regarding his view on historical categorization, Goethe writes on January 28, 1787:

Rome possesses enormous riches, but they are all in ruins, and in the case of every object I feel called upon to determine the era which produced it. Winckelmann urgently spurs us on to separate the epochs, to recognize the various national styles, which in the course of time were gradually developed and eventually spoiled. Every true art lover became convinced of this. We all acknowledge the justice and importance of the demand.

But how to obtain this insight! Little preliminary work has been done. While the concept has been correctly and magnificently put forward, the individual details are obscure and uncertain. It requires years of thoroughly training the eye, and one must learn before one can ask. It is useless to waiver and hesitate, for attention is now actively being given to this important point, and everyone who takes the matter seriously can see that no judgement is possible in this field unless it can be developed historically.

The second thought is concerned exclusively with the art of the Greeks and aims at discovering how those incomparable artists went about developing their circle of godly figures – which is perfectly complete and lacking neither any main features nor the transitions and intermediate stages – of the human form. My supposition is that they proceeded according to the same laws by which nature proceeds, and which I am tracking down. But something else is involved that I cannot put into words.²⁹

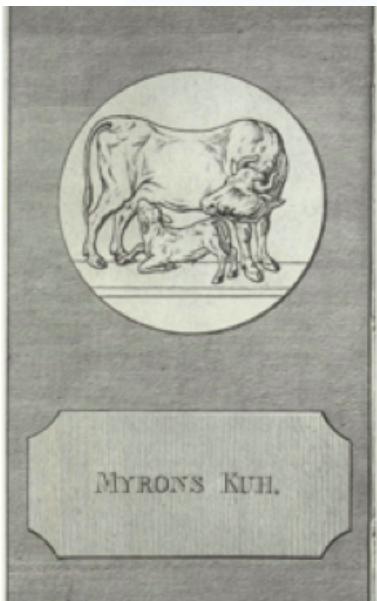
It seems then necessary to establish the mentioned essay titled 'Myron's Cow.' The review is studied here as a paragon of modern criticism of art; however not a lot of information is available regarding its purpose, audience or source of publication. The short essay appears to have been self-published by Goethe in 1818 on a supposedly art-review style pamphlet, though the information about this is lacking. The date shows us that Goethe had already finished his Italian travels by the time of the publication, thus much of his education on classical art was by then advanced.

It was also accompanied by an illustration by K. A. Schwerdeburth and commissioned by Goethe himself, thus imagined in such a way as to fit his own conclusions about the cow and calf (see figure 1 below). The engraving shows a cow nursing a calf, both animals' bodies positioned mid-movement, the calf kneeling on its front paws so as to nurse, while the cow's neck is sideways so that its head permits

29. GOETHE, Johann Wolfgang von. *Italian Journey*. Trans. by Robert R. Heitner. New York: Suhrkamp Publishers, 1989, pp. 136-7.

- 30.** See SPEYER, Wolfgang. *Myron's Kuh in der antiken Literatur und bei Goethe.* *Arcadia* 10, n.2, 1975, p. 174. 'The numerous epigrams on Myron's Cow try in ever new turn to express the deceptive natural similarity of this work of art.'
- 31.** Endres identifies Goethe's essay as a paragone with Myron's cow sculpture and its literary descriptions - a paragone that transforms the 'representation of detail' ascribed to Myron's cow by a formerly unknown 'detail of its representation: the nursin

Figure 1: Carl August Schwerdgeburth, Myron's Kuh, from *Ueber Kunst und Alterthum* 2 (1818): frontispiece, engraving, 14.2 X 8.4 cm [artwork in the public domain; photograph from Klassik Stiftung Weimar.]



a view of the calf. The details of musculature and proportion in the animals' bodies are reminiscent of the classical style and demonstrate Goethe's understanding, and preference, for what ancient Greek art should look like. It is a beautiful visual representation that evokes the talents attributed to Myron of which we have become accustomed to - it is also, of course, a completely fictional rendering, based on little to no evidence.

The epigrammatic tradition that has survived Myron's original statue and its relation to Goethe's essay has been studied sparsely, most notably by Wolfgang Speyer in 1975 in the short essay 'Myron's Kuh in der antiken Literatur und bei Goethe,'³⁰ by Johannes Endres in 2012 on the again short essay 'Notes From the Field: Detail,'³¹ and lastly by Michael Squire in the article 'Making Myron's Cow Moo,' though Goethe's essay was not the focus of the latter, but rather the epigrammatic tradition related to the sculpture.

Considering, then, the lack of writing or evidence relating to the original sculpture, Goethe's premise when studying the subject becomes particularly confounding: that the thirty-six Greek epigrams that describe Myron's bronze sculpture of a cow, the only material evidence that survive the statue, should be dismissed:

About 400 BC, a Greek sculptor named Myron made a bronze cast of a cow. Cicero reports having seen the statue in Athens, and in the seventh century Procopius saw it in Rome. Thus, for over a thousand years the work had attracted attention. Although considerable information concerning this statue has come down to us, none of it is of much help in forming a clear idea of the original. Even more surprising is the fact that some thirty-six epigrams on the subject are not more useful in this respect either and are only worth of note as examples of the kind of confusion which poetically inclined viewers can cause. These epigrams are dull and neither descriptive nor informative, and for this reason tend to be more misleading than helpful when used as a basis for visualizing and defining the lost bronze. The named and unnamed authors seemingly tried to outdo each other in producing rhythmic pleasantries rather than address themselves seriously to the work itself. The best they can say is that they feel compelled to extol the statue's remarkable realism. But such praise by dilettantes is highly suspect.³²

The epigrams were produced both contemporaneously by sources who would have seen the statue, and also by some who probably never had the chance to see either the statue nor a reliable copy, as it is common in the ephrastic calf whose attachment to the overarching principle of life, in Goethe's eyes, can free artistic mimicry from the lowering notion of the base subject in classical art epigrammatic

tradition. As such, there are poets, like Posidippus and Leonidas who specialized primarily or exclusively in epigrams. Other authors, like Callimachus and Theocritus were better known for their work in other genres, but also composed significant quantities of epigrams. Gutzwiller typifies epigrams as 'the most characteristic of Hellenistic poetic form.'³³

The successive anthologies which compiled the epigrams from the late Hellenistic era and after the Byzantine era strongly altered the hermeneutical approaches applied to the interpretation of the epigrams by directing a sequential reading of the poems. This approach often left the epigrams out of context, and it might be one of the reasons that some modern scholars see the epigrams as little variations on the same idea to be read successively. A similar criticism is echoed by Goethe in the excerpt above, and it appears central to his disinterest towards the Myron's cow epigrams.

Another identifiable problem with studying the epigrams is that little time has been spent on the *literariness of the tradition*. It seems that the medium's obvious brevity has led many scholars, including Goethe, to assume a prejudicial view of it. There are not many studies on the stylistic variations, nor explorations about the levels of poeticity in diction and imagery. The epigrams' capacity for meaning, be it literary, philosophical or political, is usually ignored, and a mimetic expectation seems to be the only avenue proposed: Squire deems the thirty six poems on Myron's cow an 'ecphrastic project of replicating images in words.'³⁴

To cite one more of Goethe's assumed fallacies: he characterizes the cow as a 'base subject,' one of his main justifications for the necessity of a calf near it, because he forgets the tradition of votive offerings common on the Acropolis. A cow was the second most valuable animal to sacrifice (behind a bull), and it would have been a fit subject for Athena, since female animals were often often sacrificed to female deities. However, this is not the focus of this thesis and I will not dwell on it further.

The interest here, instead, is that Goethe, albeit indirectly, addresses one of the most important questions regarding criticism of a work of art, a question that is still a source of trouble in art history: how do we know art? The system of criticism, and the art world's shifting alliances with it, rest on the relationship between what one understands

32. BELL, Matthew. **The Essential Goethe**. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2018.

33. GUTZWILLER, Kathryn J. **Poetic Garlands: Hellenistic Epigrams in Context**. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 3.

34. SQUIRE, Michael. Making Myron's Cow Moo?: Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation. **American Journal of Philology** (Johns Hopkins University Press) 131.4, 2010.

as poetic making (mimesis, as Plato proposes, or an intelligent action, as Aristotle counter-argues) and what one understands as the correct response to art (formalist and diagnostic or poetic and possibly fictionalised).

Oscar Wilde beautifully argues that art critics have *always* existed, meaning that has been no instance of a 'pure,' direct engagement with art at least since Antiquity:

My dear Ernest, even if not a single fragment of art criticism had come down to us from Hellenic or Hellenistic days, it would be none the less true that the Greeks were a nation of art critics, and that they invented the criticism of art just as they invented the criticism of everything else. For, after all, what is our primary debt to the Greeks? Simply the critical spirit. And, this spirit, which they exercised on questions of religion and science, of ethics and metaphysics, of politics and education, they exercised on questions of art also, and, indeed, of the two supreme and highest arts, they have left us the most flawless system of criticism that the world has ever seen.³⁵

35. WILDE, Oscar. **The Artist as Critic**: Critical Writings of Oscar Wilde. Ed. by Richard Ellmann. Chicago: The University of Chicago Press, 1969, P. 8.

Wilde does not ultimately define the methodology of such a system of criticism. He expects from the critic adherence to universal conceptions of beauty and a response that is itself beautiful. Iris Murdoch reaches a parallel conclusion about art criticism, and of course her own work undulates between romance novels and philosophical treatises. She writes: 'There is no science of criticism; any so-called critical system of art has in the end to be evaluated by the final best instrument, the calm open judging mind of the intelligence experienced critic, unmisted, as far as possible, by theory.'³⁶

36. MURDOCH, Iris. **The Fire and The Sun**: Why Plato Banished the Artists. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Despite Goethe's dismissal of the thirty-six epigrams as the labor of 'dilettantes' with 'empty rhetorical flourishes' (even though he still goes on to nitpick three epigrams to use as proof for his own theory), I propose instead that the epigrams are proof of a engagement with the work of art that is not concerned with uncovering 'truths' about the object, but rather responses from an audience that engaged in a more personal and creative relationship to the work. The epigrams, then, could be studied as creative, artistic pieces themselves, a form of response that is set in motion by another work of art's own creativity and vision. And artistry needs not be the *only* attribute present in these responses, for they are also rich with philosophical considerations.

This positioning of the epigrams, and even of Goethe's essay, as examples of *poetic responses to art* invoke, as briefly mentioned before,

the work of Giorgio Agamben. The philosopher's main argument is articulated below:

When the term 'criticism' appears in the vocabulary of Western philosophy, it signifies... inquiry at the limits of knowledge about precisely that which can be neither posed nor grasped. If criticism, insofar as it traces the limits of truth, offers a glance of truth's homeland like an island nature has enclosed within immutable boundaries, it must also remain open to the fascination of the wide and storm-tossed sea that draws the sailor incessantly toward adventures he knows not how to refuse yet may never bring to an end.³⁷

Similarly to Wilde who spoke of an ideal criticism and was condemnatory of the journalistic tendencies of the literary criticism of his time, Agamben prescribes to the ideal criticism the character of being a creative pursuit. He identifies modern criticism to the work of art as a 'methodology with nothing left to cut – namely, the realization that the object to have been grasped has finally evaded knowledge.'³⁸

The reason criticism cannot possess the object of knowledge is a scission at the heart of Western thought, a schizophrenic division between 'inspired-ecstatic and rational-conscious poles.' Agamben defines the scission clearly:

Between poetry and philosophy, between the poetic word and word of thought... that poetry possesses its object without knowing it while philosophy knows its object without possessing it. In the West, the word is thus divided between a word that is unaware, as if fallen from the sky, and enjoys the object of knowledge by representing it in beautiful form, and a word that has all seriousness and consciousness for itself but does not enjoy its object because it does not know how to represent it.³⁹

This distinction is also one between knowledge and wonder. Poetry, although unaware of it, is always an attempt towards knowledge; while philosophy is equally unaware that its every act is an attempt towards wonder.

Where does criticism fall in the dialectic? For Agamben, 'criticism can be expressed in the formula according to which neither represents nor knows, but knows the representation. To appropriation without consciousness and to consciousness without enjoyment criticism opposes the enjoyment of what cannot be possessed and the possession of what cannot be enjoyed.'⁴⁰ The failures of criticism are similar to those of modern art in its renouncement of the creative dimension in favor of a methodologically critical exercise that throughout

37. AGAMBEN, Giorgio.

Stanzas: Word and Phantasm
in Western Culture. Vol.
69. Theory and History of
Literature. Minneapolis:
University of Minnesota Press,
1993, p. 15.

38. Ibidem, p. 16.

39. Ibidem, pp. 16-17.

40. Ibidem, p. 17.

history has degenerated into ever more lifeless expressions. To regain its power, then, criticism and the art history discipline in general must abandon the doomed positivist practice of progressive accumulation of knowledge and return to the frontier of a more creative pursuit.

Murdoch also makes similar considerations:

Perhaps in general art proves more than philosophy can. Familiarity with an art form and the development of taste is an education in the beautiful which involves the often largely instinctive, increasingly confident sorting out of what is good, what is pure, what is profoundly and justly imagined, what rings true, from what is trivial or shallow or in some way fake, self-indulgent, pretentious, sentimental, meretriciously obscure, and so on.... Bad art is a lie about the world, and what is by contrast seen as good in some important evident sense seen as ipso facto true and as expressive of reality... Learning to detect the false in art and enjoy the true is part of a life-long education in moral discernment.⁴¹

41. MURDOCH, Iris. *The Fire and The Sun*: Why Plato Banished the Artists. Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 499.

Goethe's essay, as well as much of modern criticism, are undeniably informed by the Platonic misgivings about art that Murdoch expertly dissects in the *Fire and the Sun*. It is essential to characterize Plato's puritanic views in terms of its connectedness, for him, with religion. This moralistic connection of beauty to goodness and virtue is central to his thought. Then, the main objections Plato raises are that art is not concerned with moral truth, and moreover that art purposefully undermines truth by appealing to the lowest part of the human soul. The supposed 'content' of a work of art, because it is so evasive, only offers obvious satisfaction without making a genuine assertion on morality or goodness. Aristotle disagreed, seeing in art more than imitation, as rather art as world-unveiling, world understanding.

On the first five chapters of *Poetics* Aristotle lays an important concept for this thesis' argument: that artists 'imitate action' in various ways. I have found that Fergusson has given the the clearest explanation about this concept: by 'action' Aristotle means not physical activity, but a movement of spirit, and by 'imitation' he means not mere copying, but the representation of the many forms which the life of human spirit may be activated in the arts, be it in music, painting, writing etc.⁴²

42. FERGUSSON, Francis. *Aristotle's Poetics*. New York: Hill and Wang, 1961.

Although many of the thirty-six epigrams comment on the illusionist quality of Myron's work, most of them do so not by associating it with the immorality at the center of Plato's argument, but rather in a positive way. In fact many of the beholders appear happy, joyful with the illusion, responding to it with wonder and playfulness. When the poets talk about Myron choosing not to give life to his magnificent cow,

they say so to praise the superior talent of the artist and to embed the creative art with more than pure imitation of the Forms, but with the highest potentiality of human life, that is, to create as a mode of world understanding. For them the sculpture functions as a valuable aid to thought, and they engage with it as one who loves art would. Moreover, the authors of the epigrams were as informed of the facts regarding the sculpture, or more so, than any late inquirers. Through this view, the epigrams appear not as confused subjects of mimesis, but as a form of praise of and engagement with the artist, and the other writers of epigrams, for many epigrams are written as responses to each other. In this way, the epigrams are closer to the Aristotelian characterization of poetics, one that sees art as persuasive testament to the human capacity for poetycity.

Goethe's essay also touches on other *fictions* of art history mentioned in Chapter One. Echoing Winckelmann, who strove to reconstruct a visual description of the famous torso from its 'remnants,' it matters to Goethe that the art historian achieves an object's adequate depiction, investigating the work at every possible level to elicit a response from it, and ultimately restricting the art work to its material and visual presence. Another fiction is Goethe's own impulse to discipline unruly forces on his quest for the *laws* of art, a quest that ultimately frustrated him. By the end of his Italian trip, Goethe increasingly saw historical study as inhibiting rather than liberating

Interestingly, both Goethe and Winckelmann cast doubt on the fundamental ability of language to capture the aesthetic experience, instead recommending that a live and dynamic experience of art is preferable to the intellectual satisfaction at accounting for the history or style of a work. This appears to be a common conclusion to many critics of art, though few continue further on the thought, meaning: can the dynamic experience be expressed in writing in any way?

Again, Murdoch offers luminous thought (highlights are mine):

Plato says (Phaedrus, Letter VIII) that no sensible man will commit his thought to words and that a man's thoughts are likely to be better than his writings. Without raising philosophical problems about what a man's thoughts are, one may reply that the discipline of committing oneself to clarified public form is proper and rewarding: *the final and best discoveries are often made in the actual formulation of the statement*. The careful responsible skilful use of words is our highest instrument of thought and one of our highest modes of being: an idea which might seem obvious but is not now by any means universally accepted.⁴³

43. MURDOCH, Iris. **The Fire and The Sun**: Why Plato Banished the Artists. Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 462.

How then should criticism be enacted? In *Stanzas* and years later in *Language and Death*, Agamben proposes a criticism free of an object of inquiry, instead centered on potentiality itself. This is the idea that humans are potentially poetical beings that continually create and refashion themselves in the world. Agamben proposes that criticism could combine in one discourse the poetic and the philosophical approaches, creating what he deems to be 'the true human language'.⁴⁴ The philosopher also speaks of engaging in joy, eroticism, unreality and love by the embrace of the utopia and the void at the heart of every act of criticism. Against the traditional Western model of signifier and signified, art criticism should be constructed as a *labyrinth*, a form that requires a pilgrimage of closeness and distance to the center.

This innovative form of criticism has been enacted by few critics but by many artists, and most successfully so by contemporary writer and 'failed' artist Chris Kraus.

The complexity of art, its ambiguity and ubiquitousness, is not bodied forth solely in the object. Art history, institutions and criticisms that ignore this fact in their 'translations' of the work of art only reduce it to what's not essential to it, to what Nietzsche would call nothingness. The attempt to create and understand art is the highest mark of human freedom, the freedom to know thyself and the world, and this experience is too powerful to be channeled through Art history as we know it today.

ADORNO, Theodor W. **Aesthetic Theory**. Vol. 88. Theory and History of Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. **Stanzas**: Word and Phantasm in Western Culture. Vol. 69. Theory and History of Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. **The Man Without Content**. Trans. by Georgia Albert. Stanford University Press, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. **Language and Death**: The Place of Negativity. Ed. by Wlad Godzich and Jochen Schulte-Sasse. Trans. by Karen E. Pinkus and Michael Hardt. Vol. 78. Theory and History of Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudities**. Trans. by David Kishik, and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2011.

BARTHES, Roland; HEATH, Stephen. **Image Music Text**. New York: Hill and Wang, 1977.

BELL, Matthew. **The Essential Goethe**. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Goethe's Elective Affinities**. Ed. by Rolf Tiedemann and Herman Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

CESARE, Nikki T. **After Criticism**: New Responses to Art and Performance. Ed. by Gavin Butt. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.

FERGUSSON, Francis. **Aristotle's Poetics**. New York: Hill and Wang, 1961.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Italian Journey**. Trans. by Robert R. Heitner. New York: Suhrkamp Publishers, 1989.

GUTZWILLER, Kathryn J. **Poetic Garlands**: Hellenistic Epigrams in Context. Berkeley: University of California Press, 1998.

MCQUILLAN, Martin (ed.). **Post-theory**: New Directions in Criticism. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

MUNRO, Alice. **Too Much Happiness**. Canada: McClelland and Stewart, 2009.

- ano 18 MURDOCH, Iris. **The Fire and The Sun**: Why Plato Banished the Artists. Oxford: Oxford University Press, 1977.
-
- NIETZSCHE, Friedrich. **Untimely Meditations**. Ed. by Daniel Breazeale. Trans. by R.J. Hollingdale: Cambridge University Press, 1967.
- SALTZ, Jerry. The Tyranny of Art History in Contemporary Art. 2016. <http://www.vulture.com/2016/09/tyranny-of-art-history-in-contemporary-art.html>. Accessed: April 23, 2019.
- SPEYER, Wolfgang. Myron's Kuh in der antiken Literatur und bei Goethe. **Arcadia** 10, n.2, 1975, pp. 171-179.
- SQUIRE, Michael. Making Myron's Cow Moo?: Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation. **American Journal of Philology** (Johns Hopkins University Press) 131.4, 2010.
- TREVELYAN, Humphry. **Cambridge University Press**. London: Wiley-Blackwell, 1942.
- VALLADARES, Carlos. Alexander Nemerov: Stanford's Art History Preacher. 2017. www.stanforddaily.com/2017/04/07/nemerov-magazine/. Accessed: April 23, 2019.
- WILDE, Oscar. **The Artist as Critic**: Critical Writings of Oscar Wilde. Ed. by Richard Ellmann. Chicago: The University of Chicago Press, 1969.

Luiza Esper Berthoud nasceu em Taubaté, em 1988. É escritora e mestre em História da Arte pela University of California, Davis. Foi pesquisadora bolsista no Yerba Buena Center for Arts (YBCA), museu e centro de pesquisa de arte contemporânea em São Francisco, Califórnia, instituição pela qual também publicou um conto sobre a condição do estrangeiro nos EUA. Atuou como assistente de curadoria no Richmond Art Center, na Califórnia. Sua pesquisa em filosofia da arte é focada na impossibilidade da história da arte.

Patrícia Martins Santos Freitas*

Do cartaz ao mural: Bramante Buffoni e o ambiente italo-paulista da década de 1950**

Artigo Inédito

Patrícia Martins Santos Freitas
ID [0000-0002-8244-1357](#)

From the poster to the mural: Bramante Buffoni and the Italian-Paulista Environment of the 1950s

Del afiche a lo mural: Bramante Buffoni y el ambiente italo-paulista de los años 1950

**A pesquisa aqui exposta contou com o auxílio à pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por meio de bolsa de pós-doutorado, sob o número de processo 2017/11221-9.

palavras-chave:

Bramante Buffoni; MAC USP;
artes aplicadas; modernidade

Este artigo aborda a trajetória do artista italiano Bramante Buffoni e sua importância para a compreensão das artes aplicadas como sinal da modernidade no Brasil. Buffoni chegou em São Paulo em 1953, onde trabalhou com diversos agentes importantes do ambiente cultural paulistano, como Pietro Maria Bardi e Francisco Matarazzo Sobrinho. O artista atuou de maneira ampla, com diversos meios e técnicas, desde a linguagem gráfica dos cartazes até o campo da decoração de interiores. A presença da obra de Buffoni no acervo moderno do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo nos propõe o entendimento dessa coleção a partir de uma renovada abordagem, que seja ampla e inclua uma gama expandida de objetos de arte.

keywords:

Bramante Buffoni; MAC USP;
Applied Arts; Modernity

This article examines the trajectory of the Italian artist Bramante Buffoni, and its importance for the understanding of applied arts as a sign of modernity in Brazil. Buffoni arrived in São Paulo in 1953, where he worked with several important agents of the cultural environment of São Paulo, such as Pietro Maria Bardi and Francisco Matarazzo Sobrinho. The artist worked with various media and techniques, from the graphic language of the posters to the field of interior decoration. The presence of Buffoni's work in the modern collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo elicits a renewed approach to the understanding of this vast collection, which includes an expanded range of art objects.

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

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.

ars.2020.158819



Este artículo trata de la trayectoria de lo artista italiano Bramante Buffoni y de su importancia para la comprensión de las artes aplicadas en cuanto signo de modernidad en Brasil. Buffoni llegó a São Paulo en 1953, donde trabajó con diversos agentes importantes del ambiente cultural de la ciudad, como Pietro Maria Bardi y Francisco Matarazzo Sobrinho. El artista utilizó técnicas y medios muy variados, desde el lenguaje gráfico de los afiches hasta el campo de la decoración de interiores. La presencia de su obra en el acervo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo nos presenta el entendimiento de esta colección por un nuevo enfoque, amplio y capaz de abarcar una gama extendida de objetos del arte.

220

Patrícia M. S. Freitas

Título do artigo

palabras clave:

Bramante Buffoni; MAC USP;
artes aplicadas; modernidad

Formação e atuação na Itália (1930-1952)

O artista italiano Bramante Buffoni estabeleceu-se no Brasil no início dos anos de 1950, atuando como cenógrafo, pintor, muralista, decorador e artista gráfico. Os primeiros registros de sua formação artística indicam que ele iniciou seus estudos no *Istituto Superiore per L'industrie Artistiche* (ISIA), em 1929, onde permaneceu até 1934. De acordo com historiadora da arte Rossana Bossaglia, o ISIA teve um papel importante na formação de diversos artistas na Itália, desde sua abertura, em 1922, até seu encerramento, em 1943. A escola aceitava alunos italianos e estrangeiros e funcionava a partir de modelos internacionais, como a Bauhaus e o Werkbund. Nesse sentido, oferecia aulas de decoração, cerâmica, tecido, ferro batido e artes gráficas.¹

1. Sobre a história do ISIA, fundado como *Università delle arti decorative*, ver BOSSAGLIA, Rossana. **L'ISIA a Monza: una scuola d'arte europea**. Monza: Associazione Pro Monza, 1986.

Durante os anos em que foi aluno no ISIA, Buffoni parece ter se dedicado ao estudo do que se chamava *decorazione pittorica*. Nesse setor, teve aulas com o artista Ugo Zovetti (1879-1974), que vinha do ambiente vienense da virada do século XIX para o XX e estava amplamente familiarizado com o Werkbund e o grupo da Secession Vienense. Esse ambiente foi de grande relevância para o início da carreira de Buffoni. Nesse espaço, o artista foi capaz de produzir e expor seus primeiros trabalhos de maior importância, além de formar uma rede de contatos que o ajudou em sua inserção profissional. Ainda segundo Bossaglia, Buffoni era considerado um dos melhores alunos das aulas de *figura disegnata*, ministradas pelo artista Pio Semeghini (1878-1964), tendo sido chamado, assim que se formou, para colaborar no estúdio de Marcello Nizzoli (1887-1969) e Edoardo Persico (1900-1936), em Milão.

Em 1930, ainda como aluno do ISIA, Buffoni participou da *IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne*, na Villa Reale, em Monza. Essa exposição foi precedida pelas edições da Bienal de Arte Decorativa de Monza nos anos de 1923, 1925 e 1927 e foi a última a ser sediada em Monza. Dali em diante, as trienais passariam a ocorrer em novo e moderno edifício, construído especialmente para abrigar essas exposições em Milão. Na *IV Triennale*, Buffoni fez parte da seção que apresentava ao público o trabalho dos mais prodigiosos alunos das escolas de artes industriais da Itália, a Mostra *Le scuole d'arte italiana*, seção ISIA. Segundo a documentação de época, nessa exposição, o artista apresentou dois painéis decorativos

de sua autoria e um tecido idealizado e executado por ele juntamente com os seguintes colegas: Lonati, Galimberti, Savino, Brambilla, Neri, Oltolina, Sommarina, Turati e Pitigliani (fig. 1 e 2).²



222

Patrícia M. S. Freitas

Título do artigo

2. Pouco se sabe sobre os artistas citados, apenas que, possivelmente, fizeram parte do grupo de alunos do ISIA. Cf. **Catalogo Ufficiale della IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne**, Maggio a Ottobre, 1930. Casa Editrice Ceschina, Milano. Documentação do Arquivo Histórico da Triennale di Milano, Palazzo dell'Arte. Consulta feita em novembro de 2018.

Ao final do ano de 1933, iniciou-se a atuação de Buffoni no campo das artes gráficas, no qual trabalhou por muitos anos após se formar no ISIA. É nesse período que se encontra o primeiro registro de uma ilustração do artista para a *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*. A revista é um suplemento periódico do jornal diário *Popolo d'Italia*, fundado em 1914 por Benito Mussolini, e teve ampla participação de artistas e literatos modernos, com frequentes publicações de contos, fotografias e ilustrações. Em sua primeira aparição na revista, no mês de dezembro de 1933, Buffoni apresentou uma colagem com tema natalino, na qual misturou o uso de fotografia e desenho (fig. 3). Sua versatilidade e fluidez podem ter ratificado o talento de Buffoni como um artista plural e tê-lo colocado no círculo mais fervente da arte moderna italiana, em Milão. O artista continuou sua colaboração com a *Rivista Illustrata* até 1938, publicando ilustrações para contos, capas e propagandas do Estado fascista.³

Em 1934, já então formado no ISIA e trabalhando em Milão, Buffoni colaborou com o arquiteto Giuseppe Pagano na Sala de Meteorologia da *Esposizione dell'Aeronautica Italiana*, ocorrida no Palazzo dell'Arte, mesmo local onde aconteciam as exposições trienais. Nessa importante mostra de propaganda nacional, acompanhavam Buffoni nomes relevantes da modernidade italiana, tais como os artistas Mario

Figura 1 (esquerda):
Bramante Buffoni, *sem título*, 1930. Produzido para a Mostra *Le scuole d'arte italiane, sezione ISIA - Villa Reale di Monza*, sala 43.

Figura 2 (direita): Bramante Buffoni, *sem título*, 1930. Produzido para a Mostra *Le scuole d'arte italiane, sezione ISIA - Villa Reale di Monza*, sala 43.

3. Para uma análise das ilustrações da *Rivista Illustrata*, incluindo aquelas feitas por Buffoni, ver MANFREN, Priscilla. Archeologia e simboli della "romanitas" nella pubblicità e nella grafica fascista: il caso de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" (1923-1943). **Tecla - Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica**, Palermo, n. 10, dez. 2014, pp. 24-61.



Figura 3: Bramante Buffoni, *composição*, dezembro de 1933. *La Rivista Illustrata Popolo d'Italia*, n. 12, Ano XII, p. 47.

4. Catálogo *Esposizione dell'Aeronautica Italiana*, mostra ocorrida no Palazzo dell'Arte. Documentação do Arquivo Histórico da Triennale di Milano, Palazzo dell'Arte. Consulta feita em novembro de 2018.

Sironi (1885-1961), Esodo Pratelli (1892-1983) e Giacinto Mondaini (1902-1979), e os arquitetos Gio Ponti (1891-1979), Luciano Baldessari (1896-1982) e Giancarlo Palanti (1906-1977).⁴

Nem o catálogo dessa exposição, nem as fotografias de época permitem saber com clareza qual seria a natureza da colaboração entre Buffoni e Pagano, mas o que se deduz é que o artista teria idealizado as pinturas murais e, possivelmente, todo o projeto decorativo da sala. No mesmo ano, Buffoni trabalhou em outros projetos para decoração de espaços públicos, como nos indicam os desenhos para uma sala de música moderna que permaneceram na coleção de Luca Crippa (1922-2002) até o ano de sua morte, quando o artista e colega de estudos de Buffoni no ISIA doou os projetos para a coleção dos Musei Civici di Monza (fig. 4).

A presença de Buffoni em Milão certamente foi de grande valia para seus avanços profissionais na década de 1930. Em 1936, Buffoni participou da VI *Triennale di Milano*, dessa vez não mais como aluno, mas como um artista em prestigioso começo de carreira. Nessa edição, estão registradas três inserções de Buffoni: um painel na galeria de arte decorativa, assinada pelo arquiteto Renato Camus (1891-1971), desenhos para os objetos expostos na seção da ENAPI (Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie) e um mural, feito em conjunto com o pintor Leonardo Spreafico (1907-1974), premiado no concurso para a decoração de uma sala de jantar na seção de mobiliário (fig. 5). Naquele mesmo ano, Spreafico e Buffoni também venceram um concurso para um afresco na estação marítima de Nova York, lançado pela Società di Navigazione Italia (fig. 6). Não foram encontradas



Figura 4: Bramante Buffoni, *Bozzetto per decorazione di sala*, 1934. china e têmpera sobre papel, 33 x 49 cm. Musei Civici di Monza, Monza, Itália.



notícias sobre a execução desse mural.

A inserção de Buffoni no ambiente milanês parece ter se consolidado nos anos que se seguiram a *IV Triennale*. O nome do artista aparece juntamente com o de Leonardo Spreafico, Mario Sironi, Fausto Melotti, entre outros, na preparação do pavilhão italiano para a *Exposição Internacional de Paris*, em 1937. Nesse mesmo ano e nos dois seguintes, Buffoni é mencionado, ainda, como participante das exposições conhecidas como “Feira de Milão”, nas quais eram exibidos os avanços industriais da época, ao lado da mais moderna expressão da arte e cultura italianas.

Enquanto, na carreira de Buffoni, a década de 1930 é marcada por sua atuação no campo da pintura mural decorativa, com algumas incursões tímidas à área das artes gráficas – restritas às ilustrações da *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* –, nos anos de 1940, o artista iniciou sua produção de cartazes publicitários, algo que o traria fama e proporcionaria mais uma via de pesquisa dentro da sua linguagem artística. Essa mudança pode ser entendida como própria do ambiente milanês desse período. Nesse momento, os debates de que se ocuparam os artistas nos anos de 1920 e 1930 sobre o retorno da arte mural e sobre o que Mario Sironi chamou de “grande decoração” passaram a conviver com um crescente interesse pela área das artes gráficas, incentivadas pelo uso da publicidade por grandes empresas italianas, como a Pirelli e a Olivetti.⁵ Buffoni parece ter acompanhado essa movimentação e, em 1940, expôs pela primeira vez na *Mostra dell'Arte Grafica da VII Triennale di Milano*, apresentando um projeto para cartaz inédito e sendo enquadrado como um dos artistas gráficos modernos mais significativos daquele momento.⁶

Sua participação nessa edição da *Triennale* – a mais extensa dentro da trajetória do artista – não se restrinjuiu ao cartaz, mas



Figura 5 (esquerda):
Bramante Buffoni e Leonardo Spreafico, *sem título*, 1936.
Realização do projeto premiado para a decoração de uma sala de jantar, Exposição *VI Triennale di Milano*.

Figura 6 (direita): Bramante Buffoni e Leonardo Spreafico, *sem título*, 1936. Projeto para mural no porto de Nova York, não executado.

5. Sobre o uso do termo “grande decoração” e a arte mural em Mario Sironi, ver RONQUI, Andrea. Mario Sironi nas chamadas Coleções Matarazzo do MAC USP. *ARS*. São Paulo, 15(29), 100-121. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.122437>. Acesso em março de 2019.

6. Catálogo da *VII Triennale di Milano*, pp. 185-190. Documentação do Arquivo Histórico da *Triennale di Milano*, Palazzo dell'Arte. Consulta feita em novembro de 2018.

compreendeu o desenho de objetos para a “Mostra da ENAPI”, um painel decorativo para a “Mostra Temporária - setor internacional de brinquedos”, feito em parceria com Renato Camus e P. G. Castiglioni, a cenografia da “Mostra de Metais e Vidros”, feita em parceria com o arquiteto Ignazio Gardella, e a cenografia da “Mostra da Vitrine”, feita juntamente com diversos outros artistas, dentre os quais Marcello Nizzoli e Leonardo Sinigalli (1908-1981).

7. A revista *DOMUS* foi lançada em 1928 pelo arquiteto Gio Ponti como um periódico mensal de arquitetura e artes decorativas italianas. Em junho de 1941, isto é, poucos meses antes de se iniciarem as colaborações de Buffoni, Ponti deixou a direção da revista para Massimo Bontempelli, Giuseppe Pagano e Melchiorre Bega.



Figura 7: Bramante Buffoni, Leonardo Spreafico, *Grande lotteria E42*, 1942. Estampa litográfica colorida sobre papel, 140 x 100 cm. *Esposizione Universale di Roma*.

8. Foram encontrados, no Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo (MASP), recortes de jornais dos anos de 1970 e

A adição das artes gráficas ao rol de atividades exercidas profissionalmente por Buffoni parece ter sido bastante importante para a carreira do artista. Nos anos imediatamente seguintes, iniciaram-se as primeiras ilustrações do artista na revista *DOMUS* e, em maio de 1942, é possível observar pela primeira vez a publicação, nessa revista, de uma propaganda da empresa Olivetti assinada por Buffoni.⁷ Nesse mesmo ano, tem-se, ainda, registro de outros significativos trabalhos gráficos do artista, como é o caso do cartaz *Grande Lotteria Nazionale E.42*, feito em parceria com Leonardo Spreafico para a Exposição Universal de Roma (fig. 7).

Entre 1943 e 1947, observa-se um hiato no registro da produção de Buffoni. Existe a possibilidade de o artista ter participado, de alguma forma, da Segunda Guerra Mundial, mas não há documentos que comprovem essa hipótese⁸. O que se sabe por certo é que, após a publicação de uma propaganda da Olivetti, em 1943, o próximo registro de atividades do artista surge apenas em 1947, quando Buffoni participou da *VIII Triennale di Milano*, tendo recebido um prêmio no concurso pela decoração da entrada e adjacências do Palazzo dell'Arte, realizada em conjunto com o pintor Giovanni Pintori (1912-1999) – outro artista gráfico que trabalhava para a Olivetti –, os arquitetos Mario Tedeschi (1924-1993), Paolo Chessa, Luciano Baldessari e o Studio ARP. Ainda em 1947, Buffoni iniciou sua profícua colaboração com a Pirelli, com seu mais famoso desenho publicitário intitulado “due soli” (fig. 8). As imagens do sol que ri e que chora foram criadas para a propaganda de uma loja associada ao grupo Pirelli, que vendia capas de chuva em Arona, e representam um importante marco para a identidade visual da empresa.⁹

A parceria entre Buffoni e a Pirelli seguiu em 1949, quando o artista venceu em duas categorias o concurso *Il demone dell'analogia*, com cartazes para dois lançamentos da empresa, dessa vez no segmento principal de pneus. De acordo com os pesquisadores da Fondazione

Pirelli, em Milão, Buffoni esteve ligado à primeira geração do que posteriormente se tornou um forte departamento dentro dessa companhia, o de design gráfico e publicidade, embora seja importante ressaltar que, em seu tempo, o artista ainda não lidava com esses conceitos como eles viriam a ser entendidos depois. As propagandas da Pirelli – e de outras empresas italianas – acompanhavam de perto os debates estéticos da época, buscando apresentar para seu público um objeto que fosse, a um só tempo, comercial e artístico. Nessas produções, valorizava-se a interpretação dos artistas daqueles produtos, de tal modo que os cartazes e desenhos eram publicados com a assinatura de seus autores.

Eram os anos áureos do design italiano, e a publicidade, como era apresentada nesse período, ocupava um papel proeminente na circulação da arte moderna. Ela criava uma linguagem alinhada ao mundo que desejava representar, consolidando-se como uma das formas mais eficazes de comunicação da modernidade. Buffoni inseriu-se de modo muito bem-sucedido nesse ambiente, fluindo entre as diversas plataformas de circulação da linguagem moderna, do mural ao cartaz.¹⁰

Em 1951, o artista participou da sua última grande exposição na Itália, a *IX Triennale di Milano*. Nela, apresentou-se no setor de “artes gráficas e publicidade”, venceu o concurso para dois selos comemorativos da exibição e participou da “Mostra da Habitação”, montando uma cenografia juntamente com Marcello Nizzoli. Note-se a mudança na nomenclatura da seção de artes gráficas, que adiciona o termo “publicidade”, talvez como uma resposta ao crescente setor de desenhos feitos especialmente para propaganda.

Os primeiros anos no Brasil (1953-1957)

Buffoni desembarcou em São Paulo com seu filho Giovanni em maio de 1953. É possível que o sucesso de seus conterrâneos na América do Sul tenha servido de parâmetro para sua decisão de imigrar para o Brasil. O artista pode ter recebido informações de pessoas no país sobre possíveis oportunidades de trabalho, ou pode ter se programado para colaborar com os braços de empresas como a Pirelli e a Olivetti em São Paulo. Fato é que a rede de contatos formada por artistas, arquitetos e intelectuais italianos que chegaram no Brasil no pós-Segunda Guerra foi fundamental para o seu estabelecimento na cidade.¹¹

1980 que mencionam uma participação do artista na segunda grande guerra, sem, contudo, fornecer detalhes que poderiam servir de pistas para a averiguação dessa informação.

9. Informações cedidas à pesquisadora pela equipe da Fondazione Pirelli, Archivio Storico Pirelli, em novembro de 2018, em Milão.

10. Sobre o papel da publicidade e das artes gráficas na Itália entre 1930, ver PALLOTTINO, Paola. *Storia dell'illustrazione italiana: libri e periodici a figura dal 15. al 20. secolo*. Bologna: Zanichelli, 1988; PRIARONE, Giuseppe. *Grafica pubblicitaria in Italia negli anni Trenta*. Firenze: Cantini, 1989; VILLANI, Dino. *50 anni di pubblicità in Italia*. Milano: Ed. L'ufficio Moderno, 1957.

11. Essas hipóteses são sustentadas por informações tiradas, sobretudo, do conjunto de cartas trocadas entre Buffoni e o arquiteto Giancarlo Palanti, pouco antes do artista embarcar para o Brasil, e entre Buffoni e o literato Alfonso Gatto, entre 1953 e 1955. Documentação pesquisada em 2013 e 2018, respectivamente, no Fondo Manoscritti della Università di Pavia, em Pavia, Itália, e no Arquivo de Giancarlo Palanti, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

12. Carta de Buffoni a Alfonso Gatto de 21/06/1953, fls. 176-177, consultada no Centro Manoscritti da Universidade de Pavia, na Itália, outubro de 2013. Tradução de Andrea Ronqui.

13. Roberto Sambonet nasceu e morreu na Itália e se tornou mais conhecido como designer, mas também atuou como pintor. Na Itália, estudou na Accademia Belle Arti di Brera e na Accademia Carrara Di Belle Arti, em Bérgamo. O artista imigrou para o Brasil com sua primeira esposa em 1948. De acordo com informações fornecidas em entrevista concedida à autora por Ana Carboncini, em setembro de 2013, e confirmadas por meio de pesquisa no acervo da Biblioteca Municipal de Milão, em outubro do mesmo ano, Sambonet permaneceu

Em carta escrita para seu amigo e literato Alfonso Gatto e datada de 21 de junho de 1953, Buffoni nos dá importantes pistas sobre as circunstâncias de sua chegada no Brasil. A carta tem um detalhado relato do artista sobre suas primeiras impressões de São Paulo e de seus habitantes, contando ao amigo sobre a vida dos imigrantes, seus ofícios e a dinâmica da cidade. Já na primeira parte de sua narrativa, Buffoni descreveu a importância de outros italianos no sucesso de sua adaptação ao ambiente paulista:

[...] assim que desembarquei eu vi Bardi que dirige o Museu de Arte Moderna com escola adjacente. Me acolheu bem no percurso e a razão eu comprehendi depois. De qualquer forma está pensando num grande artigo com fotos de trabalhos na sua revista ABITAT (sic) tipo Domus, criou-me um curso de gráfica, que iniciarei em agosto e através da sua organização ligada à cadeia de jornais do grupo Chateaubriand, publica agora notícias que me dizem respeito, sobre meus trabalhos, sobre o próximo curso, etc. Depois, através de Palanti e um seu amigo pintor cenógrafo [um certo Calvo] com o qual me associei para alguns trabalhos, me [?] a trabalhar. Enfim, por sua solicitação fui a Matarazzo, o qual é presidente da mostra internacional que se abrirá em São Paulo em junho de 1954. Me acolheu bem, declarando-me o seu prazer de me ter aqui e fazendo-me propostas de trabalho.¹²

Nesse breve trecho, é possível observar como apenas um mês depois de sua chegada, Buffoni já estava plenamente inserido no meio artístico ítalo-paulista, trabalhando com alguns dos nomes mais importantes da arte e arquitetura modernas na cidade. O primeiro desses nomes a ser citado pelo artista é o do então diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pietro Maria Bardi. A pronta acolhida de Bardi a Buffoni é indicativa de que eles possivelmente se conheciam, ou tinham colegas em comum, antes de ambos imigrarem para o Brasil. De fato, o círculo tanto de Bardi quanto da arquiteta e sua esposa Lina Bo Bardi era muito próximo de Buffoni, compartilhando contatos como o dos arquitetos Gio Ponti, Giancarlo Palanti e do artista Roberto Sambonet (1924-1995), entre outros.¹³

Quando Buffoni chegou no Brasil, Bardi trabalhava com a ideia de artes aplicadas à indústria em seu Instituto de Arte Contemporânea (IAC), fundado em 1951. Nessa escola, cuja estrutura se assemelhava aos modelos da finada Bauhaus e da Black Mountain College, ensinava-se a um grupo seletivo de alunos tudo aquilo que formava uma ideia ampla de desenho industrial moderno. Para Bardi, o plano de inserção do Brasil em um campo internacional da arte moderna passava pela

estratégia de vinculação sistemática entre arte e indústria, algo que ele possivelmente trazia do ambiente italiano e das pesquisas em design de objetos que frutificavam há algum tempo lá. Nesse sentido, já em seu primeiro ano de vida, em 1948, o MASP promoveu exposições do que se chamou, na época, de “Artes Industriais”, com o incentivo primordial de Lina Bo Bardi e Palanti.¹⁴

A formação de artistas capazes de trabalhar diretamente com as demandas industriais e comerciais da cidade parecia estar na ordem do dia de Bardi e, dentro desse escopo, as artes gráficas e a publicidade ocuparam um lugar de destaque. Em 1950, o casal Bardi promoveu duas importantes iniciativas que demonstram sua atenção especial para esse campo. A primeira delas foi o 1º Salão de Propaganda do MASP, no qual foram expostos cartazes publicitários nacionais e internacionais, distribuídos em categorias como empresas e indústrias, artistas e agências publicitárias. Nesse mesmo ano, Lina Bo Bardi lançou também a revista *Habitat*, que Buffoni comparou, na carta a Gatto anteriormente referida, à revista italiana *DOMUS*. Ambas têm, de fato, o mesmo objetivo de disseminação da linguagem moderna, apresentando artistas, arquitetos, exposições e comentários críticos sobre o assunto.

Correspondências entre Bardi e personalidades internacionais, como o cenógrafo e designer tcheco Antonin Heythum e a pintora e crítica norte-americana Florence Arquin, demonstram ainda o uso da revista *Habitat* como instrumento de divulgação das atividades do MASP e do ambiente cultural brasileiro para o mundo. Em última instância, essa era uma estratégia de disseminação das notícias sobre o crescimento da linguagem moderna internacional no Brasil. Deve se considerar que, nos anos de 1950, existia um grande interesse da Europa e dos Estados Unidos no que se fazia em termos de arte e arquitetura modernas na América do Sul. Em parte, esse interesse correspondia às trocas no campo cultural que tinham por objetivo a ampliação de conhecimento, como se observa na atenção genuína despendida tanto por Heythum como por Arquin às questões debatidas pela revista, mas também existia dedicada vigilância em relação a qualquer eventual expressão de crescimento do comunismo no continente americano no imediato pós-Segunda Guerra Mundial.¹⁵

Nota-se, então, a presença de um núcleo de artistas e arquitetos modernos italianos trabalhando a partir do MASP para promover

no Brasil entre 1948 e 1953, quando produziu, entre outras coisas, um desfile de moda feito a partir de sua experiência com a escola de arte gerenciada por Bardi no MASP. Segundo Elisa Camesasca, filha de Sambonet, Bardi foi uma figura fundamental na carreira do pai, uma vez que ele o teria incentivado a produzir seus primeiros murais, feitos em São Paulo, em parceria justamente com Giancarlo Palanti. Em entrevista à autora, em 2013, Camesasca afirmou que, embora o pai trabalhasse essencialmente com design mobiliário e têxtil, Bardi o teria convencido a aderir à pintura mural devido à alta demanda por esse tipo de produção na São Paulo do início dos anos de 1950.

14. “Artes Industriais” foi o termo utilizado pela imprensa na época, cf. *Folha da Noite*, 16/09/1948. Sobre esses temas, ver CARA, Milene Soares. O MASP, os Bardi e o design no Brasil; LEON, Ethel. IAC/MASP, uma escola futurista em São Paulo. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *Anais do Seminário “Modernidade latina os italianos e os centros do modernismo latino-americano”*, São Paulo, MAC USP, 2013. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/ficha.html>>. Acesso em maio de 2019.

15. O conjunto de correspondências a que me refiro é extenso, porém, destaco as cartas de Antonin Heythum a P. M. Bardi de 8 de abril de 1952 e de Florence Arquin para P. M. Bardi de 1 de maio de 1952. Caixa 5, Pasta 31, Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo, acesso em fevereiro de 2019.

16. Antonin Heythum (1901-1954) nasceu na Checoslováquia e formou-se em Engenharia Arquitetônica pelo Instituto de Tecnologia de Praga, em 1934. Chegou nos Estados Unidos em 1939 para pesquisar as feiras mundiais de Nova York e São Francisco e, em 1941, foi nomeado para o Instituto de Tecnologia da Califórnia, para organizar e dirigir o Departamento de Design Industrial. Quando escreveu para Bardi, Heythum trabalhava na Universidade de Syracuse como chefe de Design Industrial. Florence Arquin (1900-1974) trabalhou como administradora do Federal Art Project em Illinois e se juntou ao Instituto de Arte de Chicago em 1939 para desenvolver programas educacionais, mas ela é mais conhecida por seus estudos sobre a América do Sul, por onde viajou extensivamente. Entre 1946 e 1951, ela viajou para o Brasil, Bolívia, Peru e Equador como Diretora do Projeto Kodachrome Slide, sob o patrocínio do Departamento de Estado norte-americano. O objetivo do projeto era

não apenas a arte moderna “de cavalete”, mas também as chamadas artes aplicadas. Nesse sentido, o Museu também tinha uma clara preocupação com seus próprios veículos de comunicação, que deveriam representar, eles mesmos, os elementos distintivos de uma linguagem atualizada. Para isso, Bardi contou, primeiramente, com a colaboração de Sambonet, que deu aula no IAC e trabalhou com a produção do primeiro cartaz de divulgação de visitas ao Museu, em 1948. A peça de Sambonet teve amplo sucesso, como indicam correspondências da época, com destaque para o pedido do curador-assistente do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) a Bardi para que os cartazes fossem enviados para o acervo do Museu.¹⁶

Em 1953, Sambonet retornou a Milão em definitivo, e Buffoni passou a ocupar seu lugar não apenas na produção de cartazes para o MASP, mas também lecionando no IAC em um curso de artes gráficas criado por ocasião de sua chegada. Talvez esse tenha sido o motivo pelo qual Buffoni tenha descrito, em sua carta, a pronta acolhida de Bardi como algo que ele posteriormente entenderia melhor. Passado menos de um mês de sua chegada em São Paulo, o *Diário de São Paulo* divulgava a abertura do curso de artes gráficas no MASP. De acordo com o anúncio, o curso era oferecido duas vezes por semana, das 20 às 22h, e o Museu sugere aos “senhores industriais que facilitem os seus operários a frequência às aulas”.¹⁷ Em outro trecho do mesmo anúncio, são esclarecidos os argumentos do curso:

[...] todo material que se imprime, diariamente, fere a visão de milhares de pessoas. Feio ou bonito, bom ou ruim, concorrerá para a formação do gosto da coletividade. Pode-se, entretanto, atenuar a sua ação nefasta, dando aos profissionais da matéria uma preparação artística. Mas torna-se necessário, também, considerar que as artes gráficas estão em constante evolução, procurando apurar a sua eficiência na mentalidade do homem moderno. É dentro dessas conquistas modernas que o artista Bramante Buffoni irá desenvolver o seu curso de Artes Gráficas que iniciar-se-á dentro de algumas semanas no Museu.¹⁸

Assim Bardi apresentou Buffoni para o público de São Paulo, possivelmente pela primeira vez. A ele é dada a tarefa de formação dos profissionais responsáveis pela disseminação da linguagem moderna, entendida como representativa de uma ideia de bom gosto. Buffoni era assim inserido nessa operação de reconfiguração do gosto moderno em São Paulo na década de 1950, que contava com iniciativas simultâneas de valorização daquela linguagem, indo desde a publicação de revistas

especializadas, como a *Habitat*, até a rápida e eficiente construção de diversos edifícios novos na cidade.

Nesse período, Buffoni trabalhou com Bardi também na produção de peças gráficas para a exposição de Cândido Portinari no MASP, que aconteceria em fevereiro de 1954, como parte das comemorações do IV Centenário de São Paulo. Mais de 500 cópias do cartaz desenhado pelo artista foram espalhadas por diversos pontos da cidade, como a Avenida Ipiranga, Rua da Consolação, Praça do Patriarca, entre outros (fig. 9).¹⁹ A parceria entre Bardi e Buffoni durou ainda longos anos após a chegada do artista no Brasil, com provas constantes da admiração de Bardi pelo artista expressas em textos curatoriais, exposições individuais no Museu e na incorporação de uma série de obras doadas por Buffoni para o acervo do MASP.

O segundo nome citado por Buffoni em sua carta foi o do arquiteto milanês Giancarlo Palanti. Antes de imigrar, Buffoni escreveu-lhe, afirmando ter tido a “*pazza*” ideia de vir ao Brasil em busca de trabalho, embora soubesse que seu plano não tinha muita firmeza e não nutrisse grandes expectativas de sucesso. O arquiteto já estava em São Paulo desde 1946 e gozava de confortável situação como responsável, entre outras coisas, pelos projetos arquitetônicos da Olivetti no país.²⁰

Enquanto, ao lado de Bardi, Buffoni trabalhou essencialmente com as artes gráficas, com Palanti, ele colaborou em outra área na qual atuava em Milão, as artes decorativas. Como citado em sua correspondência, Buffoni foi apresentado por Palanti a Aldo Calvo, cenógrafo, com quem o arquiteto já fazia algumas parcerias e que

230

Patrícia M. S. Freitas

Título do artigo

fornecer fotografias sobre a vida e a cultura nos países sul-americanos para agências de educação nos Estados Unidos. Notas biográficas tiradas do Archives of American Art, disponível em: <<https://www.aaa.si.edu/collections/antonin-heythum-papers-8798>> e <<https://www.aaa.si.edu/collections/florence-arquin-papers-5413>>. Acesso em junho de 2019.

17. Diário de São Paulo,
10/06/1953. Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo, acesso em 19 de fevereiro de 2019.

18. Diário de São Paulo,
10/06/1953. Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo, acesso em 19 de fevereiro de 2019.

19. De acordo com informações pesquisadas em fevereiro de 2019 no Centro de Pesquisa do MASP.



Figura 8 (esquerda):
Bramante Buffoni, *due soli*, 1947.

Figura 9 (direita): Bramante Buffoni, sem título, 1954.
Cartaz para exposição de Cândido Portinari no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

20. *Pazza* traduz-se do italiano como “louca”. Carta de Buffoni a Giancarlo Palanti, consultada no Arquivo Giancarlo Palanti, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em abril de 2018. Para saber mais sobre Giancarlo Palanti, ver SANCHES, Aline Coelho. Anelli, Renato Luiz Sobral [orientador]. **A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti: Itália e Brasil.** 2004. Dissertação [Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído]. Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

Figura 10: Bramante Buffoni, sem título, 1954. *Revista Casa e Jardim*, n. 10, p. 30.

21. Giuseppe Scapinelli nasceu em Modena, na Itália, e chegou ao Brasil em 1948. No país, tem-se registro de fábricas e lojas em que Scapinelli vendia objetos projetados por ele, tais como a Fábrica de Móveis Giesse e a Fábrica de Tapetes Santa Helena, além das Lojas Le Rideau e Margutta. Por meio de pesquisa em revistas de época, especialmente nos números da revista *Casa e Jardim* da década de 1950, é possível observar a menção do nome de Scapinelli em diversas reportagens de decoração e até mesmo em uma coluna na qual ele tirava

trabalhou no Balé do IV Centenário. Infelizmente, não foi possível encontrar nenhum registro dessa produção, mas as revistas de decoração da época mostram outros trabalhos decorativos de Buffoni, feitos em associação com o designer de mobiliário e decorador italiano Giuseppe Scapinelli (1891-1982)²¹ (fig. 10).

Na Revista *Casa e Jardim*, Scapinelli apareceu como responsável pela decoração de diversos apartamentos e casas da elite paulista. Em boa parte desses ambientes, é possível notar os murais em afresco de Buffoni, com temas que representavam a flora e fauna brasileiras, pintadas de maneira bastante estilizada. Embora Buffoni não cite diretamente Scapinelli em sua carta a Gatto, esse nome aparece em outra correspondência relacionada ao artista. Em carta datada de



dezembro de 1956, Clara Buffoni – ao que tudo indica, a esposa, ou ex-esposa, de Buffoni à época – escreveu a Palanti pedindo notícias do artista e informando que já havia escrito para Bardi e Scapinelli sem sucesso. Clara descreveu essas pessoas como amigos de Buffoni, os quais ela sabia que poderiam ter contato com ele no Brasil. Esse dado nos informa que, possivelmente, tanto Bardi como Scapinelli conheciam Buffoni do período italiano da carreira do artista.

De acordo com as notícias da revista *Casa e Jardim*, Scapinelli parece ter desempenhado papel fundamental nas encomendas de murais decorativos que Buffoni recebeu entre 1954 e 1958. A clientela atendida pelo decorador adicionou uma parcela da sociedade paulista ao

campo de atuação de Buffoni, diferente do reduto italiano que rodeava Palanti e dos alunos da elite intelectual paulistana que frequentavam as aulas do IAC e o MASP. Tratava-se de uma burguesia ascendente, cujo gosto para decoração foi decodificado pelos artistas italianos com bastante sucesso. Vale lembrar que Buffoni e Scapinelli não foram os primeiros a compreender e explorar um ramo lucrativo das artes decorativas, mas aproveitavam o caminho já antes aberto por outros de seus conterrâneos, alguns mais conhecidos, como Fulvio Pennacchi, e outros sobre os quais sabemos pouquíssimo, como Adolfo Fonzari.²²

À medida que aumentavam as demandas pelos murais de Buffoni, sua participação na produção de cartazes e ilustrações parece ter diminuído. Da segunda metade da década de 1950 em diante, tem-se pouco registro de obras que Buffoni tenha feito no campo das artes gráficas. O artista pode ter encontrado, nas encomendas para painéis decorativos, uma forma de sobrevivência que lhe interessava e na qual suas habilidades eram demandadas. De fato, esse é o período de maior produção mural na cidade, e Buffoni se utilizou mais uma vez de seus contatos para se manter trabalhando. No ano de 1957, correspondências trocadas entre Palanti e o designer responsável pela área de publicidade da Olivetti na Itália, Giovanni Pintori, dão notícias sobre uma intervenção junto a Adriano Olivetti, em nome de Buffoni.²³

Pelas palavras de Pintori, ele e Palanti estavam bastante ansiosos para atender um pedido de ajuda do próprio Buffoni, mas dependiam da aprovação do presidente da empresa para seguir em frente. A documentação leva ao entendimento de que a primeira ideia era que Buffoni pudesse cuidar da identidade visual da Olivetti no Brasil, assim como havia feito em Milão antes de imigrar. Pintori menciona como seria importante ter alguém de confiança na área de publicidade no Brasil. No entanto, foi designado a Buffoni, naquele momento, a decoração da nova sede da Olivetti em São Paulo, inaugurada em 1957 no edifício Conde Prates, na Rua Líbero Badaró. Fotos de época mostram os painéis decorativos do artista espalhados por toda a loja e dentro dos escritórios administrativos (fig. 11).²⁴

A encomenda dos murais de Buffoni para a loja da Olivetti representaram um ponto importante para a carreira do artista em São Paulo. É a partir desse momento que ele começou a ganhar visibilidade e trabalhar não apenas com decoração de interiores, mas também com murais alocados na fachada de grandes edifícios, galerias e lojas

dúvidas dos leitores sobre as melhores maneiras de se decorar os ambientes residenciais. Nota-se, ainda, uma inconstância na grafia do primeiro nome de Scapinelli, aparecendo traduzido por José Scapinelli muitas vezes. Não existem estudos acadêmicos sobre ele, apenas um catálogo feito por ocasião de uma exposição de seus móveis, em 2015. Cf. CAMPOS, Sérgio. **Giuseppe Scapinelli 1950**: o designer da emoção. São Paulo: Artemobília Editora, 2015.

22. Fulvio Pennacchi nasceu em Lucca, Itália, em 1905. Veio ao Brasil em 1929 e residiu aqui até sua morte, em 1992. Ainda na Itália, estudou com Antonio Pio Semeghini (1878-1964), a quem substituiu como professor no Regio Istituto d'Arte "Augusto Passaglia", em Lucca. Nos primeiros anos no Brasil, trabalhou com os escultores Antelo del Debbio (1901-1971) e Galileo Emendabili (1898-1974). Entre 1935 e 1945, frequentou ateliês compartilhados com os artistas do Grupo Santa Helena. O artista executou diversos murais entre 1932 e 1967, principalmente em residências. Faleceu em São Paulo, em 1992. Sobre Adolfo Fonzari sabe-se pouquíssimo, além de que nasceu na cidade italiana de Gorizia, em 1880, e que imigrou para o Brasil, onde estudou no Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo. Aqui, atuou como pintor,

modernos. Entre 1957 e 1962, Buffoni decorou ambientes como as lojas da KLM, Alitalia, Swiss Air, Probel, a fábrica da Pirelli, em São

cenógrafo e decorador. Morreu em São Paulo, em 1959. Ver BARDI, Pietro Maria. **Fulvio Pennacchi**. São Paulo: Raízes, 1980; TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores paisagistas em São Paulo (1890-1920)**. São Paulo: Edusp, 2002.

Figura 11: Bramante Buffoni, sem título, 1957. Painel para o escritório da Olivetti em São Paulo. Arquiteto Giancarlo Palanti.

23. Adriano Olivetti é filho de Camillo Olivetti, fundador da empresa, e é considerado responsável pela criação, em 1931, do Serviço Publicitário da fábrica, após uma viagem à URSS. Em 1938, ele sucedeu seu pai na presidência da empresa. Informações da Fondazione Adriano Olivetti, disponível em <http://www.fondazioneadrianolivetti.it/lafondazione.php?id_lafondazione=1>. Acesso em maio de 2019.

24. A loja inaugurou uma série de filiais abertas no Brasil inteiro, cuja decoração aparentemente ficava a cargo de artistas contatados por Palanti, como observado no exemplo de Buffoni e também em cartas trocadas entre o arquiteto e o artista argentino naturalizado brasileiro Carybé para a decoração das lojas Olivetti que seriam abertas no nordeste. Arquivo Giancarlo Palanti, Faculdade



Paulo, além das Galerias Nova Barão e Shopping Center Grandes Galerias, dentre outros.

Para esses trabalhos, Buffoni associou-se majoritariamente ao casal Maria Bardelli e Ermanno Siffredi, os quais o artista possivelmente também conhecia de Milão. Segundo os poucos estudos feitos sobre o casal no Brasil, Siffredi e Bardelli estudaram arquitetura no Politécnico de Milão entre 1945 e 1948 e, nesse período, também trabalharam com pequenos projetos de design gráfico e publicidade. Eles imigraram para o Brasil, em 1950, e se ocuparam, inicialmente, com o desenho publicitário das empresas de Adolpho Bloch. Três anos depois de sua chegada ao Rio de Janeiro, Bardelli e Siffredi decidiram participar do concurso para a nova sede do Circolo Italiano, em São Paulo, e, assim, voltaram para sua área de formação. Com o casal, Buffoni colaborou em diversos empreendimentos, como o Edifício Nobel (1957) (fig. 12) e a Galeria Nova Barão (1963) (fig. 13).²⁵

Os trabalhos com Siffredi e Bardelli colocaram Buffoni definitivamente no circuito da arquitetura modernista em São Paulo.

Embora Palanti certamente tenha sido aquele que deu ao artista uma de suas maiores vitrines – além de seu apoio afetivo, sempre citado por Buffoni –, é com o casal italiano que ele ganhou fluência nesse meio, sendo chamado também por nomes importantes do modernismo arquitetônico brasileiro, como Eduardo Corona.

Buffoni no acervo do MAC USP



O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo possui uma obra de Buffoni, registrada como pintura a óleo sobre madeira, sem título (peixes), sem data e medindo 43 x 63,1 cm. A peça entrou para o acervo, junto com outras obras do núcleo inicial do MAC USP, por meio da doação Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1963 (fig.14).²⁶

Assim como os nomes de Bardi e Palanti, Ciccillo apareceu na carta de Buffoni para seu amigo Gatto, em 1953. O artista afirmou que havia conhecido o industrial italiano por intermédio de Palanti e relatou como ele o acolhera bem, oferecendo-lhe oportunidades de trabalho. Buffoni parecia bastante consciente da disputa que havia entre Bardi e Ciccillo pela hegemonia do ambiente artístico e cultural de São Paulo em meados dos anos de 1950, como descreveu em sua correspondência:

Agora que estou bem adentrado no “círculo” posso dizer-lhe que há duas facções em disputa pelo monopólio cultural da cidade e, isto é, de um lado Matarazzo e os seus, do outro Chateaubriand, Bardi, etc. Por isso dois museus de arte, ataques recíprocos nos jornais, etc. Eu procuro ter cautela para ficar independente [...].²⁷

Pelas palavras de Buffoni, depreende-se que o artista tinha clareza do papel de cada um no ambiente cultural da cidade e do

de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. Acesso em março de 2018.

Figura 12 (esquerda):
Bramante Buffoni, sem título, c.1957. Edifício Nobel, Escritório de Arquitetura Siffredi e Bardelli.

Figura 13 (direita): Bramante Buffoni, sem título, 1962. Mosaico de cerâmica esmaltada sobre parede. Edifício Galeria Nova Barão, Escritório Arquitetura Siffredi e Bardelli.

25. Sobre as galerias em São Paulo, ver ALEIXO, Cynthia Augusta Poletto. **Edifícios e galerias comerciais:** arquitetura e comércio na cidade de São Paulo, anos 50 e 60. 2005. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005; LORES, Raul Justes. **São Paulo nas alturas:** a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos de 1950 e 1960. 1 ed. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

26. A afirmação de que a obra vem especificamente da Coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho, e não dos outros núcleos doados no mesmo período para a USP, é possível pela catalogação feita pelo MAC USP no momento

de ingresso dessas obras no acervo do Museu. De acordo com o estudo feito pela profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães em sua tese para livre docência, a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho recebeu o número de tombamento 1963.1, a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado recebeu o número de tombamento 1963.2 e, por fim, a Coleção MAMSP, o número de tombamento 1963.3. Na ficha de catalogação da obra de Buffoni "Sem título (Peixes)" aparece o número de inventário 63.1.25, o que nos leva a concluir que a obra fazia parte da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho. Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo moderno:** Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

27. Carta de Buffoni a Alfonso Gatto de 23 de agosto de 1953, consultada no Centro Manoscritti da Universidade de Pavia, Itália, em outubro de 2013.

modo como ele poderia inserir-se nesse "círculo". O artista percebeu não somente os argumentos dessas disputas, mas também seus locais, nomeando os museus e a imprensa como espaços importantes nesses embates. Outros estudiosos já se debruçaram sobre as especificidades dos projetos de formação do MAM e do MASP, mas o que nos interessa apontar aqui é como esse cenário funcionou para um artista como Buffoni. Ainda que existissem rusgas conhecidas entre Bardi e Matarazzo, o bem-sucedido tráfego de Buffoni nesse ambiente mostra que, do ponto de vista do projeto de modernização das artes em São Paulo, esses agentes, de certo modo, operavam de modo a não prejudicar o objetivo comum.

Se a proximidade com Bardi proporcionou o trabalho com as artes gráficas, e a aproximação com Palanti, Scapinelli, Bardelli e Siffredi inseriu Buffoni no campo da decoração, de Matarazzo o artista esperava uma oportunidade para trabalhar nas exposições que o industrial organizava entre 1953 e 1954. A experiência de Buffoni de quase duas décadas projetando e decorando espaços expositivos em Milão fazia com que o artista se sentisse confiante, e é possível observá-lo escrever algumas vezes aos seus amigos sobre como achava que seu expertise podia ser valorizado nessa cidade em que, segundo ele, poucos sabiam esse ofício.

As constantes exposições dos novos museus de São Paulo, somadas às Bienais e ao impulso das comemorações do IV Centenário de São Paulo podem ter encorajado Buffoni a vir a São Paulo. Suas cartas de 1953 levam ao entendimento de que o artista pretendia permanecer na cidade até a abertura das mostras e, depois, retornar



Figura 14: Bramante Buffoni, sem título, s.d. Óleo sobre madeira envernizada, 43 x 63,1 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

a Milão. Não se sabe o que fez Buffoni mudar de ideia e, mesmo se mostrando em suas cartas cada vez mais inquieto e amargurado com sua vida em São Paulo, ele permaneceu na cidade, participando de sua primeira Bienal, em 1955.²⁸

Buffoni foi selecionado para a 3^a Bienal de São Paulo e expôs duas obras na delegação brasileira. No catálogo da exposição, as obras aparecem na categoria “Desenho”, com as seguintes especificações: “Peixes 1, 1955. Branco e preto sobre [sic] madeira. 60 x 80” e “Peixes 2, 1955. Branco e preto sobre [sic] madeira. 60 x 80”.²⁹ No ano seguinte, o artista inscreveu seis obras para a 4^a Bienal de São Paulo, mas elas não foram aceitas. Tratava-se de têmperas sobre madeira feitas entre 1955 e 1957 e intituladas *Peixe*. Rasuras nas fichas de inscrição indicam, ainda, que Buffoni considerou inscrever obras com temas de aves, eucaliptos e composições nas técnicas conhecidas como “branco e preto, desenho”, a mesma em que o artista havia exposto na 3^a Bienal.³⁰

Os peixes, tema da obra de Buffoni no MAC USP, parecem ter sido uma constante na produção do artista entre 1955 e 1957. Afora as peças que o artista expôs na 3^a Bienal, em 1955, registram-se as seis obras inscritas na 4^a Bienal, em 1957, e alguns dos painéis que Buffoni fez para a loja da Olivetti, no mesmo ano. As pesquisas em periódicos de época mostram, no entanto, que a obra do MAC USP possivelmente vem de uma série feita em 1955 e exposta na Galeria Ambiente, em São Paulo. Em texto publicado na Revista *Habitat*, as obras de Buffoni são apresentadas como uma “pseudo-gravura” ou “util baixo-relevo”. Essas classificações foram dadas pelo efeito que o artista conseguiu ao experimentar uma nova técnica, pintando a madeira com tinta preta e, com essa camada ainda fresca, raspando a superfície da peça para revelar o fundo de madeira e criar as formas e texturas desejadas. Como o texto descreveu:

Na atual série, Buffoni não utiliza côres [sic], desloca as camadas, raspa-as ou escava-as milimétricamente [sic], de modo que se tem a impressão de estar, às vezes, diante de uma arte de caverna, de um resíduo fóssil, pré-histórico; outras vezes, porém, vivifica animais e sêres [sic] humanos, espécimes [sic] de um mundo primitivo e poupadão: índios, colomis, gado, peixes, crustáceos, e o negror circunjacente chega a sugerir selvas e desembocaduras.³¹

A técnica inovadora, que parece ter sido a mesma utilizada na obra do MAC USP, é bastante elogiada no texto, sendo comparada, em termos de efeitos, à linguagem dos cartazes e de estilos decorativos

28. Buffoni morreu em São Paulo, em data registrada na bibliografia como 1989. Contudo, em pesquisa recente no Arquivo Wanda Svevo, na Fundação Bienal de São Paulo, foi encontrada reportagem publicada no jornal *O Dia*, de 22 de dezembro 1989, que demonstra que, até essa data, Buffoni estava vivo e expondo em São Paulo.

29. Catálogo da 3^a Bienal de São Paulo, 1955. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacoes/4392>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2019.

30. Documentação do Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal, acesso em março de 2019.

31. *Revista Habitat*, n. 20, jan. 1955.

em madeira e painéis. Por meio do cotejamento entre as imagens publicadas na *Habitat* e de reproduções fotográficas da obra no acervo do MAC USP, pode-se afirmar, com alguma margem de certeza, que as obras devem fazer parte da mesma série. O artista pode ainda ter exposto parte das obras que levou para a Galeria Ambiente na Bienal daquele ano, uma vez que os dois conjuntos partilham do mesmo tema e que existe uma distância temporal curta entre a publicação do texto da *Habitat*, em janeiro, e a abertura da 3ª Bienal de São Paulo, em julho de 1955. Por fim, em documento de setembro desse mesmo ano, Buffoni registrou o recebimento de sete mil e duzentos cruzeiros pela venda da obra “branco e preto - Peixes”. O pagador foi a Secretaria da 3ª Bienal de São Paulo, o que indica uma hipótese válida para a proveniência da obra “Sem título (peixes)”, desde a Bienal de 1955, passando possivelmente à coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho e, finalmente, à entrada na coleção do MAC USP, em 1963.³²

32. Como já mencionado anteriormente, as relações entre a coleção de Francisco

Matarazzo Sobrinho, as aquisições dentro do escopo das Bienais e a formação da coleção do MAC USP são contempladas por MAGALHÃES, Ana Gonçalves.

Classicismo moderno:

Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

A presença da obra de Buffoni no acervo do MAC USP é bastante importante para o entendimento da arte moderna no Brasil, pois ela é representativa de uma prática artística múltipla e plural e de uma concepção ampliada de arte moderna. As experimentações que Buffoni propunha refletiam seu vasto conhecimento, que, com muita habilidade, o artista aplicava em diversos meios. É nessa capacidade de adaptar sua linguagem e pesquisas a diferentes suportes que Buffoni expressava sua experiência da modernidade.

Essa maneira de operar não era exclusiva de Buffoni, e é possível encontrar artistas que trabalhavam com diversos suportes no próprio acervo do MAC USP, como é o caso de Fulvio Pennacchi e Emiliano Di Cavalcanti. Desses artistas, o Museu possui não apenas pinturas, mas principalmente desenhos para murais, cenários, ilustrações para livros e revistas. Embora o paradigma da pintura ainda prevaleça como um valor importante para os estudiosos desses artistas, se tomarmos o conjunto presente no acervo do MAC USP, podemos observar que são as obras de artes aplicadas que nos dão uma visão mais ampla e acurada da atuação deles. O que esse conjunto nos informa é que a questão enunciada por esses artistas era como extrapolar os limites da pintura e da escultura e projetar o desenho moderno nos diversos âmbitos da vida. Nesse sentido, a obra de Buffoni é modelar, pois ela evoca, em sua linguagem e técnica, esses diferentes pontos de inserção da arte na vida.

ALEIXO, Cynthia Augusta Poleto. **Edifícios e galerias comerciais:** arquitetura e comércio na cidade de São Paulo, anos 50 e 60. 2005. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

BARDI, Pietro Maria. **Fulvio Pennacchi.** São Paulo: Raízes, 1980.

BAROCCHE, P. **Storia moderna dell'arte in Italia:** manifesti palemiche documenti. Torino: Giulio Einaudi, 1992.

BOSSAGLIA, Rossana. **L'ISIA a Monza:** una scuola d'arte europea. Monza: Associazione Pro Monza, 1986.

CAMPOS, Sérgio. **Giuseppe Scapinelli 1950:** o designer da emoção. São Paulo: Artemobília Editora, 2015.

FREITAS, Patrícia. Panorama of the decorative arts between 1950 and 1960. In **ARTis ON** (LISBOA), v. 1, p. 3, 2015.

LORES, Raul Justes. **São Paulo nas alturas:** a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos de 1950 e 1960. 1 ed. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo moderno:** Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). **Anais do Seminário “Modernidade latina os italianos e os centros do modernismo latino-americano”,** São Paulo, MAC USP, 2013.

MANFREN, Priscilla. Archeologia e simboli della “romanitas” nella pubblicistica e nella grafica fascista: il caso de “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia” (1923-1943). **Tecla - Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica**, Palermo, n. 10, dez. 2014, pp. 24-61.

PALLOTTINO, Paola. **Storia dell'illustrazione italiana:** libri e periodici a figura dal 15. al 20. secolo. Bologna: Zanichelli, 1988.

PEROGALLI, Carlo. **Case ad appartamenti in Italia.** Milano, Görlich, 1959.

- n. 38 RONQUI, Andrea. Mario Sironi nas chamadas Coleções Matarazzo do MAC USP. **ARS**. São Paulo, 15(29), 100-121.
-
- SANCHES, Aline Coelho. Anelli, Renato Luiz Sobral (orientador). **A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti: Itália e Brasil**. 2004. Dissertação (Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.
- VILLANI, Dino. **50 anni di pubblicità in Italia**. Milano: Ed. L'ufficio Moderno, 1957.

Patrícia Martins Santos Freitas é Mestre e Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas, com ênfase nas áreas de arte e cultura do século XX. Foi pesquisadora visitante no Departamento de História da Arte e Arqueologia da Columbia University. Tem experiência nas áreas de história da arte e arquitetura modernas no Brasil, artes aplicadas e artes decorativas. Atualmente, faz pós-doutorado na Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

A conjuração dos mortos: Jacques-Louis David, artista do porvir

Artigo Inédito

Alberto José Colosso Sartorelli
ID [0000-0002-3028-0571](#)

Conjuring the Dead: Jacques-Louis David, Artist of the Time to Come

La conjuración de los muertos: Jacques-Louis David, artista del porvenir

palavras-chave:

Jacques-Louis David; Roma;
Revolução Francesa; pintura

Ainda seguindo os paradigmas da forma da pintura histórica, David se utilizou dos feitos da Antiguidade Clássica não só como orientação moral, mas como posicionamento político e orientação prática na então emergente revolução iniciada na França. *Os lítore trazendo a Brutus os corpos de seus filhos* (1789) é um exemplo de caráter republicano por exceléncia e, por isso, também de ação revolucionária no contexto da monarquia. Após a Revolução, David pintou *Marat assassinado* (1793), obra em que, valendo-se da forma da pintura histórica, retratou um personagem e um tema da história contemporânea. Finalmente a França, agora republicana, era digna de ser representada em uma pintura histórica.

keywords:

Jacques-Louis David; Rome;
French Revolution; Painting

Following the paradigms of the historical painting form, David uses the acts of Classical Antiquity not only as a moral orientation, but as a political position and practical guiding in the then emerging revolution in France. *The Lictors Bring to Brutus the Bodies of His Sons* (1789) is an example of the republican feature *par excellence* and, therefore, of revolutionary action in the monarchy's context. After the Revolution, David painted *The Death of Marat* (1793), a work in which, using the form of historical painting, portrays a character and a theme of contemporary history. Finally, France, now republican, was worthy of representation in a historical painting.

*Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil



Aun segundo los paradigmas de la forma de la pintura histórica, David hizo uso de los hechos de la Antigüedad Clásica no solo cómo orientación moral, sino también cómo posicionamiento político y directriz práctica en la entonces emergente revolución iniciada en Francia. Los lictores trayendo a Bruto los cuerpos de sus hijos (1789) es un ejemplo del carácter republicano por excelencia y, por eso, también de acción revolucionaria en el contexto de la monarquía. Después de la Revolución, David pintó La muerte de Marat (1793), en la cual, valiendo-se de la forma de la pintura histórica, retrató un personaje y un tema de la historia contemporánea. Finalmente, la Francia, ahora republicana, era digna de ser representada en una pintura histórica.

242

Alberto J. C. Sartorelli

A conjuração dos mortos

palabras clave:

Jacques-Louis David; Roma;
Revolución Francesa; pintura

“Não somos nunca, absolutamente, contemporâneos do nosso presente. A História caminha mascarada. Ela se inscreve sobre a tela com a máscara da sequência anterior, e nós não reconhecemos mais nada no filme. O problema, com certeza, não está na História, mas em nosso olhar carregado de sons e imagens apreendidas. Escutamos e vemos o passado sobreposto no presente. Ainda que esse presente seja uma revolução.”

- Grupo Dziga Vertov em *O Vento do Leste*, 1969

Introdução

Não raro, encontramos, no decorrer dos séculos XIX e XX, obras de deliberado e explícito cunho político. A arte tornara-se, então, espaço para a crítica e a transformação social: em suma, ela havia se transformado em ferramenta revolucionária. Nesse sentido, a arte engajada almejaria um ideal maior, transcendente, aquilo que pode ser diferente do que é. Porém, para transformar o mundo, era necessário antes transformar a própria forma. Courbet e seu realismo cru, que escancara a exploração do trabalhador pela burguesia; Baudelaire e sua melancolia perante a instantaneidade da experiência no capitalismo industrial; Schoenberg e o dodecafônico, que rompe com a tricentenária forma tonal; Godard e o cinema de vanguarda, antítese da indústria cultural. Todos esses artistas buscaram, na própria obra de arte, maneiras de superar as limitações formais e realizar trabalhos de viés revolucionário, apontando para uma ordenação social inteiramente diferente da vigente.

Não ouso aqui dizer que quem encadeou todo esse processo de rupturas que visavam a um ideal político tenha sido Jacques-Louis David. Muito menos que ele é o fundador da modernidade nas artes visuais, como aponta T. J. Clark.¹ No entanto, é inegável sua importância, tanto em seu contexto histórico quanto para a posteridade. A pintura revolucionária de David apresenta aspectos relevantes, tanto formais quanto políticos. Nenhum juízo raso abarca a complexidade do período e da obra do pintor. David foi um homem do seu tempo, que apontava para algo mais distante – no passado e no futuro.

Quando David hostilizava a pintura de paisagens e as naturezas-mortas, sabia o que estava fazendo. Tratava-se de produzir imagens que antecipassem uma cidade regenerada, lugar de um relacionamento moral entre os homens. Para essa concepção, a arte – forçosamente ética – se constituía em suma e guia da vida urbana.²

1. Cf. CLARK, T. J. Painting in the Year 2. In: in **Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism**. New Haven, Conn: Yale University Press, 1999.

2. NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: NAVES, Rodrigo. **A Forma Difícil**. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 68.

David inspirava-se nos Antigos para indicar um caminho virtuoso aos seus contemporâneos: o caminho da República.

244

Alberto J. C. Sartorelli

A conjuração dos mortos

A primeira crítica: *Belisário e a arbitrariedade do monarca*

David foi formado nos moldes da Academia Real Francesa. Portanto, estava inserido na tradição da pintura histórica, herdeira de Poussin. Antes de ingressar na Academia, teve como mestre um acadêmico, Vien. Enquanto aluno da Academia, e após quatro tentativas, venceu um prêmio da coroa francesa que oferecia uma bolsa de estudos para a estadia de jovens pintores em Roma, e lá teve contato direto com as realizações da antiguidade greco-romana. Ficou encantado pela sociedade virtuosa de outrora e profundamente incomodado com a moral e a política de seu tempo, incluindo em sua crítica a própria Academia Real de Belas-Artes.



Figura1: Jacques Louis-David, *Belisário pedindo esmola*, 1781. Óleo sobre tela, 288 x 312 cm, Palácio de Belas Artes, Lille.

3. Jacques-Louis David, *A morte de Sêneca*, 1773. Óleo sobre tela, 123 x 160 cm, Petit Palais, Paris.

A primeira obra de David que parece se contrapor à arbitrariedade e infalibilidade monárquica, e por isso com alguma verve republicana, foi *A morte de Sêneca*³ (1773), na qual apresenta o célebre filósofo romano em seu derradeiro suspiro, tendo sido forçado ao suicídio por Nero, de quem era conselheiro. Todavia, após seus estudos em Roma, o pintor expõe em Paris aquela que seria sua primeira obra de repercussão. *Belisário pedindo esmola* (1781) representa uma lição e coloca o artista na chave de educador. Belisário foi um general bizantino considerado hábil e virtuoso, destituído de seu cargo pelo imperador Justiniano, sob suspeita de conspiração. No quadro, ele encontra-se pedindo esmolas quando é reconhecido por um soldado, surpreso pelo fato de um homem que sustentava um caráter límpido e altivo estar naquela situação humilhante. David, nesse quadro de forma e temática históricas, critica a arbitrariedade da monarquia. A forma é classicizante; a moral, uma lição, ou, ainda mais do que isso, um anseio. É um retrato da injustiça operada por um imperador decadente, autoritário e sem brilho, incapaz de atrair admiração e ostentar a virtude. No *Belisário*, David transpõe a moral dos antigos para a sua própria época. No entanto, a relação da tela com o seu tempo ainda é negativa: é um retrato da humilhação, da injustiça, da arbitrariedade dos poderosos, da imoralidade; a narrativa instiga um sentimento de pesar, de revolta, mas ainda não é capaz de gerar um ideal positivo de ação.

Horácios, Sócrates, Brutus: dever e fidelidade

Poucos anos após o *Belisário*, David finalmente apresentou seu almejado ideal positivo de ação. Em *O Juraamento dos Horácios* (1785), vemos a representação de uma atitude moral, austera, ideal. Havia uma disputa entre Roma, cidade natal dos Horácios, e Alba, terra da família dos Curiácios. No quadro de David, o patriarca dos Horácios dá espadas a seus filhos, para que lutem pelo reino contra os Curiácios, numa batalha de três contra três que decidiria o destino da guerra.⁴ Jean Starobinski analisa a gravidade da obra e da história nela contada, afirmando que “o pai, que não olha seus filhos, mas as armas que lhes confia, faz mais questão da vitória que da vida deles. Os filhos, por seu lado, pertencem doravante mais ao seu juramento que a si mesmos”⁵.

4. Cf. TITO LÍVIO. **História de Roma**. Tradução Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1987.

5. STAROBINSKI, Jean. **1789 - Os emblemas da razão**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 73.



Nos *Horácios*, há um dever público mais importante que os interesses individuais. Os filhos não sabem se voltarão vivos, nem o pai tem certeza se irá vê-los novamente. Mas isso pouco importa. A coragem do gesto, a impassividade de seus rostos, tudo indica uma sociedade reconciliada com o seu dever moral e cívico.⁶

Em outro quadro, *A morte de Sócrates* (1787), David indica novamente o dever de fidelidade a uma ideia. Sócrates, condenado a tomar cicuta por corromper a juventude e profanar os deuses de Atenas, não demonstra desespero, mesmo momentos antes de ingerir o veneno. A pintura apresenta seu último discurso, sugerindo, inclusive, com o dedo indicador apontado para cima, a perenidade das ideias, o eterno dever moral, que não se apagaria da história quando Sócrates perecesse. David elucida o modo como o poder dominante reprime a ilustração, o esclarecimento, a fim de manter sua dominação. Mas é inútil. Nas palavras de Régis Michel, “o filósofo encarna a promessa de uma nova ordem contra a arbitrariedade da ordem antiga”⁷. A filosofia não sucumbe perante os tiranos.

O mais austero e chocante entre os quadros dessa época da produção de David, entretanto, é *Os lítore trazendo a Brutus os corpos de seus filhos* (1789). Para remontar um pouco à história de Brutus, baseamo-nos no relato de Tito Lívio em sua *História de Roma*.⁸ Ainda sem distinguir mito e história factual, Tito Lívio conta que Lúcio Júnio Brutus era um jovem sobrinho do rei Tarquínio, o Soberbo. Este, por sua vez, era um mau rei, ávido por suas realizações pessoais em detrimento do bem do povo.⁹ Entre suas decisões, matou o irmão de

Figura 2: Jaques-Louis David, *O juramento dos Horácios*, 1785. Óleo sobre tela, 330 x 425 cm, Museu do Louvre, Paris. © 2009 Musée du Louvre / Erich Lessing

6. No desenrolar da história, só um dos Horácios sobreviveu. Após a vitória, ele assassinou a própria irmã, noiva de um dos Curiácios, que chorava a morte do companheiro. O crime comoveu Roma, e o irmão Horácio sobrevivente só foi absolvido após apelo de seu pai, que lhe deu razão e apontou a filha como traidora. Cf. TITO LÍVIO. *História de Roma*. Tradução Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1987.

7. MICHEL, Régis; SAHUT, Marie-Catherine. *David: l'art et le politique*. Paris: Gallimard-RMN, 2003, p. 46.

8. TITO LÍVIO, Op. cit.

9. Montesquieu diz que, antes da instauração da República, o Senado escolhia um magistrado, e este, por sua vez, escolhia o rei. Tarquínio, o Soberbo, tomou para si o poder absoluto e tornou o cargo hereditário. Cf. MONTESQUIEU. *Considerações sobre as causas da grandeza dos romanos e de sua decadência*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.



Figura 3: Jacques-Louis David, *A morte de Sócrates*, 1787. Óleo sobre tela, 130 x 196 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Brutus para tirar-lhe os bens; também ficou com a herança do jovem, que fingiu-se de tolo para que sua vida fosse poupada. O rei, então, adotou-o para divertir os príncipes. Na época, uma serpente saiu de dentro de uma das colunas do palácio real, gerando temor generalizado. O rei, então, enviou dois de seus filhos ao oráculo de Delfos, em busca do significado daquele acontecimento; enviou também Brutus, para distrair os jovens durante a longa viagem até a Grécia. Chegando ao templo, como oferenda a Apolo, Brutus entregou um bastão de madeira, fato que gerou deboche por parte dos príncipes; não sabiam, porém, que dentro do bastão havia outro, de ouro, metáfora da personalidade de Brutus. Após o conselho do oráculo (ignorado por Tito Lívio), os príncipes perguntaram qual deles herdaria o reino de Roma; o oráculo respondeu que seria aquele que primeiro beijasse sua mãe; os rapazes decidiram deixar à sorte qual deles primeiro o faria, enquanto Brutus, compreendendo a profecia de outra maneira, fingiu tropeçar e caiu com os lábios no chão, pois a terra é a mãe de todos. Anos mais tarde, após um reinado marcado por desgastes com a população, um acontecimento pôs fim ao reinado de Tarquínio, o Soberbo. Seu filho, o príncipe Sexto, estuprou Lucrécia, esposa de Colatino, um alto oficial; desonrada, Lucrécia cometeu suicídio. Brutus, sabendo do acontecido, jurou fazer justiça e acabar com o reinado dos Tarquínios. Ele incitou o povo a expulsar o rei e a família real e instaurou a República, na forma de Consulado, cujo representante máximo seria eleito por uma assembleia patrícia e teria sua eleição sancionada por uma reunião plebeia. Brutus jurou que Roma nunca mais haveria de ter um rei. Porém, foi descoberta uma conspiração para a volta dos Tarquínios que envolvia

os dois filhos de Brutus. Sem terem como se defender, eles assumiram o crime, e Brutus, cumprindo com sua obrigação enquanto protetor de Roma, ordenou a execução dos filhos, traidores da pátria. Brutus, finalmente, teria morrido assassinado em guerra contra os Tarquínios e seus aliados estrangeiros.



248

Alberto J. C. Sartorelli

A conjuração dos mortos

Figura 4: Jacques-Louis David, *Os lítore trazendo a Brutus os corpos de seus filhos*, 1789. Óleo sobre tela, 323 x 422 cm, Museu do Louvre, Paris. © R.M.N./G. Blot - C. Jean

A história de Brutus foi incansavelmente louvada pela tradição, e é raro entre os clássicos relato negativo de sua figura, reprimindo-o pela morte dos filhos. O grande historiador Tácito começa assim os seus *Anais*: “A cidade de Roma, no início, pertencia aos reis; a liberdade e o consulado foram estabelecidos por L. Brutus”.¹⁰ Cícero, em *Da República*, afirma que “um varão ilustre em engenho e virtude, Lúcio Brutus, repeliu de seus concidadãos aquela sujeição injusta a uma árdua servidão”¹¹. Plutarco, na *Vida de Pùblico*, conta que “os romanos consideram que a obra de Rômulo ao fundar cidade não foi tão grande como a de Brutus ao criar e estabelecer a República”¹². O historiador Floro, em sua *Epítome à “História” de Tito Lívio*, diz que “[Brutus] arrastou seus filhos ao fórum, ordenou o golpe e a execução com o machado ante a multidão, de modo que ficava verdadeiramente patente que, como pai da pátria, havia adotado ao povo como filho”¹³.

Para o quadro, não faltaram a David rigorosas descrições, na cultura clássica, de como Brutus havia reagido, fisionomicamente,

10. TÁCITO. *Anales*. Tradução José L. Moralejo. Madrid: Gredos, 1979.J

11. CÍCERO. *Da República*. Tradução Isadora Prêvide Bernardo. Dissertação de mestrado em Filosofia. São Paulo: FFLCH-USP, 2012, p. 153.

12. PLUTARCO. *Vida de Pùblico*. In: *Vidas Paralelas*. Tradução Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Gredos, 1996.

13. FLORO. *Epítome de la “História” de Tito Lívio*. Tradução Gregorio Hinojo Andrés e Isabel Moreno Ferrero. Madrid: Gredos, 2000.

à morte dos filhos. Tito Lívio dirá que “durante todo esse tempo [da execução dos réus] os espectadores observavam o pai, as contrações de seu rosto, onde assomavam sentimentos de amor paterno, sufocados pelo dever de aplicar castigos em nome do Estado”¹⁴. Descrição ainda mais rigorosa encontramos em Dionísio de Halicarnasso, na sua *História Antiga de Roma*:

14. TITO LÍVIO. *História de Roma*. Tradução Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1987, p. 112.

15. DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *História Antiga de Roma*. Tradução Almudena Alonso e Carmen Seco. Madrid: Gredos, 1984.

16. Cf. VOLTAIRE. *Le Brutus*. Paris: Theatre Classique, 2015.

17. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Última resposta ao Sr. Bordes*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques., *Coleção Os Pensadores*. Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1999, pp. 275-6.

18. Cf. Diderot *salonier*. Tradução de Vladimir de Oliva Mota. In: *Revista Discurso*, São Paulo, Departamento de Filosofia da USP, nº 45, (agosto 2015).

19. WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução Herbert Caro e Leonardo Tochtrip. Porto Alegre: Movimento, 1975, p. 69.

Mas além de todos os feitos extraordinários e incríveis deste homem, está a firmeza e a dureza no olhar, pois, enquanto todos os demais espectadores choravam com o suplício, ele foi o único que não se viu nem lamentar a sorte de seus filhos, nem compadecer-se de si mesmo pela saudade que iria apoderar-se de sua casa, nem dar nenhuma outra mostra de debilidade, mas permaneceu sem soltar nenhuma lágrima nem gemido e, imperturbável, suportou a desgraça com valor. Tal foi a força de sua vontade, tal sua firmeza na manutenção das sentenças e tal seu domínio sobre os sentimentos que perturbam a razão.¹⁵

Entre os modernos, é Voltaire quem, em sua peça intitulada *O Brutus* (1731), traz de volta ao assunto do dia essa figura legendária e heroica.¹⁶ Posteriormente Rousseau, em sua *Última resposta ao Sr. Bordes*, toma o caso de Brutus enquanto exemplo de ação para o seu tempo, ao afirmar que “todo magistrado que, em circunstância tão perigosa, esquece o zelo pela pátria e abdica da magistratura, é um traidor que merece a morte”¹⁷. Assim, durante o século XVIII, a figura de Brutus foi ganhando espaço no imaginário francês, especialmente nos círculos republicanos, tomado como exemplo de zelo para com a pátria.

Entusiasta da história romana enquanto elemento capaz de moralizar o presente, David também respondeu a algumas questões da forma artística de seu tempo na confecção da obra, pautando-se principalmente pelos ensinamentos de Diderot e Winckelmann. Diderot escreveu uma crítica positiva do *Belisário no Salão* de 1781,¹⁸ e é muito provável que David tenha conhecido a teoria de Winckelmann na época de sua estadia em Roma, já que fazia parte do círculo de Anton Raphael Mengs, pintor alemão também radicado na cidade e que havia travado contato com Winckelmann alguns anos antes. Os escritos do teórico alemão insistirão no velho preceito de que a arte deve “agradar e instruir”¹⁹. Instruir quer dizer moralizar, e isso bem entendeu Diderot quando, em seus *Ensaios sobre a pintura* (1766), diz: “Tornar a virtude amável, o vício odioso, o ridículo conspícuo, eis o projeto de todo homem honrado que pega da pena, do pincel ou do

cinzel”²⁰.

Acerca da composição do *Brutus*, não faltava instrução a David. Winckelmann, em suas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (1755, cujo título foi abreviado, na edição brasileira, para *Reflexões sobre a arte antiga*), instrui o pintor e o escultor a elaborar um rosto ou busto – grego, no caso do povo tomado como modelo por Wilckelmann. “Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada”²¹. Já Diderot ensina como representar com precisão o rosto de um romano da época de Brutus: “A república é um estado de igualdade. Cada indivíduo considera-se um pequeno monarca. O semblante do republicano será altivo, severo e arrogante”²².

No quadro, podemos notar as feições de Brutus de acordo com as descrições de Winckelmann e Diderot; ele é, porém, retratado sentado e com o braço apoiado, como quem carrega uma grande responsabilidade sobre os ombros. É possível traçar um paralelo entre o sofrimento de Brutus e o de Laocoonte – cuja escultura é extensivamente descrita por Winckelmann e Diderot nas obras citadas –, figura na qual a dor (física, no caso) não é dissimulada, mas suportada com a altivez da certeza da ação correta; a diferença é que Laocoonte se sacrifica para salvar os filhos, enquanto Brutus se sacrifica para matar os filhos, traidores da República. No quadro, pouco acima da imagem da personagem principal – cujo rosto fora provavelmente inspirado em um busto de Brutus no Capitólio, em Roma –, vê-se uma estátua de Minerva, deusa da razão. É o homem dominando os sentimentos – representados pelas mulheres em prantos – a partir da razão. Nada mais adequado à época do que a representação, na forma da pintura histórica, do protoiluminista Brutus.

Mas houve quem não gostasse do tema por razões políticas. O quadro foi exposto no Salão de 1789, realizado em agosto daquele ano, e logo depois retirado de lá. Ora, a Bastilha havia sido tomada um mês antes. A resposta de David foi o *Brutus*, o libertador, o republicano, o pai do povo. Segundo o crítico francês Régis Michel, “o Brutus é em suma a primeira resposta de David à Revolução”²³. A emergente mídia republicana estarreceu-se com a censura, e o quadro voltou a ser exibido, junto do retrato do cientista Lavoisier e sua esposa.

250

Alberto J. C. Sartorelli

A conjuração dos mortos

20. DIDEROT, Denis. **Ensaios sobre a pintura**. Tradução de Enid Abreu. Campinas: UNICAMP, 2013, p 86.

21. WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Tradução Herbert Caro e Leonardo Tochtrup. Porto Alegre: Movimento, 1975, p. 53.

22. DIDEROT, Op cit., p. 67.

23. MICHEL, Régis; SAHUT, Marie-Catherine. **David: l'art et le politique**. Paris: Gallimard-RMN, 2003, p. 53.

24. FRIEGLAENDER, Walter.
De David a Delacroix.

Tradução Luciano Vieira
Machado. São Paulo: Cosac &
Naify, 2001.

25. Citado em MICHEL, Régis;
SAHUT, Marie-Catherine.
David: l'art et le politique.
Paris: Gallimard-RMN, 2003,
p. 160.

26. Ibidem, p. 160.

27. FRIEGLAENDER, Op. cit.,
p.61.

Acerca da popularidade do *Brutus* após o início da Revolução, diz o historiador da arte Friedlaender, em seu livro *De David a Delacroix* (1930): “O belo penteado inspirado em uma bacante romana, usado pelas filhas de Brutus, se tornou moda entre as parisienses”²⁴. A arte de David atingiu grande alcance e impacto social, e sua ambição de que ela ganhasse mais um aspecto, o de ferramenta política, educadora e instigadora da sociedade, realizou-se. Foi instituído o diálogo direto entre tela e espectador. O tema do *Brutus*, apesar de constituir o assunto de uma pintura histórica, é retratado no ambiente doméstico, o qual, a partir da não determinação dos limites do chão, como se este escapasse à tela, traz para a cena o espectador, que é instado a ver de muito perto, compadecer-se daquela dor e admirar a virtude de Brutus.

David, em discurso como deputado para a Convenção (assembleia jacobina estabelecida após a queda dos girondinos em 1793), diz que o “verdadeiro patriota utiliza de todos os meios para esclarecer seus concidadãos, e apresentar aos seus olhos os traços sublimes do heroísmo e da virtude”²⁵. É isso que David reivindica, é por isso que luta e se envolve na política: por uma sociedade virtuosa. Para ele, a virtude é um elemento republicano, ou ainda mais, é um dever republicano. A arte tornou-se participante importante nesse processo de moralização. É a consolidação do “agradar e instruir” de Winckelmann e do elemento moralizador que Diderot cobrava do artista. Quando o próprio David diz que “o artista deve ser filósofo”²⁶, ele não pensa em um epistemólogo, mas em um moralista. Friedlaender afirma que “só nele [David] o senso de realidade combinava, em certa medida, com um anseio imperioso por uma forma ética”²⁷. E seus intentos durante sua produção, especialmente no período entre a volta de Roma e a queda de Robespierre – de 1781 a 1794 –, sempre foram nessa direção.

Quando tratamos da história de Brutus, da história dos jacobinos, da história da figuração pictórica de cunho político e transformador, tratamos de um exemplo de virtude, de revolta, de inadequação. O *Brutus* não deve ser entendido enquanto manifestação do gênio na história evolutiva da arte, mas sim como representação de uma ideia datada, que aparece ainda através da pintura histórica, mas já comporta o elemento da intervenção direta na vida política de uma determinada sociedade, bem como a tensão e o germe para o desenvolvimento de uma espécie de arte cívica posterior – que David tentará realizar em *O juramento do Jogo de Pôla* (1791, inacabado) e

que encontra a forma precisa no *Marat Assassinado* (1793).

Em todas as revoluções modernas, ao menos em seu início, os modelos de conduta sempre foram buscados em episódios históricos. Na Revolução Francesa, o exemplo veio da República Romana, e David foi um dos precursores da inserção dessa tradição no imaginário da Revolução. Marx diz, no *18 de Brumário*:

A análise das referidas conjurações dos mortos da história mundial revela de imediato uma diferença que salta aos olhos. Foi com o figurino romano e a fraseologia romana que os heróis Camille Desmoulins, Danton, Robespierre, Saint-Just, Napoleão, mas também os partidos e as massas da velha Revolução Francesa, enfrentaram a missão da sua época, a saber, a desencadear e erigir a moderna sociedade burguesa.²⁸

David conjurou Brutus em um momento no qual o rei ainda era vivo e tinha algum poder. A obra é uma demonstração de amor pátrio pelo viés republicano; Brutus é o herói da nação, e o rei, qualquer rei, um tirano a ser combatido.

A fundamentação histórica e filosófica da obra de David e, em um plano geral, dos anos iniciais da Revolução Francesa, é extremamente importante no sentido de dar vivacidade aos acontecimentos contemporâneos, e também ao oferecer uma orientação para as ações a serem perpetradas. Quando David diz que “o artista deve ser filósofo”, isso não é pouco: é dizer que há uma reflexão profunda na concepção da obra, capaz de oferecer um norte às ações. Neste sentido, se a obra de arte não é prática política propriamente, ela oferece, a partir de seu distanciamento, a orientação para as ações. Por isso David pode ser considerado, na fase da pintura histórica com temática greco-romana, um artista do porvir: ele aponta caminhos possíveis, ou mais, incentiva determinadas tomadas de posição; no caso do *Brutus*, a posição é o republicanismo. E esse republicanismo é concreto, refletido, fundamentado, levado às últimas consequências: posteriormente, David, como deputado da Convenção, votaria pela decapitação do rei. Como nos diz Hobsbawm:

Um surpreendente consenso de ideias gerais entre um grupo social bastante coerente deu ao movimento revolucionário uma unidade efetiva. O grupo era a “burguesia”; suas ideias eram as do liberalismo clássico, conforme formuladas pelos “filósofos” e “economistas” e difundidas pela maçonaria e associações informais. Até este ponto os “filósofos” podem ser, com justiça, considerados responsáveis pela Revolução. Ela teria ocorrido sem eles; mas eles provavelmente constituíram a diferença entre um

simples colapso de um velho regime e a sua substituição rápida e efetiva por um novo.²⁹

29. HOBSBAWM, Eric.
A Revolução Francesa.

Tradução Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 18.

30. Citado em MICHEL, Régis; SAHUT, Marie-Catherine. **David: l'art et le politique.** Paris: Gallimard-RMN, 2003, p. 65.

31. O precursor desse tipo de pintura, a saber, uma pintura histórica cujos temas e personagens eram extraídos do presente histórico, foi o estadunidense Benjamin West. O marco fundador da pintura histórica voltada para o contemporâneo pode ser estabelecido no quadro de West *A morte do general Wolfe* (1770), cujo tema era a Guerra dos Sete Anos, na qual a França também estava envolvida, anterior ainda à Independência dos Estados Unidos. Esses dois fatos históricos tiveram influência decisiva para o advento da

Revolução Francesa. Benjamin West, *The Death of General Wolfe*, 1770. Óleo sobre tela, 151 x 213 cm, Galeria Nacional do Canadá, Ottawa.

Foram os ideais republicanos, encontrados na história e filosofia antigas e no iluminismo francês (e inglês, no caso da influência do sistema político britânico na teoria dos poderes de Montesquieu, e também das teorias econômicas de viés liberal), que ofereceram à primeira fase da Revolução (1789-1794) um horizonte de ação e um paradigma de organização social.

Jeu de Paume: pintura histórica, pintura contemporânea

O juramento do Jogo de Pêla (1791), cujo título original é *Le serment du Jeu de Paume*, é uma das mais importantes realizações de David, que, em verdade, não é plena, já que o quadro não foi terminado. Com ele, David realiza a virada mais importante de sua carreira: a pintura histórica, dedicada a temas da antiguidade greco-romana, mas já anteriormente usada por David para moralizar o presente, transpassa para o contemporâneo. A Revolução Francesa, então, torna-se tema de um quadro. Uma atitude ousada do pintor, que, no contexto do neoclassicismo – as denominações são pura convenção –, pinta um fato contemporâneo; ele arrisca tornar seu próprio presente o assunto da pintura histórica. “Ó minha pátria! Minha querida pátria! Nós não seremos mais obrigados a procurar na história dos povos antigos o motivo para exercitar nossos pincéis”³⁰. A França finalmente era digna de uma pintura histórica.³¹



Figura 5: Jacques-Louis David, *Jeu de Paume* [inacabado], 1791. Óleo sobre tela, 304 x 654 cm, Museu Nacional, Versalhes. © Château de Versailles, Dist. RMN / © Jean-Marc Manai

Sabia-se que a Revolução se tornaria parte da história, que seria um grande feito lembrado nos anos posteriores. É esse sentimento que move David na pintura do *Jeu de Paume*. Nas palavras de Luiz Renato Martins:

O modo que servira para narrar a história das pôleis ou de Roma pareceu a David adequado também para narrar a formação da Nação. Assim, no projeto do Juramento do Jeu de Paume, o sentido da atualidade – advindo da frontalidade –, e o da historicidade – advindo da horizontalidade do friso –, somados, conferem à cena atual o valor de monumento, de marco a ser recordado.³²

No meio do quadro, segurando a Constituição que eles haviam jurado escrever naquele local, o Salão do Jogo de Péla, está o astrônomo Bailly, homem da razão. A Constituição tirava o poder absoluto do rei. Para Starobinski, “aí [no *Jeu de Paume*] David renova o gesto dos Horácios, comunica-o à multidão dos deputados: dessa vez, o centro da composição não é mais um feixe de armas, mas a coisa escrita, a proclamação lida por Jean-Sylvain Bailly”³³.

Sociedade racional, movida por leis universais, sociedade de homens livres, de filósofos. É esse o ideal que o pintor representa no quadro. O próprio David, àquela altura, já era um político importante do partido jacobino, deputado da Convenção, e votaria pela decapitação do rei. Arte e vida uniram-se em David na busca pelo ideal. O *Jeu de Paume* é uma obra militante, política por si mesma, por seu diálogo direto com o espectador, sem alegorias. Martins esclarece de modo preciso a ausência das alegorias no quadro:

A alegoria supunha uma decifração – a da transmutação da ideia em imagem, e vice-versa –, cujo passo demandava o domínio de um código e, portanto, um círculo restrito de praticantes. Terá sido essa a razão para David optar por um experimento noutra direção? Não será surpreendente, para um autor preocupado em conferir universalidade e inteligibilidade à cena. De todo modo, eram candentes as críticas de Diderot, dentre outros usos acadêmicos, ao dispositivo da alegoria. Diderot exigia que a pintura fosse fundamentalmente “inteligível a um homem de bom senso, sem mais”; e completava: “Eu viro as costas a um pintor que me propõe um emblema, um logógrifo a decifrar”.³⁴

Agora não é mais preciso buscar a virtude na história. Estavam os franceses a fazer história. Mas o devir tem lá as suas artimanhas. Os crimes dos personagens do quadro – principalmente o de Bailly, que orquestrou uma repressão aos *sans-cullotes*, deixando mais de

32. MARTINS, Luiz Renato.. hemiciclo: imagem da forma-Nação. **Revista Crítica Marxista**, Campinas, n. 29 (2009), p. 126..

33. STAROBINSKI, J. **1789 - Os emblemas da razão**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 73.

34. MARTINS, Luiz Renato. Op. cit., p. 130.

cinquenta mortos – fizeram com que David não terminasse a tela. Os acontecimentos da Revolução foram mais rápidos que o pincel, e menos virtuosos do que as expectativas.

Mas, ainda assim, é o diálogo direto, análogo ao do *Jeu de Paume*, concebido para a educação do povo e proveniente do ideal de Diderot, que vai caracterizar a pintura de David nos anos mais radicais da Revolução. Entre os mártires jacobinos que pintou como heróis no decorrer da Revolução, um deles se destaca: Marat.

Marat e a força ideológica da pintura

35. O quadro, inicialmente exposto na Convenção, foi devolvido a David após a retomada girondina; depois da derrota de Napoleão, o pintor levou-o para o exílio em Bruxelas. O quadro então foi adquirido pela filha de Lepeletier, e desde então está desaparecido. Especula-se que tenha sido destruído pela própria filha do deputado, com a finalidade de apagar o vínculo de sua família com a Revolução. Resta apenas um desenho em preto e branco, de autoria de Anatole Desvosge.

36. Jacques-Louis David, *A morte do jovem Bara*, 1794. Óleo sobre tela, 118 x 155 cm, Museu Calvet, Avignon. É digna de interesse a maneira como Bara aparece no quadro, nu e com postura inocente e angelical, porém morto. Provavelmente, uma tentativa de figurar o homem natural, naturalmente virtuoso e livre, tema tornado célebre pelo ensaio de Rousseau, intitulado *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1754). A Revolução, ao menos na visão dos jacobinos, era a própria realização do estado de natureza perante os males da civilização.

Entre 1793 e 1794, David pintou três quadros que representavam mártires da Revolução, assassinados pelas forças reacionárias. A primeira dessas obras foi *Os últimos momentos de Michel Lepeletier*³⁵ (1793), no qual retrata o corpo do deputado da Convenção, assassinado por um guarda da realeza após ter revelado seu voto pela decapitação do Rei. A terceira pintura se trata de *A morte do jovem Bara*³⁶ (1794), realizada após a execução, pelas mãos de tropas contrarrevolucionárias, do combatente Joseph Bara, membro das forças republicanas, aos 14 anos de idade. O mais importante dos quadros dos mártires, marco da ruptura formal com a tradição europeia, todavia, é o segundo.

Jean-Paul Marat foi um médico, cientista, teórico político e jornalista francês, conhecido por ter sido editor do jornal *O amigo do povo*, que circulava principalmente entre os *sans-cullotes* – artesãos e trabalhadores entusiastas da Revolução. Tornou-se deputado da Convenção, votou pela decapitação do Rei e lutou ao lado dos jacobinos contra os girondinos, a quem considerava inimigos da República. Durante o “Terror”, período entre a ascensão jacobina (1793) e a queda de Robespierre (1794), Marat publicava em seu jornal os nomes de todos os traidores da República que, segundo sua opinião, mereciam ser decapitados. Devido à sua força política, especialmente entre os *sans-cullotes*, tornou-se uma espécie de juiz informal dos inimigos da Revolução. Marat possuía uma doença de pele, que o fazia ficar na banheira o dia todo; a mesma banheira na qual foi assassinado. “O amigo do povo” morreu pelas mãos de Charlotte Corday, defensora da causa girondina, cuja motivação declarada foi “matar um homem para salvar 100 mil”.

Marat assassinado (1793) é o quadro mais conhecido de David.

A pintura retrata Marat já morto, com o peito esfaqueado e a arma do assassinato caída no chão; nas mãos do cadáver, uma pena e uma carta escrita, e em cima da banqueta, papéis e um tinteiro. A mensagem: o mártir da Revolução fora morto durante o exercício de seu trabalho, que consistia em proteger a República dos traidores. Diferentemente de Bailly, posteriormente considerado traidor, Marat já estava morto; não havia mais tempo para que traísse o povo. Devido a essas circunstâncias, David finalmente conquistou seu intento: realizar (e terminar) uma pintura histórica e heroica, porém com uma temática contemporânea. No *Marat assassinado*, David conseguiu tornar a mensagem da Revolução perene.

Nessa época o pintor, além de deputado, era uma espécie de propagandista oficial e organizador dos grandes eventos da República. Não por acaso, a figura de Marat tornou-se objeto de culto, insuflando o povo contra os girondinos. Com o mártir morto e “canonizado”, os jacobinos apropriaram-se da força política e militar dos *sans-cullotes*, classe cujos interesses, por muitas vezes, divergiam dos jacobinos, originários da incipiente elite burguesa. Além disso, não teriam mais de lidar com o cristianismo fanático de Marat, que ia de encontro ao ateísmo jacobino.

A composição do *Marat* é muito peculiar. Argan afirma que a área sem cor, que ocupa metade do quadro, é “a passagem do ser ao nada”³⁷. A meu ver, não é exatamente isso que se passa. O próprio quadro eterniza a figura de Marat. O espaço sem figura não se trata da passagem do ser ao nada, mas do ser à transcendência eterna. A arte possui esse poder: eternizar o efêmero. Baudelaire foi quem melhor analisou a obra: “Isto aqui é o pão dos fortes e o triunfo do espiritualismo; cruel como a natureza, esse quadro possui todo o perfume do ideal”³⁸. Muito além de uma homenagem, o *Marat* é a construção de um mito: torna perene a promessa da Revolução, para além até da própria morte.

A eternização do ideal de Marat, e de sua própria figura, teve inspiração na composição das pinturas religiosas. Friedlaender bem nota que “os tons cinza, marrom e verde aplicados em planos contínuos são igualmente simples; em sua austeridade, em sua sobreposição calculada, eles também derivam da escola de Caravaggio”³⁹. A partir de procedimentos pictóricos conquistados através do tensionamento da forma da pintura histórica com a intenção política, conjugados com a subversão temática, David colocou Marat na História.

256

Alberto J. C. Sartorelli

A conjuração dos mortos

37. ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 44.

38. Citado em MICHEL, Régis; SAHUT, Marie-Catherine. **David: l'art et le politique**. Paris: Gallimard-RMN, 2003, p. 6.

39. FRIEDELAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 46.



Figura 6: Jacques-Louis David, *Marat assassinado*, 1793. Óleo sobre tela, 165 x 128 cm, Museu Real de Belas-Artes da Bélgica, Bruxelas.

Filósofo e antiacadêmico

David realizou discursos belíssimos na Convenção Nacional. Em um deles, defendeu a abolição das Academias, que afirma serem “o último refúgio de todas as aristocracias”, destacando ainda, “sua dominação tirânica”. No final de seu discurso, no dia 8 de agosto de 1793, David dá seu veredito em relação a elas:

A política dos Reis é a de manter o equilíbrio das coroas, a política das Academias é de manter o equilíbrio dos talentos. [...] Sob o nome da humanidade, sob o nome da justiça, por amor à arte, e sobretudo por vosso amor à juventude, destruamos, aniquilemos as tão funestas Academias, que não podem mais subsistir sob um regime livre.⁴⁰

40. Citado em MICHEL, Régis; SAHUT, Marie-Catherine. **David: l'art et le politique**. Paris: Gallimard-RMN, 2003, p. 159.

O fim da Academia Real de Pintura e Escultura da França foi de grande importância para a história da arte, já que esse processo

implicaria o fim do monopólio da técnica de composição das artes, principalmente a pintura e a escultura. Não havia mais na França, a partir de então, um órgão regulador supostamente apto a sancionar as realizações artísticas de uma época. Surgiram novas escolas, com novas preceptivas, que não necessariamente dialogavam entre si. O fim do monopólio acadêmico significa uma liberdade maior na concepção das obras de arte pelos artistas. A retórica albertiana não funcionava mais como cânones da pintura. A abolição das Academias não significa a recusa do antigo e do tradicional, mas sim a possibilidade de uma apropriação livre da tradição.

Sabinas e Napoleón: os resquícios da República

Em 1794, o governo jacobino caiu, e Robespierre guilhotinado. David foi presidente da França por alguns meses após a queda de seu aliado, até ser preso após a retomada do poder pelos girondinos. Assim que saiu da prisão, após o perdão do Diretório (órgão de governo substituto à Convenção), David pintou *As Sabinas* (1799). A tela é um pacto de reconciliação. Segundo Tito Lívio, os primeiros romanos não possuíam esposas; então, para estabelecerem matrimônio e descendência, eles sequestraram mulheres solteiras do povo dos sabinos, que também habitava a região do Lácio. Após a tomada de Roma pelos sabinos, durante a batalha final, as mulheres sabinas interviram, colocando-se entre os exércitos de seus pais e seus maridos. Devido à intervenção das mulheres, os sabinos e os romanos estabeleceram um reino em



258

Alberto J. C. Sartorelli

A conjuração dos mortos

Figura 7: Jacques-Louis David, *As Sabinas*, 1799. Óleo sobre tela, 385 x 522 cm, Museu do Louvre, Paris.

diarquia, liderados por Rômulo, fundador mitológico da cidade, e Tito Lácio, rei dos sabinos. A moral do quadro é clara: chega de guerra, chega de sangue. Diferentemente do *Brutus* e do *Belisário*, onde as mulheres representam a fraqueza e a passionalidade, nas *Sabinas*, as mulheres são agentes ativos na narrativa, tentando evitar a digladiação entre os homens, estes sim, agora, os elementos passionais e irreflexivos. Com o quadro, o artista assume sua culpa por ter participado dos acontecimentos do Terror, e convida a todos para uma união nacional.

Após o quadro das *Sabinas*, de temática histórica, David passa a ver numa figura emblemática novamente o brilho e o frescor da Revolução, capaz de unificar as facções e de levar os estandartes da liberdade, igualdade e fraternidade para todo o mundo. Seria sua última esperança política: o advento do general Napoleão Bonaparte ao poder.

“Seu culto ao herói finalmente encontrara seu objeto”⁴¹, é o que argumenta Friedlaender a respeito da relação de David com Napoleão.

41. FRIEGLAENDER, Walter.
De David a Delacroix.
Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 50.



Figura 8: Jacques-Louis David, *Bonaparte atravessando o Grande São Bernardo*, 1801. Óleo sobre tela, 260 x 221 cm, Castelo de Malmaison, Rueil-Malmaison.

O pintor via no general um homem virtuoso, herdeiro dos valores antigos, com desejo republicano e ambições grandiosas. Napoleão também admirava David, e devido à sua capacidade propagandística, o fez primeiro pintor do Consulado, e depois do Império. Enquanto tal, David realizou o mais conhecido retrato de Napoleão, *Bonaparte atravessando o Grande São Bernardo* (1801). Nesse quadro, Napoleão é o retrato da razão, segurando as rédeas da paixão – o cavalo –, impassivo e confiante, seguro para levar seu exército à vitória. Se o primeiro mito da Revolução foi um jornalista morto, o mais novo ídolo agora era o líder militar responsável pela rápida e vasta expansão territorial do Império, algo que a França e a Europa não viam desde Augusto.

Em uma outra conhecida pintura, *A Sagrada de Napoleão* (1807), a narrativa apresenta o imperador coroando a esposa, Josephine. O gesto de coroar, nas monarquias europeias, tradicionalmente pertencia ao papa, que, no quadro de David, somente observa Napoleão coroando sua esposa. A *Sagrada* é um exemplo de afirmação da soberania nacional contra o obscurantismo eclesiástico. É o *Jeu de Paume* finalmente realizado, mas sem dar-se entre iguais: o foco da *Sagrada* é o herói, figura central da composição: Napoleão.



Figura 9: Jacques-Louis David, *A Sagrada de Napoleão*, 1807. Óleo sobre tela, 621 x 979 cm. Museu do Louvre, Paris.

Os críticos elegeram a fase napoleônica para acusar David de propaganda equivocada, corrupção de princípios e sede por poder, opiniões que geraram comentários rasos como o de Maurois: “Assim o regicida, o presidente da Convenção, tornou-se o pintor dos Papas, dos Imperadores, das Altezas Imperais, dos marechais, dos altos

dignatários”⁴². Acontece que Napoleão pouco tinha de Bourbon. David via nele um herói antigo, herdeiro do republicanismo em uma época na qual os sonhos políticos já haviam sucumbido perante o sangue derramado nos anos da Revolução. David não traiu, nem a si mesmo nem aos seus princípios de outrora; ele apenas viveu seu tempo de maneira ativa, desencantou-se com os rumos da Revolução e enxergou em Napoleão um último resquício daqueles ideais.

42. MAUROIS, André. *David ou le génie malgré lui*. In: **J.-L. David**. Paris: Éditions du Dimanche, 1948, p. 14.

43. Jacques-Louis David, *Leônidas nas Termópilas*, 1814. Óleo sobre tela, 395 x 531 cm. Museu do Louvre, Paris.

Após a derrota do exército francês na gélida Rússia, e sabendo da ofensiva contrarrevolucionária que se organizava na Europa, David retornou ao gênero da pintura de história, para não mais abandoná-lo. Em 1814, termina *Leônidas nas Termópilas*⁴³, como que prevendo a necessidade de uma resistência heroica, ainda que desesperançosa. Em 1815, Napoleão é derrotado em Waterloo e exilado na ilha de Santa Helena.

Após a queda do imperador e a volta da monarquia dos Bourbon ao poder, David autoexilou-se na Bélgica, onde passa seus últimos anos. Apesar da possibilidade de anistia, mais uma vez devido a seu talento, mas também à origem de alta classe, ele escolheu o exílio. Isso mostra a personalidade antimonorquista e regicida de David, mantida até o fim da vida.

As obras da fase de Bruxelas não são muito representativas, pois se encontram muito presas ao formalismo das teses de Winckelman e à pintura de temas da história greco-romana, que ele já havia superado no *Jeu de Paume*. Todavia, na época, era um dos mais reconhecidos pintores da Europa, sendo professor de Gros e Ingres, que viriam a marcar a história da arte.

44. Jacques-Louis David, *Marte sendo desarmado por Vênus*, 1824. Óleo sobre tela, 308 x 265 cm, Museu Real de Belas-Artes da Bélgica, Bruxelas.

O último quadro de David, *Marte sendo desarmado por Vênus*⁴⁴ (1824), ambientado numa cena celeste, remete às suas obras de juventude. Carente de inovação formal e predicados éticos, essa obra espanta por sua nulidade e inexpressividade, em contraste com a personalidade combativa do pintor. Despedida decepcionante para um pintor que chacoalhou a política e a arte da Europa. Para sempre.

Um artista revolucionário

David foi o pintor da verossimilhança, mas não do real, pois a arte de David, em suas grandes obras, aponta para além de si mesma, para um ideal, uma sociedade reconciliada, moral, cívica, virtuosa,

republicana. “Só nele o senso de realidade combinava, em larga medida, com um anseio imperioso por uma forma ética”⁴⁵.

David foi o pintor que, na tradição europeia, trouxe a pintura histórica para o contemporâneo, tornando sua época digna de ser retratada em tal gênero. Foi ele também quem acabou com o monopólio das Academias, possibilitando uma maior liberdade de estilo aos artistas e uma apropriação sem mediação da tradição. David foi o pintor político por excelência: nele, vida e obra se confundem, em uma história de atuação política, vanguarda artística e lealdade a princípios. David foi filósofo, teórico da arte como ferramenta de transformação social, cujo testemunho salta aos olhos em seus quadros mais relevantes.

262

Alberto J. C. Sartorelli

A conjuração dos mortos

45. FRIEGLAENDER, Walter.

De David a Delacroix.

Tradução Luciano Vieira
Machado. São Paulo: Cosac &
Naify, 2001, p. 61.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna.** Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CÍCERO. **Da República.** Tradução Isadora Prévide Bernardo. Dissertação de mestrado em Filosofia. São Paulo: FFLCH-USP, 2012. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/.../8/.../2012_IsadoraPrevideBernardo_VCorr.pdf>.

CLARK, T. J. Painting in the Year 2. In: CLARK, T. J., **Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism.** New Haven, Conn: Yale University Press, 1999.

DIDEROT, Denis. **Ensaios sobre a pintura.** Tradução Enid Abreu. Campinas: UNICAMP, 2013.

DIONÍSIO DE HALICARNASSO. **Historia Antigua de Roma.** Tradução Almudena Alonso e Carmen Seco. Madrid: Gredos, 1984.

FLORO. **Epítome de la “Historia” de Tito Lívio.** Tradução Gregorio Hinojo Andrés e Isabel Moreno Ferrero. Madrid: Gredos, 2000.

FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix.** Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

HOBSBAWM, E. J. **A Revolução Francesa.** Tradução Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MARTINS, Luiz Renato. O hemiciclo: imagem da forma-Nação. **Revista Crítica Marxista.** Campinas, n. 29, 2009. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/sumario.php?id_revista=29&numero_revista=29>.

MARX, Karl, **O 18 de brumário de Luís Bonaparte.** Tradução Nélia Schneider. São Paulo: Boitempo, 2015.

MAUROIS, André. *David ou le génie malgré lui*. In: **J.-L. David**. Paris: Éditions du Dimanche, 1948.

MICHEL, Régis; SAHUT, Marie-Catherine. **David: l'art et le politique**. Paris: Gallimard-RMN, 2003.

MONTESQUIEU. **Considerações sobre as causas da grandeza dos romanos e de sua decadência**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

NAVES, Rodrigo. *Debret, o neoclassicismo e a escravidão*. In: NAVES, Rodrigo, **Forma Difícil**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

PLUTARCO. *Vida de Publícila*. In: PLUTARCO, **Vidas Paralelas**. Tradução Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Gredos, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Última resposta ao Sr. Bordes; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques, **Coleção Os Pensadores**. Tradução Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

STAROBINSKI, Jean, **1789 - Os emblemas da razão**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TÁCITO. **Anales**. Tradução José L. Moralejo. Madrid: Gredos, 1979.

TITO LÍVIO. **História de Roma**. Tradução Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1987.

VOLTAIRE. **Le Brutus**. Paris: Theatre Classique, 2015. Disponível em: <http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/VOLTAIRE_BRUTUS.pdf>.

WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a arte antiga**. Tradução Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.

Alberto Sartorelli possui graduação em filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e mestrado em filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-UNICAMP), sob orientação da Profa. Dra. Taisa Palhares, ocupando-se da dissertação “Adorno e a pintura: mapeamento crítico”. Interessa-se, principalmente, pelas áreas de Estética e Filosofia Política, com ênfase no pensamento de Theodor Adorno.

Vitor Marcelino*

A utopia do livro-monumento: contaminações entre fotografia, cinema, escrita e imprensa na vanguarda russa reverberadas na teoria benjaminiana

The utopia of the monument-book: contamination between photography, cinema, writing, and the press in the Russian avant-garde reverberated in the Benjaminian theory

La utopía del libro-monumento: contaminaciones entre fotografía, cine, escrita y la imprenta en la vanguardia rusa reverberada en la teoría benjaminiana

palavras-chave:
livro fotográfico; vanguarda russa; sequência

O seguinte artigo busca apresentar um recuo histórico com o intuito de compreender como a tradicional concepção de livro foi reformulada no período de vanguarda, especialmente a russa, a partir da incorporação da fotografia em sua estrutura. Nesse processo, privilegiaremos o estudo sobre as contaminações entre cinema, literatura, revistas e jornais ilustrados, cartazes e design de exposições para que possamos compreender, de modo histórico, o aspecto híbrido dado ao livro fotográfico. Teremos como foco as produções e reflexões teóricas do artista El Lissitzky (1890-1941) e dos cineastas Dziga Vertov (1896-1954) e Sergei Eisenstein (1898-1948) em aproximação com os escritos do filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940).

Keywords:
photobooks; Russian avant-garde; sequence

The following article seeks to present a historical retreat to understand how traditional book design was reformulated in the avant-garde period, especially the Russian one, from the incorporation of photography into its structure. In this process, we will focus on the study of the contamination between cinema, literature, illustrated magazines and newspapers, posters and exhibition design so that we can understand, historically, the hybrid aspect given to the photobook. We will focus on the production and theoretical reflections of the artist El Lissitzky (1890-1941) and the filmmakers Dziga Vertov (1896-1954) and Sergei Eisenstein (1898-1948), approximating them with the writings of the German philosopher Walter Benjamin (1892-1940).

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.165644



El artículo presenta un regreso histórico con el objetivo de comprender cómo la concepción tradicional de libro ha sido reformulada en el período de la vanguardia, sobretodo la rusa, con la incorporación de la fotografía en su estructura. En ese proceso, se hace hincapié el estudio de las contaminaciones entre el cine, la literatura, revistas y periódicos ilustrados, afiches y diseño de exhibiciones, de modo que sea posible comprender, en una perspectiva histórica, el aspecto híbrido dado al libro fotográfico. Tendremos como enfoque las producciones y reflexiones teóricas del artista El Lissitzky (1890-1941) y de los cineastas Dziga Vertov (1896-1954) y Sergei Eisenstein (1898-1948) en su proximidad con los escritos del filósofo alemón Walter Benjamin (1892-1940).

268

Vitor Marcelino

A utopia do livro-monumento

palabras clave:

libro fotográfico; vanguardia rusa; secuencia

O livro do futuro

O professor, designer, fotógrafo, tipógrafo e arquiteto El Lissitzky foi um dos principais artistas do governo soviético e um dos principais divulgadores do Construtivismo Russo no ocidente, devido à sua numerosa produção de livros, revistas, cartazes, projetos de arquitetura e *design* de exposições dentro de um abrangente programa estatal de propaganda. Suas propostas, tanto para o campo das exposições como das revistas ilustradas, apresentavam consistentes narrativas com o intuito de divulgar os ideais do governo.

O artista teve contato direto com o cineasta Dziga Vertov, o que resultou em embrenhada influência mútua. As montagens ousadas e curiosas sobreposições colocam Vertov como um dos nomes fundantes do cinema experimental documentário e do chamado “cinema direto”. Voltado para o registro do cotidiano do proletariado russo e para a propaganda do regime, seus filmes também são capazes de traçar incisivas narrativas que influenciaram diretamente Lissitzky.

Sergei Eisenstein foi fundamental para o cinema soviético, não apenas devido a seus reconhecidos títulos, mas também por conta de seus escritos. A produção teórica do cineasta foi capaz de efetivamente produzir uma teoria do cinema que superou debates voltados unicamente a métodos e especificidades da linguagem cinematográfica. E é justamente essa teoria que nos faz melhor compreender o modo como as imagens podem se relacionar e se configurar em narrativas e discursos.

Benjamin foi escolhido para essa empreitada não apenas por ser autor de um estudo fundamental para a fotografia e o cinema, no caso, “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”. Seu contato direto¹ com as experimentações do jornal e do cinema soviéticos nos permite perceber como as imagens podem se mostrar capazes de contar histórias e reforçar discursos, ou de pelo menos sugerir-los. Podemos extrair do pensamento benjaminiano um ponto de reflexão que nos estimula a pensar em uma narrativa com imagens técnicas, dentro de um dos primeiros contextos no qual tanto a fotografia quanto o cinema foram usados para atingir diretamente as massas.

Tal relação com as massas é fundamental no trabalho de Lissitzky. Um olhar retrospectivo para sua obra e escritos nos faz

1. Benjamin conheceu pessoalmente El Lissitzky durante os encontros em torno da revista *G*, editada pelo artista conjuntamente com outros autores da vanguarda alemã. Ver HANSEN, Miriam Bratu. Part II: Benjamin. In: HANSEN, Miriam Bratu. **Cinema and experience:** Sigfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkley: University of California Press, 2012, p. 134.

perceber que a construção de uma narrativa no espaço expositivo e em publicações de fotografia é patente nessa relação com o grande público. Segundo Benjamin Buchloh,² El Lissitzky e Alexander Rodchenko passam a perceber que uma nova sociedade só será fundada a partir do uso de novos meios. A fotografia e a imprensa, assim como a tipografia e a publicidade, são vistas, nesse sentido, como os sistemas representacionais dessa nova configuração social.

Lissitzky estabelece uma estrutura operativa que procura dar atenção, simultaneamente, às necessidades existentes da massa e às técnicas e padrões disponíveis nos meios de produção artística. Esse seria o caminho para a educação do povo em direção ao comunismo. Segundo Buchloh, o artista estava preocupado em criar condições para a recepção coletiva simultânea, sendo o livro e a exposição peças fundamentais nesse processo. As inovações de El Lissitzky no campo do *design* de publicações se relacionam às montagens, tanto tipográficas quanto imagéticas. Com isso, o artista pretendia que o desenrolar da ação no livro se desse de modo similar ao do cinema, gerando uma tateabilidade da experiência do leitor ao movê-lo no espaço e no tempo.

É a partir da análise de *Nosso livro*³, texto escrito por Lissitzky em 1926, que o historiador chega a essa conclusão. O artigo evidencia o quanto o artista estava atento às mudanças midiáticas de seu período e faz análises pontuais sobre o papel da comunicação de massa para seu projeto de educação. Façamos um exame mais detido desse escrito.

Nele, El Lissitzky propõe uma recuperação histórica para justificar seu entendimento do livro como a grande arte do futuro. Segundo o artista, a invenção dos tipos móveis de Gutemberg desencadeou uma série de outros eventos que, quando se tornaram plenamente automáticos e com presença recorrente na sociedade, aportaram na invenção da fotografia, indicando um esgotamento do alcance da tipografia. O artista percebe, nesse desenvolvimento dialético, um caminho pelo qual arte e comunicação entram em processo de desmaterialização. A ideia de que o livro tradicional será suplantado, no futuro, por dispositivos sonoros e imagens falantes é defendida. Antes, porém, a fotografia ocupará um espaço essencial nas publicações.⁴

Novas possibilidades técnicas, como a fototipia, tornaram possível a união dos dois principais processos inventivos dos últimos séculos: os tipos móveis e a fotografia. Desse modo, com o passar do

2. BUCHLOH, Benjamin. H. D. From *Faktura* to *Factography*. *October*, New York, v. 30, (outono, 1984), pp. 82-119.

3. Texto publicado originalmente em alemão sob o título "Unser Buch" na edição de 1926/1927 do periódico *Gutenberg Jahrbuch*, editado pela Internationale Gutenberg-Gesellschaft, sediada em Mainz, na Alemanha.

4. LISSITZKY, El. *Nosso livro*. In: ARMSTRONG, Helen (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 27-29.

5. LISSITZKY, El. *Nosso livro*. In: ARMSTRONG, Helen (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 27-29.

6. *Ibidem*, p. 30.

7. Uma versão digitalizada da obra pode ser vista em <https://archive.org/details/lesmurailler00delvuo/> mode/2up.

8. DUVAL, Alfred apud BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 215.

tempo, uma linguagem universal, com base na fotografia, se imporia. O artista afirma: “Até hoje, não houve nenhum tipo de representação tão plenamente comprehensível por todos quanto a fotografia. Assim, nos defrontamos com uma forma do livro na qual a representação é primária e o alfabeto, secundário”⁵.

Começamos a compreender a afirmação de que a fotografia surgiu do esgotamento dos tipos móveis de Gutemberg. Lissitzky defende a existência de dois tipos de escrita: uma que contém um símbolo para cada ideia, o hieróglifo, e outra com símbolos para os sons, ou seja, as letras. Se a estrutura simbólica do hieróglifo é entendida por um chinês, alemão ou americano, ele é capaz de compreender visualmente, sem a pronúncia, qualquer tipo de idioma hieróglifo. Tal linguagem é, portanto, universal em sua potência, diferente das limitações geográficas da escrita em letras. Desse modo, as letras tradicionais se tornariam obsoletas, e os livros, exclusivamente plástico-representacionais. Assim, o livro do futuro será um híbrido e terá um potencial de alcance “a-nacional”, superando, hipoteticamente, as fronteiras geográficas.⁶

Com a Revolução Russa, as gerações formadas por esse tipo de publicação se viram aptas a utilizar essa energia latente para a produção de livros que tinham como um dos objetivos a difusão dos ideais revolucionários de estabelecimento de uma nova sociedade. Um primeiro momento dessa educação para as massas semiletradas se daria com a produção de cartazes que teriam estrutura composicional semelhante à das páginas dos livros revolucionários produzidos. O artista acreditava que o grande livro do futuro seria formado pelos mais marcantes cartazes produzidos no processo revolucionário.

O que Lissitzky parece não saber é que um livro semelhante já havia sido produzido décadas antes e em território fora da Rússia. No ano de 1852, Alfred Duval publica *Les Muralles Revolutionnaires*⁷ com a coleção completa, segundo consta no próprio livro, de cartazes, decretos e boletins produzidos durante as Revoluções de 1848 na França. Walter Benjamin retoma essa publicação e cita a primeira frase de seu prefácio em *Passagens*:

Estas Muralhas Revolucionárias – sob as quais colocamos nosso nome modesto – são uma obra imensa, gigantesca, sobretudo única, e cremos que sem precedentes, na história dos livros. Obra coletiva que tem como autor o senhor Todo o Mundo – meu senhor Omnes, como dizia Lutero.⁸

O prefácio atribui à publicação características como grandeza, ineditismo, relevância histórica e coletividade, qualidades que o próprio El Lissitzky atribuía a seu projeto de livro.

Voltando ao escrito soviético, El Lissitzky defende que, com todo o desenvolvimento técnico da época, o livro assumiria um novo papel social e estético enquanto obra de arte diferente da tradicional, algo percebido pelo artista em 1926. A Revolução, afirma Lissitzky, “[...] levou a cabo uma enorme tarefa educativa e propagandista. O livro tradicional foi desmontado em página isoladas, ampliado cem vezes, colorido com tons intensos e levado para a rua como cartaz.”⁹ Para o artista, a eficácia comunicativa da pintura de cavaletes foi desbancada pelo o triunfo do cinema e das revistas ilustradas.

Esperando que a estrutura tradicional do livro (com capa, sobrecapa, lombada e páginas) exploda em seus limites, Lissitzky afirma:

O livro está se tornando a obra de arte mais monumental: já não mais se trata de algo acariciado apenas pelas mãos de poucos bibliófilos, mas, pelo contrário, está sendo agarrado por centenas de milhares de pessoas [...]. Nós, contudo, ficaremos satisfeitos se o novo livro refletir a forma da evolução lírica e épica dos tempos atuais.¹⁰

É a partir dessa linha de pensamento que Buchloh defende sua teoria de que o livro, no que se refere a determinada construção narrativa, é base para um pensamento que se expande em direção às exposições voltadas para o grande público. Esse pensamento, entretanto, não é linear, como se as reflexões sobre a criação do novo livro gerassem as exposições. Em seu texto, Lissitzky mostra não acreditar em um aspecto evolutivo da arte, mas sim em um esgotamento de possibilidades técnicas e artísticas marcadas por seus usos expressivos na sociedade.

Importante ressaltar que, nesse pensamento experimental da configuração do novo livro, El Lissitzky nunca abandonou seus projetos expográficos. O artista jamais acreditou ter esgotado a linguagem do livro, muito menos a da exposição. As inovações propostas por Lissitzky no campo editorial foram concomitantes às da expografia. Essas duas áreas de atuação se retroalimentarão e se desenvolverão conjuntamente. Assim, o *design* de livros e o de exposição caminharam juntos até quando a realização de exposições não foi mais possível, devido ao agravamento do estado de saúde de El Lissitzky e às intenções do governo stalinista, que passa a considerar as publicações de revistas mais eficiente para seu objetivo de divulgar suas conquistas para um grande público.

9. LISSITZKY, El. *Nosso livro*. In: ARMSTRONG, Helen (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 32.

10. Ibidem, p. 36.

11. Tais relações já foram exploradas pontualmente em MARCELINO, Vitor. El Lissitzky e o uso da fotografia como linguagem universal. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 35, pp. 114-125, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/12872/11441>>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2019.

12. BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 2, p. 27.

13. Ibidem, p. 28.

14. Ibidem, p. 28.

estrangeiro, camuflando os atos de barbaridade do governo. A partir do início dos anos 1930, Lissitzky já não produzia exposições e livros, e seu pensamento expositivo foi transferido para a revista soviética *URSS em Construção (SSSR na Stroike)*. Se é do livro que surgem as concepções paradigmáticas dos projetos expositivos de El Lissitzky, é da exposição que vêm as construções narrativas da revista.¹¹

No mesmo ano de 1926 em que El Lissitzky escreve seu texto, Benjamin também conclui seu livro *Rua de mão única*, que será publicado dois anos depois. Dentre os inúmeros textos que o compõem, “Guarda-livros juramentado” traz algumas semelhanças com o que Lissitzky pontua em *Nosso livro*.

Benjamin comprehende que o livro, da maneira tradicional em que se configura, caminha para o seu fim. Uma publicação central que demarca essa mudança é *Coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, publicado no ano de 1897, dado o uso inédito da tipografia, que, para Benjamin, vem de uma influência das “[...] tensões gráficas do reclame na configuração da escrita”¹².

Para o filósofo, a escrita foi arrastada de sua condição autônoma do livro tradicional e levada às ruas através dos cartazes publicitários e, assim, submetida às mais adversas condições da economia.

Essa é a rigorosa escola de sua nova forma [da escrita]. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivaninhas, para afinal acalmar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão.¹³

Assim, a escrita se consolida em uma nova verticalidade “ditatorial”, promovida pela publicidade e também pelo cinema, colocando o leitor em uma situação de opressão:

E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretenso espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano seguinte.¹⁴

Entretanto, Benjamin comprehende que essa situação está caminhando para uma nova condição, pois acredita que a escrita apropriar-se-á dos meios desse novo domínio gráfico, atingindo o “seu teor adequado” a partir da configuração de uma “excêntrica

figuralidade” voltada ao internacionalismo da comunicação. Assim, uma “escrita-imagem” será fundada e exigirá dos poetas a exploração desse novo domínio. Benjamin defende a ideia de que, com o uso dessa “escrita conversível internacional”, os poetas “renovarão sua autoridade na vida dos povos”¹⁵.

Podemos perceber os pontos de semelhança entre os dois escritos, como a proximidade do livro com os cartazes, a construção de um novo código universal pautado na conjunção entre palavra e imagem e na forte presença da rua nesse processo, com o intuito de transformação política. Uma questão apontada por Benjamin que Lissitzky não menciona diretamente é a imperiosidade da vertical. Entretanto, não podemos esquecer que a verticalidade é fundamental nos cartazes de rua. O que diferencia as visões do novo livro dá-se no futuro. Lissitzky parece acreditar firmemente que o novo livro está prestes a surgir, já Benjamin o vê a uma distância consideravelmente maior. Se Lissitzky está contaminado pelo furor revolucionário, e Benjamin se vê descrente diante da dominação capitalista na República de Weimar, não podemos deixar de ver uma forte utopia em ambos os projetos.

A fotografia como contadora de histórias

O interesse de Walter Benjamin pela produção cinematográfica soviética se torna mais efetivo com a sua viagem a Moscou, que ocorreu no fim de 1926 e início de 1927, e é reforçado pela quantidade expressiva de filmes russos que eram exibidos em Berlim. Tal interesse é demonstrado no destaque que o filósofo dá à cinematografia soviética, especialmente aos filmes de Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”¹⁶, com primeira versão concluída em 1934.

Buscando compreender o contexto no qual Benjamin escreveu o texto, o pesquisador alemão Detlev Schöttker¹⁷ nos lembra de que, nos anos 1920, a fotografia e o cinema não eram apenas bem-sucedidos como altamente influentes. Com a recente possibilidade de imprimir fotografias, o jornalismo ganhou um forte impulso, sem contar os inúmeros dispositivos e exposições que foram apresentados na Alemanha no período. O pesquisador ainda afirma que as revistas ilustradas da época não eram voltadas apenas para o entretenimento,

15. BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 2, p. 28.

16. Até o final deste artigo, o texto será referido como “A obra de arte”. [N.A.]

17. SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e A obra de arte. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte*: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 43-171.

18. As traduções para o português dos títulos mencionados neste parágrafo são todas de minha autoria.

[N.A.]

mas eram periódicos sofisticados e que contavam com a publicação de textos teóricos de fôlego, como alguns de Benjamin. Schöttker também destaca que, na década de 1920, foram publicados livros fotográficos de sucesso, como *Die Welt ist schön: Einhundert photographische Aufnahmen* [O mundo é belo: cem imagens fotográficas], de Albert Renger-Patzsch, de 1928;¹⁸ *Antlizer der Zeit: Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen Des 20. Jahrhunderts* [Retrato de nosso tempo: sessenta retratos de alemães do século XX], de August Sander, de 1929; *Urformen der Kunst* [Formas artísticas na natureza], de Karl Blossfeldt, de 1928; e *Atget: Photographe de Paris* [Atget: fotógrafo de Paris], de Eugène Atget, de 1929. São justamente esses os livros que Benjamin analisa em seu ensaio “Pequena história da fotografia”, de 1931, que também será analisado posteriormente neste artigo.

Com o objetivo de fazer com que seu ensaio “A obra de arte” tivesse repercussão na URSS, Benjamin tentou sua publicação em duas revistas distintas: em 1935, na *Internationale Literatur / Deutsche Blätter*, e, no ano seguinte, na revista *Das Wort*, ambas baseadas em Moscou. O ensaio foi recusado nas duas tentativas. Em 1936, Benjamin finalmente consegue publicar sua primeira versão, em francês, no quinto número da revista alemã *Zeitschrift für Sozialforschung*, do Instituto de Pesquisa Social, então sediado em Nova York, sob a organização de Max Horkheimer.

No texto, as relações entre fotografia e cinema tornam-se mais claras depois que o filósofo passa por sua tese de destruição da aura. Após enfrentar sua última trincheira, o retrato, a aura já não surge nas fotografias da Paris deserta de Eugène Atget, entendidas como os primeiros registros nos quais o valor de exposição supera, de modo inédito, o valor de culto, dada a ausência de pessoas. Para Benjamin, Atget “[...] fotografava essas ruas como se fossem cenas de crimes, que são desertas e fotografadas por causa dos indícios que se pretende encontrar. Com Atget as fotografias começam a se tornar testemunhos do processo histórico. Isso lhes confere um significado político oculto”¹⁹.

19. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte:** técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 19.

Benjamin continua:

Elas [as fotografias de Atget] exigem um determinado tipo de recepção, não sendo mais adequadas a uma contemplação descomprometida. Perturbam o espectador, o qual percebe que deve procurar um determinado caminho para alcançá-las. As revistas ilustradas também começam a apontar-lhes caminhos, correto ou falsos, pouco importa. Nelas, pela primeira vez, as legendas se tornam obrigatórias. Evidentemente, as legendas

desempenham nessas fotografias um papel muito diferente daquele dos títulos de pinturas. As orientações recebidas pelos espectadores nas legendas das fotos em revistas ilustradas vão se tornar ainda mais precisas e imperiosas no cinema, no qual a compreensão de cada uma das imagens isolada depende da sequência das imagens anteriores.²⁰

Aqui vemos uma reverberação, mesmo que mínima, de seu “Guarda-livros juramentado” no que se refere à construção, em um primeiro estágio, de uma “escrita-imagem”. Nesse processo, Benjamin percebe que a fotografia impressa passa a integrar uma dinâmica na qual a contemplação óptica já não é mais capaz de configurar as relações entre o público e a imagem vista. Perturbado com as imagens, o espectador vai atrás de pistas indiciais na própria fotografia, permitindo que ali seja recuperada uma história. A partir de sua presença nas revistas ilustradas, a fotografia passa a se desligar de uma visualidade mais autônoma e a ter uma função mais tátil e pedagógica. Na imprensa, a fotografia necessita, antes de tudo, ser compreendida como uma história a ser contada para que assim faça sentido para as massas. É a presença da legenda que conduz a esse caminho. Essa forma de contar histórias, independentemente de serem “corretas ou falsas”, gerará, segundo Benjamin, a narrativa cinematográfica, na qual as imagens não são mais contempladas, mas sim compreendidas em sequência.

Para Benjamin, a legenda é uma questão importante nesse processo, mas ele procura também retomar práticas mais antigas. Em uma nota da última versão de “A obra de arte”, temos uma análise constitutiva do cinema a partir da tese de que “[...] toda forma madura de arte encontra-se na intersecção de três linhas evolutivas”²¹. A primeira delas diz respeito à elaboração prévia da técnica, que, no caso do cinema, é a sequencialidade rápida das imagens, exemplificada por “[...] livrinhos de fotos, cujas imagens rapidamente viradas sobre a pressão do polegar mostravam ao espectador uma luta de boxe ou uma partida de tênis” ou por máquinas “[...] na qual se via uma sequência de imagens ao se acionar uma manivela”.²²

A segunda linha afirma que formas maduras de arte produzem facilmente efeitos que foram dificilmente alcançados por formas anteriores. Nesse caso, Benjamin cita, sem dar exemplos mais concretos, que o movimento que os dadaístas provocaram no público foi facilmente alcançado por Charles Chaplin. A última linha evolutiva

20. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte:** técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 20.

21. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte:** técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 41.

22. Ibidem, p. 41.

refere-se às transformações sociais anteriores que também alteraram, de modo imperceptível, a recepção do público. Nesse caso, Benjamin cita o *Kaiserpanorama* [Panorama Imperial], em Berlim, espaço onde o público via, em estereoscópios individuais, o sequenciamento rápido de imagens. Benjamin afirma que o Panorama Imperial proporcionou uma experiência semelhante à do cinema, mas com uma diferença significativa. No primeiro, a experiência era individual, enquanto, no cinema, era fortemente coletiva. O filósofo percebe que essa experiência individualizada era tão acentuada que surgiu nela um resquício da experiência da aura, pois “[...] encontramos o mesmo fervor com que antigamente sacerdotes contemplavam as imagens divinas em suas celas”²³.

23. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte:** técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 41.

24. Ibidem, p. 31.

Com a experiência do cinema, o filósofo comprehende que a sequencialidade é percebida pelo público de modo tático, pois atinge diretamente o espectador com uma imagem atrás da outra, criando choques sucessivos. “Mal uma imagem é percebida, já se altera; não pode ser fixada”²⁴.

Parte considerável de “A obra de arte” refere-se à recepção coletiva do cinema. Benjamin discorre sobre as especificidades da linguagem cinematográfica destacando o modo inédito e cirúrgico com que o cinema penetra a realidade. Ao destacar as possibilidades tanto da própria câmera cinematográfica quanto da montagem, o filósofo analisa seu caráter operativo, ou seja, sua capacidade de alterar efetivamente as condições sociais do contexto no qual o filme está inserido. Ao analisar os escritos de Benjamin, também conseguimos ver nítidas semelhanças com os textos dos cineastas Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, que, por sua vez, fazem-nos entrever o modo como possivelmente El Lissitzky percebia o aspecto cinematográfico em seus livros.

A sequência e a montagem como veículos de uma nova percepção do mundo

No ano de 1919, Vertov trabalhou como correspondente de guerra fazendo alguns documentários, os *Kino-Pravda* [cinema-verdade]. Em 1922, é criado o *Conselho dos Três*, formado pelo diretor e cinegrafista Vertov, a montadora Elizaveta Svilova, sua colaboradora

longeva e esposa, e Mikhail Kaufman, irmão de Vertov, também cinegrafista.

Segundo a historiadora Annette Michelson,²⁵ uma das principais concepções do grupo era que a câmera era capaz de criar possibilidades novas, como a câmera lenta, que apontavam para a constatação de determinada verdade imperceptível à visão natural do olho humano. Desse modo, o papel do cinema seria a captura do mundo real, sem ilusionismos de ordem teatral ou literária, por meio da mobilização da câmera, o “olho perfeito”, no lugar do olho humano, o “imperfeito”. O cinema apresenta-se, portanto, como agente da perfectibilidade humana, fundado na crença na transformação social como meio para a transformação da consciência e para o acesso a um certo “mundo da verdade nua”.

No texto “NÓS: Variação de um manifesto”, de 1922, percebemos importantes questões que orientam o trabalho dos três produtores, autodenominados *kinoks* (ao invés de “cineastas”, “esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias”²⁶). No início do manifesto, já se aponta uma posição de ataque aos filmes russo-alemães de vertente psicológica, vistos como absurdos e mortalmente perigosos. Em uma exaltação do aparato cinematográfico, os *kinoks* percebem o futuro do cinema a partir da negação desse presente nocivo e da busca pela construção de um ritmo próprio. Assim, a noção de intervalo é fundamental: “Os intervalos (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cínético”²⁷. É na configuração desses intervalos em sequências (denominadas “frases” pelos autores) que surge o ritmo dos filmes, a partir da junção de progressões e quedas do movimento, capazes de manipular o tempo, gerando novas percepções.

Já na “Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923”, um tom mais incisivo passa a ser adotado. A câmera é apresentada como “Cine-Olho”, um complexo dispositivo capaz de explorar o caos dos fenômenos visuais:

[...] o Cine-Olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano. A posição de nosso corpo durante a observação, a quantidade de aspectos que percebemos neste ou naquele fenômeno visual nada têm de

25. MICHELSON, Annette. Introduction. In: VERTOV, Dziga. *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1983, p. XXV.

26. VERTOV, Dziga. NÓS: Variação de um manifesto. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 201.

27. Ibidem, p. 203.

28. VERTOV, Dziga. NÓS: Variação de um manifesto. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, pp. 205-6.

29. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 29-30. Grifo nosso.

30. HANSEN, Miriam Bratu. Part II: Benjamin. In: HANSEN, Miriam Bratu. **Cinema and experience**: Sigfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkley: University of California Press, 2012, pp. 73-204.

coercitivo para a câmera, que percebe mais e melhor na medida em que é aperfeiçoada.²⁸

À título de comparação, vejamos algumas semelhanças entre essas reflexões dos *kinoks* com “A obra de arte”, escrito por Benjamin 12 anos depois. Um primeiro paralelo que podemos fazer é referente ao aspecto perfectível do cinema. Entretanto, ambos os escritos parecem divergir sobre essa questão. Se, para Benjamin, a possibilidade de perfeição do cinema está em sua montagem, para os *kinoks*, tal possibilidade encontra-se na própria câmera. Vertov entende que o Cine-Olho percebe os fenômenos visuais “cada vez melhor”. Benjamin também destaca essa possibilidade com os primeiros planos e a câmera lenta de modo semelhante aos russos:

Por meio de grandes planos, do foco em detalhes ocultos nos objetos familiares e da investigação de ambientes comuns graças à direção genial da câmera, o filme amplia a visão sobre as coerções que regem o nosso cotidiano e é capaz de nos assegurar um **campo de ação** [Spielraum] enorme e insuspeitável! Bares e avenidas, escritórios e quartos mobiliados, estações de trem e fábricas pareciam nos aprisionar irremediavelmente. Então vem o cinema, com a dinamite dos seus décimos de segundo, e explode esse mundo prisional, permitindo que empreendamos viagens aventureiras no meio desses escombros. Com primeiros planos amplia-se o espaço; com a câmera lenta, o movimento. Por meio da ampliação, temos acesso não apenas a uma visão mais nítida daquilo que normalmente vemos, mas também aparecem novas configurações estruturais da matéria. Da mesma maneira, a câmera lenta tampouco nos traz somente os padrões de movimento conhecidos, mas descobre nisso, que é conhecido, o desconhecido, “que não aparece como retardamento de movimentos rápidos, mas como movimentos deslizantes, oscilantes, sublimes”.²⁹

A montagem e seu rápido sequenciamento de décimos de segundo rompe com esse mundo “prisional” e cria novas experiências a partir dos destroços dessa explosão. Nesse contexto, não apenas a percepção espacial e cinética do mundo se altera radicalmente, como também sua própria configuração material. O que Benjamin entende como a descoberta do desconhecido no conhecido, Vertov entende como o acesso ao mundo da verdade.

Desse modo, vemos como o cinema adquire um uso político no pensamento benjaminiano a partir de sua compreensão como espaço de liberdade voltado às massas. A historiadora Miriam Bratu Hansen³⁰ traz importantes reflexões que nos ajudam a compreender melhor como Benjamin percebe essa questão.

Hansen concebe a visão de Benjamin do cinema como equilíbrio

entre ser humano e aparato tecnológico, cuja função é, antes de tudo, de ordem cognitiva e pedagógica. A autora destaca o modo como o filósofo percebe o monumentalismo do fascismo e a glorificação da guerra como culminação política da tradição do esteticismo. Nesse contexto, a crise da arte faz parte da crise da política, causando uma crise na percepção. Com o cinema, faz-se surgir uma nova percepção espáciao-corporal, criando condições para que as experiências individuais, que haviam sido colocadas em xeque, projetem-se em um sujeito coletivo.

O cinema passa a ser percebido como invasão dinâmica do “corpo-espaco” pela “imagem-espaco”, lugar de possiblidade para que os novos meios tecnológicos reativem antigos potenciais da percepção e imaginação. Assim, os seres humanos são habilitados a se engajarem produtivamente aos níveis coletivos e sensoriais em um esforço benjaminiano de reimaginar a experiência, termo importante para sua filosofia,³¹ sob as condições de uma cultura mediada pela tecnologia. Ao buscar reconceituar a noção de experiência na modernidade, Hansen defende que Benjamin coloca em xeque a aura genuína, comprometida pelas simulações da indústria e do fascismo, e reimagina a experiência como forma secularizada, coletiva e tecnologicamente mediada.

Passa a ser importante o conceito de *Spiel*, que surge a partir da segunda versão do ensaio, pois é nela que se efetiva uma experiência individual ampliada à coletividade. *Spiel* – conceito relacionado não apenas a “jogo” e “brincadeira”, mas também a “performance” e “aposta” – é o termo que permite a Benjamin imaginar uma estética alternativa para a modernidade: a experiência coletiva. Uma estética que permite contrariar, no nível do sentido da percepção, as consequências políticas de uma recepção falida da tecnologia. É uma espécie de “osmose do outro”, na qual se incorpora a repetição da brincadeira a funções terapêuticas e pedagógicas que transformam a experiência em hábito, possibilitando momentos de liberdade, em oposição ao trabalho.

Miriam Hansen comprehende que Benjamin traça uma linha de mudança na arte ao contrapor não os conceitos de aura e de massa, mas sim, e de maneira dialética, os conceitos de aparência e *spiel*. Segundo o filósofo, a noção de aparência na arte vinha paulatinamente perdendo espaço para o jogo até chegar no cinema, no qual o jogo se assume em totalidade.

Para Márcio Seligmann-Silva, Benjamin comprehende que aparência é o mais abstrato e antigo dos esquemas mágicos da primeira

31. Para melhor compreender o conceito de experiência em Benjamin, cf. BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 114-119.

técnica (aquele que se liga diretamente ao ser humano). E o *spiel* surge de um reservatório inesgotável de todos os experimentos da segunda tecnologia, aquela que já se desvincula de um contato humano direto. *Spiel* configura-se como repetição da experiência, e o cinema, como forma técnica para que isso ocorra. Assim surge o *Spielraum* como o vasto e insuspeito “campo de ação” do cinema, capaz de oferecer ao ser humano uma matriz sensório-perceptiva que comprehende e reconcebe o ambiente em torno do modo de jogo. A *Spielraum* não visa ao domínio da natureza, mas a *jogar* com ela. O jogo aproxima, mas mantém a distância; é um treino em direção à natureza que se realiza de forma emancipadora.³²

Assim, passamos a perceber de modo mais claro como o cinema se configura como um novo espaço de uma experiência moderna e mediada tecnicamente. Saindo da ideia de contemplação da fotografia, que toma como base uma relação mais tradicional e passiva com seu público, Walter Benjamin coloca a legenda como substancial para a transformação que desembocará no cinema de cunho revolucionário e suas possibilidades emancipadoras de contar histórias ou traçar caminhos voltados para as massas.

Para que possamos refletir de maneira mais efetiva sobre a noção de “compreender as imagens em sequência” que Benjamin defendia para o cinema, recorramos aos escritos de Sergei Eisenstein.

Em 1929, o cineasta foi convidado por El Lissitzky e pela historiadora da arte Sophie Küppers, esposa e parceira fundamental do trabalho deste, para ministrar uma conferência na abertura da exposição *Film und Foto*, ocorrida entre 18 de maio e 7 de julho na cidade de Stuttgart, Alemanha. Entretanto, devido às alterações impostas por Stalin a seu filme *A linha geral*, Eisenstein não conseguiu apresentar a palestra e, por isso, não concluiu o texto. Em dezembro de 1930, uma nova versão do escrito, sob o título “A dramaturgia da forma do filme”, foi finalmente publicada. O texto contou com algumas traduções, alterações e desmembramentos. No Brasil, é possível encontrá-lo no livro *A forma do filme*.³³ Mas é no trabalho do historiador François Albera que temos uma minuciosa reconstrução do texto, que recebeu o título de “Stuttgart”³⁴, a partir de traduções, versões e de manuscritos de Eisenstein.

El Lissitzky foi o responsável pelo projeto expográfico do Pavilhão Soviético da *Film und Photo*, que contou com a seleção de

32. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. *Revista Maracanã*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, jan./jun. 2016, p. 72. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanã/article/view/20860>>. Acesso em: 4 de março de 2019.

33. EISENSTEIN, Sergei. A dramaturgia da forma do filme. In: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. São Paulo: Zahar, 2002, pp. 49-71.

34. EISENSTEIN, Sergei. Stuttgart. In: ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em “Stuttgart” (1929)*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 61-121.

imagens feitas por Küppers e pelo próprio artista. Para a expografia, Lissitzky optou por excluir textos, a fim de criar um impacto visual mais efetivo, e desenhou a estrutura arquitetônica da sala.³⁵ A sala soviética apresentou obras de fotógrafos profissionais, amadores e de imprensa, além de pôsteres e fotogramas ampliados de filmes de Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Mikhail Kaufman e Esther Schub. Um desses fotogramas era justamente de *A greve geral* e revelava o modo como as sequências, montagens e repetições eram organizadas no filme. No mesmo espaço expositivo, Lissitzky criou caixas equipadas com projetores que exibiam trechos dos filmes sobre uma placa de vidro polido. Era esse dispositivo expográfico que Eisenstein levou em consideração para escrever o texto de sua conferência.³⁶

Nele, o cineasta apresenta uma de suas principais reflexões teóricas: a concepção de que o princípio fundamental do cinema, assim como de toda linguagem artística, é o conflito. Sob uma perspectiva dialética, Eisenstein defende a ideia de que a “[...] a montagem não é um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim um pensamento que nasce do choque de duas partes, uma independente da outra”³⁷. O elementar do cinema é, portanto, a imobilidade do quadro (ou fotograma) que, ao se sobrepor (e não se justapor) a outra imobilidade, engendra “um conceito de mobilidade”. Eisenstein continua:

A não-congruência entre os contornos da primeira imagem impressa na memória e os da segunda imagem, que deve ser percebida em seguida – o conflito entre as duas –, cria o sentimento de movimento, o conceito do desenrolar de um movimento. O grau de não-congruência condiciona a intensidade da impressão, condiciona a tensão, que se torna elemento efetivo do ritmo propriamente dito, em conjunção com a que sucede.³⁸

O confronto se dá, portanto na percepção do público, que faz associações encadeadas em situações que configuram distintos movimentos de tensão. Quanto maior as incongruências entre os fotogramas, maior a tensão associativa entre eles. Dessa maneira, imobilidades distintas se sobrepõem, gerando não a soma de sentidos, mas o surgimento de novos significados, que afloram na percepção do público a partir do conflito. Esse processo foi chamado por Eisenstein de “cinema intelectual”, um processo que se assemelha, em determinada medida, aos “choques sucessivos” apresentados por Benjamin em “A obra de arte”.

No texto, o cineasta também reflete sobre a noção de intervalo

35. RIBALTA, Jorge (org). **Public Photographic Spaces: exhibitions of propaganda from PRESSA to The Family of Man.** Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2009, p. 18.

36. ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo:** a dramaturgia da forma em “Stuttgart” (1929). São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 36.

37. EISENSTEIN, Sergei. **Stuttgart.** In *ibidem*, p. 85.

38. *Ibidem*, p. 86.

no cinema. Para François Albera, Eisenstein vai além de Vertov ao nomear os intervalos e dar-lhes lugar na dialética do filme, ou seja, dar aos intervalos o “lugar da explosão”³⁹.

Para esclarecer esta noção de explosão, Eisenstein recorre à hieroglífica japonesa. O cineasta nos explica que, nessa linguagem, “[...] dois signos ideográficos independentes (quadros), justapostos, *explodem* em um novo conceito”.⁴⁰ O ideograma “chorar”, por exemplo, vem da junção dos ideogramas referentes a “olho” e “água”. O mesmo acontece com “escutar com atenção” (“porta” + “orelha”) e “gritar” (“criança” + “boca”).⁴¹ Esse é, para Eisenstein, o mesmo processo de construção semântica do cinema.

Tais associações são destacadas por François Albera, que percebe como Eisenstein usa a linguagem como base para a discussão sobre o cinema, e não sobre as artes plásticas ou o teatro. Discussão que faz ecoar as propostas de El Lissitzky sobre o livro do futuro, mostrando-nos que determinada ideia de hieróglifo era recorrente aos artistas do período.

Sob essa perspectiva, o historiador detecta como os russos exploraram o uso dos letreiros entre as cenas, diferente da maioria da produção do cinema mudo, que resistiu à incorporação da palavra escrita em seus primeiros momentos. Esse uso vem do próprio contexto soviético no qual o *slogan*, o cartaz, a fala e a escrita socializada, assim como a produção de peças de publicidade e propaganda, os livros, os jornais, os cartazes e os logotipos, eram elementos fundamentais para o processo da revolução.⁴² O uso da palavra, não apenas nos filmes de Eisenstein como também nos de Vertov, configura uma “[...] função mais complexa, ao fazer dela [a palavra] um meio de montagem e de ligação entre fragmentos filmados, e até mesmo o motor de certas seqüências”.⁴³

O que vai diferenciar radicalmente Vertov de Eisenstein é que o primeiro busca um cinema que nega voltar-se para práticas de encenação da natureza. Vertov acusava os demais cineastas soviéticos, em especial Eisenstein, de manterem um olhar orgânico e burguês para a natureza, de continuarem o pensamento estadunidense/capitalista de D. W. Griffith voltado a ilusionismos. E, diferentemente de Eisenstein, Vertov propõem uma discussão sobre o espaço onde os filmes são apresentados. O que nos leva a refletir: em que medida Vertov propõe uma produção que se aproxima do conceito de *Spielraum* de Benjamin?

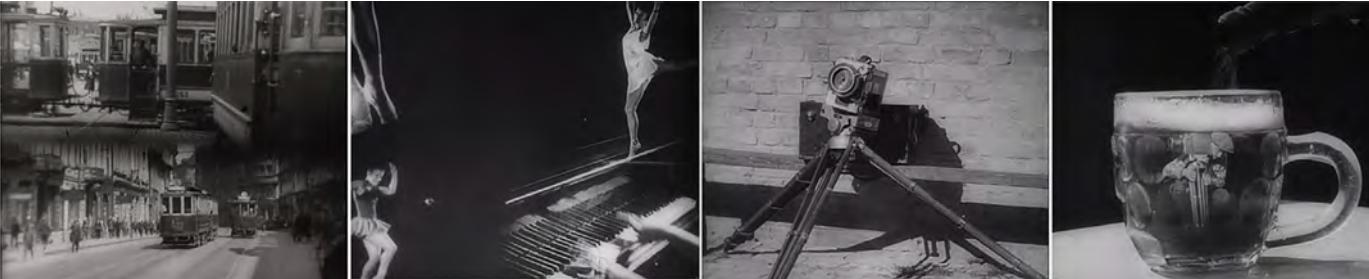
39. ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em “Stuttgart”* (1929). São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 340.

40. EISENSTEIN, Sergei. Stuttgart. In: *Ibidem*, p. 85.

41. *Ibidem*, p. 85.

42. ALBERA, François. Op. cit., p. 257.

43. *Ibidem*, p. 258.



Na “Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923”, é apresentada uma marcante definição de Cine-Olho, que se relaciona não apenas à construção da imagem cinematográfica, mas também à importância do espaço onde essa imagem se apresenta ao público, lembrando a compreensão benjaminiana do cinema como *Spielraum*:

Eu sou o Cine-Olho.

Eu sou um construtor. Você, que eu criei, hoje, foi colocada por mim numa câmara (quarto) extraordinária, que não existia até então e que também foi criada por mim. Neste quarto, há doze paredes que eu recolhi em diferentes partes do mundo. Justapondo as visões das paredes e dos pormenores, consegui arrumá-las numa ordem que agrade a você e edificar devidamente, a partir de intervalos, uma cinefrase que é justamente este quarto.⁴⁴

Por sua vez, neste trecho, concentram-se importantes questões da obra de Dziga Vertov que podem ser facilmente transpostas para os projetos expográficos de El Lissitzky, como o forte tom construtivista, a compreensão do fenômeno cinema/exposição de fotografia como criador de experiências inéditas, a concepção universalista do projeto, a montagem como método de comunicação e uma nova concepção narrativa a ser apresentada ao público. O Cine-Olho deixa de ser apenas uma câmara para se configurar como um ser hipotético, transcendental, que, ao se libertar da imobilidade do corpo humano, passa a ver a sociedade em uma visão de sobrevoo.

Buchloh também pontua as estritas relações entre Vertov e Lissitzky. Segundo o historiador, foi Sophie Küppers quem afirmou que Vertov desenvolveu suas técnicas de montagem e sobreposição a partir dos experimentos do artista russo. E que, em contrapartida, a estrutura da revista *SSSR na Stroike* foi concebida tendo como parâmetro os cine-jornais produzidos por Vertov nos anos 1920, os *Kino-Pravda*. Para Buchloh, essa questão não se resume à ordem técnica, mas a novas possibilidades de interpretações de determinados temas caros à revolução. As técnicas de fotomontagem, presentes tantos nas exposições como nos filmes, livros e revistas, permitiam fazer análises inéditas de processos de construção e transformação social que não mais se limitavam apenas a estatísticas e informações escritas. A

Figura 1: Dziga Vertov.
Frames de **O homem com uma câmera**, 1930.

44. VERTOV, Dziga. Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 207.

fotomontagem, dentro desse paradigma, extrapola a herança estética da vanguarda cubista e alcança, de modo ativo e transformador, a esfera política, ao propor uma rigorosa construção consciente da informação factográfica em um procedimento no qual o espectador é colocado no centro do processo.⁴⁵

O conceito de “factografia” é, portanto, fundamental nesse contexto. Segundo o pesquisador Devin Fore, o termo começou a ser utilizado em meados dos anos 1920 na União Soviética. Fore destaca que factografia não é sinônimo de documentário. A noção de documentário designa uma descrição mais objetiva possível da realidade e que carrega um teor de passividade e imparcialidade. Já factografia tem uma relação direta com a noção de “operatividade” concebida por Sergei Tret’iakov, poeta, fotógrafo e jornalista russo, que buscava não apenas refletir sobre a realidade em seu trabalho, mas sim transformá-la ativamente através dele. Um dos meios constantemente usados pelos factógrafos era o foto-ensaio, mas também era comum seu uso na imprensa, no cinema e no rádio.⁴⁶

A pesquisadora Leah Dickerman nos informa que a fotografia, especialmente a de Rodchenko, foi fundamental para a consolidação da expressão da factografia. Segundo a autora, Tret’iakov entendia a factografia como “literatura dos fatos”; a partir de 1928, o poeta teria passado a destacar o papel da fotografia nesse processo. O neologismo refere-se a um “modo explicitamente fotográfico de escrita”, advindo de uma analogia entre a “escrita” de luz da fotografia e a inscrição de fatos nesse novo tipo de produção de prosa.⁴⁷

45. BUCHLOH, Benjamin. H. D. From *Faktura* to *Factography*. *October*, New York, v. 30 (outono, 1984), p. 107.

46. FORE, Devin. Introduction. *October*, New York, v. 118 (outono, 2006), pp. 3-10

47. DICKERMAN, Leah. The Fact and the Photograph. *October*, New York, v. 118 (outono, 2006), p. 134.

Figura 2: El Lissitzky. Página do catálogo do **Pavilhão Soviético de PRESSA** com vistas da exposição nos quatro cantos da imagem, Colônia, 1928. Fonte: BUCHLOH, Benjamin. From *Faktura* to *Factography*. *October*, New York, v. 30, (outono, 1984), p. 83.



Esperando que agora o leitor tenha compreendido de maneira mais efetiva as transformações entre os usos da legenda e o sequenciamento de imagens no cinema e seu potencial revolucionário, tendo como base as reflexões dos soviéticos, voltemos às análises de Walter Benjamin em relação à fotografia e à legenda, vinculadas à ideia de uma “escrita-imagem” de caráter operativo. Façamos mais um retorno e voltemos para o ensaio “Pequena história da fotografia”, de 1931.

Ao discorrer sobre a condição da fotografia antes de ser absorvida pela imprensa, Benjamin afirma: “O semblante humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava”⁴⁸. Sem a necessidade imperiosa da legenda, a fotografia se acomodava em uma experiência da demora, do repouso, do ensimesmamento, em suma, da aura em seus últimos vestígios. Tal experiência era reflexo da própria condição de produção lenta e demorada de aparelhos como o daguerreótipo. O tempo prolongado de produção de uma fotografia exigia concentração e persistência no próprio processo, que, por sua vez, promovia a separação entre a atualidade e a fotografia.

Com a imprensa, a legenda passa a ser fundamental, e a fotografia ganha um uso fortemente político e potencialmente revolucionário. Benjamin compactua com as reflexões de Brecht, que entende que a “simples reprodução da realidade” não diz muito sobre a realidade. Assim, é “[...] preciso, pois, *construir* alguma coisa, algo de artificial, de fabricado”⁴⁹. Para Benjamin, um dos grandes méritos dos surrealistas, e do cinema russo em maior grau, é de fazer essa construção. E o ponto de partida para que isso ocorra é a legenda, especialmente a legenda da imprensa soviética.

Retomando as frequentes referências à ideia de choque, Benjamin assim finaliza o ensaio “Pequena história da fotografia”:

A câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa. Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas

48. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 102.

49. Ibidem, p. 106.

imagens e denunciar o culpado? Já se disse que o “analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar”. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?⁵⁰

50. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 107.

A perturbação do espectador, que Benjamin menciona em “A obra de arte”, é vista em “Pequena história da fotografia”, de quatro anos antes, como choque. Um choque que paralisa. A legenda funciona como ferramenta de literalização da vida para que a fotografia não perca sua objetividade e seu potencial revolucionário, as principais funções que Benjamin atribuiu a ela. Se o espectador vai em busca de pistas para compreender a história que ali é contada, o fotógrafo sai em busca das pistas na própria cidade. Partindo da famosa afirmação de Moholy-Nagy – “analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar” –, Benjamin entende que, para um fotógrafo ser capaz de traçar histórias em suas imagens, ele precisa desenvolver uma capacidade de “ler” suas próprias fotografias.

Em *Passagens*, Benjamin faz uma reflexão que aponta para tais questões que envolvem atualidade, tempo e política: “[...] Devido a sua natureza técnica, a fotografia, em contraste com a pintura, pode e deve estar relacionada a um período determinado e contínuo de tempo (o tempo de exposição). Seu significado político já está contido *in nuce* nessa capacidade de precisão cronológica”⁵¹.

O pesquisador Bernd Stiegler denomina esse processo de “indexação histórica”, que abarca também a literalização das fotografias e “[...] remete à atualidade, ao momento e às circunstâncias da tomada fotográfica”⁵². Essa indexação histórica oriunda da fotografia enquanto experiência do tempo se dá em fotógrafos como Karl Blossfeldt e August Sander, mas especialmente em Atget, por meio do reforço do detalhe e do apagamento da aura. As fotografias de Atget são capazes de criar uma nova relação imagética com a realidade dada sua escolha de motivos, que se afasta da escolha dos motivos pictóricos e volta-se para uma concepção inédita de semelhança e serialidade.⁵³

A ruptura que Benjamin percebe em Atget vem de uma transformação da representação de um objeto único e singular (que era frequente nas imagens tanto dos daguerreótipos como das fotografias de vanguarda) para um objeto serial. Atget, nesse sentido, trabalha na zona das semelhanças das coisas que foram produzidas em série, como sapatos, porta-botinas ou manequins. Stiegler continua:

51. BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 730.

52. STIEGLER, Bernd. Walter Benjamin e a fotografia. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO, Rubens; VEDDA, Miguel (org.). **Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas.** São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 33.

53. Ibidem, p. 34.

A “destruição da aura”, segundo a formulação de Benjamin no exemplo de Atget, é “a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o semelhante no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (GS II, p.379). Esse aspecto de uma relação modificada com o mundo dos objetos implica em um novo index histórico das fotografias. No lugar de uma “inserção sem legenda no espaço da imagem”, que ainda era constitutivo para os primórdios da fotografia, surge então uma rotulação necessária, que fornece uma data histórica para cada registro e, deste modo, situa temporariamente a singularidade no sentido de uma qualidade documental e uma atualidade da imagem. A história de agora em diante não é obviamente dada, mas antes precisa ser reconstruída.⁵⁴

Assim, Benjamin percebe que a destruição da aura vem de uma percepção aguda que captura as semelhanças no mundo mesmo nos fenômenos únicos. Percepção essa que é fruto das possibilidades de reproduzibilidade. Essa nova relação temporal com o mundo, promovida pela relação entre atualidade e a fotografia, fornece registros históricos que, por sua vez, atuam como pistas para que histórias sejam reconstruídas. Stiegler afirma que “[...] a legibilidade das fotografias é dependente da história latente em sua superfície, da percepção do index histórico que a marca”⁵⁵.

54. STIEGLER, Bernd. Walter Benjamin e a fotografia. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO, Rubens; VEDDA, Miguel (org.). **Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 35.

55. Ibidem, p. 35.



Figura 3: Eugène Atget. Página de Atget: **Photographie de Paris**. Nova York: E. Weythe, 1930.

A literalização da fotografia é também discutida por Walter Benjamin em “O autor como produtor”, de 1934.⁵⁶

A partir do entendimento de que “[...] o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo”⁵⁷, Benjamin comprehende que o

56. BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 120-136.

57. Ibidem, p. 127.

58. BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 123.

59. Ibidem, pp. 123-4.

60. Ibidem, p. 129.

61. Ibidem, p. 129.

escritor deve assumir uma postura de produtor que, com determinadas estratégias, passa a modificar o aparelho produtivo ao invés de abastecê-lo. Nessa concepção, é retomado o conceito de “escritor operativo” de Tret’iakov. O escritor operativo é aquele que assume uma função não de relatar, “[...] mas combater, não ser espectador, mas participante ativo”⁵⁸.

Benjamin vê em Tret’iakov um exemplo de escritor que amplia, com sua produção, o “vasto horizonte” que repensa os gêneros literários a partir das possibilidades técnicas da época. O filósofo comprehende que tais gêneros estão e sempre estiveram em constante processo dialético de transformação, e que os anos 1930 testemunhavam “[...] um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições habituais poderiam perder sua força”⁵⁹.

Nessa concepção, o jornal soviético é visto como um espaço em que se ultrapassa as distinções convencionais entre os gêneros literários, entre ensaio e ficção e entre a própria condição de autor e leitor, pois o leitor, especialista em seu próprio trabalho, é convidado a escrever nos jornais nas seções a ele destinadas. Essa condição não existe no jornal europeu, uma vez que a imprensa pertence “ainda” ao capital. Para Benjamin, o jornal representa a posição mais importante a ser ocupada pelo escritor, embora ele seja controlado pelo seu inimigo.

Compreendendo que o escritor, agora denominado produtor, não deve abastecer o aparelho produtivo, mas modificá-lo, o filósofo defende um uso político da fotografia a partir da renovação, realizada de dentro, do mundo como ele supostamente era. Tal renovação viria da derrubada das barreiras impostas pelo aparelho produtivo, para que sejam superadas as “[...] contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência”⁶⁰. Essa descompartimentalização vem do rompimento dos limites entre a escrita e a imagem:

Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário. Mas só podemos formular convincentemente essa exigência quando nós, escritores, começarmos a fotografar. Também aqui, para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político.⁶¹

Benjamin enxerga, na fotografia, sua capacidade de mergulhar “[...] naquela massa líquida incandescente com a qual serão fundidas as novas formas”, fazendo referência ao uso desse dispositivo na luta

de classes. Dentro dessa massa em brasa, o trabalho do fotógrafo que escreve e do escritor que fotografa leva à derrubada das fronteiras entre as duas forças produtivas: a material e a intelectual.

Assim, a fotografia rompe sua casca da pura visualidade, e a escrita rompe sua casca da distância material, juntas em prol da revolução. Nesse sentido, para retomar as reflexões de “Guarda-livros juramentado”, os poetas “renovarão sua autoridade na vida dos povos”.

290

Vitor Marcelino

A utopia do livro-monumento



Figura 4: Alexander Rodchenko. *Livros [Por favor]! Em todas as áreas de conhecimento*, 1924. Cartaz.

Em busca de caminhos

Vimos como Benjamin, devido ao contato próximo com os soviéticos, propõe uma análise materialista e dialética da fotografia, da escrita, da imprensa e do cinema com objetivos notadamente políticos. A fotografia, a princípio, foi vista como portadora de uma determinada visualidade que promovia a “contemplação descomprometida”, pois ainda era permeada pela recepção aurática. Desligando-se, processualmente, de aspectos ritualísticos, a fotografia se seculariza para fundar-se na política. Em um contexto revolucionário, Benjamin defende uma função política de tal linguagem ao perceber o potencial de reconstrução de histórias voltadas para as massas. Nesse sentido, a legenda torna-se ponto de partida.

Nesse processo, vimos como o uso da palavra era importante para as montagens tanto de Eisenstein como de Vertov. A presença desse recurso também se torna patente em El Lissitzky nas suas concepções não apenas de livro, como também de revistas e exposições. Se Benjamin destaca o papel fundamental da legenda na literalização da fotografia, Lissitzky sonha com um alfabeto universal, uma espécie de superlegenda que surgiria do híbrido fotografia-escrita. O filósofo também vislumbrou essa escrita-imagem que se tornaria um consistente caminho para a politização da poesia. O poeta se politizaria através da técnica fotográfica, que tem a capacidade de mergulhar na “massa líquida incandescente” da sociedade industrial. Nesse sentido, Benjamin propõe uma narrativa pautada na noção de legibilidade, que estremece a representação tradicional do tempo, voltando-se para a noção de atualidade e indexação histórica.

Assim, o termo “operativo”, de Tret’iakov, é retomado. Podemos relacionar tal termo a Lissitzky, que tinha como parceiro fundamental o cineasta Dziga Vertov, dentro de um esforço utópico de transformação da sociedade a partir das produções artísticas. Em uma mútua influência, vimos os esforços dos dois artistas em promover a transformação social via a imagem técnica de caráter fortemente narrativo e persuasivo.

Nesse processo, o cinema passa a ser visto por Benjamin como uma manifestação potencialmente revolucionária, devido à sua capacidade precisa e cirúrgica de penetrar, de modo mais potente, a mesma massa em brasa. Se as imagens fotográficas exigem a presença da legenda para que suas histórias possam ser reconstruídas, no cinema, essa mesma reconstrução se dá no sequenciamento das imagens. Sem a legenda, é a própria imagem anterior que, ao mal se firmar, já se sobrepõe à próxima, criando novos sentidos. Assim, o cinema configura um modo inédito de recepção das imagens que se pauta no choque promovido pelo sequenciamento. A noção de intervalo, como um todo complexo formado por partes que se imbricam, é então fomentada por Dziga Vertov. Reflexão que será aprofundada por Eisenstein, que vê, na sobreposição dos fotogramas, a “explosão em um novo conceito”.

O potencial revolucionário desse procedimento se dá a partir da noção de *Spielraum*, que se configura em um espaço de jogo e de treino para a realidade. Com o cinema, Benjamin entende que essa relação de jogo se configura plenamente pela primeira vez na história da arte e da cultura. Mas tais experiências não são absolutamente inéditas. O

que se torna inédito é sua recepção, que deixa de ser individual, em um tempo pré-cinematográfico, para apresentar-se como coletiva.

Atualmente, a concepção do livro fotográfico enquanto sequência de imagens, com ou sem a presença de legendas, editadas com o intuito de formar um todo completo, e não uma compilação de imagens isoladas e autônomas, é frequente nos estudos sobre o tema. Embora seja difícil perceber claramente uma história ali contada, podemos constatar o agenciamento específico dessas imagens – seja por sua justaposição ou nas lentas sobreposições que se criam com o folhear as páginas –, que faz surgir novos sentidos.

Sabemos que, com a tecnologia digital, o que antes era possível de se fazer apenas nas editoras e parques gráficos, passou a ser feito em casa e em pequenas editoras e coletivos, possibilitando que a produção dos livros fotográficos crescesse exponencialmente nos últimos anos. Sabemos também que as narrativas cinematográficas das últimas décadas exerceram forte influência sobre a produção de muitos desses livros fotográficos. Entretanto, o livro fotográfico parece ocupar um lugar que, dubiamente, contrapõe-se à concepção frenética que tanto a internet quanto o cinema *blockbuster* impõem. A experiência desse tipo de livro exige determinada lentidão em folhear suas páginas, em traçar relações entre imagens que, às vezes, parecem-nos tão dispare, em reconstruir uma narrativa que insiste em escorrer pelos nossos dedos quando imaginamos que a capturamos. Muitas vezes, ao ver um desses livros, nos encontramos na “busca de caminhos” que Benjamin menciona, mas um caminho que não prima pela objetividade jornalística das revistas e jornais ilustrados, muito pelo contrário, é uma busca etérea, que não consegue reconstruir plenamente o caminho, ou caminhos, ali apresentados. E talvez seja justamente nessa inconstância que habite a experiência marcante de folhear um livro fotográfico. É inegável que o sequenciamento cinematográfico e os ensaios fotojornalistas são fundamentais para se compreender os atuais livros fotográficos, mas, por outro lado, seria possível perceber uma espécie de reabilitação da experiência fotográfica pré-imprensa e pré-cinematográfica (ou pelo menos, algo próximo à experiência do cinema mudo) promovida por tais livros? O livro do futuro de Lissitzky, muito menos o novo livro do novo poeta de Benjamin, não aconteceu. Mas, o que podemos aprender com a utopia desses autores nesse atual momento distópico?

Bibliografia

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**: a dramaturgia da forma em "Stuttgart" (1929). São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 114-119.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 120-136.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 91-107.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987, v.2, pp. 9-70.

BUCHLOH, Benjamin. H. D. From Faktura to Factography. **October**,

New York, v. 30, (outono, 1984), pp. 82-119.

DELVAU, Alfred. **Les Murailles Révolutionnaires**. Paris: Chez J. Bry Aine, 1852.

DICKERMAN, Leah. The Fact and the Photograph. **October**, New York, v. 118 (outono, 2006), pp. 132-152.

EISENSTEIN, Sergei. A dramaturgia da forma do filme. In: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. São Paulo: Zahar, 2002, pp. 49-71.

EISENSTEIN, Sergei. Stuttgart. In: ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**: a dramaturgia da forma em “Stuttgart” (1929). São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 61-121.

FORE, Devin. Introduction. **October**, New York, v. 118 (outono, 2006), pp. 3-10.

HANSEN, Miriam Bratu. Part II: Benjamin. In: HANSEN, Miriam Bratu. **Cinema and experience**: Sigfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkley: University of California Press, 2012, pp. 73-204.

LISSITZKY, El. Nossa livro. In: ARMSTRONG, Helen (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp. 27-37.

MARCELINO, Vitor. El Lissitzky e o uso da fotografia como linguagem universal. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 35, pp. 114-125, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/12872/11441>>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2019.

MICHELSON, Annette. Introduction. In: VERTOV, Dziga. **Kino-Eye**: the writings of Dziga Vertov. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1983, pp. XV-LXI.

RIBALTA, Jorge (org). **Public Photographic Spaces**: exhibitions of propaganda from PRESSA to The Family of Man. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2009.

SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e A obra de arte. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 43-171.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. **Revista Maracanã**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, jan./

jun. 2016, pp. 58-74. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20860>>. Acesso em: 4 de março de 2019.

STIEGLER, Bernd. Walter Benjamin e a fotografia. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO, Rubens; VEDDA, Miguel (org.).

Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Editora Unesp, 2015, pp. 23-43.

VERTOV, Dziga. NÓS: Variação de um manifesto. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, pp. 201-204.

VERTOV, Dziga. Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, pp. 204-210.

Vitor Marcelino é doutorando no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, instituição onde esta pesquisa foi realizada. É mestre, bacharel e licenciado em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia. É docente na Faculdade SESI-SP de Educação.

Artigo Inédito

Amir Brito Cadôr
DOI [0000-0001-9471-3607](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.164764)

We publish to find comrades

Publicamos para encontrar camaradas

** O texto faz parte de uma pesquisa em andamento sobre a história das publicações de artista no Brasil, realizada com apoio parcial da Fapemig.

palavras-chave:
revista de artista; arte postal;
poesia visual

Artigo a respeito das revistas de artista publicadas no Brasil no período de 1952 a 1988, no qual se mostra a formação de uma rede de colaboradores que perpassa a maioria das publicações, com destaque ao papel que tiveram as revistas para o surgimento dos livros de artista. O artigo é resultado de um mapeamento inédito das revistas, realizado com o objetivo de montar uma exposição dedicada ao tema. Esse tipo de produção, ignorado por boa parte da historiografia brasileira, até mesmo em estudos sobre os livros de artista, é fundamental para entender o fenômeno atual das publicações de artista.

keywords:
Artist's Magazines; Mail Art;
Visual Poetry

Article about artist's magazines published in Brazil from 1952 to 1988, showing the formation of a network of collaborators that runs through most publications, highlighting the role that magazines had for the emergence of artist's books. The article is the result of an unpublished mapping carried out with the objective of organizing an exhibition dedicated to the theme. This type of production, ignored by much of Brazilian historiography, even in studies on artist's books, is fundamental to understanding the current phenomenon of artist's publications.

palabras clave:
revista de artista; arte postal;
poesía visual

Artículo acerca de las revistas de arte publicadas en Brasil en el período entre 1952 y 1988, en lo cual se presenta la formación de una red de colaboradores que atraviesa la mayor parte de las publicaciones, con especial énfasis al papel que jugaron las revistas para el surgimiento de los libros de artista. El artículo resulta del mapeo inédito de las revistas hecho con el propósito de organizar una exhibición dedicada a lo tema. Ese tipo de producción, ignorado por grande parte de la historiografía brasileña, hasta en estudios sobre los libros de artistas, es central para comprender el fenómeno actual de las publicaciones de artistas.

*Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil

DOI: [10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.164764](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.164764)

A publicação de um livro ou revista é um empreendimento editorial que envolve um custo significativo, o domínio de conhecimento especializado a respeito das tarefas que envolvem suas diversas etapas de produção e o apoio de uma logística de distribuição. No Brasil, fazer livros é um desafio maior do que em outros países, e no caso dos livros de artista, a situação não é muito diferente do livro tradicional: além dos problemas de distribuição, até a década de 1990 não havia quase nenhum incentivo do governo, e o mercado de arte ainda era incipiente, com poucos museus e galerias de arte, se pensarmos nos espaços fora do eixo Rio-São Paulo. Ou seja, mesmo que os artistas decidissem publicar por conta própria, precisavam enfrentar o problema de fazer os livros e revistas chegarem ao seu público.

As revistas, que enfrentam problemas semelhantes ao dos livros, têm a vantagem de poder contar com uma rede formada pelos seus colaboradores, que também podem auxiliar a pagar os custos de produção. Este texto mostra como se formou uma rede de artistas e poetas, de norte a sul do país, que publicaram seus livros e revistas apesar de todas as dificuldades, criando seu próprio circuito de produção e distribuição. A maioria dos artistas que se envolveram com a publicação de revistas também publicaram livros, de modo que a revista é uma espécie de laboratório para pensar a arte impressa. O texto destaca, ainda, a importância das revistas para a consolidação de uma cena artística de vanguarda, enquanto alternativa à ausência de espaços para esse tipo de trabalho – poemas visuais, registros de performances e obras de arte conceitual.

Em meio à recente industrialização do país, promovida em meados do século passado, artistas e poetas realizaram, em 1956, a Exposição de Arte Concreta, no recém-criado Museu de Arte Moderna de São Paulo, cujo catálogo foi publicado em forma de artigo na revista de arquitetura *Módulo*. Entre os participantes da mostra estavam os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que formaram, com Décio Pignatari, o grupo Noigandres, que veiculava seus poemas concretos e suas ideias em uma revista de mesmo nome, uma brochura de pequeno formato, mais parecida com um livro. O poeta Décio Pignatari (1927-2012) teve o seu livro-poema “Life” publicado como um encarte no nº 4 da revista, que adotou um formato diferente das edições anteriores – ao invés do volume encadernado, de tamanho modesto, optaram por um portfólio em grande formato contendo poemas-cartazes. Depois de

1. O grupo cuidava de todos os aspectos da edição: da impressão à distribuição – boa parte dava-se de mão em mão. As primeiras publicações não eram vendidas, mas distribuídas a intelectuais e interessados. A partir de *Invenção*, os livros começaram a ser vendidos em algumas poucas livrarias paulistanas que aceitavam as obras em consignação. Foram publicados livros de Pedro Xisto (*Vogaláxias*, 1966, e *Logogramas*, 1967), Marco Antonio Amaral Rezende (*Aumenta sua renda*, 1969), Edgard Braga (*Algo*, 1971, e *Tatuagens*, 1976), Augusto de Campos (*Colidouescapo*, 1971), Ronaldo Azeredo (poema avulso sem título “catapérolas”, 1971), Florivaldo Menezes (*Inverso*, 1972), Julio Plaza e Augusto de Campos (*Caixa Preta*, 1975).

2. “*Navilouca*” é uma palavra-poema criada por Waly Salomão, inspirada na *Stultifera Navis* [nau dos insensatos], descrita por Michel Foucault no livro *História da Loucura*.

editarem cinco números da *Noigandres*, entre 1952 e 1962, os poetas concretos lançaram outra revista, chamada *Invenção*, que também teve apenas cinco números, lançados entre 1962 e 1967. Outro livro-poema de Décio Pignatari, *Organismo*, foi publicado originalmente em 1960 e reeditado como encarte da revista *Invenção* nº 5, em 1967. A partir do terceiro número, a revista passou a ser publicada com o selo “edições Invenção”. Com esse mesmo nome, foram publicados diversos livros de poetas concretos, a maioria nos anos 60 e 70.¹

Outro grupo de vanguarda, menos conhecido no campo das artes visuais, mesmo no Brasil, é o poema/processo, fundado por Wlademir Dias-Pino, Neide e Alvaro de Sá e Moacy Cirne em 1967. O poema/processo divulgou suas ideias e seus trabalhos em três revistas diferentes, editadas por seus membros – *Ponto*, lançada em 1967, *Processo*, em 1968, e *Vírgula*, 1972, as duas últimas com apenas um número cada. Como característica comum, eram revistas-envelope (fig. 1), em alguns casos, contendo envelopes menores para reunir o conjunto de trabalhos de cada participante, com cartões postais, livretos grampeados ou folhas avulsas. O livro *Alfabismo*, de Alvaro de Sá, fez parte das revistas *Ponto* e *Processo*, mas também circulou como peça autônoma, assim como o livro *Brasil Meia-meia*, de Wlademir Dias-Pino – uma colagem a partir de fotografias mostrando a repressão e a agressão aos que se manifestavam contra o regime, uma crítica aos abusos dos militares –, foi publicado no primeiro número da revista *Ponto*. O uso sistemático que fizeram da troca de correspondência com artistas de outras regiões do Brasil e até mesmo do exterior, e a própria escolha de imprimir revistas em envelopes os coloca como pioneiros da Arte Correio no Brasil, numa época em que a expressão ainda era desconhecida. Dias-Pino manteve correspondência com o argentino Edgardo Vigo, editor da revista *Hexágono*, bem como com o uruguai Clemente Padín, chegando a fazer uma edição conjunta das revistas *Ponto* e *Ovum 10*, dedicada ao poema/processo.

Inspirados em publicações como *Noigandres* e *Invenção*, os poetas Torquato Neto e Waly Salomão elaboraram, em 1971, o projeto de uma revista capaz de revelar a produção poética experimental do Brasil da época, influenciada pelo Tropicalismo e pela contracultura. Em formato grande (27 x 36 cm), *Navilouca*² apresentava-se já na capa como “edição única”, funcionando como uma antologia de poetas experimentais. No entanto, o grupo não conseguiu reunir os recursos



300

Amir Brito CadôrPublicamos para encontrar
camaradas

Figura 1: Wlademir Dias-Pino (ed.), *Virgula*, 1972. Tipografia, 24 x 17 cm. Fotografia: William Allen

necessários para imprimir e distribuir a sua criação. Torquato morreu em 1972, sem conseguir ver a revista publicada. Com a intermediação de Caetano Veloso, Waly conseguiu que André Midani, executivo da Polygram, apoiasse a ideia. *Navilouca* foi finalmente lançada em 1974 e oferecida como brinde de Natal a clientes da gravadora. Ela contou com participação dos poetas concretos, do cineasta Ivan Cardoso, dos artistas plásticos Hélio Oiticica e Lygia Clark, entre outros.

O mesmo grupo que participou da *Navilouca* realizou outra revista, que também teve apenas uma edição, a *Polem*, lançada em 1974. Editada no Rio de Janeiro pelo poeta Duda Machado, ficou conhecida como uma revista de poesia experimental, que agregava artistas normalmente classificados pela crítica historiográfica em correntes separadas, a saber: os concretos, que iniciaram suas pesquisas na década de 1950 (Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos), os tropicalistas de 1960 (Torquato Neto, Rogério Duarte, Caetano Veloso e Hélio Oiticica) e os marginais da década de 1970 (Waly Salomão, Chacal, Ivan Cardoso, Luiz Otávio Pimentel). Além deles, participaram artistas plásticos como Waltercio Caldas, Antonio Dias, Iole de Freitas, Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Regina Vater. O projeto gráfico da revista foi feito por Ana Maria de Araújo, viúva de Torquato Neto, que havia diagramado a *Navilouca*.

A *Polem* inaugurou no Brasil um tipo de intervenção feita por artistas que se tornaria comum décadas depois, os chamados “ensaios gráficos”, que consistem em trabalhos criados especificamente para determinada revista, ao invés de uma simples reprodução de uma obra existente. Antonio Dias e Iole de Freitas fizeram, cada um, um trabalho que ocupa uma página dupla, jogando com a ideia de espelhamento da página (*A ilustração da Arte* e *Duelo, elo*, respectivamente).

3. As etiquetas também foram usadas em gravuras e múltiplos criados no mesmo

ano.

Waltercio Caldas, por sua vez, participou com um trabalho chamado *O Colecionador*, uma etiqueta adesiva com a palavra FIM colada em uma das páginas.³

Entre os colaboradores da *Polem* estava o poeta e engenheiro eletrônico baiano Ertos Albino de Souza, que publicou, com recursos próprios, a revista *Código*. O primeiro número da publicação não tinha nome, mas estampava na capa um poema de Augusto de Campos formado de uma só palavra que acabou se tornando o logotipo da revista. Ela teve 12 edições (entre 1974 e 1986) e reuniu poetas que deram continuidade ao projeto verbivocovisual, com intensa participação dos poetas concretos em todos os números, incluindo edições especiais sobre os 30 anos da poesia concreta, publicada em 1986, uma edição sobre os 50 anos de Augusto de Campos e outra sobre os poemas e traduções de José Lino Grunewald. O sexto número da revista era um trabalho autônomo, em formato portfólio, com desenhos de Décio Pignatari “psicografando” Oswald de Andrade. Ertos depois se tornaria também editor pelas edições *Código*, como é o caso de um livro de Pedro Xisto impresso em tipografia e de *Vocogramas*, de Décio Pignatari, formado por diagramas de voz produzidos na locução de sílabas.

Motivados pelo exemplo da revista *Código*, dois jovens de Pirajuí, no interior de São Paulo, Omar Khouri e Paulo Miranda, decidem publicar sua própria revista, em 1975, com mais ênfase na poesia visual e grande participação de artistas como colaboradores. *Artéria* tem como característica, em seus primeiros números, o uso de formatos diversos para cada edição e a ideia de uma revista como exposição portátil, o que a aproxima, em alguns momentos, da revista estadunidense *Aspen*. O segundo número, por exemplo, consistia em uma sacola plástica contendo trabalhos impressos em tipografia, carimbo, serigrafia; o terceiro número (fig. 2), lançado em 1977, era uma caixa de fósforos impressa com o nome *Art3ria*, depois veio uma fita k7, em edição dedicada à poesia sonora e às poéticas experimentais da voz, em 1980, e a quinta edição, novamente com folhas avulsas, em tamanhos diversos, totalmente impressa em serigrafia pelos participantes, em 1991.⁴

4. A revista *Artéria* é a única mencionada neste artigo que ainda está na ativa: publicou o décimo primeiro número em 2016 e está em fase de preparação do número seguinte.

Em São Paulo, o casal de artistas Julio Plaza e Regina Silveira teve participação importante no cenário das publicações de artistas no Brasil. Depois de passar uma temporada residindo em Porto Rico como professores convidados, trouxeram para o Brasil a experiência que



Publicamos para encontrar
camaradas

Figura 2: Carlos Valero,
Art3ria, 1977. Tipografia, 4,5
x 5,5 cm, Coleção Livro de
Artista, UFMG, Belo Horizonte.

5. SILVEIRA, Regina.
Depoimento. In: **Arte: Novos
Meios/ Multimeios - Brasil
70/80.** São Paulo: Fundação
Armando Alvares Penteado,
2010. Reedição do catálogo da
exposição realizada no Museu
de Arte Brasileira/FAAP em
1985.

6. O primeiro número contou
com Amélia Toledo, Cláudio
Pons, Cláudio Ferlauto,
Cláudio Tozzi, Donato
Chiarella, Evandro Carlos
Jardim, Guta, Julio Plaza,
Mario Ishikawa, Regina
Silveira e Ubirajara Ribeiro.

7. Participaram do terceiro
número A. C. Sparapan,
Amélia Toledo, Anésia
Pacheco Chaves, Artur
Matuck, Donato Chiarella,
Donato Ferrari, Fábio M. Leite,
Fernando Lemos, Gabriel
Borba, Gerson Zanini, Guta,
Julio Plaza, Mario Ishikawa,
Mirian Chiaverini, Regina
Silveira, Roberto Keppler e
Ubirajara Ribeiro.

8. Anésia Pacheco Chaves,
Amélia Toledo, Cláudio Tozzi,
Evandro Carlos Jardim,
Fred Forest, Julio Plaza,
Regina Silveira, Vera Chaves
Barcellos.

9. Considerando a presença
em acervos e a participação
em exposições no Brasil e

ganharam com a organização de mostras de *Mail Art*. Eles editaram, entre 1973 e 1974, três números de *On/Off* com trabalhos de Amélia Toledo, Ubirajara Ribeiro, Mario Ishikawa, Evandro Carlos Jardim, Donato Ferrari, Donato Chiarella, além dos próprios trabalhos. A revista circulava de mão em mão, distribuída entre amigos. Muitos participantes eram artistas que lecionavam na FAAP, “cada um fazia sua parte, imprimindo onde pudesse, por isso as páginas são de tamanhos algo diferentes”⁵. O primeiro⁶ e terceiro números⁷ são folhas avulsas dentro de um envelope e o segundo número é um conjunto de cartões postais.⁸

Julio Plaza, artista espanhol radicado no Brasil, teve destacada atuação como designer gráfico em livros de outros artistas, como curador de mostras baseadas no modelo de Arte Postal (envio de trabalhos pelo correio, sem júri, sem devolução das obras), incluindo a Bienal de São Paulo (da qual foi curador adjunto em edição que teve Walter Zanini como curador). Além de colaborador assíduo das revistas *Código* e *Artéria*, realizou trabalhos em colaboração com Augusto de Campos⁹, tornando-se também editor de uma revista, *Qorpo Estranho*, publicada entre 1976 e 1982, junto com o poeta Régis Bonvicino. Autodenominada “uma revista de invenção”, a publicação contou com um “número zero”, a revista *Poesia em Greve*, editada em 1975

por Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino, com projeto gráfico de Julio Plaza. *Qorpo Estranho* teve três números, sendo que, no último, mudou de nome, passando a se chamar *Corpo Extranho* (Fig. 3).

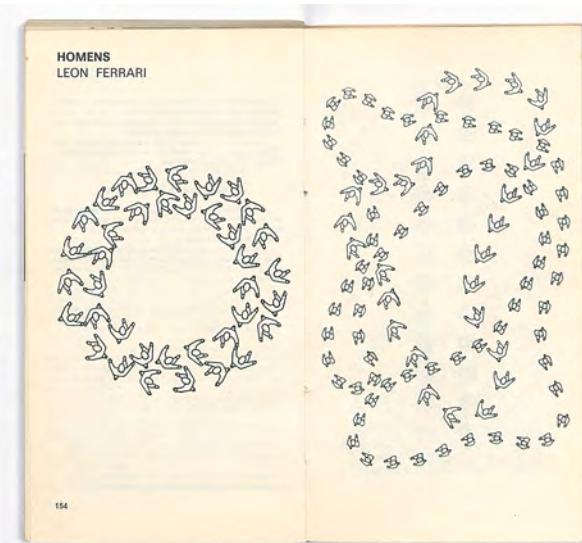
no exterior, talvez os livros *Poemóbiles* (1974) e *Caixa Preta* (1975), publicados pela dupla, estejam entre os mais famosos livros de artista do Brasil.

10. Regina Silveira foi a primeira artista brasileira a publicar um livro pela editora de Barneveld, que só editava livros feitos com carimbos, em tiragem de 100 exemplares. No ano seguinte, também publicaram pela Stempelplaats os brasileiros Cláudio Goulart (*Passport*), Leonhard Frank Duch (*Muro de Protestos*) e Paulo Bruscky (*Rubber Book*).



Figura 3: Julio Plaza e Régis Bonvicino (ed.), *Corpo Extranho*, 1982. Offset, 11 x 20 cm, Coleção Livro de Artista, UFMG, Belo Horizonte.

Regina Silveira foi colaboradora de diversas revistas publicadas nos anos 1970, tendo participado em quase todas edições da revista *Artéria*; seu livro, *The Art of Drawing*, de seis páginas, foi republicado integralmente, como ensaio gráfico, na revista *Corpo Extranho*; um desenho de Regina Silveira que faz parte da série *Topografias* aparece na capa do quarto número da revista *Código*, de 1980. “Topografias” também é o nome de uma exposição que a artista realizou em Amsterdã, onde apresentou um livreto em formato sanfona que ela havia auto-editado em offset dois anos antes e que foi produzido em nova edição, utilizando-se carimbos, e publicado pela editora Stempelplaats, de Aart Barneveld, companheiro de Ulises Carrión.¹⁰ Regina também participou da revista *Ephemera*, editada em Amsterdã por Carrión e dedicada a trabalhos que circulavam pelo correio, como selos, carimbos, postais, adesivos, poemas visuais etc.



Outra artista que manteve contato com Ulises Carrión, Vera Chaves Barcellos, de Porto Alegre, fazia parte do grupo Nervo Óptico. A seu convite, o artista mexicano fez uma exposição individual em Porto Alegre no espaço alternativo que o grupo mantinha no centro da cidade, onde realizou sua famosa conferência sobre a nova arte de

Publicamos para encontrar
camaradas

fazer livros. O grupo editou, de abril de 1977 a setembro de 1978, treze edições de um boletim no formato de um pequeno cartaz; cada edição era dedicada a um artista do grupo, exceto o primeiro, o oitavo e o décimo números, que foram obras coletivas. O cartazete *Nervo Óptico* nº 10 é o único em formato diferente dos outros, uma folha A3 dobrada ao meio que foi inserida na nona edição do periódico *Ephemera*, de 1978. Essa edição da revista foi impressa em papel amarelo ouro, em contraste com o papel branco do encarte feito pelos brasileiros. Nela, ainda, foram publicados trabalhos de Silvio Spada, Regina Silveira e Leonhard Frank Duch.

Uma edição especial sobre o Brasil foi publicada ainda em 1978 (*Ephemera* nº 12, Special Issue Brazil). No ano seguinte, Carrión fez uma exposição com quatro artistas brasileiros que se tornaram mais conhecidos internacionalmente do que em seu próprio país: Paulo Bruscky, Leonhard Frank Duch, Unhandejara Lisboa, Jota Medeiros. Barneveld e Carrión editaram o periódico *Rubber*, dedicado à arte feita com carimbos. A edição de fevereiro (volume 2, número 2, 1979) era dedicada aos quatro artistas brasileiros e consistia, ao mesmo tempo, no catálogo da mostra (fig. 4). A capa reproduzia a primeira edição da revista *Karimbada*, editada em João Pessoa, na Paraíba, entre 1978 e 1979, por Unhandejara Lisboa.

Karimbada teve três números, que circulavam apenas pelo correio, com tiragem de 150 exemplares, e apresentava trabalhos realizados com carimbos. A capa era um envelope impresso em tipografia com o logotipo da revista ocupando toda a largura do seu lado maior e espaços em branco para o carimbo do número da edição e o endereço do destinatário. Era uma revista do tipo *assembling*, em que o editor podia definir um tema, o formato e até mesmo a técnica de impressão e os colaboradores enviavam uma quantidade pré-determinada de trabalhos impressos. Trata-se de um modelo colaborativo de produção, muito parecido com as convocatórias de arte postal, sendo adotado também por outras revistas brasileiras.

Esse tipo de revista também era chamada de revista-envelope, pois as folhas não eram encadernadas e vinham agrupadas em um envelope, como na revista *On/Off*. A maioria das revistas-envelope publicadas no Brasil foram editadas por integrantes do poema/processo e outros artistas ligados à poesia experimental, tornando-se mais comuns entre os que participavam do circuito de arte-postal. O



Figura 4: Aart Barneveld e Ulises Carrión (ed.), *Rubber*, 1979. Offset, 14 x 20 cm, Coleção Livro de Artista, UFMG, Belo Horizonte.

envelope com folhas avulsas foi escolhido porque permitia acrescentar novos trabalhos – no caso das revistas do poema/processo, a edição podia ter variações em seu conteúdo de um exemplar para outro, o que se observou também em outras revistas no formato *assembling*. A distribuição dos exemplares era feita mão a mão ou pela rede de contatos da arte postal.

Como o próprio nome indica, a revista *Experiências*, que durou de 1974 a 1976, trazia projetos experimentais, incluindo o uso de suportes e técnicas de impressão diversas. Cada envelope vinha com 15 trabalhos e a tiragem era de 300 exemplares. Teve como editores os poetas Samaral e João Carlos Sampaio e reuniu trabalhos de arte postal e do poema/processo. Foram colaboradores da revista o argentino Horacio Zabala, o pernambucano Paulo Bruscky e o baiano Almandrade, entre outros.

No Rio Grande do Norte, Falves Silva e Anchieta Fernandes, ligados ao poema/processo, editaram, entre 1970 e 1975, uma revista-envelope chamada *Projeto*. A maioria das edições eram dedicadas à obra de um único artista, como se fossem um trabalho autônomo.¹¹

Devido à sua circulação restrita, alguns poemas que foram publicados em folhas avulsas na *Projeto* foram depois incluídos em antologias, como é o caso dos poemas “não ao não” e “pornô gráfico”, de Dailor Varela, publicados como *Projeto* nº 1 e *Projeto* nº 5 e depois republicados no livro *Babel*, de 1975. Um dos números mais conhecidos da revista apresenta um trabalho de Moacy Cirne chamado *Poema para ser rasgado*, de 1973, constituído por três folhas de papel colorido com picotes formando linhas diagonais, enquanto o oitavo número trazia os chamados “*perfuration poems*”, de Falves Silva, série de oito folhas perfuradas produzida em 1975. Outro artista de Natal, Rio Grande do Norte, Jota Medeiros editou cinco números da *Povis*, nome criado pela contração das palavras “poema” e “visualidade”. Todas as edições foram feitas em conjunto com a *Projeto*, mas cada revista manteve sua numeração própria.

O artista recifense Paulo Bruscky foi editor convidado do décimo número da revista *Commonpress*, de 1977, um projeto artístico criado pelo artista polonês Pawel Petasz nesse mesmo ano que radicalizou o modelo de revista colaborativa do tipo *assembling*: ela tinha como característica convidar, a cada edição, um membro da rede internacional de arte postal para ser o editor, ou seja, o responsável por definir um

11. A palavra “revista” dificilmente aparece em algum lugar nas edições da *Projeto*, o que dificulta o trabalho de identificação da quantidade de números publicados. O livro *Projeto/Zero* (1973), de Bosco Lopes, por exemplo, seria um número da revista?

tema, o formato, número de páginas e o tipo de encadernação.¹² Depois de fazer a edição brasileira da *Commonpress* utilizando xerografia, Paulo Bruscky editou no formato *assembling* os *Multipostais*, uma publicação com grande participação de artistas estrangeiros. Como o nome indica, essa publicação, que teve oito números entre 1978 e 1996, reunia trabalhos no formato de cartão postal.

Paulo Bruscky também foi editor da revista *Punho*, publicada entre 1973 e 1996, que teve quatro números nos anos 1970 impressos com mimeógrafo manual, que funcionava com papel carbono e álcool. Por causa da ditadura militar, a posse de um mimeógrafo era controlada pela polícia e o uso não autorizado podia ser motivo para prisão, pois havia censura e controle da informação. Bruscky formou com Daniel Santiago uma parceria que durou alguns anos, em que assinavam como Equipe Bruscky & Santiago. Juntos publicaram vários trabalhos conceituais em anúncios classificados, pois esse é um espaço do jornal que não custa tão caro quanto as seções publicitárias e permite a inserção de pequenos textos poéticos, que foram depois republicados na *Revista Classificada*, em 1978. Essa revista, que contou com apenas um número (fig. 5), foi impressa em fotocópias no papel em formato ofício, grampeada e distribuída pelo correio; ela possuía poucas páginas, mas reuniu anúncios feitos por diversos artistas na seção de classificados.

O poeta Glauco Mattoso distribuiu pelo correio folhas datilografadas e copiadas com máquinas de xerox que imitavam a diagramação de uma página de jornal, material chamado ironicamente de *Jornal Dobrabil*, um trocadilho com o *Jornal do Brasil*. As folhas dobradas eram enviadas a amigos e intelectuais escolhidos. Os textos, de tom irônico e jocoso, muitas vezes em forma de aforismos, tratavam de temas que eram tabus na época, como homossexualidade e liberdade de expressão. O *Jornal Dobrabil* também divulgava poemas visuais feitos em máquina de escrever, chamados “datilogramas”. Cada edição era composta por uma única folha tamanho A4, impressa na frente e no verso.

Como pode ser percebido pelos exemplos acima, a maioria dos artistas que mais se envolveram com a publicação de livros de artista nos anos 1970 também foram editores ou colaboradores de revistas. Os primeiros trabalhos de Lenora de Barros foram todos publicados primeiro em revistas de poesia (*Poesia em Greve* e *Zero à Esquerda*) e só foram expostos em galeria muitos anos depois. Anna Bella Geiger,

12. PERKINS, Stephen. *Commonpress*. In: BOIVENT, Marie (org.). *Revues d'artistes: une sélection*. Rennes: Lendroit Galerie/Editions Provisaires, 2008.



Figura 5: Equipe Bruscky & Santiago, *Revista Classificada*, 1978. Fotocópia, 22 x 32 cm, Coleção Livro de Artista, UFMG, Belo Horizonte.

13. Em alguns livros especializados e em bancos de dados sobre as publicações de artistas, os editores das revistas brasileiras costumam ser identificados de forma equivocada. O jornalista Mário de Aratnha recebe crédito como editor de *Malasartes*, apesar de não ter participado efetivamente da revista. Aqui, cabe uma explicação: é que a legislação brasileira exigia que todo boletim informativo, jornal ou revista tivesse como editor um jornalista responsável pela publicação, com diploma universitário e registro profissional, para responder perante as autoridades. Revistas como *Malasartes*, com tiragem de 5.000 exemplares e circulação em livrarias, tinham como responsável um editor convidado, um amigo jornalista que aceitava ceder o seu nome para atender à exigência legal, sem, contudo, participar do processo editorial. A lei brasileira foi criada como uma forma de controle da informação e, por isso, a maioria das revistas que circulavam no circuito alternativo ignoravam essa exigência.

que participou do conselho editorial da *Qorpo Estranho* nº 2, também publicou um trabalho no jornal *Viva Há Poesia*, em 1979, que tinha como editor o poeta Villari Herrmann e como editor de arte Julio Plaza. Mario Ishikawa, artista que se destacou por seus trabalhos com xerografia e carimbos e que participou da *On/Off*, colaborou também na revista *Malasartes*, editada entre 1975 e 1976 por um grupo de artistas e críticos no Rio de Janeiro.¹³

A revista *Malasartes* surgiu com uma proposta bem definida e contava com patrocínio que permitiria a publicação de três números (fig. 6). Diferentemente das outras revistas mencionadas até aqui, ela veiculava também anúncios de empresas e grupos parceiros, como a Molduraria Rex, do artista Wesley Duke Lee, e do *Almanaque Biotônico Vitalidade*, uma revista do grupo Nuvem Cigana, que publicava livros de “poesia marginal”, nome com que ficaram conhecidos os livros de jovens poetas que utilizavam a linguagem coloquial em livretos que eram impressos em mimeógrafos e vendidos nos bares e nas filas de cinema. Um dos editores da *Malasartes*, o poeta Bernardo Vilhena, também era editor do *Almanaque*.

Uma parte do grupo que editou a *Malasartes* reuniu-se quatro anos depois para fazer *A Parte do Fogo*, um jornal independente em grande formato, propositalmente de difícil manuseio. A publicação teve como editores os artistas Cildo Meireles, José Resende, Tunga e Waltercio Caldas junto com os críticos João Moura Jr., Paulo Venâncio Filho, Paulo Sergio Duarte e Rodrigo Naves. O editorial da



publicação defende um programa voltado a produzir um espaço até então inexistente para a “ação” do trabalho de arte e do pensamento sobre arte. Trata-se de um dos textos de intervenção produzidos pela geração que desponta na virada dos anos 1960 para os 1970 disposta a colocar em pauta as condições da produção de arte no Brasil em pleno momento de transição política.¹⁴

Alguns artistas que participaram do corpo editorial da *Malasartes* já tinham experiência anterior com publicação independente, sendo que outros tornaram-se editores de outras revistas depois que a *Malasartes* acabou. José Resende fez parte do Grupo Rex nos anos 1960 e publicou cinco edições do jornal *Rex Time*, entre 1966 e 1967, ao lado de Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo e Frederico Nasser. Tunga, que foi colaborador da *Malasartes* e editor de *A parte do Fogo*, editou, no Rio de Janeiro, quatro números da revista *Nove* com seu irmão Gonçalo de Mello Mourão, entre 1969 e 1970.

O paulista Luiz Paulo Baravelli editou a revista que teve mais edições no período, *Arte em São Paulo*, publicada mensalmente entre setembro de 1981 e setembro de 1987, com um total de 37 números. A tiragem média variava de 500 a 1500 exemplares por número, que eram distribuídos por espaços culturais, galerias, bancas de revista e bibliotecas. Para garantir sua autonomia enquanto editor, Baravelli comprou uma pequena impressora *offset* usada, uma máquina de escrever e outros equipamentos auxiliares.¹⁵ A revista era editada de forma quase artesanal, redigida em uma máquina de escrever elétrica e impressa em *offset* em uma cor, com capa de papel cartão impressa em tipografia e encadernação em espiral. Em sua sexta edição, em 1982, foi publicada a primeira aproximação teórica do tema do livro de artista no Brasil, o texto “O livro como forma de Arte”, de Julio Plaza. No artigo, escrito de memória a partir de uma palestra de Ulises Carrión na Pinacoteca de São Paulo, Plaza retoma ideias do artista mexicano (“um livro é uma sequência de espaços”). O texto ainda é importante referência sobre livros de artista no Brasil, tendo como destaque uma análise da produção do próprio autor.

Todos os textos da *Arte em São Paulo* foram escritos por artistas convidados: Alex Vallauri, pioneiro do *graffitti*, escreveu um depoimento sobre o assunto. A revista também abriu espaço para outras formas de contribuição: alguns artistas realizaram trabalhos gráficos

14. MEIRELES, Cildo; RESENDE, José; MOURA JUNIOR, João; VENANCIO FILHO, Paulo; SERGIO DUARTE, Paulo; NAVES, Rodrigo; BRITO, Ronaldo; TUNGA; CALDAS, Waltercio. *A parte do fogo*. In: BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira*: [texturas, dicções, ficções, estratégias]. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

15. PROENÇA, Luiza. Por que e para que uma revista de arte e cultura?: Arte em São Paulo (1982-1987). *Recibo 80*: um dossiê sobre arte brasileira. Recife, ano 13, nº 18, dez. 2015. Disponível em: <<https://traplev.hotglue.me/?r80>>. Acesso em: 3 de outubro 2018.

especialmente para a publicação, como Alex Flemming, Almandrade, Bernardo Krasniansky, Marco do Valle, Mário Ishikawa e Nelson Leirner.

No Rio de Janeiro, o artista Eduardo Kac desenvolveu trabalhos que uniam *body art*, design, resistência política, performance, ativismo, fotografia e poesia. Criador do movimento Arte Pornô, Kac publicou a revista *Escracho*, em 1983, com contribuições de Glauco Mattoso, Hudinilson Jr, Otavio Roth e outros. A capa da revista apresentava o que Kac chamava de “pornograma”, um tipo de obra que “desenvolve, até os limites mais amplos, a identificação que o Pornismo fazia do corpo como um novo meio e material para a criação poética”¹⁶.

Além de Eduardo Kac, os membros principais do movimento eram Glauco Mattoso, Teresa Jardim, Braulio Tavares, Leila Míccolis, Hudinilson Jr., Tadeu Jungle, Cynthia Dorneles e Cairo Trindade. O grupo lançou três edições da revista *Gang*, todas impressas em papel jornal. Em uma de suas ações mais famosas, uma passeata em que convidaram o público a se despir na praia de Ipanema, foi distribuída uma revista em quadrinhos chamada *Porno Comics*, desenhada por Ota, cartunista que depois se tornaria editor da edição brasileira da revista de humor *Mad*.

Tadeu Jungle, autor de um pequeno livro chamado *Suruba*, foi colaborador da revista *Escracho* com um poema visual feito em caligrafia. Junto com Walter Silveira – ambos, àquela época, ainda estudantes de comunicação na Universidade de São Paulo –, Jungle criou a revista *Caspa*, em 1979. A partir de 1980, os dois tornaram-se colaboradores da revista *Artéria*, fazendo parte da equipe de produção que auxiliava a imprimir, em serigrafia, os exemplares da revista.

Depois de publicar o número quatro da *Artéria* em formato de fita cassete, os editores Omar Khouri e Paulo Miranda chegaram em um impasse sobre o formato do número seguinte e decidiram publicar outra revista antes de continuar, surgindo a *Zero à Esquerda*, em 1981. Seu logotipo, assim como aconteceu na revista *Código*, também é um poema. A revista, uma verdadeira exposição portátil (fig. 7), era formada por um conjunto de trabalhos avulsos em diversos formatos, papéis e técnicas de impressão (serigrafia, offset, tipografia, carimbo), reunidos em uma caixa de papelão com um adesivo colado trazendo o nome da publicação e a palavra “zero” espelhada, escrita apenas em letras maiúsculas (fig. 8), de modo que a letra “o” se confundisse com a cifra

16. KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. *Ars*, São Paulo, ano 11, nº 22, dez. 2013, p. 31-51.

“0” e ficasse de fato no lado esquerdo, ideia do poeta Walter Silveira. O nome da editora, Nomuque, é uma referência ao tipo de trabalho editorial, realizado com técnicas artesanais, feitas “no muque”, com a participação ativa dos colaboradores (Carlos Valero, Júlio Mendonça, Omar Khouri, Paulo Miranda, Sonia Fontanezi, Tadeu Jungle, Walter Silveira, Zéluiz)¹⁷.

O modelo de revista em portfólio, com folhas avulsas, inspirou,



17. A revista teve edições que foram impressas em serigrafia no corredor do apartamento de um de seus editores. Outro trabalho publicado pelas edições Nomuque, a revista *Zero à Esquerda*, foi quase toda impressa em serigrafia no Aster, um centro de estudos de arte no bairro de Perdizes, em São Paulo.

Figura 7: Omar Khouri e Paulo Miranda (ed.), *Zero à Esquerda*, 1981. Trabalhos soltos em diversos formatos, papéis e técnicas de impressão (serigrafia, offset, tipografia, carimbo), 52 x 28 cm, Coleção Livro de Artista, UFMG, Belo Horizonte.

anos depois, a dupla Gilberto José Jorge e Omar Guedes Abigalil, responsáveis pela *Agráfrica*, criada em 1987, revista em grande formato (32 x 47 cm), com 20 poemas-cartazes, todos impressos em serigrafia nas oficinas do estúdio gráfico Entretempo por Omar Guedes, reconhecido na época como um dos melhores serígrafos do Brasil.¹⁸ *Agráfrica* foi idealizada pelo poeta Gilberto José Jorge, que fez uma exigência aos artistas e poetas convidados a participarem da publicação: todos os trabalhos deveriam ter a fatura caligráfica. Ao lado de poemas do pioneiro do poema caligráfico, o poeta Edgard Braga, foram publicados trabalhos de jovens artistas influenciados por ele, como Walter Silveira, que assinava com o pseudônimo Walt B. Blackberry.

Entre os colaboradores de *Agráfrica* estava o jovem Arnaldo Antunes, um dos editores de outra revista de poesia visual, *Almanak 80*, surgida em 1980, impressa em offset como um volume fino,

18. KHOURI, Omar. **Revistas na Era Pós-Verso:** Revistas Experimentais e Edições Autônomas de Poemas no Brasil dos anos 70 aos 90. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

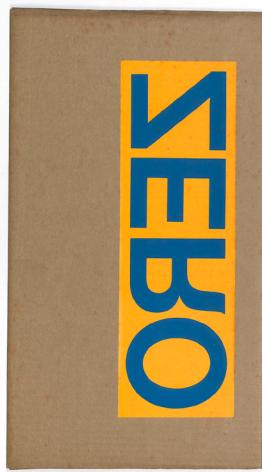


Figura 8: Omar Khouri e Paulo Miranda (ed.), *Zero à Esquerda*, 1981. Capa em serigrafia sobre papelão, 52 x 28 cm, Coleção Livro de Artista, UFMG, Belo Horizonte.

19. Participaram como colaboradores poetas e artistas que também foram editores de outras revistas: Gil José Jorge (*Agráfrica*), Duda Machado (*Polem*), Walter Silveira (*Caspal*); Régis Bonvicino (*Corpo Estranho*); Décio Pignatari (*Invenção*); Erthos Albino de Souza (*Código*); Regina Silveira (*On/Off*); Tadeu Jungle (*Caspal*); Waly Salomão (*Navilouca*).

20. Artistas plásticos que participaram do *Almanak 88*: Mario Ramiro, León Ferrari, Edgard Braga, Jac Leirner, Tunga, Anna Muylaert, Lívio Tragtenberg, Hélio Oiticica, Regina Silveira, André Vallias, Go, Nuno Ramos, José Simão & Luciano Figueiredo, Marcelo

grampeado. Já o segundo número da revista aparece com o nome ligeiramente modificado, *Almanak 81 - Kataloki*, em formato paisagem, encadernação em espiral, com mais páginas do que o anterior. E no último número, contando com oito editores, foi feita uma das maiores revistas de invenção, *Atlas - Almanak 88*, com dezenas de colaboradores ocupando 144 páginas de grande formato (30,5 x 44,5 cm), de modo que cada uma delas mais parecia um cartaz. Os editores almejavam fazer a “revista das revistas”¹⁹ e conseguiram reunir todos os poetas e artistas, ou a maior parte deles, que haviam participado das revistas dos anos 1970 e 1980.²⁰

A formação de uma rede de colaboradores de diferentes áreas de atuação (poetas, escritores, músicos, artistas plásticos, cineastas), como procuramos demonstrar aqui, é uma característica predominante das publicações realizadas nos anos 1970 e 1980, quando parecia haver mais trânsito entre as linguagens artísticas. O cenário artístico era mais precário do que o atual, havia poucas revistas acadêmicas e grandes dificuldades para realizar uma publicação às próprias custas, o que explica a falta de periodicidade e a grande quantidade de revistas que não chegaram ao segundo número. Mesmo assim, cada revista que surgia era um estímulo para o aparecimento de uma nova publicação, como demonstração de uma possibilidade de existência, mesmo com recursos limitados.

Muitos artistas aprenderam a fazer revistas fazendo, assumindo, em alguns casos, todas as funções – redator, diagramador, editor de arte, impressor, distribuidor –; eles não eram profissionais de artes gráficas antes de se tornarem editores, como é comum acontecer. Ao lado de revistas com apresentação gráfica mais profissional, impressas em *offset*, temos as revistas de arte-postal publicadas em fotocópia, montadas com cola e tesoura. O que as define como revistas de artista não é o formato, a técnica de impressão ou a tiragem, mas a coerência de sua proposta em relação a outros trabalhos do artista, que enxerga a revista como espaço de experimentação, mais do que um simples veículo de divulgação dos trabalhos.

A rede de colaboradores e editores hoje em dia não é tão evidente, pois a maioria das revistas de artista publicadas nas duas primeiras décadas deste século são iniciativas de artistas mais jovens, que não participaram das revistas publicadas no período anterior. Uma exceção é o artista Ricardo Basbaum, que participou da revista *Orelha*,

uma publicação coletiva que teve apenas uma edição, em 1987, com projeto gráfico de Luciano Figueiredo, o mesmo que fez a *Navilouca*. Basbaum foi um dos editores da revista *Item*, que circulou no período entre 1995 e 2003. A crise econômica na década de 1990 teve um impacto considerável na indústria gráfica em geral, que produziu, em 1992, um terço do volume de livros publicados uma década antes.²¹ O mesmo fenômeno pode ser percebido nas publicações de artista: algumas deixaram de circular e surgiram poucas revistas novas.

Ao visitar as feiras de publicação realizadas recentemente em diversas capitais brasileiras, percebemos que o foco mudou das revistas para os zines e os livros de artista. No entanto, o mesmo impulso se mantém – publicar ainda é uma forma de promover encontros e um chamado à participação dos leitores para que se tornem também autores.

Dolabela, Fernando Zarif, Júlio Bressane, Alex Cerveny, Guto Lacaz, Renato de Cara, José Thomaz Brum, Aldo Fortes, Carlos Matuck, Aguilar, Laura Vinci, Alberto Marsicano.

21. HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história.** 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: EdUSP, 2005.

Bibliografia

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história.** 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: EdUSP, 2005.

KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. **Ars**, São Paulo, ano 11, nº 22, dez. 2013, p. 31-51.

KHOURI, Omar. **Revistas na Era Pós-Verso:** Revistas Experimentais e Edições Autônomas de Poemas no Brasil dos anos 70 aos 90. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MEIRELES, Cildo; RESENDE, José; MOURA JUNIOR, João; VENANCIO FILHO, Paulo; SERGIO DUARTE, Paulo; NAVES, Rodrigo; BRITO, Ronaldo; TUNGA; CALDAS, Waltercio. A parte do fogo. In: BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea brasileira:** [texturas, dicções, ficções, estratégias]. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

PERKINS, Stephen. Commonpress. In: BOIVENT, Marie (org.). **Revues d'artistes:** une sélection. Rennes: Lendroit Galerie/Editions Provisoires, 2008.

PROENÇA, Luiza. Por que e para que uma revista de arte e cultura?: Arte em São Paulo [1982-1987]. **Recibo 80**: um dossiê sobre arte brasileira. Recife, ano 13, nº 18, dez. 2015. Disponível em: <<https://traplev.hotglue.me/?r80>>. Acesso em: 3 de outubro de 2018.

SILVEIRA, Regina. depoimento. In: **Arte: Novos Meios/ Multimeios** - Brasil 70/80. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2010. Reedição do catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Brasileira/FAAP em 1985.

Amir Brito Cadôr é artista e professor de Artes Gráficas na Escola de Belas Artes da UFMG. Desde 2004, realiza pesquisas sobre livros de artista. Ministrou cursos e palestras sobre o tema em Belo Horizonte, São Paulo, Florianópolis, Porto Alegre, Salvador, Londrina, no Brasil, e Brisbane, na Austrália. Fez a curadoria de exposições sobre livros de artista no Centro Cultural São Paulo (SP), Centro Cultural da UFMG, Sesc Pompeia (SP), Museu de Arte da Pampulha (MG) e no Cabinet du Livre d'Artiste em Rennes (França). É curador da Coleção Livro de Artista da UFMG. Escreveu para os catálogos de exposição de Paulo Bruscky, no Museu de Arte da Pampulha (MG), e de Raymundo Colares, no Museu de Arte Moderna (SP), em 2010. Em 2016, a editora da UFMG publicou sua pesquisa de doutorado, *O livro de artista e a encyclopédia visual*. Atualmente, trabalha em um livro sobre as publicações de artista no Brasil.

Hal Foster*

Mudança no MoMA**

Change at MoMA

Tradução

Sônia Salzstein

ID [0000-0002-6524-7130](#)

Mudanza en el MoMA

**Publicado originalmente como "Change at MoMA" na *London Review of Books*, vol. 41, n. 21, 7 novembro 2019.

Published originally as "Change at MoMA" in *London Review of Books*, vol. 41, n. 21, November 7th, 2019.

Publicado originalmente como "Change at MoMA" en *London Review of Books*, vol. 41, n. 21, 7 noviembre 2019.

palavras-chave:
arte moderna; museus;
exposições; história da arte

Neste texto, Hal Foster examina a iniciativa do Museu de Arte Moderna de Nova York, historicamente reconhecido como bastião do modernismo, de confrontar as transformações no meio artístico global e as novas exigências de um ampliado público de arte. Foster comenta o que vê como os grandes acertos dessa iniciativa – dentre eles, a maior diversidade das obras em relação a gênero, raça e proveniência dos artistas –, mas também os seus problemas, como a desautorização de critérios baseados na história da arte em prol de arranjos meramente caprichosos ou fundados na semelhança morfológica das obras. Foster nota que mudanças semelhantes vêm ocorrendo em outros grandes museus nos Estados Unidos e assinala a premissa populista que subjaz a muitas delas.

Keywords:
Modern art; Museums; Art
Exhibitions; History of Art

In this essay, Hal Foster examines the initiative of The Museum of Modern Art in New York, an institution historically renowned as a Modernist bullwark, in confronting the deep changes in the global art world and the new claims emerging from its enlarged audiences. Foster approaches what he sees as the great accomplishments in this initiative – among them, greater diversity of artists' gender, race and region of provenience – while also pointing out its problems, such as the disallowance of art historical criteria in favor of arrangements of works based in pseudomorphisms and whimsical associations.

*Universidade de Princeton,
Estados Unidos

DOI: [10.11606/issn.2178-0447.
ars.2020.169115](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169115)



The author remarks that changes like these have been seen in other museums throughout United States and signals the populist tenets embedded in most of them.

316

Hal Foster

Mudança no MoMA

En este texto, Hal Foster examina la iniciativa del Museo del Arte Moderno de Nueva York, históricamente conocido como bastión del modernismo, de confrontar las transformaciones en el medio artístico global y las nuevas exigencias de su público ampliado. Foster comenta aquellos que ve cómo grandes aciertos de la iniciativa – cómo la diversidad de las obras con relación a género, raza y proveniencia de los artistas –, pero también sus problemas, cómo la desautorización de criterios basados en la historia del arte en favor de arreglos caprichosos o fundados en la semblanza morfológica de las obras. Foster observa que cambios semejantes ocurren en otros museos en los Estados Unidos y señala la premisa populista que basa a muchos de ellos.

palabras clave:

arte moderna; museos;
exposiciones; historia del arte

O Museu de Arte Moderna de Nova York é a Central do Modernismo, de sorte que quando se lança a uma iniciativa de porte, tal como a recente ampliação (suas portas se abriram em 21 de outubro de 2019), o campo inteiro se move junto com ele. Fundado principalmente com dinheiro dos Rockefeller, um MoMA incipiente surgiu em 1929, em salas alugadas na 5^a Avenida, no centro de Manhattan. Em 1939, o Museu recebeu edifício próprio, uma caixa no estilo internacional, revestida de mármore branco, desenhada por Philip Goodwin e Edward Durell Stone, na Rua 53. Extensões significativas seguiram-se, aproximadamente, a cada vinte anos, cada uma em estilo friamente modernista: totalmente abstrato, de alta tecnologia, belicosamente refinado, timbrado com elegância. A primeira foi concebida por Philip Johnson em 1964, a segunda, por Cesar Pelli em 1984, a terceira, por Yoshio Tanigushi em 2004, e a última, por Diller Scofidio + Renfro (DS+R), estúdio de vanguarda de Nova York, em cooperação com Gensler, uma firma global de design. Dessa maneira, em noventa anos, o MoMA passou de um discreto punhado de salas a um colosso institucional que ocupa uma quadra quase inteira. O Museu de Arte do Folclore Americano [*The American Folk Art Museum*] deteve-lhe a marcha na direção oeste da 6^a Avenida, e apenas a Igreja de Saint Thomas bloqueia seu acesso à 5^a, na direção leste.

O MoMA agregou cerca de 4.366 metros quadrados de espaço de exposição, um acréscimo de trinta por cento para um novo total de 15.330 metros quadrados distribuídos em mais de 60 galerias, a um custo de 450 milhões de dólares. Cerca de metade dessa vultuosa soma proveio do falecido David Rockefeller, presidente do Conselho por um longo período (sua mãe, Abby, foi cofundadora do museu), a outra metade procedeu de apenas quatro pessoas: os bilionários de fundos *hedge* [literalmente: fundos de proteção] Leon Black, Kenneth Griffin e Steven Cohen, e o magnata da mídia David Geffen (um novo centro leva os nomes de Cohen e sua mulher e uma ala inteira, o de Geffen). Eles responderam ao chamamento do diretor do MoMA, Glenn Lowry, para que fosse resgatada a ideia proposta por Alfred Barr, o primeiro diretor da instituição, de que a arte do século XX fosse vista como um grande experimento ou um “trabalho em progresso”, que adentrasse o século XXI. Por certo, o MoMA também precisava de mais espaço para sua coleção permanente e exposições temporárias. Ele já conta com mais obras primas modernistas do que qualquer outra instituição, inúmeros

conselheiros seus são grandes colecionadores de arte contemporânea e o Museu, adicionalmente, aceita doações e faz novas aquisições o tempo todo, pois sob pressões políticas e estéticas busca diversificar seus domínios eurocêntricos em termos de gênero, raça e região. A nova apresentação inclui um número impressionante de peças de mulheres e, do mesmo modo, grandes mostras de artistas afro-americanos como Betye Saar e William Pope.L e de artistas indianos como Sheela Gowda e Dayanita Singh. Uma sequência de salas foi destinada à importante doação de arte latino-americana, e reservou-se uma espaçosa galeria a trabalhos de arte contemporânea chinesa.

O MoMA, igualmente, deve acomodar uma miríade de visitantes, cerca de três milhões por ano, repartidos em partes iguais entre suas origens – internacional e doméstica –, com muitos ainda a chegar (pelo menos até que o mercado – ou o mar – colapsem em Nova York, de uma vez por todas). Mesmo depois da ampliação de 2004, as galerias mostravam-se quase sempre tão cheias como cafés, e as escadas rolantes, tão congestionadas como trens de metrô. Tanto os trabalhos de arte como as pessoas podem respirar mais facilmente nas galerias ampliadas, que têm capacidade para absorver cerca de um milhar de novos objetos. No que concerne ao *front* da curadoria, mais importante é o fato de que o MoMA pretende usar o espaço para perseguir três objetivos. Em primeiro lugar, ele permite aos curadores, por muito tempo isolados em departamentos territoriais – pintura e escultura, desenhos e estampas, arquitetura e design, mídia e performance, fotografia e filme e vídeo –, colaborarem mais plenamente e, portanto, protagonizarem de modo mais efetivo a complexidade intermidiática da arte dos séculos XX e XXI. Os departamentos ainda contam com galerias dedicadas à apresentação de questões específicas a cada disciplina, mas, às vezes, fotografias e filmes aparecem com pinturas, maquetes de arquitetura são mostradas quase como esculturas, livros são exibidos em vitrines e pôsteres nas paredes. Em segundo, mais espaço permite aos curadores complexificarem as estórias usuais da arte modernista e da arte contemporânea, com uma atenção aprofundada a diferentes tradições culturais, como também a transformações tecnológicas cruciais. Essa apresentação é, a um só tempo, mais acurada e atraente, especialmente para os jovens, de *backgrounds* e habilidades midiáticas diversas, possivelmente neófitos diante de grande parte dos trabalhos exibidos (tais mudanças atestam a influência de um *think tank* interno,

chamado de *Perspectivas em arte moderna e contemporânea*, ou C-MAP. Em vez de firmar franquias internacionalmente, como outros museus fizeram, o MoMA decidiu globalizar no interior das próprias fronteiras. Em terceiro, a ampliação permite não apenas que os curadores tornem mais complexas as narrativas sobre o passado, mas que também as empurrem na direção do presente, com isso estabelecendo novos encontros entre a arte modernista e a arte contemporânea. Esse é um estratagema novo do MoMA, pelo menos nas galerias que abrigam a coleção permanente.

O design do escritório DS+R confere nova coerência a um edifício amalgamado: uma canópia central traz suas múltiplas fachadas unidas, e uma escadaria principal com janelas que dão para a Rua 53 orienta os visitantes em relação à cidade. Tanto quanto antes, podemos seguir em frente antes de entrar e virar à direita na direção do Jardim de Esculturas, até o amplo átrio, e adiante, para as galerias superiores, fruto da ampliação de 2004, onde a maior parte das mostras temporárias serão agora apresentadas. Ou podemos virar imediatamente à esquerda, com destino à nova ala Geffen, que inclui galerias no nível da rua, de livre acesso ao público; esta será a rota preferida, pois leva diretamente à coleção permanente. A coleção está espalhada pelo quinto, quarto e segundo pisos, com exposições especiais instaladas no terceiro e sexto pavimentos. Embora as divisões básicas na cronologia artística não tenham mudado muito desde 2004 – dos anos 1880 à década de 1940 no quinto, desta aos anos 1980 no quarto, e dos anos 1980 ao presente no segundo –, existem agora múltiplos circuitos a escolher e muitas atrações nas quais se demorar, algumas inesperadas: publicações russas da Primeira Grande Guerra, o modelo da “Cozinha Frankfurt” dos anos 1926-27, arte *outsider* e pintura *folk*, fotografia amadora, *mail art* da América Latina, um mergulho em arquivos sobre Frank O’Hara, poeta de Nova York e curador do MoMA, e assim por diante.

Termos da história da arte – fauvismo, cubismo e todo o resto – são quase sempre evitados em textos de parede em favor de rubricas gerais como “Abstração e utopia” e “Design para a vida moderna” e, junto a elas, de enunciados como “Paris nos anos 1920” e “Dentro e no entorno do Harlem” [*In and Around Harlem*]. Às vezes, as galerias são pontuadas por flashes de Nova York: um antigo filme de um trem do metrô aparece na segunda galeria e heróis locais como Louise Lawler, Cindy Sherman e Dara Birnbaum abrem a apresentação contemporânea. Em

meio à miscelânea do arranjo geral, isso ajuda a nos situar na cidade, embora pareça, às vezes, paroquial. (Uma abstração de Frank Stella de 1964 é uma articulação entre o quinto e o quarto piso, e, embora as “estruturas dedutivas” do artista fossem consideradas cruciais na velha narrativa Paris-Nova York sobre a arte do século XX, estão agora longe de ter a mesma função). Finalmente, a nova disposição também nos convida a pensar verticalmente: leva algum tempo para atinar com isso em termos espaciais, mas os imersivos *Nenúfares* (1914-26) de Monet flutuam a exatos três pisos acima de *Equal* (2015), de Richard Serra, quatro grandes elevações, cada uma formada por dois blocos de aço (por razões óbvias, nenhum dos trabalhos será deslocado tão cedo).

Michael Kimmelman, o crítico de arquitetura do *The New York Times*, descreveu o novo design como “sagaz, cirúrgico, desimpedido [*sprawling*] e discretamente sem alma”. Eu consideraria “discretamente sem alma” como preferível a “agressivamente espetacular” e, dadas as controvérsias políticas encontradas em outros museus devido a seus problemáticos megadoadores (a opíacea Família Sackler, os anarco-libertários irmãos Koch, o magnata de armamentos de polícia, Warren Kanders e outros maus atores¹), a resenha acima parece um desvario. E, basicamente, o novo MoMA é um sucesso. Por certo, há alguns equívocos. As paredes escurecidas nas galerias do Surrealismo, como se para nos advertir, por meio do controle do humor, de que aqui o modernismo mergulha no inconsciente. O novo MoMA está mais aberto a artistas *campy*² como Florine Stettheimer, figuras da *art brut* como Jean Dubuffet e fantasistas eróticos como Hans Bellmer, mas continua a ser demasiado reservado a respeito de artistas abertamente políticos, de esquerda ou direita (os revolucionários russos aí estão em nome de inúmeros outros). E embora a apresentação intermidiática de filme e vídeo [*film*, em inglês] e de fotografia seja um avanço, a história vívida dessas mídias, tal como registrada num projetor barulhento ou numa velha revista, vê-se quase sempre perdida – os rituais contemplativos da pintura ainda predominam, ainda que não tanto como antes. Com exceção de um magnífico conjunto de esculturas de Brancusi, que introduz ao quinto piso, de uma potente miscelânea de objetos pós-minimalistas, que abre o quarto piso, e das instalações de Serra, que emprestam a requerida circunspecção às galerias contemporâneas, a escultura é ainda tratada como algo secundário. Compreensivelmente, é também subordinada na estética moderna e, especialmente no período

1. A família Sackler é proprietária da companhia farmacêutica Purdue Pharma, fabricante do medicamento Oxicontin, produzido à base de derivados de ópio e alvo de rumoroso escândalo de saúde pública nos Estados Unidos; os Sackler contam entre os maiores mecenias da atualidade, com doações a museus norte-americanos e europeus, como o Louvre e o Museu Britânico. Os bilionários David e Charles Koch “doaram somas vultuosas a organizações como o Metropolitan Museum of Art de Nova York e a New York City Opera, entre muitas outras; com as Indústrias Koch (que envolvem grandes interesses em combustível fóssil) e outros grupos, os irmãos também patrocinaram especialistas e *think tanks* que contestam o consenso científico de que o aquecimento global é real e que é causado por ação humana”. Disponível em: <<https://www.pri.org/stories/2017-07-16/koch-brothers-open-their-wallets-arts-should-arts-groups-take-koch-money>>. Acesso em: 6 de abril de 2020. Tradução minha. Warren Kanders é proprietário da empresa Safariland, fabricante de equipamentos militares e policiais, como bombas de gás lacrimogênio e coletes à prova de bala e, igualmente, figura de proa no mecenato artístico. [N. T.]

2. Segundo a ensaísta Susan Sontag, em seu célebre texto *Notes on Camp* [Notas sobre o camp], de 1964: “O camp vê tudo entre aspas. Não uma luminária,

mas uma ‘luminária’; não é uma mulher, mas uma ‘mulher’.

Perceber o *camp* em objetos e pessoas é compreender o Ser-enquanto-desempenhando-um-papel. É a metáfora mais extremada, em sensibilidade, da metáfora da vida como teatro.”

Disponível em: <http://bitsmag.com.br/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf>. Acesso em: 3 de abril de 2020. Tradução

minha. [N.T.].

do pós-guerra, mostra-se não raro algo de difícil trato para os museus, em razão de seu tamanho, peso ou fragilidade. Uma velha solução do MoMA foi abrigá-la no Jardim de Esculturas, mas ela é adequada apenas aos trabalhos que se prestam à instalação em jardins. Um arranjo recente consistiu em acolhê-la primordialmente nas galerias contemporâneas, mas esses espaços de pé direito demasiado alto produzem um problema de escala para os outros *media* – desenhos, fotografias, velhos vídeos e até mesmo as pinturas não raro se ressentem ali.

O novo MoMA concede salas adicionais a trabalhos de grandes dimensões, e um efeito me surpreendeu. Na ampliação de 2004, o sublime norte-americano do expressionismo abstrato mostrou-se chapado; parecia uma coisa do passado. Não agora: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko e Barnett Newman retornam à vida uma vez mais, e tal reanimação é enervada pela companhia feminina que agora os ladeia – seus pares até então negligenciados, como Lee Krasner e Joan Mitchel. Ao mesmo tempo, nesses espaços mais amplos, as instalações minimalistas de Donald Judd, Dan Flavin e outros falham em pressionar a arquitetura ambiente como faziam antes. Tais trabalhos parecem clássicos no bom sentido – a realização é inequívoca –, mas também no mau; eles já não servem como ativas pedras de toque para a prática contemporânea. Assim, novamente, as desconexões entre todos os três níveis com seus respectivos períodos, desconexões que surgiam agudas na ampliação de 2004, parecem menos severas na nova. No velho MoMA, a ruptura produzida pela Segunda Grande Guerra, o Holocausto e a bomba havia sido omitida em tons esmaecidos; no novo MoMA, o quinto piso culmina em trabalhos que evocam uma Europa em chamas e o quarto, em imagens de protesto contra a guerra do Vietnã. Isto posto, embora o MoMA agora evoque mais os enredamentos da arte do século XX com males sociais como o racismo e regimes econômicos como o taylorismo, sua história sociopolítica ainda se põe do lado mais frágil. Exemplos extraordinários do mobiliário de Marcel Breuer na Bauhaus e pôsteres soviéticos de Gustav Klutsis, ao lado de outros trabalhos, são agrupados todos juntos como “design moderno”, e estão ausentes as palavras “capitalismo” e “comunismo”.

O plano é que a coleção seja apresentada em exposições rotativas: cerca de um terço das galerias em cada piso irá mudar a cada seis meses, o ciclo completo perfazendo-se em 18 meses. Isso se dá, a um só tempo, em consonância com a velha ideia do MoMA como um

trabalho em progresso e com o novo imperativo de acolher diversidade, e quem poderia ser contra ambos, exceto os nostálgicos dos velhos tempos que desejariam ver *A noite estrelada* para sempre fixada no firmamento artístico? Todavia, queixas como esta têm sua razão de ser: um museu é tanto um palácio da memória quanto um teatro pedagógico que nos relata não só histórias convincentes sobre arte como também sobre história. Desejar que seja dessa maneira não é simplesmente nostalgia ou elitismo; historicamente, o MoMA transformou toda uma multidão de jovens de diferentes tipos em autodidatas do modernismo (eu já fui um deles). Isso significa dizer simplesmente que toda mudança é boa, mas não se perdermos completamente o fio da meada; não há necessidade de o MoMA misturar ao ponto em que a Tate Modern o faz. Assim, do mesmo modo, toda colaboração é boa, mas não se as vozes dos vários curadores se abafarem mutuamente. Um arranjo proteico em constante circulação poderia ser também uma profilaxia contra a crítica – no final das contas, o deus Proteu em sua forma modificada, de modo a não ter de responder às dúvidas. Pode haver uma outra consequência, inesperada: se trabalhos icônicos como *Les Demoiselles d'Avignon* estão quase sempre em exibição, o fluxo [de público] alhures deve torná-los mais monumental, não menos. Então, há esse pensamento desagradável: a incerteza e a disruptão são também valores capitalistas; são princípios normativos daquilo que hoje é considerado como pós-modernismo. O não-tão-novo espírito do capitalismo viceja no “experimento artístico”, e os doadores se perfilaram para fundar novos espaços no MoMA, chamados “Estúdio” e “Laboratório de criatividade” [*Criativity Lab*] (também conhecido como o “Estúdio do povo: imaginação coletiva”).

A apresentação atual mobiliza duas grandes maldições da história da arte tradicional: anacronismo – a confusão de trabalhos de diferentes períodos – e pseudomorfismo – a presunção de que coisas parecidas umas às outras também se assemelham de outras maneiras (trata-se de uma versão visual dos *faux amis* [falsos cognatos] entre os idiomas). Agora que a história social da arte, a estipular que o significado de um trabalho está vinculado de modo estrito ao meio em que é produzido, já não é mais tão dominante, alguns especialistas experimentaram esses “equívocos”, e também os curadores do MoMA o fizeram. Dessa maneira, eles se comportaram como artistas se permitiriam fazê-lo, e os resultados parecem tão embaralhados como os métodos: as conexões variam do inspirado ao caprichoso. Um exemplo

de pseudomorfismo autoconsciente é uma galeria que teve a curadoria da pintora norte-americana Amy Sillman; intitulada *A forma da forma [The Shape of Shape]*, é uma miscelânea de 71 trabalhos, alguns antigos, outros novos, de 71 artistas, alguns familiares, outros não, que apresentam principalmente formas abstratas, sugestivas de partes do corpo. Um exemplo de anacronismo efetivo é a inclusão de Aleksandr Rodchenko, o revolucionário construtivista russo, entre artistas latino-americanos neoconcretos do pós-guerra, como Lygia Clark, ou a inserção das cerâmicas *outsider* de George Ohr, o “Ceramista louco de Biloxi”, próximo de pinturas consagradas de simbolistas como Gauguin (suponho que com base num compartilhado “primitivismo”). Ainda mais sugestivo é o ambíguo emparelhamento de *Fiery Sunset [Pôr do sol incandescente]* (1973), prodígio da pintora afro-americana Alma Woodsey Thomas, com *O ateliê vermelho* (1911), de Matisse, uma experiência da cor igualmente alucinante. Todavia, o debate sobre tais intervenções curatoriais já focou seu exemplo mais audacioso: a montagem de *American People Series #20: Die [Série Povo americano nº 20: Morra – ou morrer]* (1967), uma pintura recém adquirida da artista afro-americana Faith Ringgold numa ampla galeria antes devotada a Picasso e dominada pela tela *Les Demoiselles d'Avignon*. Ringgold estudara Picasso no MoMA, quando jovem artista, e esse emparelhamento foi sugerido pela violência racial e sexual figurada em ambas as telas: *Les Demoiselles* é uma superposição fantasmática de dois encontros; um, num bordel de Barcelona, o outro, num museu de arte africana e da Oceania, ao passo que *Die* é a sobrecarregada imaginação de um tiroteio inter-racial precipitado nas sublevações urbanas de meados da década de 1960. O emparelhamento é uma provocação a visitantes habituais e um chamamento a outros, novos, mas a associação revela-se excessiva – não se sustenta, e de qualquer maneira, Ringgold se firma por si só.

Onde uma associação referida à história da arte não se vê bem amparada, a explicação frequentemente resvala para o compartilhamento vago de um cenário, uma sensibilidade ou um *zeitgeist*, que estão absolutamente longe de constituir alguma explicação. Algumas salas reencenam ambientes que eram hirtos, tal como *Dentro e no entorno do Harlem*, exemplificados pela grande *Série Migrações [Migration Series]* (1941), de Jacob Lawrence, ao passo que outras, na melhor das hipóteses, são rascunhadas, como *Downtown New York* (depois de

visitá-la, sei menos do que antes sobre esta galeria). Tal tentativa de usar o vernáculo é uma opção arrojada que os especialistas curadores do MoMA fazem. A curadora chefe Ann Temkin disse ao *The New York Times* que a maior parte dos visitantes do museu “não subscreveram a um curso de história da arte”; daí a razão de se evitar a linguagem da história da arte, que em parte é terceirizada à internet. Contudo, talvez aqui se precise de mais história da arte, não de menos, e às vezes o populismo tem um grão inconsciente de condescendência elitista, como se sugerisse que as pessoas nem se importam o bastante ou nem se beneficiariam do acesso, caso tal história lhes fosse acessível.

Daí se chega ao tema mais perturbador no que concerne ao novo MoMA e a muitos outros museus hoje: a contradição entre missão pública e interesse privado ou, mais crumente, entre democracia e plutocracia. Um *éthos* democrático percorre o discurso do novo MoMA, tanto em suas operações internas – colaboração entre departamentos, diversidade de modos de apresentação, dissolução de velhas hierarquias entre grande arte e arte ordinária [*high and low art*] e mídia – quanto em sua visada externa: “A límpida fachada de vidro, novas galerias no nível da rua, um piso térreo de acesso livre e aberto a todos oferecem mais transparência e trazem a arte mais próxima das pessoas nas ruas do centro de Manhattan”, diz um *press release*. Tal associação entre transparência arquitetônica e sociedade igualitária foi uma senha para os designers progressistas no período do entreguerras, mas não se sustentou nas décadas subsequentes. Afinal, uma vez que adentramos a coleção permanente, é num espaço à parte que nos encontramos; absorvidos em arte, talvez não notemos que passamos aos pisos inferiores da torre do edifício corporativo 53W53, desenhado por Jean Nouvel para a Hines, uma incorporadora global à qual o MoMA havia vendido o terreno muitos anos antes. Finalmente, nos deparamos com os nomes de todos os fundadores afixados aos espaços, novos e antigos: David Geffen, Jerry Speyer, Ronald Lauder, Kenneth Griffin, Donald Marron etc. Aventuras ambiciosas por certo exigem suporte colossal, dizem os realistas; para que então questionar? Preferiríamos que o dinheiro fosse gasto em iates maiores ou ilhas melhores? E não teria sido sempre assim? Por que fingir que a fortuna em combustível fóssil de Rockefeller é mais limpa do que estas, financeiras? É só o mais velho dinheiro novo. De todo modo, qual é a alternativa, com o fim do suporte federal e a ninharia do que provém do governo local? Há que considerar,

igualmente, a competição, na qual eles [os museus] estão, também, integralmente envolvidos (durante a campanha do MoMA, cinco outros grandes museus, apenas em Nova York, estavam, do mesmo modo, em processo de expansão: a Frick Collection, o Metropolitan Museum, o New Museum, o Studio Museum no Harlem e o Whitney Museum).

Ouvem-se essas conversas por toda parte, e o que me impressiona a esse respeito é a naturalidade com que a justificativa passou a soar – não apenas a lógica corporativa do “expandir ou morrer”, mas também a ordem neoliberal que subjaz a isso tudo: mais que natural, surge como algo necessário. Normalmente, esse é um sinal seguro de que uma ideologia venceu. Contudo, principiaram a surgir rachaduras na alta era Trump, pós-Occupy. Sabemos que padrões de financiamento seguem a distribuição da riqueza, e que cada vez menos pessoas doam cada vez mais. Mas por que se prosternar diante deles em face dos benefícios fiscais e da adulação jornalística que recebem em retorno? Por que não os taxar até o pescoço, por que não promover a redistribuição correspondente e disseminar alguma felicidade também entre as instituições culturais? Ou, simplesmente, por que não franquear a admissão aos museus, como ocorre em outros países que são, de longe, muito mais pobres? O MoMA, por exemplo, talvez não se ressentisse tanto. De todo modo, a trégua tácita que firmamos com tais museus – se vocês nos entregarem exposições impactantes em belas galerias não lhes dirigiremos questões embaracosas sobre financiamento – está sob pressão.

A roda da fortuna apontou na direção da filantropia tóxica, e muitos pretendem apelar à retirada de provedores. “Larry Fink, membro do Conselho do MoMA e executivo da BlackRock, é o segundo maior acionista das companhias GEO Group e Core Civic, de estabelecimentos prisionais”, afirma uma carta aberta. “Com mais de dois bilhões de dólares em contratos com a Immigration and Customs Enforcement (ICE) [Controle de Imigração e Alfândega], essas companhias foram responsáveis por 70% de todas as detenções relacionadas à imigração”. Fico imaginando qual dentre os grandes modernistas da coleção do MoMA, trazido de volta ao mundo dos vivos, se retiraria do museu em protesto. Não muitos, eu suponho – mas alguns. A maior parte dos russos, muitos dadaístas, talvez Diego Rivera, Fernand Léger, e até mesmo Picasso (pelo menos no que concerne ao gesto), alguns latino americanos, pouquíssimos outros.

O MoMA merece aplausos por internacionalizar sua coleção modernista e globalizar sua apresentação contemporânea, por incluir artistas mulheres à primeira e artistas negros à última. Em certa medida, o museu também diversificou o seu estafe, ainda que não o seu Conselho. Mas o que seria, verdadeiramente, descolonizar o MoMA? Por certo, significaria maior escrutínio de seus patronos, e mais estudos sobre a formação da coleção e o desenvolvimento da instituição. Parte desse trabalho começou nas décadas de 1960 e 1970, mas prosseguir com a tarefa requer artistas mobilizados, ativistas e acadêmicos – mais “pescadores do absurdo social”. É assim que William Pope.L³ é descrito no comentário dedicado a seu trabalho, atualmente exibido no MoMA. *ATM Piece*⁴ (1997) mostra o artista de botas, vestido apenas com uma saia feita de cédulas de dólar, o punho amarrado por uma corda de linguiças italianas de cerca de dois metros e meio atando-o à porta de vidro de uma filial do banco Chase Manhattan, próximo à Estação Grand Central. Tal ação realizada por Pope.L logo depois de pedir esmolas foi declarada ilegal pelo ‘Prefeito da América’, Rudy Giuliani. A ideia do artista era distribuir os dólares e dessa maneira converter em pedintes tantos pedestres quanto fosse possível. Um vídeo da peça se encerra quando um policial se aproxima de Pope.L, pede sua identidade e o declara uma ‘PEP’ [pessoa emocionalmente perturbada]⁵.

326

Hal Foster

Mudança no MoMA

3. O artista Pope.L teve suas obras exibidas na mostra de reabertura do MoMA, depois da recente ampliação do Museu, em outubro de 2019. O site do MoMA traz o seguinte comentário sobre o artista: “Referindo-se a si mesmo como um ‘pescador do absurdo social’, Pope.L desenvolveu um corpo de trabalhos que apresenta questões provocativas sobre uma cultura exitosamente consumida, contudo dilacerada por conflitos sociais, raciais e econômicos. Resistindo a categorizações fáceis, sua carreira abrange performances cênicas, ações de rua, linguagem, pintura, vídeo, desenho, instalações e escultura. O trabalho de Pope.L explora a conexão carregada entre prosperidade e o que ele nomeia a ‘condição dos sem-nada’ [‘have-not-ness’]. Essa tensão é intensificada pela apresentação desses trabalhos de arte subversivos num grande museu de arte”. Tradução minha. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5059>>. Acesso em: 7 de abril de 2020. [N.T.].

4. O site do MoMA informa: “Em 19 de fevereiro de 1997, vestindo apenas botas Timberland e uma saia feita de cédulas de dólar, Pope.L acorrentou-se com uma tira de linguiças à entrada de um banco na Rua 42, próximo à Estação Grand Central. Pretendendo distribuir dinheiro aos clientes do banco, o artista atraiu uma multidão atônita e foi rapidamente confrontado por um policial que o identificou

como “PEP” (código para ‘Pessoa emocionalmente perturbada’).

Tradução minha. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/287696>>. Acesso em: 7 de abril de 2020.

[N.T.]

5. No original: “EDP”, ou “emotionally disturbed person”.

[N.T.]

Hal Foster é crítico e historiador de arte. Autor de livros como *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the art of Hamilton, Lichtenstein, Wahrol, Richter, and Ruscha* (Princeton University Press, 2011), *O retorno do real* (Ubu, 2017), *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency* (Verso, 2015), *Complexo arte-arquitetura* (Ubu, 2017) e organizador de coletâneas como *Vision and Visuality* (The New Pess, 1998). Tem artigos publicados em periódicos como *October* (da qual também é editor desde 1991), *Artforum* e *New Left Review*, entre outros. É professor nas faculdades de Arte e Arqueologia e de Arquitetura da Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, desde 1997 e 2011, respectivamente.

Martin Jay*

Regimes escópicos da modernidade**

Scopic Regimes of Modernity

Regímenes escopicos de modernidad

Tradução

Lara Casares Rivetti

 [0000-0002-6524-7130](https://doi.org/10.000-0002-6524-7130)

Publicado originalmente como “Scopic Regimes of Modernity”, em FOSTER, Hal (org.). **Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Art. Seattle: Bay Press; DIA Art Foundation, 1988.

Originally published as “Scopic Regimes of Modernity”, in FOSTER, Hal (org.). **Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Art**. Seattle: Bay Press; DIA Art Foundation, 1988.

Publicado originalmente como “Scopic Regimes of Modernity”, en FOSTER, Hal (org.). **Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Art**. Seattle: Bay Press; DIA Art Foundation, 1988.

palavras-chave:
regimes visuais;
perspectivismo cartesiano;
modernidade; arte holandesa;
visão barroca

Neste texto, Martin Jay examina a histórica hegemonia, na cultura ocidental, de um regime escópico fundado naquilo que designa como “perspectivismo cartesiano”. Tal regime, conforme argumenta o autor, naturalmente firmou privilégio no campo tradicional das belas artes, mas se disseminou por toda a tradição filosófica ocidental, vindo a culminar como sua modernidade. Embora tenha se tornado hegemônico, o modelo escópico nunca reinou sozinho, conforme se assinala no texto, tendo sido rivalizado pela espécie de impulso cartográfico que nos foi legado de modo emblemático pela tradição fragmentária, táctil, não totalizante da pintura holandesa e também pela *“folie du voir”* da visão barroca, com seus tateamentos cegos, incapazes de legarem imagens representáveis ou decifráveis do mundo.

keywords:
Visual Regimes; Cartesian Perspectivalism; Modernity; Dutch Art; Baroque Vision

In this text, Martin Jay examines the historical hegemony, in Western culture, of a scopic regime based in what he designates the “Cartesian perspectivalism”. This regime, as the author claims, naturally privileged the traditional field of the beaux arts, but has laid down roots throughout the entire Western philosophical tradition, culminating as its modernity. Although hegemonic, the scopic model never reigned alone, having been antagonized, so it is claimed in the text, by a sort of mapping impulse ingrained in the Dutch painterly tradition, with its flat, fragmentary and tactile surfaces, as well as by the *“folie du voir”* of the baroque vision, whose blind fumbling never succeeds in rendering representable or decipherable images of the world.

*Universidade da Califórnia,
Estados Unidos

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2020.169121



En este texto, Martin Jay examina la histórica hegemonía, en el occidente, de uno régimen escópico fundado en lo que designa cómo “perspectivismo cartesiano”. Tal régimen, conforme argumenta el autor, naturalmente firmó privilegio en las bellas artes, pero también se diseminó por toda la tradición filosófica occidental, culminando cómo su modernidad. A pesar de tenerse convertido en hegemónico, ese modelo nunca reinó sólo, conforme se señala en el texto, y fue rivalizado por el impulso cartográfico legado de modo emblemático por la tradición fragmentaria, táctil, no totalizante de la pintura holandesa y también por la “folie du voir” de la visión barroca, con su tantear ciego, incapaz de legar imágenes representables o descifrables del mundo.

palabras clave:
regímenes visuales;
perspectivismo cartesiano;
modernidad; arte holandesa;
visión barroca

1. Cf. FEBVRE, Lucien. **O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais.** Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009; MANDROU, Robert. **Introduction do Modern France, 1500-1640: An essay in Historical Psychology.** Trans. by R. E. Hallmark. Nova York: Holmes & Meyer, 1975.
2. MCLUHAN, Marshall. **Understanding Media: The extensions of Man.** Nova York: McGraw-Hill, 1964; ONG, Walter J. **The presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History.** New Haven: Yale University Press, 1967. Ver também EISENSTEIN, Elizabeth L. **The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe**, 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
3. LOWE, Donald M. **History of Bourgeois Perception.** Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 26.
4. Para uma análise da atitude positiva em relação à visão na Igreja durante a Idade Média, cf. MILES, Margaret R. **Image as Insight: Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture.** Boston: Beacon Press, 1985. Contrariamente aos argumentos de Febvre e Mandrou, que se tornaram muito influentes, a autora

A era moderna, como é frequentemente defendido,¹ tem sido dominada pelo sentido da visão de tal modo que se distingue das épocas pré-modernas que lhe antecederam e, possivelmente, das pós-modernas que lhe sucederam. Tendo se iniciado com o Renascimento e a revolução científica, a modernidade é normalmente considerada como resolutamente oculacêntrica. O surgimento da imprensa, conforme o conhecido argumento de McLuhan e Ong,² teria reforçado a primazia do visual, que fora estimulada por invenções como o telescópio e o microscópio. “O campo perceptual então constituído”, conclui uma análise representativa sobre esse assunto, “era fundamentalmente não reflexivo, visual e quantitativo”³.

Embora não se deva acreditar sumariamente na ideia, pressuposta a essa generalização, de outras eras como mais favoravelmente inclinadas aos demais sentidos,⁴ é difícil contestar a posição dominante do visual na cultura ocidental moderna. Seja ao destacar a metáfora do “espelho da natureza” na filosofia de Richard Rorty, ao enfatizar a prevalência da vigilância em Michel Foucault, ou lamentar a sociedade do espetáculo teorizada por Guy Debord,⁵ deparamo-nos, vez após vez, com a ubiquidade da visão enquanto o sentido supremo da era moderna.

No entanto, aquilo que constitui precisamente a cultura visual desta era não é tão evidente. De fato, podemos nos perguntar, recuperando o termo de Christian Metz, se existiria um “regime escópico”⁶ unificado na era moderna ou muitos deles, talvez até concorrentes entre si. Isso porque, como Jacqueline Rose recordou recentemente, “nossa história pregressa não é o bloco petrificado de um único espaço visual, uma vez que, quando olhada de modo oblíquo, ela sempre pode revelar seus momentos de inquietação”.⁷ Na verdade, será que não existiriam, na era moderna, diversos momentos como esses, ainda que reprimidos em sua forma? Se for esse o caso, o regime escópico da modernidade pode ser melhor entendido como um território em disputa, ao invés de um complexo de teorias e práticas visuais harmoniosamente integradas. É possível, inclusive, que ele seja caracterizado pela diferenciação de subculturas visuais, cuja separação nos permitiu entender as múltiplas implicações da visão em aspectos que apenas agora começamos a reconhecer. O que pretendo sugerir é que essa nova compreensão talvez seja fruto de uma alteração radical na hierarquia das subculturas visuais do regime escópico moderno.

Antes de detalhar os campos oculares concorrentes na era moderna conforme os entendo, gostaria de deixar claro que simplesmente apresento, aqui, caracterizações típicas e ideais muito cruas, que podem ser facilmente criticadas por sua evidente distância das realidades complexas que elas buscam aproximar. Do mesmo modo, também não pretendo sugerir que as três principais subculturas visuais aqui ressaltadas esgotem todas as outras passíveis de serem distinguidas na duradoura e amplamente definida época que chamamos de modernidade. No entanto, conforme ficará claro adiante, já será suficientemente desafiador tentar fazer jus, no limitado espaço de que disponho, àquelas que pretendo destacar enquanto mais significativas.

Gostaria de iniciar por aquele que se costuma reivindicar como o modelo visual dominante – e até mesmo hegemônico – da era moderna e que é possível identificar às noções renascentistas de perspectiva, nas artes plásticas, e das ideias cartesianas de racionalidade subjetiva, na filosofia. Para fins de simplificação, podemos chamar esse modelo de perspectivismo cartesiano. O fato de que ele é frequentemente tomado como equivalente *per se* do regime escópico moderno pode ser ilustrado com observações de dois comentadores proeminentes. A primeira delas é a declaração, feita pelo historiador da arte William Ivins, Jr., em seu livro *Art and Geometry* [Arte e geometria], de 1946, de que “a história da arte, durante os 500 anos transcorridos desde Alberti, não tem sido muito mais do que a história da lenta difusão de suas ideias por meio dos artistas e habitantes da Europa”.⁸ A segunda vem de *A Filosofia e o espelho da natureza*, obra de Richard Rorty amplamente discutida, publicada em 1979: “no modelo cartesiano, o intelecto inspeciona entidades modeladas em imagens retinais [...] Na concepção de Descartes – aquela que se tornou a base para a epistemologia ‘moderna’ – são representações que estão na ‘mente’”.⁹ O pressuposto, expresso nos trechos citados, de que o perspectivismo cartesiano é o modelo visual reinante da modernidade aparece frequentemente associado à alegação adicional de que ele se instituiu enquanto tal porque seria aquele que melhor expressa a experiência “natural” da visão valorizada pela concepção científica do mundo. A partir do momento em que a suposta equivalência entre observação científica e o mundo natural passa a ser contestada, o domínio dessa subcultura visual também é colocado à prova. Um exemplo importante desse processo é a celebrada análise de Erwin Panofsky da perspectiva como simplesmente uma

demonstra em que medida o menosprezo à visão durante a Idade Média não poderia ser considerado como um fator amplamente aplicado.

5. RORTY, Richard. *A filosofia e o espelho da natureza*. 3 ed. Trad. Antônio Trânsito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994; *FOUCAULT, Michel.*

Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. 42 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014; *DEBORD, Guy.* *A sociedade do espetáculo:* comentários sobre a sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

6. METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980.

7. ROSE, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. Londres: Verso, 1986, pp.232-233.

8. IVINGS, JR., William M. *Art and Geometry: a Study in Space Intuitions*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1946, p. 81. No caso de obras, como esta, que não possuem edição em língua portuguesa, a tradução dos títulos é sempre de minha autoria e vem assinalada entre colchetes ao lado do título original. [N.T.]

9. RORTY, Richard. *A Filosofia e o espelho da natureza*. Trad. Antônio Trânsito. Rio

de Janeiro: Relume-Dumará,
1994, p. 58.

10. PANOFSKY, Erwin. Die Perspektive als "symbolischen Form". *Vorträge der Bibliothek Warburg* 4 (1924 - 1925): 258-331.

11. IVINS JR., William M. *On the Rationalization of Sight*. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 1938; PANOFSKY, Erwin. *Ibidem*. KRAUTHEIMER, Richard. Brunelleschi and Linear Perspective, in *Brunelleschi in Perspective* / Isabelle Hyman (org.). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1974; EDGERTON JR., Samuel Y. *The Renaissance Discovery of Linear Perspective*. Nova York: Basic Books, 1975; WHITE, John. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. 3 ed. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1987; KUBOVY, Michael. *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

12. O termo *grids*, utilizado pelo autor no original, foi firmado enquanto conceito teórico a partir do artigo "Grids", publicado por Rosalind Krauss na revista *October*, em 1979, ainda sem versão em português. Aqui, escolheu-se traduzi-lo como "estutura reticular", já que a própria palavra "estrutura" aparece logo no início do artigo de Krauss em referência à ideia do *grid* que

forma simbólica convencionada.¹⁰

No entanto, durante um bom tempo, o perspectivismo cartesiano foi identificado ao regime escópico moderno *tout court*. Ciente da natureza esquemática do que se segue, gostaria de tentar estabelecer suas características mais importantes. Existe uma imensa literatura, é claro, a respeito da descoberta, redescoberta ou invenção da perspectiva – todos esses termos são empregados a depender da interpretação do autor sobre o conhecimento visual da antiguidade – no *Quattrocento* italiano. A Brunelleschi é tradicionalmente conferida a honra de ter sido seu provável inventor ou descobridor, ao passo que Alberti é quase universalmente reconhecido como seu primeiro intérprete teórico. De Ivins, Panofsky e Krautheimer a Edgerton, White e Kubovy,¹¹ estudiosos investigaram virtualmente todos os aspectos da revolução da perspectiva: técnicos, estéticos, psicológicos, religiosos e até mesmo econômicos e políticos.

Apesar de muitos assuntos ainda serem alvo de discussão, algum consenso parece ter se estabelecido em torno dos seguintes pontos. Tendo surgido a partir do fascínio, no fim da idade média, com as implicações metafísicas da luz – luz enquanto *lux divina*, e não *lumen* visível –, a perspectiva linear passou a simbolizar a harmonia entre as regularidades matemáticas identificáveis na óptica e a vontade divina. Mesmo depois que o substrato religioso dessa equação foi erodido, as conotações favoráveis àquela ordem óptica supostamente objetiva permaneceram fortemente preservadas. Essas associações positivas haviam sido deslocadas dos objetos – frequentemente religiosos em seu conteúdo – retratados na pintura antiga para as relações espaciais da perspectiva pictórica em si. Esse novo conceito de espaço era geometricamente isotrópico, retilíneo, abstrato e uniforme. O *velo*, ou véu de linhas, que Alberti utilizava para representar essa estrutura criou uma convenção em torno daquele espaço que antecipou a estrutura reticular¹² tão característica da arte do século XX, embora, como Rosalind Krauss notou, o véu de Alberti seja considerado o correspondente da realidade externa de um modo que não se aplica ao seu sucessor modernista.¹³

O espaço tridimensional racionalizado da visão perspectiva poderia ser representado em uma superfície bidimensional por meio da adesão às regras de conversão expressas em *Da Pintura*, de Alberti, e em tratados posteriores de nomes como Viator e Dürer. Nesse caso,

o recurso fundamental se basearia na projeção mental de pirâmides, ou cones, simétricas, sendo um de seus vértices o ponto de fuga em recessão, ou ponto central, na pintura, e o outro, o olho do pintor ou observador. A tela, janela translúcida na famosa metáfora de Alberti, poderia igualmente ser entendida como um espelho plano que reflete o espaço geometrizado da cena retratada no espaço não menos geometrizado projetado a partir do olho.

Era bastante significativo, ainda, o fato de que esse era um olho singular, e não o par de olhos da visão binocular comum. Ele era concebido enquanto um olho solitário que espiava a cena à sua frente por uma fresta. Ademais, era tido como estático, fixo, que não pisca, contrariando a ideia de uma visão dinâmica, movimentada por aquilo que mais tarde os cientistas chamariam de saltos “sacádicos” de um ponto focal a outro. Nas palavras de Norman Bryson, tratava-se de um *olhar focado*, e não uma *visada de relance*,¹⁴ de modo a produzir um registro visual que era perene, reduzido a um único “ponto de vista” e incorpóreo. Naquilo que Bryson chama de “percepção fundadora” da tradição cartesiana perspectiva,

o olhar focado do pintor captura o fluxo dos fenômenos e contempla o campo visual de um ponto de vista externo à mobilidade da duração, em um momento contínuo de revelação do que está presente; no momento da observação, por sua vez, o sujeito que observa une seu olhar à “percepção fundadora”, assim recriando perfeitamente aquela primeira epifania.¹⁵

Uma série de implicações surgiu da adoção dessa organização visual. A frieza abstrata da visão perspectiva significava um recuo diante do relacionamento emocional do pintor com os objetos retratados no espaço geometrizado. O envolvimento participativo de modelos visuais mais voltados à absorção era diminuído, quando não inteiramente suprimido, à medida que a distância entre espectador e o quadro se alargava. O instante de projeção erótica da visão – aquilo que Santo Agostinho fervorosamente condenara como “desejo ocular”¹⁶ – se perdia conforme os corpos do pintor e do observador eram obliterados em nome de um olho supostamente incorpóreo e absoluto. Embora tal olhar ainda pudesse recair, é claro, sobre objetos de desejo – pensemos, por exemplo, no nu feminino da famosa gravura de Dürer que retrata um artista desenhando o corpo da mulher com o auxílio de uma tela de linhas em perspectiva¹⁷ –, ainda o fazia a serviço de um olhar masculino que reificava o objeto de sua atenção, petrificando-o. Esse nu destituído

ela se dedicará a desenvolver. Por sua vez, “reticular” parece evocar, de modo mais explícito, a configuração formal de tal arranjo, e que está subjacente ao sentido mesmo do termo em inglês. Em *A arte da perspectiva*, de Svetlana Alpers, que será analisado por Martin Jay mais adiante neste texto, *grids* foi traduzido como “esquema” (cf. citação da nota 29). No entanto, justamente por se acreditar que tal opção prescinde de informações sobre a forma assumida por esse esquema, optou-se por apresentar outra tradução. Cf. KRAUSS, Rosalind. Grids. *October*, vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-64. [N.T.]

13. KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985, p. 10.

14. No original, “olhar focado” e “visada de relance” correspondem, respectivamente, aos termos *gaze* e *glance*. As traduções aqui propostas, longe de serem ideais, foram escolhidas por expressarem os movimentos do olhar envolvidos em cada um deles: a noção de um olhar estendido e detido, no caso do primeiro, e de outro mais breve e transitório, para o segundo. As expressões propostas, no entanto, falham ao não ecoar, especialmente no caso da versão sugerida para *gaze*,

o caráter de conceito teórico que o termo adquiriu nos estudos sobre visão nas artes, sobretudo no cinema. [N.T.]

15. BRYSON, Norman. *Vision and Painting: The logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983, p. 94.

16. Agostinho de Hipona discute o desejo ocular no capítulo 35 da versão em inglês de *Confissões*.

17. Para uma discussão a respeito das implicações de gênero nessa obra, ver ALPERS, Svetlana. Art History and its Exclusions. In *Feminism and Art History: Questioning the Litany* / BROUDE, Norma; GARRARD, Mary. D (org.). Nova York: Harper and Row, 1982, p. 187.

18. BRYSON, Norman. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, capítulo 1.

de sua capacidade de suscitar o desejo constituía o resultado, ao menos em tendência, desse processo. Apesar de importantes exceções, como os sedutores garotos de Caravaggio, ou *Vênus de Urbino*, de Ticiano, os próprios nus faltavam em interpelar o observador pelo olhar, incapazes de irradiar de volta qualquer energia erótica. Foi somente muito depois na história da arte, com os nus descaradamente chocantes de Manet em *Le Déjeuner sur l'herbe* e *Olympia*, que finalmente deu-se o cruzamento entre o olhar do observador e do objeto retratado. A essa altura, no entanto, a ordem visual racionalizada do perspectivismo cartesiano já se via sob ataque também de outras maneiras.

Além da deserotização da ordem visual, esse processo também estimulou aquilo que pode ser chamado de desnarrativização ou destextualização, isto é, à medida que o espaço abstrato, concebido quantitativamente, tornava-se mais interessante ao artista do que os objetos qualitativamente diferenciados que eram nele retratados, a representação da cena tornava-se um fim em si mesma. Alberti havia de fato enfatizado o uso da perspectiva para retratar a *istoria*, ou seja, as narrativas engrandecedoras, mas, com o tempo, elas começaram a parecer menos importantes do que a técnica visual mobilizada em sua representação. Assim, a abstração da forma artística em relação a qualquer conteúdo substantivo, parte do clichê da história do modernismo no século XX, já teria sido preparada pela revolução desencadeada pela perspectiva cinco séculos antes. Do mesmo modo, aquilo que Bryson, em seu livro *Word and Image* [Palavra e imagem], chamou de diminuição da função discursiva da pintura, da criação de uma narrativa que poderia ser contada às massas iletradas em favor de sua função figurativa,¹⁸ significava a crescente autonomia da imagem em relação a qualquer motivação externa, fosse ela de caráter religioso ou outro. Consequentemente, intensificava-se o efeito de realismo à proporção que as telas eram preenchidas cada vez mais com dados que pareciam não estar relacionados a nenhuma função narrativa ou textual. O perspectivismo cartesiano estava, portanto, em consonância com uma visão científica do mundo que não mais o interpretava hermeneuticamente como um texto divino, mas o enxergava como algo situado em uma ordem espaço-temporal matematicamente regular, ocupada por objetos naturais que só poderiam ser observados à distância pelo olhar desapaixonado de um pesquisador neutro.

Conforme muitos autores têm observado, tal perspectivismo

estaria também de acordo com a ética fundamentalmente burguesa do mundo moderno. Segundo Edgerton, os comerciantes de Florença, com sua técnica recém-inventada de criar entradas duplas nos registros de vendas, estariam “cada vez mais abertos a uma ordem visual em concordância com os metódicos princípios da ordenação matemática que eles aplicavam em seus livros fiscais”.¹⁹ John Berger vai além e argumenta que, mais apropriada do que a metáfora albertiana da janela aberta para o mundo, seria aquela de “um cofre embutido na parede, um cofre no qual o visível foi depositado”.²⁰ E ele continua, defendendo que não teria sido um acidente o fato de que a invenção (ou redescoberta) da perspectiva tenha praticamente coincidido com a emergência da pintura a óleo desvinculada de seu contexto e disponível para compra e venda. Separada do artista e do observador, o campo visual retratado na tela poderia tornar-se uma mercadoria portátil apta a ingressar na dinâmica de circulação das trocas capitalistas. Ao mesmo tempo, se estavam corretas as avaliações de filósofos como Martin Heidegger, o mundo natural, ao ser submetido a uma concepção tecnológica, teria sido transformado em uma “reserva disponível” para a vigilância e manipulação de um sujeito dominante.²¹

Na realidade, o perspectivismo cartesiano tem sido alvo de uma amplamente disseminada crítica filosófica que denunciou o privilégio conferido a um sujeito a-histórico, desinteressado e incorpóreo, situado completamente fora do mundo que ele declara conhecer apenas à distância. O pressuposto – questionável – de uma subjetividade transcendental característica ao humanismo universalista, que ignora nosso entranhamento naquilo que Maurice Merleau-Ponty chama de a carne do mundo, é, portanto, vinculado ao pensamento “elevado” característico desse regime escópico. Em diversas análises, toda essa tradição foi amplamente condenada como falsa e perniciosa.

Olhando mais atentamente, no entanto, é possível distinguir tensões internas ao próprio perspectivismo cartesiano que sugerem que ele não era tão uniformemente coercitivo quanto às vezes se supõe. Desse modo, John White distingue, por exemplo, entre aquilo que chama de “perspectiva artificial”, na qual o espelho direcionado contra a natureza é plano, e “perspectiva sintética”, na qual se assume que aquele espelho é côncavo, assim produzindo um espaço curvo – e não plano – na tela. Os maiores inovadores, neste último caso, de acordo com White, foram Paolo Uccello e Leonardo da Vinci, que ofereciam

19. EDGERTON JR., Samuel Y. *The Renaissance Discovery of Linear Perspective*. Nova York: Basic Books, 1975, p. 39.

20. BERGER, John. *Modos de ver*. Tard. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 111.

21. HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. *Sci. stud.*, São Paulo, v. 5, n. 3, Setembro 2007, p. 375-398. Traduzido do original em alemão por Marco Aurélio Werle. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662007000300006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 23 de abril de 2020. Publicado também em HEIDEGGER, Martin.

Ensaios e conferências. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 5. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. Coleção Pensamento Humano. A crítica mais ampla de Heidegger a respeito do perspectivismo cartesiano pode ser encontrada no ensaio “The Age of the World Picture”. In HEIDEGGER, Martin. *The Question Concerning Technology, and Other Essays*. Trans. William Lovitt. New York: Harper and Row, 1977, pp. 115-154. Sem tradução para o português.

um “espaço esférico homogêneo, mas de modo algum simples, que apresentava algumas das características da infinidade finita de Einstein”²². Embora a perspectiva artificial fosse o modelo dominante, seu adversário nunca ficou totalmente esquecido.

Michael Kubovy recentemente complementou que aquilo que ele chama de a “robustez da perspectiva”²³ significava que as pinturas renascentistas podiam ser satisfatoriamente vistas através de pontos de vista que não aquele estabelecido a partir do vértice imaginário da pirâmide visual do observador. O autor critica aqueles que ingenuamente identificam as regras da perspectiva determinadas por seus líderes teóricos ao fazer real dos próprios artistas. Mais do que a um leito de Procusto, estes eram submetidos, na prática, às exigências da percepção, o que significa que as acusações de fracasso que poderiam enfrentar constituíam frequentemente uma falácia lógica, não mais do que uma argumentação direcionada a um espantalho (ou ao seu olhar cego).

Igualmente problemática é a posição do sujeito na epistemologia do perspectivismo cartesiano. Isso porque o olho monocular no vértice da pirâmide do observador poderia ser concebido enquanto transcendental e universal – ou seja, exatamente igual para qualquer sujeito que ocupasse o mesmo tempo e espaço – ou contingente – unicamente dependente da visão particular e individual de diferentes observadores e de suas próprias relações concretas com a cena defronte deles. Quando o primeiro foi explicitamente transformado no segundo, as implicações relativistas do perspectivismo puderam ser facilmente traçadas. Mesmo no século XVII, tal potencial era identificável em teóricos como Leibniz, embora este geralmente buscasse escapar de suas implicações mais problemáticas. Estas só foram declaradamente destacadas e então exaltadas no final do século XIX por pensadores como Nietzsche. Se cada um tivesse sua própria câmera obscura, cada uma com o orifício de observação num lugar diferente – ele concluía, satisfeito –, então nenhuma perspectiva transcendental do mundo seria possível.²⁴

Por fim, a tradição do perspectivismo cartesiano continha um potencial para contestação interna que se manifestava no possível desacoplamento entre o ponto de vista que o artista tinha da cena e aquele de um observador presumido. Curiosamente, Bryson identifica esse processo a Vermeer, que representa, para ele, o segundo estágio de

22. WHITE, John. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. 3 ed. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1987, p. 208.

23. KUBOVY, Michael. *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, capítulo IV.

24. Sarah Kofman trata desse tema em Nietzsche em KOFMAN, Sarah. *Camera Obscura, de l'idéologie*. Paris: Éditions Galilée, 1973.

um perspectivismo ainda mais desencarnado do que aquele de Alberti. “O vínculo com a fisicalidade do observador é rompido, e o sujeito que vê”, ele escreve, “é então proposto e tomado enquanto ponto de referência, um olhar focado não empírico”.²⁵

O que torna essa última observação tão sugestiva é que ela abre caminho para considerarmos a existência de um regime escópico alternativo que possa ser entendido como mais do que simples subvariante do perspectivismo cartesiano. Embora eu não queira me passar por um grande estudioso de Vermeer, apto a discordar da interpretação de Bryson sobre sua obra, talvez seja proveitoso situar o pintor em um contexto distinto daquele que viemos discutindo. Ou seja, podemos incluí-lo, junto com a arte holandesa do século XVII da qual ele era tão exemplar, em uma cultura visual bastante distinta daquela que associamos à perspectiva renascentista e que Svetlana Alpers recentemente chamou de *A arte de descrever*.²⁶

De acordo com Alpers, o papel hegemônico da pintura italiana na história da arte obliterou o reconhecimento de uma segunda tradição, que floresceu nos Países Baixos durante o século XVII. Partindo da distinção de Georg Lukács entre narração e descrição, utilizada para diferenciar a ficção realista daquela naturalista, a autora argumenta que a arte italiana renascentista, devido ao seu fascínio pelas técnicas da perspectiva, ainda se agarrava à função de contar estórias [*storytelling*], em razão da qual essas técnicas eram mobilizadas. No Renascimento, o mundo que habitava o outro lado da janela de Alberti, ela escreve, “era um palco no qual as figuras humanas praticavam ações significativas baseadas nos textos dos poetas. Trata-se de uma arte narrativa”.²⁷ A arte do norte europeu, diferentemente, suprime a referência narrativa e textual em prol da descrição e da superfície visual. Ao rejeitar o papel privilegiado, constitutivo do sujeito monocular, ela confere ênfase, em vez disso, à existência prévia de um mundo de objetos que é retratado na tela plana, um mundo indiferente à posição do observador diante dele. Além disso, esse mundo não está inteiramente contido dentro da moldura da janela albertiana, mas, diversamente, parece estender-se para além dela. Existem sim molduras em torno dos quadros holandeses, mas elas são arbitrárias e não dispõem da função totalizante a que se prestam na arte meridional. Se é possível estabelecer um modelo para a arte holandesa, ele seria o mapa, com sua resoluta superfície plana e sua disponibilidade para incluir palavras, assim como objetos, em seu

25. BRYSON, Norman. **Vision and Painting: The logic of the Gaze**. New Haven: Yale University Press, 1983, p. 112.

26. ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999.

27. Ibidem, p. 27.

28. ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII.**
Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999, pp. 116-117.

espaço visual. A fim de resumir a diferença entre a arte da descrição e o perspectivismo cartesiano, Alpers estabelece as seguintes oposições:

atenção a muitas coisas pequenas *versus* atenção a poucas coisas grandes; objetos inteiramente refletidos pela luz *versus* objetos modelados pelo jogo de luz e sombra; tratamento da superfície dos objetos, suas cores e texturas, em vez de seu posicionamento num espaço legível; imagem não-enquadrada *versus* imagem claramente enquadrada; imagem sem nenhum observador claramente situado *versus* imagem com esse observador. A distinção segue um modelo hierárquico que se presta a distinguir entre fenômenos comumente referidos como primários e secundários: objetos e espaço *versus* superfícies, formas *versus* as texturas do mundo.²⁸

Se existe um correlato filosófico à arte setentrional não é o cartesianismo e sua crença em um conceito geometrizado, racionalizado e essencialmente intelectual de espaço, e sim a experiência visual mais empírica do empiricismo baconiano, vocacionado à observação. No contexto holandês, Alpers identifica essa experiência visual a Constantin Huygens. O impulso não matemático dessa tradição está em consonância com a indiferença à hierarquia, à proporção e à semelhança analógica características do perspectivalismo cartesiano. E, contrariamente a ele, tal tradição lança sua atenção à superfície fragmentária, minuciosa e ricamente articulada de um mundo que cabe descrever ao invés de explicar. Como o microscopista do século XVII – Leeuwenhoeck é o principal exemplo citado por Alpers –, a arte holandesa saboreia a particularidade discreta da experiência visual e resiste à tentação de alegorizar ou criar tipologias para o que vê, uma tentação à qual, segundo a autora, a arte meridional já teria sucumbido.

Em dois aspectos significativos pode-se considerar que a arte da descrição antecipou modelos visuais posteriores, não obstante sua subordinação ao rival, o perspectivismo cartesiano. Conforme já foi mencionado, a filiação direta entre o *velo* de Alberti e a estrutura reticular da arte modernista é problemática, uma vez que, como Rosalind Krauss argumentou, o primeiro pressupunha um mundo tridimensional na natureza, enquanto a última não. Um antecessor mais provável para aquela estrutura pode ser localizado, portanto, na arte holandesa baseada no impulso cartográfico. Nas palavras de Alpers:

Embora o esquema proposto por Ptolomeu, e mais tarde os que foram impostos por Mercador, compartilhem a uniformidade matemática do esquema de perspectiva da Renascença, eles não compartem o observador posicionado, a moldura e a definição da pintura como uma janela através da qual um observador externo olha. Nessas condições, o esquema

ptolomaico, e na verdade os esquemas cartográficos em geral, deve ser distinguido do esquema perspectivo, não deve confundir-se com ele. Dir-se-ia que a projeção é vista de nenhum lugar. E nem se deve olhar através dela. Ela supõe uma superfície de trabalho plana.²⁹

Em segundo lugar, a arte da descrição também antecipa a experiência visual produzida pela invenção, no século XIX, da fotografia. Ambas compartilham uma série de aspectos importantes: “caráter fragmentário; enquadramentos arbitrários; a imediação que os primeiros profissionais expressaram ao afirmar que a fotografia deu à Natureza o poder de reproduzir a si mesma diretamente, sem a ajuda do homem”.³⁰ O paralelo frequentemente estabelecido entre a fotografia e o antiperspectivismo da arte impressionista – proposto por Aaron Scharf, por exemplo, em sua análise sobre Degas³¹ – deveria, portanto, ser estendido, a fim de incluir a arte holandesa do século XVII. E se Peter Galassi está correto em *Before Photography* [Antes da fotografia], também haveria uma tradição de pintura topográfica – esboços de paisagens de um fragmento da realidade – que resistiria ao perspectivismo cartesiano e, assim, prepararia o caminho tanto para a fotografia quanto para o retorno do impressionismo às telas bidimensionais.³² Quão disseminada era tal tradição e qual o grau de autoconsciência de seu caráter de oposição são perguntas que deixarei aos especialistas em história da arte. Para nosso interesse aqui, mais importante é simplesmente registrar a existência de um regime escópico alternativo mesmo durante os tempos áureos da tradição dominante.

Naturalmente, a tentativa de Alpers de caracterizá-lo abre espaço para possíveis críticas. A forte oposição entre narração e descrição proposta pela autora pode parecer menos precisa se lembrarmos o impulso desnarrativizador da própria arte perspectiva mencionado anteriormente. E se é possível detectar certa correspondência entre o princípio de troca no capitalismo e o espaço relacional abstrato da perspectiva, também é plausível divisar uma correspondência complementar entre a valorização, na arte holandesa, das superfícies materiais e a fetichização das mercadorias não menos característica de uma economia de mercado. Nesse sentido, pode-se dizer que ambos os regimes escópicos revelam aspectos distintos de um fenômeno complexo, mas unificado, do mesmo modo como é possível afirmar a consonância, ainda que de maneiras diferentes, das filosofias cartesiana

29. ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999, p.271.

30. ALPERS, Svetlana. pp. 113-114.

31. SCHARF, Aaron. **Art and Photography.** London: Allen Lane, 1968; reimpressão, Nova York: Penguin Books, 1968, capítulo VIII.

32. GALASSI, Peter. **Before Photography: Painting and the Invention of Photography.** Nova York: Museum of Modern Art, 1981.

33. WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco**: estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália. 2.ed. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros, Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2012. Para o desenvolvimento sistemático dessa oposição, cf. também WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4.ed. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

34. MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco**: análise de uma estutura histórica. Trad. Guilherme Simões Gomes Jr. São Paulo: EDUSP, 2009.

35. BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **La Raison Baroque**: de Baudelaire à Benjamin. Paris: Éditions Galilée, 1984; BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **La folie du voir**: de l'esthétique baroque. Paris: Éditions Galilée, 1986.

e baconiana com uma concepção científica do mundo.

No entanto, se nos voltarmos a um terceiro modelo de visão, ou àquilo que pode ser chamado como o segundo momento de inquietação dentro do modelo dominante, é possível perceber uma alternativa ainda mais radical. Esse terceiro modelo talvez seja mais adequadamente identificado ao barroco. Pelo menos desde 1888 e do estudo referencial de Heinrich Wölfflin, *Renascença e Barroco*, historiadores da arte têm sido tentados a estabelecer uma oscilação perene entre dois estilos, tanto na pintura quanto na arquitetura.³³ Em oposição à forma do Renascimento, cerrada, lúcida, linear, sólida, fixa e planimétrica, que Wölfflin chamou, posteriormente, de estilo clássico, o barroco era pictórico, múltiplo e aberto, voltado aos recessos, dotado de um foco difuso. Derivado, pelo menos segundo a etimologia mais usual, do termo usado na língua portuguesa para se referir a uma pérola irregular e de formato inusitado, o barroco evocava o que era bizarro e peculiar, traços geralmente desprezados pelos defensores da clareza e da transparência da forma.

Embora seja prudente restringir o barroco sobretudo ao século XVII e associá-lo à Contrarreforma e à manipulação da cultura popular realizada pelo estado absolutista recém-instaurado – como proposto, por exemplo, pelo historiador espanhol José Antonio Maravall³⁴ –, também é possível vê-lo como uma possibilidade visual permanente, ainda que frequentemente reprimida, durante toda a era moderna. Na produção recente da filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque*, de 1984, e *La folie du voir*, de 1986,³⁵ é precisamente o poder explosivo da visão barroca que é visto como a alternativa mais significativa ao estilo visual hegemônico que chamamos de perspectivismo cartesiano. Ao celebrar o exuberante, desconcertante e arrebatador excesso de imagens na experiência visual barroca, a autora enfatiza a rejeição, por parte desse modelo, à geometrização monocular da tradição cartesiana e à sua ilusão de um espaço tridimensional e homogêneo que possa ser visto, à distância, pelo ponto de vista de um olho todo-poderoso. Além disso, ela implicitamente opõe a arte holandesa da descrição, com sua crença em superfícies apreensíveis e na solidez material do mundo que essa pintura mapeia, ao fascínio barroco pela realidade opaca, ininteligível e indecifrável que ele retrata.

Para Buci-Glucksmann, o barroco se compraz, de modo autoconsciente, das contradições entre superfície e profundidade e, como

resultado, menospreza qualquer tentativa de reduzir a multiplicidade dos espaços visuais a uma essência coerente. Notadamente, o espelho que ele aponta à natureza não é a superfície refletora plana que autores como Edgerton e White enxergam como vital no desenvolvimento de uma perspectiva racionalizada ou “analítica”, mas sim um espelho anamórfico, côncavo ou convexo, que distorce a imagem visual – ou, de modo mais preciso, que revela a qualidade convencional (ao invés de natural) do reflexo espelcular “normal”, ao expôr sua dependência da materialidade do meio de reflexão. Por sinal, em função de uma maior consciência dessa materialidade – o que o autor Rodolphe Gasché recentemente destacou como o “a folha de estanho do espelho”³⁶ –, a experiência visual barroca dispõe de uma forte qualidade táctil, ou háptica, que a impede de se transformar no oculacentrismo absoluto do seu rival, o perspectivismo cartesiano.

Em termos filosóficos, embora nenhum único sistema possa ser estabelecido enquanto seu correlato, o pluralismo de pontos de vista monádicos de Leibniz,³⁷ as meditações de Pascal a respeito do paradoxo e a submissão mística da Contrarreforma a experiências vertiginosas de êxtase podem ser relacionados à visão barroca. Ademais, a filosofia por ela privilegiada evitava deliberadamente o modelo da clareza visual expresso na ideia de uma linguagem literal, purificada de ambiguidades. Em seu lugar, reconhecia a inextricabilidade entre retórica e visão, o que significava que as imagens eram signos e que conceitos sempre continham um componente imagético irredutível.

Buci-Glucksmann também sugere que a visão barroca buscou representar o irrepresentável; necessariamente falhando, ela produziu a melancolia que Walter Benjamin, em particular, via como característica da sensibilidade barroca. Enquanto tal, ela se encontrava mais próxima daquilo que uma longa tradição estética chamava de sublime, em oposição ao belo, em função de sua ânsia por uma presença que nunca podia ser satisfeita. De fato, o desejo, não apenas em sua forma erótica, mas também metafísica, percorre o regime escópico barroco. O corpo retorna para destronar o olhar desinteressado do espectador incorpóreo cartesiano. No entanto, ao contrário da recuperação do corpo celebrada em filosofias da visão do século XX como aquela proposta por Merleau-Ponty, com sua aspiração à imbricação, carregada de significados, do observador e do observado na carne do mundo, aqui, esse processo engendra somente alegorias de obscuridade e opacidade. Desse modo,

36. GASCHÉ, Rodolphe. *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.

37. Conforme identificado por Buci-Glucksmann, o pluralismo Leibniziano retém uma convicção na harmonização entre perspectivas que está ausente do impulso Nietzschiano mais radical no barroco. Cf. BUCI-GLUCKSMANN, Christine, op. cit., 1986, p. 80, na qual a autora identifica esse impulso a Gracián e Pascal.

ele verdadeiramente produz um daqueles “momentos de inquietação” que Jacqueline Rose vê como um desafio à petrificação da ordem visual dominante (dentro da qual a arte da descrição parece muito mais em conformidade com o mundo).

Há muito mais para ser dito sobre essas três culturas visuais, típicas e ideais, mas gostaria de oferecer, como conclusão, algumas especulações – se é que posso usar um termo tão visual – a respeito do seu estado atual. Em primeiro lugar, parece inegável que fomos testemunha de uma notável contestação, no século XX, da ordem hierárquica desses três regimes. Embora seja tolo afirmar que o perspectivismo cartesiano tenha sido tirado de cena, a amplitude com que ele foi desnaturalizado e vigorosamente contestado, tanto na filosofia quanto nas artes visuais, é verdadeiramente extraordinária. O surgimento da hermenêutica, o retorno do pragmatismo, a profusão de modos linguisticamente orientados de pensamento estruturalista e pós-estruturalista, todos esses movimentos colocaram a tradição epistemológica derivada sobretudo de Descartes na defensiva. E, naturalmente, a alternativa da observação baconiana, que ressurge periodicamente em variantes do pensamento positivista, não esteve menos vulnerável a ataques, embora seja possível alegar que a prática visual com a qual ela apresenta afinidades eletivas tenha demonstrado notável resiliência diante do crescente status da fotografia enquanto uma forma não perspectiva de arte (ou, se preferir, enquanto forma contra-artística). Existem também artistas contemporâneos, como o pintor teuto-judeu, agora israelense, Joshua Neustein, cujo fascínio pela materialidade dos mapas rendeu, recentemente, comparações aos artistas holandeses do século XVII abordados por Alpers.³⁸

38. Ver o texto “Mapping our Strategies of Dislocation”, de Irit Rogoff, publicado no catálogo da exposição de Neustein na Exit Gallery, em Nova York, de 24 de outubro a 26 de novembro de 1987.

39. KRAUSS, Rosalind. The Photographic Conditions of Surrealism. In KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Myths**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985, pp. 88-118. Cf. também KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane. *L'amour fou: photography & surrealism*. Nova York: Abbeville, 1985.

40. BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **La folie du voir: de l'esthétique baroque**. Paris: Éditions Galilée, 1986, capítulo VI.

Ainda assim, se tivéssemos que escolher o regime escópico que finalmente encontrou seu lugar no nosso tempo, seria a “*folie du voir*” que Buci-Glucksman identifica ao barroco. Até mesmo a fotografia, se o trabalho mais recente de Rosalind Krauss sobre os surrealistas puder ser usado como indicativo,³⁹ pode prestar-se a propósitos mais alinhados a esse impulso visual do que à arte de simplesmente descrever. Dentro do discurso pós-moderno que eleva o sublime a uma posição de superioridade em relação ao belo, são certamente os “palimpsestos do imperceptível”⁴⁰, como a visão barroca é chamada por Buci-Glucksman, que parecem mais atraentes. E se levarmos também em conta o imperativo atual de restituir à retórica seu lugar de

direito e aceitar o irredutível momento linguístico existente na visão e o igualmente insistente momento visual na linguagem, parece óbvio que a alternativa barroca se apresenta de modo muito adequado.

Na realidade, se me permitem concluir com uma observação algo perversa, a destituição radical do perspectivismo cartesiano talvez tenha ido um pouco longe demais. Em nosso afã para desnaturalizá-lo e desmistificar suas alegações de que representaria a visão *per se*, talvez sejamos tentados a esquecer que os outros regimes escópicos aqui brevemente delineados são, eles próprios, não mais naturais ou próximos de uma visão “correta”. Um passar de olhos não é inherentemente superior a um olhar detido; a visão refém do desejo não é necessariamente sempre melhor do que lançar um olhar frio; a visada a partir do contexto particular de um corpo no mundo nem sempre permite enxergar coisas visíveis a uma “alta altitude” ou a um “olho todo-poderoso”. Por mais que lamentemos os excessos do cientificismo, a tradição científica ocidental talvez só tenha sido possibilitada pelo perspectivismo cartesiano ou por seu complemento, a arte da descrição baconiana. É possível também que tenha existido alguma relação entre a ausência de tais regimes escópicos, especialmente do primeiro, em culturas orientais e a inexistência, em termos gerais, de revoluções científicas indígenas. Em nosso esforço para nos livrarmos da racionalização da visão enquanto reificação perniciosa da fluidez visual, precisamos nos perguntar quais os custos que podem surgir de se abraçar de maneira tão acrítica suas alternativas. No caso da arte da descrição, é possível que vejamos outro processo de reificação em ação, aquele que cria um fetiche a partir da superfície material, e não das profundidades tridimensionais. A crítica de Lukács à descrição naturalista na literatura, não mencionada por Alpers, pode ser aplicada também à pintura. No caso da visão barroca, podemos pensar na celebração da loucura ocular, capaz de produzir êxtase em alguns, mas desorientação e confusão em outros. Conforme historiadores como Maravall sombriamente avisaram, a fantasmagoria do espetáculo barroco era facilmente utilizada para manipular aqueles que estavam submetidos a ele. A visão atual da “cultura industrial”, para usar o termo que Maravall empresta de Horkheimer e Adorno em seu estudo sobre o século XVII, não parece muito ameaçada por experimentos visuais pós-modernos baseados na *“folie du voir”*. Na realidade, o oposto pode muito bem ser o caso.

Ao invés de erigir outra hierarquia, talvez seja mais útil, portanto,

reconhecer a pluralidade dos regimes escópicos agora disponíveis para nós. Ao invés de demonizar um ou outro, talvez seja menos perigoso explorar as implicações, positivas e negativas, de cada um deles. Desse modo, não perderemos completamente a sensação de inquietação que assombrou por tanto tempo a cultura visual do Ocidente, mas talvez possamos aprender a enxergar as virtudes de experiências oculares diversas. Talvez nós aprendamos a nos afastar da ficção de uma visão “correta” e a desfrutar das possibilidades criadas pelos regimes escópicos que já inventamos e daquelas, agora tão difíceis de conceber, que indubitavelmente virão.

Bibliografia

ALPERS, Svetlana. Art History and its Exclusions. In **Feminism and Art History**: Questioning the Litany / BROUDE, Norma; GARRARD, Mary. D (org.). Nova York: Harper and Row, 1982.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 1999.

BERGER, John. **Modos de ver**. Tard. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BRYSON, Norman. **Word and Image**: French Painting of the Ancien Régime. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

BRYSON, Norman. **Vision and Painting**: The logic of the Gaze. New Haven: Yale University Press, 1983.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **La Raison Baroque**: de Baudelaire à Benjamin. Paris: Éditions Galilée, 1984.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **La folie du voir**: de l'esthétique baroque. Paris: Éditions Galilée, 1986.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

EDGERTON JR., Samuel Y. **The Renaissance Discovery of Linear Perspective**. Nova York: Basic Books, 1975.

EISENSTEIN, Elizabeth L. **The Printing Press as an Agent of Change**: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe, 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

FEBVRE, Lucien. **O problema da incredulidade no século XVI**: a religião de Rabelais. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. 42 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

GALASSI, Peter. **Before Photography**: Painting and the Invention of Photography. Nova York: Museum of Modern Art, 1981.

GASCHÉ, Rodolphe. **The Tain of the Mirror**: Derrida and the Philosophy of Reflection. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986.

HEIDEGGER, Martin. **The Question Concerning Technology, and Other Essays.** Trans. William Lovitt. New York: Harper and Row, 1977, pp. 115-154.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. **Sci. stud.**, São Paulo, v. 5, n. 3, Setembro 2007, p. 375-398. Traduzido do original em alemão por Marco Aurélio Werle. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662007000300006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 23 de abril de 2020.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e conferências.** Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. 5. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. Coleção Pensamento Humano.

IVINS JR., William M. **On the Rationalization of Sight.** Nova York: Metropolitan Museum of Art, 1938.

IVINGS, JR., William M. **Art and Geometry: a Study in Space Intuitions.** Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1946.

KOFMAN, Sarah. **Camera Obscura, de l'idéologie.** Paris: Éditions Galilée, 1973.

KRAUSS, Rosalind. Grids. **October**, vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-64.

KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Myths.** Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985.

KRAUSS, Rosalind; LIVINGSTON, Jane. *L'amour fou: photography & surrealism.* Nova York: Abbeville, 1985.

KRAUTHEIMER, Richard. Brunelleschi and Linear Perspective, in **Brunelleschi in Perspective** / Isabelle Hyman (org.). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1974.

KUBOVY, Michael. **The Psychology of Perspective and Renaissance Art.** Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

LOWE, Donald M. **History of Bourgeois Perception.** Chicago: University of Chicago Press, 1982.

MANDROU, Robert. **Introduction to Modern France, 1500-1640: An essay in Historical Psychology.** Trans. by R. E. Hallmark. Nova York: Holmes & Meyer, 1975.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco:** análise de uma estutura histórica. Trad. Guilherme Simões Gomes Jr. São Paulo: EDUSP, 2009.

MCLUHAN, Marshall. **Understanding Media:** The extensions of Man. Nova York: McGraw-Hill, 1964.

METZ, Christian. **O significante imaginário:** psicanálise e cinema. Lisboa: Horizonte, 1980.

MILES, Magaret R. **Image as Insight:** Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture. Boston: Beacon Press, 1985.

ONG, Walter J. **The presence of the Word:** Some Prolegomena for Cultural and Religious History. New Haven: Yale University Press, 1967.

PANOFSKY, Erwin. Die Perspektive als “symbolischen Form”. **Vorträge der Bibliothek Warburg 4** (1924 - 1925): 258-331.

ROGOFF, Irit. Mapping our Strategies of Dislocation. **Joshua Neustein.** Nova York: Exit Gallery, 1987. Catálogo de exposição.

RORTY, Richard. **A filosofia e o espelho da natureza.** 3 ed. Trad. Antônio Trânsito. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ROSE, Jacqueline. **Sexuality in the Field of Vision.** Londres: Verso, 1986.

SCHARF, Aaron. **Art and Photography.** London: Allen Lane, 1968; reimpressão, Nova York: Penguin Books, 1968.

WHITE, John. **The Birth and Rebirth of Pictorial Space.** 3 ed. Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1987.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte:** o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4.ed. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco:** estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália. 2.ed. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros, Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Martin Jay é historiador da arte e professor. Publicou diversos livros, entre eles *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-50* (Little, Brown and Co., 1973); *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas* (University of California Press; 1984) e *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (University of California Press, 1993). Atualmente, é Professor Emérito de História na Universidade da Califórnia.

Instruções aos Colaboradores:

As contribuições para a revista podem ser enviadas em português, inglês ou espanhol. Em todas as modalidades de texto (artigos, entrevistas, traduções, resenhas, escritos de artista), o conteúdo deve ser submetido em formato MS Word (.doc) ou OpenOffice usando fonte Times New Roman, corpo 12. Os parágrafos devem ser justificados e com entrelinhas em espaço 1.5. As páginas devem ser tamanho A4, com margens superiores e inferiores de 2.5 cm, e margens laterais de 3 cm. Os textos não devem exceder o número de palavras correspondente ao tipo de contribuição.

Artigos | 1. Os artigos devem ter entre 4.000 e 10.000 palavras; 2. No cabeçalho do artigo deve ser indicado o título sem qualquer menção à autoria, haja vista a avaliação cega por pares; 3. Todas as informações de autoria e instituição/afiliação (Departamento, Faculdade e Universidade na qual leciona ou realiza pós-graduação) devem ser preenchidas no campo “autoria/metadados” do sistema OJS e não devem ultrapassar o limite de 120 palavras; 4. O artigo deve ser acompanhado de: a) título com a respectiva versão em inglês; b) um resumo, com a respectiva versão em inglês (abstract), de no máximo 120 palavras que sintetize os propósitos, métodos e conclusões do texto; c) um conjunto de palavras-chave, no mínimo 3 e no máximo 5, que identifique o conteúdo do artigo, com a respectiva versão em inglês (keywords); 5. Todas as referências bibliográficas devem ser indicadas em nota de rodapé. Referências adicionais e imprescindíveis, que porventura não tenham sido citadas ao longo do texto, devem ser incluídas ao final do arquivo sob a chancela “Bibliografia complementar”. 6. As notas de rodapé devem ser indicadas por algarismos arábicos em ordem crescente; 7. As citações de até três linhas devem estar entre aspas e no corpo do texto. As intervenções feitas nas citações (introdução de termos e explicações) devem ser colocadas entre colchetes; 8. Já as citações com mais de três linhas devem ser destacadas em corpo 11, sem aspas e com recuo à esquerda de 2 cm. As omissões de trechos da citação podem ser marcadas por reticências entre parênteses; 9. Os termos em idiomas diferentes do idioma do texto devem ser grafados em itálico; 10. No corpo do texto, títulos de obras (pintura, escultura, filmes, vídeos etc.) devem vir em itálico. Já títulos de exposições, devem vir entre aspas; 11. As citações bibliográficas, nas notas de rodapé e na bibliografia complementar, devem seguir as normas da ABNT-NBR 6023.

Entrevistas | As entrevistas obedecem à forma pergunta-resposta e não devem ultrapassar 8.000 palavras. Devem apresentar título/title; resumo/abstract e palavras-chave/keywords e seguir as demais normas de submissão dos artigos.

Traduções | As traduções serão avaliadas segundo a importância e pertinência do texto traduzido e devem ter, no máximo, 9.000 palavras. No mais, seguem as normas dos artigos. Devem também vir acompanhadas de autorização do autor e do original do texto.

Resenhas | As resenhas devem abordar publicações nacionais e estrangeiras lançadas nos últimos 24 meses. Devem ter até 2.500 palavras, apresentar um título breve e a ficha técnica completa da obra resenhada. As citações devem vir acompanhadas do respectivo número de página. Excetuando o exposto, as resenhas seguem as normas dos artigos devendo, portanto, apresentar resumo/abstract, palavras-chave/keywords e a versão do título em inglês.

Escritos de artista | Esta seção é dedicada à escrita experimental de artistas brasileiros e internacionais. Os textos devem ter até 6.000 palavras e podem ser precedidos por uma introdução de até 2.000 palavras. Devem apresentar título/title; resumo/abstract e palavras-chave/keywords.

Ensaios Visuais | Os ensaios visuais devem decorrer de pesquisas artísticas consolidadas e ser especialmente concebidos para a publicação na revista Ars. Devem compreender 8 imagens, preferencialmente coloridas, com resolução de 300 dpi, salvas em jpeg ou tiff (imagem vertical: 24 x 18 cm; imagem horizontal: 24 x 36 cm).

Detalhamento sobre a formatação de imagens

1. A revista não se responsabiliza pela obtenção do copyright de imagens;
2. Os autores devem providenciar as imagens que queiram incluir em seus textos;
3. Os autores devem fornecer as legendas das imagens, assim como indicar a posição em que devem aparecer no corpo do texto entre parênteses (fig.x).
4. A revista se reserva o direito de não publicar imagens sem a qualidade necessária para sua correta impressão;
5. 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).
6. 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);
7. Para a versão digital da revista é possível o envio de imagens coloridas. Para a versão impressa será feita a conversão para PB (grayscale);
8. Todas as imagens, seguindo as especificações indicadas acima, devem ser anexadas no momento de submissão como “documento suplementar” na plataforma OJS.

Mestrado

01. "SituAções"

A: Mauricio Ianes de Moraes

O: Dora Longo Bahia

D: 20/12/2019

02. "Vendo imagens, olhando recortes"

A: Raquel Zaccolo Magalhães

O: Marco Garaude Giannotti

D: 16/01/2020

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.

© 2020 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: **Alline Nakamura**

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.
ano 18, n. 38 (abril de 2020), São Paulo.

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