ARS | ANO 20 | N 44 | 2022

N.44

UNIVERSIDADE

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior
Vice-Reitor Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda
Pró-Reitor de Pós-Graduação Prof. Dr. Marcio de Castro Silva Filho
Pró-Reitor de Graduação Prof. Dr. Aluisio Augusto Cotrim Segurado
Pró-Reitor de Pesquisa Prof. Dr. Paulo Alberto Nussenzveig
Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária Profa. Dra. Marli Quadros Leite

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Diretora Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice-Diretor Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ECA
Presidente Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior
Vice-Presidente Profa. Dra. Roseli Aparecida Fígaro Paulino

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA ECA
Coordenadora Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade
Vice-Coordenador Prof. Dra. Sumaya Mattar
Membro Prof. Dr. Marco Gianotti
Representante discente Leonardo Nones e Lara Rivetti
Secretaria Daniela Abbade

DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS
Chefe Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg
Vice-Chefe Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac
Secretaria
Regina Landanji
Solange dos Santos
Stela M. Martins Garcia

ARS

Editores
Liliane Benetti
[Escola de Comunicações e Artes/USP]
Luiz Claudio Mubarac
[Escola de Comunicações e Artes/USP]
Mário Ramiro
[Escola de Comunicações e Artes/USP]
Sônia Salzstein
[Escola de Comunicações e Artes/USP]
Editora assistente
Lara Casares Rivetti
Projeto gráfico
Nina Lins
Logotipo
Donato Ferrari
Diagramação
Nina Lins
Assistência editorial e comunicação institucional
Leonardo Nones
Capa
Antônia Perrone
Produção editorial
Lara Casares Rivetti
Preparação e revisão de texto
Pedro Taam e Lara Casares Rivetti
Tradução espanhol
Jéssica Melo
Colaboração
Beatrice Frudit
Conselho editorial
Andrea Giunta
[Univ. de Buenos Aires]
Annateresa Fabris
[USP]
Anne Wagner
[Univ. of California]
Antoni Muntadas
[M.I.T.]
Antônia Pereira
[UFBA]
Carlos Fajardo
[USP]
Carlos Zilio
[UFRJ]
Daria Jaremtchuk
[USP]
Dora Longo Bahia
[USP]
Eduardo Kac
[Art Institute of Chicago]
Frederico Coelho
[PUC-Rio]
Gilbertto Prado
[USP]
Hans Ulrich Gumbrecht
[Stanford Univ.]
Irene Small
[Princeton Univ.]
Ismail Xavier
[USP]
Leticia Squeff
[Unifesp]
Lisa Florman
[The Ohio State Univ.]
Lorenzo Mammì
[USP]
Marco Giannotti
[USP]
Maria Beatriz Medeiros
[UNB]
Milton Sogabe
[UNESP]
Moacir dos Anjos
[Fund. Joaquim Nabuco]
Mônica Zielinsky
[UFRGS]
Regina Silveira
[USP]
Robert Kudielka
[Univ. der Künste Berlin]
Rodrigo Duarte
[UFMG]
Rosa Gabriella de Castro Gonçalves
[UFBA]
Sônia Salzstein
[USP]
Suzete Venturelli
[UFRGS]
Tadeu Chiarelli
[USP]
T. J. Clark
[Univ. of California]
Walter Zanini [in memoriam]
[USP]

© dos autores e do Depto. de Artes Plásticas
ECA_USP 2022
http://www2.eca.usp.br/cap/

ISSN: 1678-5320
ISSN eletrônico: 2178-0447

Contato:
ars@usp.br

SUMÁRIO

10
ENSAIO VISUAL
POMAR DOS OSSOS

ANTÔNIA PERRONE

27
ARTIGO
ARACY AMARAL: UMA VISÃO CRÍTICA EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE NACIONAL NAS ARTES VISUAIS - 1963/1974

MILENA FRANSOLINO

76
ARTIGO
UMA CIDADE GRAFADA EM LUZ: O CINEMA NA CRÔNICA JORNALÍSTICA CARIOCA (1894-1922)

DANIELLE CREPALDI CARVALHO

133
ARTIGO
CANDEIAS E A BOCA: REGISTROS DOMÉSTICOS E FILMES-ÁLBUM – MATÉRIAS DA MEMÓRIA

GABRIEL HENRIQUE DE PAULA CARNEIRO

183
ARTIGO
A GEOPOLÍTICA DAS PASSAGENS EM *BEITBRIDGE MOONWALK* DE DAN HALTER

VALDIR PIEROTE SILVA E DENISE DIAS BARROS

218
ARTIGO
ENTRE JAPÃO, BRASIL E MÉXICO: CIRCULAÇÕES, CONEXÕES E TRANSFERÊNCIAS

MICHIKO OKANO E YUKO KAWARA

SUMÁRIO

275
ARTIGO
ESTRATÉGIAS DE RESSIGNIFICAÇÃO NO CINEMA DE *FOUND FOOTAGE* FEITO POR MULHERES

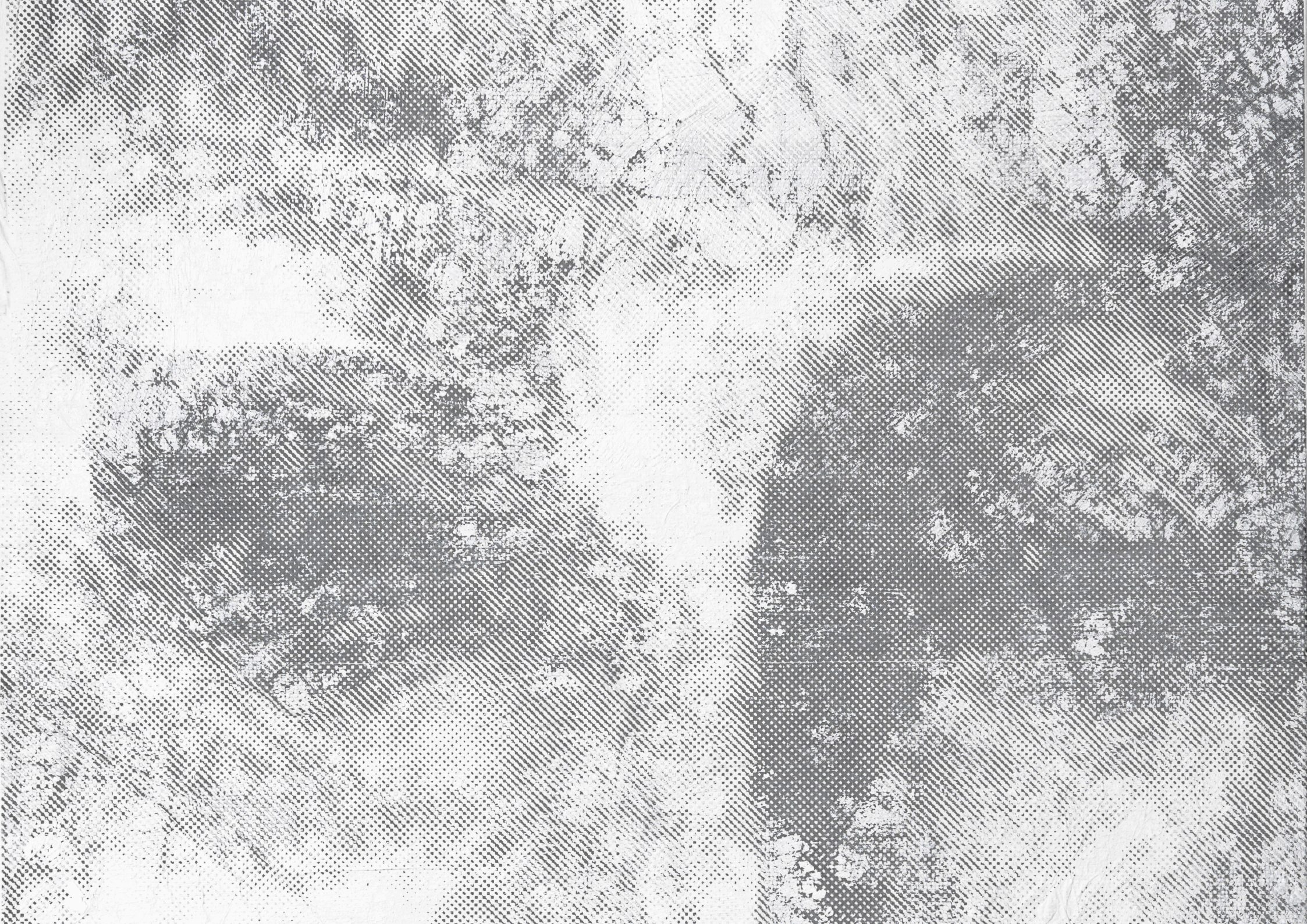
CLARA BASTOS MARCONDES MACHADO

321
TRADUÇÃO
ARGUMENTOS FAVORÁVEIS E CONTRÁRIOS À PINTURA: ALGUMAS ANOTAÇÕES

JEFF WALL
TRADUÇÃO: LEONARDO NONES

ANTÔNIA PERRONE

POMAR DOS OSSOS



Até aquele momento, vínhamos ao mundo para permanecer, unindo-nos aos que já tinham vindo. Os corpos à nossa volta se moviam conosco, levávamos uns aos outros para todos os lados; conhecíamos a existência como um fato contínuo e tudo era presente. Até aquele dia, tudo brotava, florescia e frutificava; uma página virava em outra seguinte; uma noite vinha após o dia e um dia, após a noite; dormíamos e acordávamos; um movimento guardava o próximo e sempre podíamos dar um passo, mais outro, mais outro. Até aquela hora, tudo era mais quente: havia sons cardíacos, cheiro de fermentação, beijos de boa-noite, distâncias que abatíamos por telefone, festas de aniversário. Até aquele minuto, os outros minutos eram efemérides com um gosto macio de pão, eram como palpitações do coração de um beija-flor, e gostavámos de observar as coisas nascerem, como as pequenas ovas de inseto que olhávamos grudadas nos vidros até eclodirem, sabendo que, no fundo, não estávamos sozinhos. Até aquele segundo, respirávamos.

Porém, naquele átimo, chegou algo que não conhecíamos. Veio em um intervalo mínimo e incalculável, aquele tempo entre o pulo na piscina e já estar debaixo d'água; nasceu daquela coisa pequena, polida e inerme, do mesmo ovo de tempo de que tínhamos nascido todos nós. Nas primeiras horas, cheirava a grama recém-cortada; depois, virou um odor metálico de éster, urina e desinfetante, que compactava o ar e nos tolhia o fôlego. Olhávamos atônitos seus vasos abertos e irregulares e suas manchas roxas acidentadas; quisemos passar as mãos sobre sua pele rugosa e maquiada e tencionamos sentir o sopro que saía das suas narinas, mas ela não respirava. Quando a morte nasceu, não soubemos o que fazer.

Tinha rebentado da casca do ovo, sequer imaginávamos de que jeito, porque não se mexia; e veio molhada, pingando uma untura fedida cor de mel. Era uma coisa informe que não tinha rosto, nem olhos, nem nariz, nem boca; e tinha todos os rostos, olhos, narizes e bocas do mundo ao mesmo tempo; tinha mil braços, pernas, mãos e pés e nenhum braço nem perna nem mão nem pé. Era escura e semitransparente, como um tubo dentro de um tubo, dentro de incontáveis outros tubos pretos, membranosos e translúcidos, que se esticavam sobre a terra; parecia com nada e com todas as outras coisas que conhecíamos antes, como um espelho sem fim em que nos víamos mil vezes refletidos, com a certeza e a incredulidade de sermos nós ali.

A morte nasceu morta e não sabíamos o que fazer. Nada nunca tinha morrido e a ideia do fim era tão abstrata quanto a do vazio, uma dessas imaginações absurdas que só se alcança no ápice de uma aventura matemática. Aliás, nada tinha tido fim, nem mesmo os números; se algo descontinuava, não era como se findasse, na verdade, um algarismo só virava outro, mas nunca deixava de existir – o próprio zero era algo em si, não era um fim, porque existia. Havia apenas criação, existência e permanência, tudo continuava simplesmente existindo, vivíamos e respirávamos e comíamos e dormíamos e fazíamos toda sorte de atividades. Assim, quando surgiu o fim, a morte, aquela natimorta, aquela natimorte, não soubemos o que fazer.

Passamos muito tempo parados ali, diante da casca eclodida e da espuma cinzenta, fitando-a sem nos atrever a trocar uma palavra nem a olhar uns para os outros, retendo a cumplicidade de termos sido testemunhas daquele instante. Às vezes fechávamos brevemente os olhos, mas a imagem perdurava, parecia ter dado fim a todas as outras imagens da retina, pois tornávamos a abri-los e estava tudo igual – não mexia, não respirava, não nada. O tempo escoava como numa velha ampulheta – tempo extenso e fugaz, tal qual uma oração –, e foi-se um monte de areia até que nos movêssemos novamente. Ainda sem dizer palavra, começamos a nos arrastar muito lentamente em círculo, girando em sentido horário e anti-horário, fazendo a ronda da morte para olhá-la de todos os ângulos, para vê-la em todas as suas mortes, perimetrando a borda do abismo. Encontramo-nos em alguns pontos desse relógio vivo e passamos a cumprimentar uns aos outros, dando longos abraços e apertos de mão, em que se dizia pouco ou nada, alguns gestos com a cabeça e só; embora não entendêssemos muito bem por que, isso restituía um pouco nosso calor, talvez porque nossos olhos escorressem, nosso corpo desbotasse, nosso medo deslizasse para aquela morte, e lembrássemos da nossa existência e pensássemos que nasceriam outros fins e, na verdade, imaginássemos nosso próprio

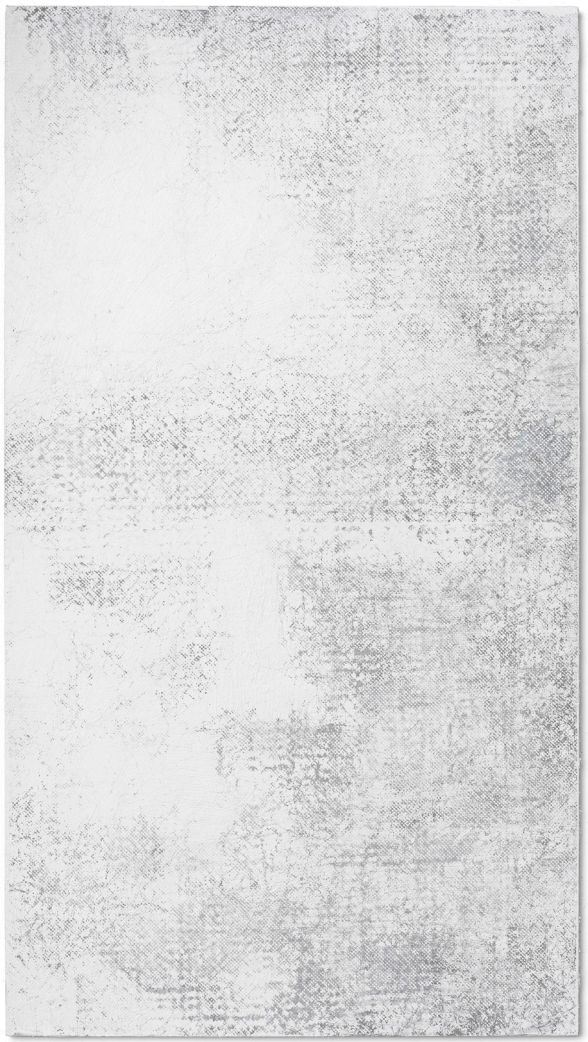
fim, e aí lembrássemos da nossa existência de novo, para de novo temê-la, de novo temer seu fim, e assim fosse, e assim era, naquele relógio perpetuamente correndo para frente e para trás.

Mas o pêndulo parou e badalou anunciando o encerramento da ronda. Cessamos nosso giro em torno da defunta exposta, estacamos, respiramos, tornamos a encarar a morte recém-nascida. Já não havia espuma, o batom descolorara e subtraíram-se tubos; percebemos que a morte morria, que não só nascera morta como nascera morrendo, consumindo-se a si própria, expirando a existência que nunca teve. Respirávamos e olhávamos aquela extinção de incêndio espontâneo: a morte tinha órgãos liquefeitos e peles beliscadas, unhas que caíam por toda parte e inchaços assimétricos nas gengivas e nas pálpebras; a morte digeria a si mesma, se comia e se aniquilava, pedaço por pedaço. E nós, ainda não sabendo o que fazer, nenhum de nós arriscando mais dar nem um passo nem outro, continuávamos ali, atarantados, vendo a morte morrer.

O tempo passava e a morte ia secando, definhava como um pedaço de água-viva na areia da praia e era estranho porque nada até então tinha secado no frio; ia passando do roxo ao vermelho ao verde-amarelento; era um corpo gelatinoso e rígido que borbulhava, e a cada bolha estourada, elidia uma fatia da morte; assim eram infinitos espelhos menos um, menos dois, menos três etc. A morte morria e a vida não sabia o que fazer, mas sabíamos que testemunhávamos o fim do primeiro fim e o começo dos próximos fins, e pressentíamos agora o nascimento da morte como a morte de outros nascimentos.

Os fiapos do tempo escoaram mais um tanto, até serem tesourados pelas fiandeiras; a seiva se desensopou e da morte não ficaram cores nem babugens nem pó de arroz nem reflexos nem algarismos. Entre as duas cascas do ovo partido, sobraram apenas ossos. Deparamos com aquele caroço da existência: um núcleo seco, duro e cálcico, o âmago da fruta que sequer existiu. E soubemos o que fazer.

Caminhamos até o centro da roda, rente ao ovo, e começamos a abrir um grande sulco na terra, furando-a com mãos de concha. Cavamos um buraco medido, depositamos os ossos, e devolvemos a terra por cima, fechando a cova. Enterramos os ossos, a parte mais antiga e mais futura que a morte tinha a oferecer, e passamos a cultivá-los. Dali em diante, morreram mais nascimentos e nasceram mais mortes, findaram-se começos e começaram fins; morremos e nascemos e remanescem os ossos, que plantamos em linhas contínuas como os ponteiros de um relógio. Ali repousa o passado do que não foi, sonha o passado do que ainda não veio a ser e germina o passado que será, sob a terra do pomar dos ossos.



IMAGENS
da série **A última valsa**
capa, 5

da série **Juízo**
1, 2

da série **Nós que aqui estamos**
3, 4, 6, 8, 9, 13, 14, 15

da série **A morte e a donzela**
7

TEXTO
conto **Pomar dos ossos**
10, 11, 12

Pomar dos ossos é um trabalho desenvolvido entre 2020 e 2021, composto por 39 obras visuais (serigrafias e monotipias em papel arroz e gesso sobre compensado) e 3 obras literárias (contos).

ARACY AMARAL: UMA VISÃO CRÍTICA EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE NACIONAL NAS ARTES VISUAIS - 1963/1974

MILENA FRANSOLINO

ARACY AMARAL: A CRITICAL VIEW IN SEARCH OF A NATIONAL IDENTITY IN VISUAL ARTS - 1963/1974

ARACY AMARAL: UNA MIRADA CRÍTICA EN BUSCA DE UNA IDENTIDAD NACIONAL EN LAS ARTES VISUALES - 1963/1974

RESUMO

Este artigo aborda a questão da cultura brasileira e da identidade nacional nas artes visuais a partir dos textos da crítica de arte Aracy Amaral publicados entre 1963 e 1974. Para tanto, recorre-se à análise de seus principais textos críticos, bem como de bibliografia historiográfica complementar. O conceito de "cisão fáustica" proposto por Marshall Berman é mobilizado como analogia para certas preocupações de Amaral, como o atraso econômico e cultural da sociedade brasileira e a busca pela identidade nacional. Pretende-se compreender de que forma seu discurso problematizava as relações, no campo das artes visuais, entre identidade nacional e as interferências artísticas e culturais internacionais – culminando também no intuito de compreensão da ideia de identidade cultural brasileira presente em sua obra.

PALAVRAS-CHAVE Aracy Amaral; Crítica de arte; Identidade nacional; Cultura brasileira

Artigo inédito

Milena Fransolino*

https://orcid.org/0000-0001-7045-0697

*Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.188242

ABSTRACT

This article addresses the issue of Brazilian culture and national identity in Visual Arts through the texts of art critic Aracy Amaral published between 1963 and 1974. Therefore, it resorts to the direct analysis of Amaral's main texts, as well as complementary historiographic bibliography. Marshall Berman's notion of the "Faustian split" is evoked as an analogy to recurrent themes on Amaral's production, such as Brazil's belatedness regarding cultural e economic fields and the quest for a national identity. We intend to understand how Aracy Amaral's critical discourse problematized the relationships between national identity and cultural and artistic interferences in Visual Arts, which also culminates in the intent to understand the idea of Brazilian cultural identity present in her critical work.

KEYWORDS Aracy Amaral; Art Critic; National Identity; Brazilian Culture

RESUMEN

Este artículo trata de la cultura brasileña y la identidad nacional en las artes visuales desde los textos de la crítica del arte Aracy Amaral publicados entre 1963 y 1974. Por lo tanto, se recorre a la análisis directa de sus textos críticos principales en el período y de una bibliografía historiográfica complementaria. Se emplea el concepto de "escisión fáustica" de Marshall Berman como analogía para temas que figuran en Amaral, como el retraso económico y cultural de Brasil y la búsqueda por una identidad nacional. Así, se pretende comprender cómo el discurso crítico de Aracy Amaral problematizó las relaciones, en las artes visuales, entre la identidad nacional y las intervenciones internacionales artísticas y culturales – culminando en la intención de comprender la idea de identidad cultural brasileña en su obra.

PALABRAS CLAVE Aracy Amaral; Crítica del arte; Identidad nacional; Cultura brasileña

CC BY NC

O Brasil do início dos anos 1960 era marcado pela utopia de uma revolução política e social e por um processo artístico que pretendia ir na contramão da produção artística tradicional, baseada nos suportes e linguagens convencionais, com seu projeto de uma vanguarda nacional. Após um período de intensa industrialização e urbanização do nacional-desenvolvimentismo, o ano de 1964, por sua vez, ficou marcado pela deflagração do golpe militar e, portanto, pelo início de uma era de censura e repressão. As drásticas mudanças na realidade sociopolítica afetaram diretamente a produção dos artistas – o campo intelectual passou a desempenhar um papel de resistência contra o governo e a luta contra o regime ditatorial passou a ser um tema frequente na arte brasileira. Logo, esses anos ficaram marcados pela tomada de consciência da situação social pelos artistas e havia, pois, um impulso artístico apegado às exigências de uma vinculação crítica com a realidade, isto é, uma "abertura a uma ordenação realista do mundo" (ZANINI, 1983, vol. 2, p. 728). Apesar da esperança de uma revolução social após o ano de 1964 ter ficado ainda mais

distante, os artistas brasileiros se tornaram cada vez mais ligados a uma arte de vanguarda, experimental, politicamente engajada e preocupada com a questão da identidade nacional, como se pode notar, por exemplo, através da problematização das ideias antropofágicas de Oswald de Andrade, cujo *Manifesto antropófago* evocava "uma das questões cruciais na história de todo país colonizado: a busca de suas verdadeiras raízes, a descoberta e a afirmação de uma identidade nacional" (COUTO, 2004, p. 20).

Sendo uma questão bastante recente na historiografia para os intelectuais e artistas dos anos 1960, a cultura brasileira como problema histórico surgiu de maneira mais evidente no contexto do modernismo brasileiro, a partir de uma nova consciência histórica, cultural e política, com estudos sobre o negro e o índio na sociedade de classes e a cultura caipira, por exemplo (MOTA, 1986). A partir dos anos 1950, novos rumos são dados a essa discussão, quando o conceito de cultura passa a ser remodelado, tendo sido, a título de exemplo, o substituto do conceito de raça (ORTIZ, 1994). Nesse contexto, a partir dos textos críticos de Aracy Amaral entre os anos de 1963 e 1974, esta pesquisa pretende discorrer sobre as suas visões e ideias no que diz respeito à questão da cultura brasileira e identidade nacional nas artes visuais do período, procurando compreender de que maneira essa questão

interferia em sua produção crítica naquele momento. Não por acaso: apesar de levarmos em consideração que o início do pensamento crítico de Amaral acontece em 1961, segundo a própria autora, escolhemos iniciar esta pesquisa com seus textos a partir de 1963, já que é nesse ano que a sua produção crítica se amplia, uma vez que ela acaba sendo contratada pelo jornal *Brasil urgente* e começa a produzir seus primeiros textos de apresentação de artistas para catálogos de exposições (TEJO, 2017). O limite temporal de 1974, por sua vez, dá-se devido ao arrefecimento do debate sobre identidade nacional a partir de então; algo que ocorre não só em Aracy, mas em boa parte da comunidade de artistas e críticos brasileiros.

Em 1964, Aracy passa a trabalhar como assistente do diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Walter Zanini, e é nesse mesmo ano que a situação brasileira se endurece, tanto nas artes quanto na política: o golpe militar e a sensação de derrota da esquerda intelectual repercutiram diretamente na produção artística, fazendo com que acontecessem, assim, significativas mudanças na produção da vanguarda. Marcos Napolitano (2004) afirma que, nesse período, a consciência social se transformou em prioridade na luta contra o regime e a cultura passou a ser supervalorizada, sendo um dos únicos espaços de atuação que restava para a esquerda

politicamente derrotada. Mais adiante, o ano de 1968 fica marcado pelo decreto do AI-5 e o acirramento da censura; marca-se também o início da organização armada contra o governo, que irá durar até por volta de 1974, quando acontece o fenecimento da luta armada e uma promessa de abertura econômica por parte do governo. O período também é marcado pelo apoio do governo à produção cultural nacional – o Estado estimulava a cultura como meio de integrar as diferenças entre as diversas regiões do Brasil, sob o controle do aparelho estatal (ORTIZ, 1994). Assim, desde 1964 já estavam sendo criadas as principais instituições estatais que tinham como objetivo organizar e administrar a cultura nas suas diferentes expressões, através do "pensamento autoritário do estímulo controlado da cultura" (Ibidem, p. 85). Em 1975, a ação do Estado se intensifica ainda mais a partir da elaboração de um Plano Nacional de Cultura que, segundo Ortiz, é o "primeiro documento ideológico que um governo brasileiro produz e que pretende dar os princípios que orientariam uma política de cultura" (Ibidem, p. 83). Nesse mesmo ano, acontece também a criação da Funarte e a reformulação administrativa da Embrafilme, e a área da cultura passa a receber um impulso bem maior em relação aos anos anteriores (Ibidem).

A cultura para as massas, então, institucionalizou-se tanto pelo Estado quanto pela iniciativa privada, com a intenção de preencher horas de lazer e gerar emoções primárias (BOSI, 1992). As artes visuais, que sucessivamente foram vistas como manifestação artística para as elites, tinham até então pouca (ou quase nenhuma) inserção no cotidiano das massas. Nesse contexto, Aracy Amaral coloca a produção das artes visuais em um lugar desfavorecido em relação às outras manifestações, como o cinema, o teatro, a música popular e a literatura, quando diz que essas outras linguagens conseguiram encontrar sua identidade nacional de uma forma muito mais autêntica que a maioria dos artistas visuais.

Para os limites deste texto, concentramo-nos na problemática da relação entre artes visuais e identidade nacional, tão cara à Aracy Amaral dos anos 1960. Para a abordagem das questões propostas, o artigo se estrutura em três partes. No primeiro tópico, procura-se trazer uma breve biografia de Aracy Amaral, além de compreender os diversos modos de criticidade presentes em sua obra crítica. O dilema de Fausto, de Goethe, que Marshall Berman (2007) utiliza como metáfora para criar aproximações com a intelectualidade das sociedades não desenvolvidas, chamado pelo autor de "cisão fáustica", é o ponto de partida do segundo tópico, fazendo conexão entre as ideias

de Aracy Amaral sobre a questão do atraso econômico e cultural da sociedade brasileira e o entendimento de como a questão da busca por uma identidade nacional interferia diretamente na produção dos artistas. O terceiro e último tópico discorre, então, de que maneira Aracy Amaral comparava o modelo positivo do passado, de Tarsila do Amaral em sua fase pau-brasil, por exemplo, com a obra dos artistas contemporâneos a seus textos analisados aqui, refletindo como eles poderiam seguir tal "exemplo".

O desejo de fazer refletir através das obras dos artistas uma realidade nossa.
Aracy Amaral

ARACY AMARAL: IMAGEM E MOTIVAÇÃO

Aracy Abreu Amaral, que se reconhece como pesquisadora, é também crítica de arte, historiadora, professora, curadora e jornalista. Nasceu no ano de 1930 na cidade de São Paulo, onde estudou e trabalhou por toda a sua vida. Graduou-se em jornalismo pela

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 1959, e trabalhou por algum tempo como jornalista na *Gazeta de São Paulo*, especificamente na página feminina. Aracy vem de família de artistas: sua mãe era pintora; seu irmão, Antônio Henrique Amaral, gravurista desde cedo; e suas irmãs, Suzana Amaral, cineasta e diretora, e Ana Maria Amaral, dramaturga e pesquisadora do Teatro de Animação. Diz-se que seu interesse por artes visuais começa a florescer principalmente quando a crítica tem seu primeiro contato com a Bienal de São Paulo, já no ano de 1951, em ocasião da primeira edição. Nesse evento, como estudante de jornalismo, Aracy afirma que teve a oportunidade de acompanhar a montagem da exposição e também entrevistar o diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York. Já em 1953, Aracy Amaral trabalha como monitora da segunda Bienal de São Paulo e, desde então, cria forte vínculo com a instituição, tendo, logo em seguida, textos críticos publicados sobre as Bienais, desde 1961. Segundo a própria crítica (AMARAL, 2020), é quando passa a escrever pequenas notícias sobre teatro e artes visuais para a *Tribuna da imprensa* que ela começa a se sentir mais compromissada com a área de artes visuais.

Professora Titular em História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (aposentada) da Universidade de São Paulo,

Amaral foi diretora da Pinacoteca de São Paulo entre os anos de 1975 e 1979 e do Museu de Arte Contemporânea da USP entre 1982 e 1986. Como curadora, foi responsável por importantes exposições como "Tarsila – 50 Anos de Pintura", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1969); "Alfredo Volpi 1914-1972" (1972), "Projeto Construtivo Brasileiro na Arte", no MAM-RJ (1977), dentre diversas outras. Pesquisadora do modernismo brasileiro que ultrapassa os limites da pós-graduação meramente acadêmica, publicou também diversas pesquisas sobre esse tema, ademais de sua vasta pesquisa em arte brasileira contemporânea. Como crítica de arte, tem também extensa produção, contribuindo para jornais como *O Estado de São Paulo*, *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), *Folha de S. Paulo*, *AUT AUT* (Milão) e *Arts Magazine* (Nova York) (AMARAL, 2019).

Seus textos mantinham um comprometimento com a realidade, a ética e a política, de característica investigativa e rigor de escrita. Devido à sua formação como jornalista e historiadora, Amaral tem uma produção que perpassa esses universos, ficando evidente seu posicionamento historicista. José Augusto Avancini (1995, p. 29) afirma que Aracy "dedica seu maior esforço na recuperação e no exame dos movimentos e dos artistas que fizeram a história da arte brasileira contemporânea" e completa, ainda, que a crítica tem um

"paciente e valioso trabalho para uma cultura desmemoriada".

A partir das ideias de Giulio Carlo Argan (1988), é possível pensar em Aracy Amaral como uma crítica de arte preocupada com as questões da imagem e das motivações sociais da arte e, nos termos utilizados por Artur Freitas (2004), em função da dimensão semântica e social da imagem artística. Considerando que a história da iconografia é tão legítima quanto a história das formas, Argan explica que a crítica da imagem é a que considera o potencial polissêmico da própria imagem, de modo que cada uma reflete um significado que pode ser particular para cada espectador, havendo atribuição de significados novos e, frequentemente, também uma transmutação de significados através de associações mentais. Já a crítica das motivações é aquela da linha sociológica, que estuda as relações sociais das atividades artísticas, "visando explicar a obra de arte como produto da situação social e cultural" (ARGAN, op. cit, p. 154).

Para o pesquisador Artur Freitas (op. cit.), a análise da dimensão social de uma obra de arte parte da crítica da obra como um objeto que circula na sociedade e gera efeitos sobre ela. A imagem possui, então, um conteúdo amplo, causando efeitos sociais diversos. A análise da obra de arte em função da dimensão social compreende a imagem de arte em relação à "bagagem cognitiva" do

observador e do artista, colocando-a em um circuito de relações entre uma forma e um conteúdo cultural. A análise em função da dimensão semântica, por sua vez, diz respeito ao conteúdo da obra de arte, tanto ao contexto ao qual aquela obra está inserida – se está em um museu, por exemplo – quanto à sua visualidade, à sua forma. Artur Freitas ressalta, ainda, que a dimensão semântica não nasce da soma dessas duas características, mas sim da interpretação e da construção subjetiva que o observador atribui àquele conteúdo.

Fazendo uma exemplificação a partir da produção de Aracy Amaral, em seu texto "Dos carimbos à bolha" (AMARAL, 2013c), de 1968, a crítica fala da relação da arte brasileira com a *pop art* estadunidense e comenta uma exposição do artista Marcello Nitsche. No texto, é possível identificar alguns trechos que representam bem essas duas dimensões da crítica, tal como quando Aracy faz uma explicação da obra *Bolha* (1967) para além da sua forma, contextualizando a apresentação para o leitor:

> Extraordinariamente provocante, terrivelmente grave, o trabalho de Nitsche assusta, no seu desenvolver inicial, o público que o rodeia, como um organismo vivo e estranho, a estender seu poder evolutivo pelo ambiente, que passa a ocupar cada vez mais, atemorizando os assistentes mais próximos, pressionando fisicamente o espectador. Toda uma série

> de reações coletivas pode ser observada no decorrer da inauguração, no primeiro funcionamento da *Bolha*. (Ibidem, p. 178)

Aracy ainda completa dizendo que "a sós a *Bolha* chama à reflexão, ao tatear físico cognoscitivo, à atenção aos ruídos mecânicos como atmosfera para seu desenvolvimento não mágico, estranhamente homem-gente-vida" (Ibidem). É possível colocar essas considerações a respeito da obra dentro da crítica da imagem ou da dimensão semântica. A partir deste outro trecho do texto, pode-se observar a motivação social da crítica de Aracy:

> Fonte de vida, a conotação não deixa igualmente de ser política, de impressionante atualidade no momento de tensão nervosa que vive a juventude dentro do país inteiro, participante em seu envolvimento vibrante, em sua expressividade eloquente diante dos números de espectadores. (Ibidem)

Fica nítida a colocação da questão da motivação quando Aracy considera o momento social em relação à obra, justificando a "violência" da *Bolha* a partir da tensão que havia no país naquele momento. Diante dessas constatações, portanto, identifica-se na obra de Aracy Amaral um forte engajamento dela na defesa e na busca de uma arte comprometida com seu tempo e com a realidade brasileira daquele momento, deixando bem evidente

sua crítica de motivação da esfera social. É recorrente, pois, em seus textos do período, um questionamento de como pode haver uma arte de vanguarda, a qual Amaral também chama de "pesquisa", em um país de Terceiro Mundo[1], usando o termo da época.

Logo, uma das principais preocupações nos textos de Aracy é que as artes visuais no Brasil deveriam encontrar sua identidade, uma originalidade brasileira, assim como já acontecia no teatro, no cinema, na música popular e, principalmente, segundo ela, na literatura. Naquele período, as manifestações públicas de artistas e críticos de arte contra o imperialismo eram recorrentes e, apesar de Amaral deixar claro o seu gosto pela arte *pop*, por exemplo, ela era categoricamente contra uma cultura de importação e de cópia. Sobre essa questão, a crítica falou em texto sobre a representação brasileira na Bienal de 1967:

> Importar não é crime quando se vive em país sem uma cultura solidificada. Entretanto, nossa improvisação pode levar, como agora, na facilidade da apreensão da "ideia", a estas salas do Brasil, onde as últimas tendências da arte ocidental se gritam numa algazarra de feira. Em muito "de orelhada", reproduzindo grosseiramente, na maior parte, sem fundamento cultural de qualquer ordem, muito insólito, inautêntico, desligado da realidade nossa. (AMARAL, 2013b, p. 169)

Nos textos de Amaral, então, é possível perceber que a questão da busca pela superação do subdesenvolvimento, que marcou a produção cultural dos anos 1950 e começo dos anos 1960, já era algo suplantado. Aracy ressalta a importância da incorporação da situação econômica e social brasileira na produção dos artistas, pois essa seria a forma de encontrar a verdadeira identidade cultural nacional. Em suas avaliações do conjunto de obras brasileiras expostas nas Bienais de São Paulo, quando ficava ainda mais nítido para a crítica o atraso brasileiro em comparação com os Estados Unidos e os países europeus, Amaral destaca a importância de se encontrar uma arte que trouxesse originalidade de linguagem e de conteúdo:

> Mas, no Brasil, no decorrer de toda esta década, mercê das Bienais aflitivas e vorazes como contribuição e pressionamento sobre o artista nacional, este se desdobrou, abandonou a paleta, os mais jovens jogaram-se inteiros sobre a nova moda, esse novo fazer que refletia uma realidade norte-americana, mas já denunciava o sistema de acordo com o qual se moldam os hábitos que adquirimos e comunicamos automaticamente, ampliando, de um lado, como diria Décio Pignatari, o nosso "repertório". Ao mesmo tempo silenciando aos poucos o nosso molde de vida, brasileiro-português, provinciano-caipira, mas até então reflexo fiel de um mundo que vai deixando de ser. Assim, esses moços, que de cinco anos para cá fazem arte,

> já foram criados não mais segundo uma "realidade brasileira", porém antes de acordo com o *American way of living*, cujos padrões o mundo absorveu, entre fascinado e embevecido. (Idem, 2013c, p. 174)

A década a que Aracy se refere, 1960, ficou marcada pelo intenso processo de urbanização, industrialização e migração que a sociedade fazia do campo para a cidade. Destaca-se, entre os acontecimentos mais marcantes desse contexto, a inauguração de Brasília, em 1960, entendida como ápice do plano de meta de avanço de 50 anos em 5 pelo então presidente Juscelino Kubitschek. Renato Ortiz (1994, p. 47) destaca que o período Kubitschek "se caracteriza por uma internacionalização da economia brasileira justamente no momento em que se procura 'fabricar' um ideário nacionalista para se diagnosticar e agir sobre os problemas nacionais". O salto da industrialização fez florescer ainda mais uma utopia libertária e a luta contra o poder remanescente das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais; também contribuiu para um impulso revolucionário de diversos matizes intermediários dos movimentos populares (RIDENTI, 2010). A partir dessa intensa industrialização, também a comunicação e a cultura de massa passaram a sofrer forte influência internacional, o que despertou um sentimento de anti-imperialismo na cena intelectual brasileira, que na-

quele momento era fortemente dominada pela esquerda. Quando Aracy fala, então, que os jovens brasileiros não estavam mais sendo criados segundo uma "realidade brasileira", mas sim de acordo com o "*American way of living*"[2], é a esse sentimento anti-imperialista que se pode fazer relações. O retorno às ideias de Oswald de Andrade vem também desse sentimento, responsável por despertar uma vontade de devorar antropofagicamente o que vinha de fora, para então fazer uma arte "tipicamente brasileira" (OITICICA, 1986).

Entre os anos de 1964 e 1968, período em que a repressão da ditadura ainda não atingira de maneira mais rigorosa a cena artística, havia uma forte ideia de revolução política, econômica e cultural que marcaria profundamente o debate estético da época. Os artistas da nova vanguarda brasileira, principalmente, buscavam a afirmação de uma identidade nacional através de uma arte que fosse ao mesmo tempo experimental em sua linguagem e engajada em seu conteúdo – a arte não mais deveria apenas ter uma opinião, mas teria também que trabalhar novas linguagens. O experimentalismo ficou cada vez mais comprometido com as questões políticas e éticas, dando-se em aspectos bem evidentes e se firmando como uma das características essenciais das obras do período. As novas vanguardas aliavam inventivamente as conquistas tecnológicas

da sociedade industrial na qual viviam ao programa visionário e utópico das vanguardas históricas, levando a experimentação e a contestação aos limites da desmaterialização artística.

Assim, após um período de domínio da abstração geométrica nas artes visuais internacionais, havia uma forte volta à figuração, sendo o novo realismo francês e a *pop art* estadunidense os principais representantes desse momento. No Brasil, as vanguardas, que eram estreitamente ligadas às tendências internacionais, seguiam na mesma direção: muitos artistas brasileiros voltaram-se a uma arte mais comprometida com a realidade e, em torno de 1963-64, aconteceram as primeiras aproximações dos artistas às novas figurações (ZANINI, 1983, v. 2). Os artistas passaram, então, a ter mais interesse na comunicação de suas obras e os temas em torno da cidade e do urbano passaram a ganhar mais espaço.

Posteriormente, as obras foram assumindo formas cada vez mais complexas e variadas, constituindo um movimento para uma arte que rompia com a bidimensionalidade da pintura, assumindo uma forma objetual. O "objeto" dava novas possibilidades para o artista materializar suas experiências e questionar os limites impostos pelos suportes e meios tradicionais. Para Zanini (Ibidem), a obra objetual se tornava a expressão fundamental da transforma-

ção que acontecia na produção dos artistas. O autor diz, ainda, que essas novas proposições atacavam as "posições esteticistas e salientava-se a necessidade de os produtos artísticos corresponderem a um 'estado típico brasileiro' no dizer de Oiticica" (Ibidem, p. 736). Não por acaso: Hélio Oiticica, em seu texto emblemático para o catálogo da exposição "Nova objetividade brasileira", que aconteceu em 1967 no Rio de Janeiro, esforça-se no intento de explicitar o ideário da nova vanguarda "tipicamente brasileira" de meados dos anos 1960, frisando a importância de uma arte que seja tanto experimental em sua linguagem quanto comprometida com sua realidade.

Assim, o projeto de uma vanguarda nacional encontra seu ponto de convergência na exposição "Nova objetividade brasileira". Tendo sido organizada coletivamente, Reis considera que ela "representou um momento fundamental para o debate cultural nacional" (REIS, 2017, p. 99). No período do pós-64 até 1968, aconteceram diversas exposições que foram organizadas coletivamente por artistas e críticos no intuito de colocar luz na produção da vanguarda brasileira. Para Paulo Reis, essas exposições "formalizaram as discussões de vanguarda e a possibilidade de uma arte experimental e comprometida no Brasil" (Idem, 2005, p. 42). O autor afirma, ainda, que foi através dessas mesmas exposições que se construiu um espaço de trânsito entre o público, os artistas e os debates artísticos

e culturais, sendo, pois, nesse contexto que as exposições coletivas assumiram um "espaço privilegiado de discussão" (Ibidem, p. 5).

Durante esse período, havia também diversos esforços entre os artistas na realização de manifestações artísticas em lugares públicos, sendo Hélio Oiticica e o crítico Frederico Morais, ambos no Rio de Janeiro, grandes articuladores dessas proposições coletivas, que tinham como objetivo fazer com que o público espectador participasse de maneira mais ativa na fruição das obras/*happenings*. Algumas dessas ações foram "Arte na Rua" (1967), proposta por Hélio Oiticica, "Arte Pública no Aterro" (1968), coordenada por Frederico Morais e Oiticica, "Apocalipopótese" (1968), coordenada também por Oiticica, e "Bandeiras na praça General Osório", que aconteceu em fevereiro de 1968 e foi organizada coletivamente por artistas dentre os quais se destacam Nelson Leirner, Hélio Oiticica, Marcello Nietsche, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Anna Maria Maiolino e Cláudio Tozzi, que estavam constantemente participando de ações coletivas. Nesse evento, bandeiras foram penduradas em varais e em árvores, em sua maioria trazendo mensagens e imagens que faziam referência ao momento político, algumas mais sutis e outras menos. O *happening*, por sua vez, contou com a participação da escola de samba Estação Primeira da Mangueira e com

a Banda de Ipanema, o que acabou transformando a manifestação artística em uma espécie de "pré-carnaval" (RIVERA; PUCU, 2015, pp. 177-178). A participação de escolas de samba não era à toa: nessa época, havia uma adoração da arte popular e da temática brasileira pelos intelectuais. Sobre essa adoração, Carlos Zilio diz:

> Se justificava como sendo a preservação dos valores nacionais, ameaçados pela invasão cultural norte-americana. Em consequência, a arte nacional popular opta por uma espécie de mimetismo do popular no sentido de querer se expressar como ele. A aproximação com a cultura popular passa a ter um caráter de reverência, uma vez que esta cultura permitiria a purificação do contágio com o externo. (ZILIO, 1982b, p. 39)

Zilio ainda pondera que existe uma problemática nessa posição, uma vez que, quando se elege a cultura popular como a única realmente brasileira, erguendo uma barreira entre ela e seu entorno, se "valoriza não o que esta cultura veio a ser, na dialética do contato com outras culturas, mas aquilo que um dia o seu idealismo presumiu que ela foi" (Ibidem). Sobre "Bandeiras na praça General Osório" e a apropriação da cultura popular em manifestações artísticas da "elite" cultural, Aracy Amaral é enfática em seu comentário:

> Do carimbo às bandeiras, foi ser "atual", no debruçar-se sobre as tradições. Mas com as tradições populares não se brinca, e os hábitos cultivados pelos povos procedem e se enraízam pela força mesma de suas convicções, que o tempo fixa e o próprio povo não desejava ver alterados. É o caso do artesanato popular e, na religião, o ritual, a liturgia (e a prova são as dificuldades da aplicação das decisões do Concílio Vaticano II). As bandeiras, estandartes, que os artistas de São Paulo e do Rio exibiram, são quase, contraditoriamente, não a arte popular na casa do grã-fino a preço de ocasião, mas bem exemplificativo da bandeira sem o líder, o estandarte sem a convicção, a necessidade de lutar, mas sem ideias. Aliás, bem de acordo com nossa problemática brasileira, político-social. Ao mesmo tempo, a recorrência à literatura de cordel, muito artificial, na pintura das bandeiras, não pode ser relacionada ao ecológico, uma vinculação com a terra. (AMARAL, 2013c, p. 176)

Seguindo a linha do pensamento de Zilio, Aracy faz forte crítica a uma apropriação da cultura popular sem valorizar o que ela realmente é, apenas se "debruçando" sobre ela da maneira que o artista bem entender. Na continuidade do texto, inclusive, a crítica não se mostra totalmente contra o uso da referência da cultura popular em manifestações artísticas, desde que feita de maneira mais inteligente, citando o exemplo do cinema, que, para ela, consegue resultados bem mais felizes, com conotações

pretensamente mais autênticas. Citando Herbert Read (*apud* AMARAL, 2013c), Aracy argumenta que enquanto não se construir no Brasil uma nova iconografia, como aconteceu nos Estados Unidos antes da criação da *pop art*, não se pode inaugurar uma nova mitologia.

No período de 1964-1980, segundo Renato Ortiz (1994, p. 83), "ocorre uma formidável expansão no nível de produção da distribuição e do consumo de bens culturais", devido principalmente ao crescimento da população urbana e da classe média. Então, os meios de comunicação de massa começam a exercer um papel importante na transformação estrutural da sociedade brasileira, assim como no resto do mundo, embora a nível nacional tenha-se criado uma falsa homogeneidade cultural para encobrir disparidades sociais e econômicas do país (MOTA, 1986). Para Carlos Guilherme Mota, o processo de definição da organização das relações de produção, de acordo com o sistema capitalista, o qual já estava em transformação desde os anos 1930, mostrava-se cada vez mais enraizado na sociedade moderna brasileira. O capitalismo periférico, adaptado aos princípios do capitalismo monopolista, transferia para o subsistema periférico algumas divisões internacionais do trabalho. Em algumas regiões,

esse processo acabou colocando fim nas concepções patriarcais da organização social e da produção cultural. Segundo Mota, estabiliza-se a noção de Cultura Brasileira a serviço de um esforço ideológico sustentado pela ideia do "Brasil-Potência Emergente". Todo esse alcance do acesso à cultura de massa ressignifica no país um antigo debate da cultura brasileira: a questão da imitação e da absorção das ideias estrangeiras. Aquela velha ideia de que o Brasil "seria um entreposto de produtos culturais provindos do exterior" (ORTIZ, 1994, p. 27).

CULTURA BRASILEIRA, "IMPORTAÇÃO" E "ORIGINALIDADE"

Aracy Amaral afirmava que não se pode justificar uma produção artística de vanguarda em um país que estava na periferia do capitalismo. Para ela, enquanto o Brasil não resolvesse seus problemas de atraso, principalmente quanto à falta de uma educação artística de qualidade, não se poderia pensar em arte de vanguarda brasileira. Aracy se via, então, diante de um dilema a que se pode chamar também de "cisão fáustica". Berman Marshall (2007), em seu livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, traz esse mesmo dile-

ma de Amaral, através de sua interpretação da história da personagem de Goethe, o Doutor Fausto.

Para Berman, Fausto foi um dos heróis culturais da modernidade e, através de sua história, traça semelhanças entre o dilema que essa personagem sofre e os dilemas da intelectualidade da era moderna, principalmente aquela de países do Terceiro Mundo. Doutor Fausto precisava lidar com a solidão; uma solidão que ele mesmo se impôs. Quando sente que seu conhecimento já não condiz mais com a mesma realidade em que o resto da sociedade vive, ele prefere se recolher em seu "exílio dentro de si mesmo", como colocou Artur Freitas (2017, p. 67). Pode-se, então, utilizar a "cisão fáustica", que para Freitas (Ibidem, p. 68) é uma "divisão existencial e aflitiva", para compreender o dilema que Aracy Amaral colocava em seus textos quando dizia, por exemplo:

> Pode uma cultura imposta, e, portanto, artificial, transplantada por ordem do colonizador, "vingar" numa terra pobre e sem preparo para recebê-la, com sua problemática social e humana insolucionada, e poderia essa cultura frutificar como "muda que pega de galho"? É sempre uma indagação que nos fazemos ao considerar a situação das artes plásticas no Brasil. (AMARAL, 2013a, p. 162)

Um país colonizado, de cultura colonialista, com economia atrasada, sem educação de qualidade e que ainda precisava encontrar uma identidade para chamar de sua. Aparentemente, esse é o Brasil em que Aracy Amaral vivia, mas é também nesse país em que ela gostaria que fosse produzida uma arte que expressasse sua própria realidade – e não a realidade do colonizador ou de qualquer outro país que os artistas considerassem de cultura mais avançada. Assim como Fausto, Aracy Amaral é uma intelectual não conformista e tem um profundo desejo de desenvolvimento; se Fausto sente que o fundamental é continuar a se mover, Aracy encoraja o movimento, a mudança, a busca pela superação do atraso nacional.

Doutor Fausto, de Goethe, em ato de desespero, por não conseguir mais viver sozinho em sua interioridade, decide tirar a própria vida. Mas, ao ouvir o tocar dos sinos do domingo de Páscoa, recorda-se de sua infância e é salvo ao ser colocado novamente em contato com "toda uma vida soterrada" (BERMAN, 2007, p. 44). Nesse trecho da história, ressalta Berman, o que salva Fausto é ter resgatado toda uma dimensão perdida do seu próprio ser. Trazendo essa ideia de resgate do passado para o contexto brasileiro e pensando a partir do ponto de vista de Aracy, o

problema no Brasil seria a falta de uma raiz, de uma história cultural que seja apenas nacional. A crítica aponta que, desde o Primeiro Império até os anos 1920, nunca os governos brasileiros e, por consequência, nem os consumidores de arte, demonstraram interesse por uma tendência que não a acadêmica, de modo que foi só a partir do governo de Getúlio Vargas – e por "razões óbvias" – que o governo brasileiro incentivou uma arte que representasse a sua própria época, sendo Portinari o seu pintor oficial (AMARAL, 2013a). Nesse mesmo texto, Aracy Amaral diz:

> Tudo em nós é desenraizado, do ponto de vista cultural. Possuímos, plantados em nosso organismo, mudas de procedências demasiado várias, como se cem vezes houvéssemos perdido as nossas origens. Se na música e na literatura foi menor a dificuldade, em artes plásticas parece não ter fim o atormentado caminho para o encontro de uma linguagem válida, necessária posto que real. (Ibidem, p. 164)

Nesse texto intitulado "A única esperança?..." (Ibidem), a crítica mostra sua desilusão com o futuro das artes visuais no Brasil, olhando para o passado e vendo como "tudo em nós é desenraizado", uma vez que ao invés de a nação valorizar o que é próprio de sua cultura, continua a valorizar o que vem de fora e

o que lhe foi "transplantado", sem valorizar aquilo que é seu de nascença. A pergunta que a crítica se faz em seu título se refere ao movimento de êxodo que os artistas brasileiros e latino-americanos estavam fazendo à época. Um movimento que, segundo ela, estava acontecendo devido à falta de reconhecimento e à hostilidade que esses artistas recebiam em seus próprios países. E se o artista já não tem uma raiz tão profunda em suas terras, o que o impediria de migrar para lugares mais promissores? E quando se tenta resgatar essas raízes pré-colonizadas – como fizeram alguns países da América do Sul – o trabalho fica ainda mais difícil, pois, segundo a crítica, existem os objetos, mas não os rastros. Para ela, apenas colocar esses objetos em vitrines de museus não cria o vínculo necessário com o passado, apenas reinventa-se uma história, não se restabelecendo de fato os "laços de sequência cultural" (Ibidem, p. 163).

Para Berman (2007, p. 43), a cisão fáustica ocorre em toda a sociedade europeia, mas teve "ressonância especial" em países subdesenvolvidos. O autor diz que os intelectuais do Terceiro Mundo, no século XX, sendo portadores de uma cultura de vanguarda em sociedades atrasadas, experimentavam a cisão fáustica com grande intensidade e, ainda, que o "Fausto de Goethe ex-

pressa e dramatiza o processo pelo qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz" (BERMAN, 2007, p. 41). Em momento de otimismo, ele ainda afirma que a angústia de Fausto e dos intelectuais terceiro-mundistas frequentemente inspirou visões, ações e criações revolucionárias. Mas, ao mesmo tempo, em tom pessimista, diz que com a mesma frequência essa angústia também conduz às "sombrias alamedas da futilidade e do desespero" (Ibidem, p. 44). Aracy Amaral é ainda mais pessimista quanto ao ambiente do intelectual que vive em um país subdesenvolvido, e diz que o lugar em que os artistas vivem é "pobre, inestimulante, provinciano, injusto mesmo" (AMARAL, 2013a, p. 167), de modo que não seria de se espantar, então, que faltassem aos artistas brasileiros técnica, profissionalismo, cultura e devoção à causa.

Logo nos anos anteriores ao golpe militar, movimentos como os Centros populares de cultura, Teatro de Arena e o Cinema novo estavam empenhados no combate às oligarquias rurais, ao mesmo tempo que se identificavam com a figura do camponês explorado, na qual, para eles, "estaria enraizada a genuína arte e sabedoria do povo" (RIDENTI, 2010, p. 75). A hegemonia cultural da esquerda que se impôs nos anos 1960 tinha temas recorrentes como moderno/popular, forma/conteúdo, nacionalismo/cosmo-

politismo. Ridenti (Ibidem) afirma que, após 1964, a identidade do "caipira" fica ainda mais exacerbada quando os intelectuais se veem ameaçados pela indústria cultural e o apego às tradições populares de uma sociedade pré-capitalista parece ser a melhor forma de resistência cultural a essa modernização. Já outros artistas, tais como os tropicalistas, viam a inexorabilidade da modernização e cantavam os "paradoxos da sobreposição do Brasil agrário-atrasado-oligárquico ao país urbano-moderno-capitalista" (Ibidem, p. 76). Pode-se concluir, então, que eram variadas as formas com as quais os artistas se relacionavam e expressavam essas questões entre Brasil moderno e Brasil atrasado. Nas artes visuais, por exemplo, no trabalho de Hélio Oiticica, havia um desejo de se olhar para a cidade, mas não a cidade industrial dos países ricos; ele olhava especificamente para a favela, transformando a arquitetura vernacular do morro, o samba e a dança em elementos de sua poética, como forma de protesto para exaltar a desigualdade social que esse desenvolvimento capitalista trazia para a sociedade.

Marcos Napolitano (2004) afirma que 1967 foi o ano que ficou marcado como o auge da popularidade da "esquerda engajada" e que esse domínio ideológico era percebido em toda a co-

munidade artística brasileira, tanto no teatro quanto no cinema e até mesmo na televisão. Esse mesmo ano também marcou a cisão entre aqueles que defendiam uma luta política e pacífica contra o regime e aqueles que passaram a defender a luta armada através das guerrilhas. O autor ressalta que, enquanto o regime militar estava cada vez mais institucionalizado e propenso a permanecer no poder e a esquerda se via disposta a radicalizar a luta contra o regime, a cultura sofria um processo paradoxal. Napolitano resume esse paradoxo dizendo que mesmo a arte engajada (sobretudo na música popular e no teatro) e os intelectuais de esquerda, que desfrutavam de mais espaço e prestígio na mídia e na indústria cultural, estavam cada vez mais isolados do contato direto com as classes populares, tendo em vista que seu público era formado principalmente pela classe média dos grandes centros urbanos. Já para as artes visuais, especificamente, o público era ainda mais restrito, alcançando sobretudo o público universitário.

Nas artes visuais, o ano de 1967 se destacou também pelo recorde de manifestações e exposições coletivas, que tinham como intenção estabelecer uma conexão com um público mais diverso. Em seu texto para a exposição "Nova objetividade brasileira", por exemplo, Hélio Oiticica frisa a importância de se fazer

uma arte que fosse coletiva e propositiva para assim criar condições para uma ampla participação popular nessas manifestações, melhorando, então, a comunicação do artista com o povo. Nessa mesma exposição, Oiticica apresentou pela primeira vez a sua obra *Tropicália* (1967), que seria um marco da arte que firmava uma relação entre a linguagem contemporânea e a cultura brasileira (ZILIO, 1982b). Em dezembro de 1968, com a decretação do Ato Institucional número 5, marcava-se o fim de um "florescimento cultural" que, segundo Ridenti (2010, p. 78), teve seu ápice entre o fim de 1963 e o início de 1964. Nesses anos, no Brasil, é comprovada a teoria de Perry Anderson (*apud* ibidem), que diz que o "Terceiro Mundo não oferece ao modernismo nenhuma fonte de eterna juventude". Vivendo um momento difícil, no início dos anos 1970, a cultura brasileira sofria diversas baixas: muitos artistas tiveram que se exilar e deixar o país e, aos que ficaram, restava a luta armada, o "desbunde" ou uma "busca de novos espaços e estilos de expressão cultural e comportamental" (NAPOLITANO, 2004, p. 81). Havia também um crescimento considerável da indústria cultural, que cada vez mais fazia parte do cotidiano da família brasileira.

No texto "O artista brasileiro e o impasse do seu tempo",

Aracy Amaral (2013d) coloca de forma bem incisiva quais seriam, para ela, os principais problemas da posição do artista brasileiro em relação ao seu lugar no espaço e no tempo. Para a crítica, havia uma angústia que não era só do artista brasileiro, mas de artistas latino-americanos de modo geral, que surgia devido a uma falta de tradição autêntica de expressão plástico-visual, sem contar o atraso econômico e a inexistência de uma educação de qualidade.

> Mas, na verdade, é a ausência de escolas de arte de alto nível, bem como de orientação segura (divergentes que fossem) a causa deste impasse numa mocidade ávida de expressão, não podendo todas elas se entregarem ao teatro, à música popular e ao cinema, que são, do ponto de vista estético, muito mais afins com nosso temperamento. E, no final das contas, a imagem comanda nosso tempo e é imperativa a participação das jovens gerações nas proposições que ambientalmente pertencerão à nossa cultura visual. (Ibidem, p. 191)

Aracy não deixa de destacar que existia sim, no Brasil e na América Latina, artistas de qualidade e de destaque internacional, que participavam de exposições em Paris e Nova York, por exemplo. Mas, sem uma expressão nacional própria, existia sempre o dilema de considerar tais artistas como apenas mais um entre outros tantos semelhantes, e por isso eles acabavam

perdendo a atenção para a competição nativa. Por outro lado, quando se apelava para uma tradição popular, havia o risco de tornar-se uma mera imitação, sem realmente representar uma verdade naquilo que se fazia. Qual então seria o caminho para o artista brasileiro? Esse problema, segundo Aracy (2013d), não era um problema novo e já acometia os modernistas, que tentavam ser atuais em relação ao que se fazia na Europa e nos Estados Unidos, mas ao mesmo tempo refletindo em sua arte a sua realidade atrasada, de país de Terceiro Mundo. Para a crítica, a inferioridade do artista brasileiro já era reconhecida por eles próprios nos anos 1920 e permanecia até aqueles dias. E mesmo antes, em 1908, Gonzaga Duque (*apud* ibidem, p. 187) afirma em discurso que "falta-lhe o cunho, a marca nacional? Mas, senhores, a arte de um povo não resulta da vontade de um grupo nem da tentativa de uma escola". Para Aracy (Ibidem), esse "brado" permanecia, mesmo 60 anos depois, "terrivelmente atual e ainda não superado".

DO PAU-BRASIL À IDADE DA PEDRADA

Em 1968, em seu texto "Raízes da terra" (AMARAL, 1968), publicado no jornal *Correio da manhã* do Rio de Janeiro, Aracy Amaral diz que a importância de Tarsila do Amaral para o cenário das artes plásticas no Brasil vem de dois lugares: primeiramente, pela sua conexão com a terra e, em seguida, a partir dela, da fantasia gerada pela intimidade dessa vivência. Como grande representante do modernismo brasileiro, a obra de Tarsila ecoava até aquele momento no imaginário da crítica e dos artistas no Brasil. Nesse mesmo texto, Aracy diz, por exemplo, que Rubens Gerchman já havia confessado anos antes a grande influência do quadro *Operários* (1933), de Tarsila, em "sua fase multidões". Segundo a crítica, esse foi o "primeiro quadro de assunto social realizado no Brasil, a primeira presença da massa humana no sentido do fenômeno populacional em plena irupção [*sic*] em São Paulo industrializado, na obra de um artista brasileiro" (AMARAL, 1968, p. 4). Sendo assim, a atualidade de Tarsila, para Aracy Amaral, era outro fator de importância dentro do cenário artístico nos anos 1960.

A tentativa de reformulação dos valores dentro da estrutura cultural brasileira vivida nos anos 1960 era uma revisão das

ideias do modernismo e, por que não, também de Tarsila do Amaral. Os objetivos em comum eram claros: "ansiedade de auscultar nossas origens, em meio à desordem tumultuada do que nos chega de fora, na vontade aflita de 'sermos', já, uma cultura que ainda não podemos conformar" (Ibidem). Nesse sentido, Couto (2004) afirma que, ao longo da história da arte brasileira, havia duas atitudes antagônicas que eram efeito das dúvidas a respeito da nossa identidade cultural: por vezes, uma cumplicidade e submissão, por outras, o combate e rejeição em relação às influências estrangeiras. O que marca, então, o movimento modernista é que, pela primeira vez na história da arte brasileira, acontece o meio termo, uma vontade de ser ao mesmo tempo atual em relação ao que se fazia no exterior e autêntico em relação às nossas raízes, revalorizando os elementos nacionais. Carlos Zilio (1982a, p. 19) considera que a geração de artistas modernos inaugura de uma maneira decisiva a tradição de arte no Brasil, trazendo-a "definitivamente para o terreno da cultura". O autor considera, ainda, que a arte moderna, "ao retomar o passado com a reincorporação da arte colonial, ao criticar o academismo e ao absorver o tímido Impressionismo existente, estabelece uma relação capaz de unificar num processo épocas até então dispersas" (Ibidem).

Esses mesmos anseios voltavam latentes na produção dos artistas a partir de meados dos anos 1960 e início dos anos 1970. Havia, pois, o intuito de fazer uma arte que fosse tanto inovadora em sua linguagem e atualizada em relação ao que se fazia lá fora quanto que se integrasse na sociedade, contando, por exemplo, com a evocação do passado, através do discurso Antropofágico de Oswald de Andrade e do desejo de fazer uma arte "tipicamente brasileira", e a atualização da técnica, presente-futuro, através de referências à *pop art* estadunidense e ao novo realismo francês. Logo, as experiências brasileiras desse período acompanharam os projetos das novas vanguardas internacionais, "colocando em questão a trajetória do objeto artístico tradicional até a total desmaterialização da arte", inseridas no debate intelectual sobre a cultura brasileira (RIBEIRO, 1998, p. 166).

Em 1966, Aracy Amaral ([1966] 1979) apresenta seu texto "Arte no Brasil" em um dos seminários[4] que aconteceu durante "Propostas 66"[5]. Nele, a crítica faz comparação direta entre os artistas contemporâneos a ela e a geração modernista, principalmente Tarsila do Amaral. Aracy apresenta Tarsila como um exemplo positivo de artista que conseguiu, pela primeira, e "quiçá a única" até então, projetar, em sua pintura, elementos que representavam a verdadeira brasilidade, exprimindo a verdadeira emoção brasileira em suas pinturas, sem re-

gionalismos falsos ou postiços, com as cores brasileiras e com "gosto de café" (Ibidem, p. 29). Em outra ocasião, inclusive, Aracy já havia dito que a grande contribuição de Tarsila em sua fase pau-brasil foi a "projeção pictórica da realidade brasileira, sem falsidades academizantes" (Idem, 1968, p. 4). A crítica afirma, ainda, que, em Tarsila, a realidade brasileira é simplesmente "nossa", no sentido de "referente a nós" e, como tal, "pertence a este complexo de referências ao qual estamos integrados e que se tornará aos poucos, elemento da nossa cultura-a-ser" (Ibidem).

Tomando, então, Tarsila do Amaral como ponto de referência, a crítica projeta em artistas dos anos 1960 o que ela esperava ver em termos de arte brasileira. Quando fala de Hélio Oiticica e Cildo Meireles, por exemplo, ela deixa clara a sua satisfação e o seu reconhecimento da identidade brasileira nas obras deles, através de linguagens atualizadas e criativas. Por mais de uma vez, Aracy comenta que, mesmo não estando fisicamente no Brasil, os dois artistas emanavam a realidade brasileira em suas poéticas. Sobre Meireles, por exemplo, Amaral afirma:

> Cildo Meireles pode viajar e participar de mostras no exterior, mas é, acima de tudo, um artista brasileiro. Não como uma qualificação de

> exotismo, mas de origem que emerge. Na forma de falar, de pensar, de se deslocar sempre pelo país nesta busca de unidade, ou na descoberta descontínua da fascinante pluralidade mágica aparentemente infindável. (AMARAL, 2013e, p. 198)

Nesse mesmo sentido, sobre Hélio Oiticica, diz:

> Aos menos avisados poderia parecer que a dificuldade em se localizar o estágio atual do trabalho de Oiticica fosse decorrência de suas constantes ausências do país. Mas não se creia que isso assinale igualmente um distanciamento da realidade brasileira. Ocorre ao contrário, nele, um preservar no contexto brasileiro, mesmo sem o estar fisicamente. (Idem, 2013f, p. 216)

Na contramão, Aracy Amaral se mostrava bastante pessimista em relação à arte brasileira feita nos anos 1960/1970, apresentando poucos exemplos positivos de artistas que conseguiam trazer, de maneira inovadora, a realidade brasileira para as suas obras. Comparando as artes plásticas com outras formas de expressão artística, a crítica considerava que as artes visuais no Brasil eram totalmente desprovidas de uma comunicação mais ampla, conseguindo atingir apenas uma elite endinheirada, chegando, inclusive, a questionar: "que sentido tem hoje a arte

que se faz no Brasil?" (Idem, 2013d, p. 188). Nesse texto de 1971, "O artista brasileiro e o impasse do seu tempo" (Ibidem), Amaral cita como exemplo da falta de originalidade da arte brasileira o resgate malfeito que os jovens artistas tentavam fazer da arte popular (centralizado, segundo a autora, na cerâmica, em gravuras de literatura de cordel, bordados, trançados e entalhes), bradando que era um "reaproveitamento falso em que nada permanece da arte popular genuína" (Ibidem). Aracy também criticava aqueles artistas que se aproveitavam da arte dita ingênua para enriquecer, vendendo, sobretudo no exterior, "como exótico uma receita bem-sucedida em determinados círculos sociais" (Ibidem). Ela, então, utiliza mais uma vez Oiticica como exemplo positivo de artista que conseguia ser nacional em sua universalidade.

> É certo, algumas experiências têm sido levadas a termo, numa insatisfação evidente com o cosmopolitismo (pelo menos em intenção) nos esforços das experiências ambientais de Hélio Oiticica, válido sobretudo pela presença do *environment* desmitificado [*sic*] e real, o que torna suas criações muito mais nacionais, estatisticamente, do que simplesmente urbanas dos dois grandes centros. (Ibidem)

No texto "Arte no Brasil", Aracy ([1966] 1979) faz uma lista

de quem seriam, para ela, os artistas de destaque no Brasil daquele momento, fazendo comparações entre cariocas e paulistas. Para a crítica, os artistas cariocas, como Oiticica, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Carlos Vergara e Gastão Manuel Henrique, tinham uma característica que os distinguia dos pintores paulistas – o "seu empenho numa participação ativa, por meio de sua arte, na problemática histórica do país (político-social-econômica)" (Ibidem, p. 30). Para ela, os artistas de São Paulo, por sua vez, não evidenciavam de maneira tão clara "sua necessidade de engajamento ou maior preocupação social" (Ibidem). A crítica destaca, então, como os mais interessantes, dentre os novos paulistas, Donato Ferrari, Wesley Duke Lee e José Roberto Aguilar, e frisa que eles utilizavam uma linguagem de "*angry men*, sem qualquer relação com a realidade nacional" (Ibidem). Fica evidente, portanto, que mesmo quando as obras dos artistas não estabeleciam conexão direta com a realidade do país, ela ainda assim considerava "bons artistas" aqueles que conseguiam inovar e não serem meras cópias da importação estrangeira.

Diversas falas da crítica são marcadas pelo problema do subdesenvolvimento que, para ela, interfere diretamente na produção dos artistas, seja pela falta de qualidade técnica e de

material, seja pela vontade dos artistas de "fingirem" que não viviam em um país de "Terceiro Mundo". A questão principal para Amaral era, então, colocar a realidade do país nas artes visuais brasileiras, para poder gerar uma identificação mais direta com o espectador, como já era feito – e muito bem, em sua opinião – nas outras expressões, tais como literatura, teatro, música e cinema. Aracy argumentava que enquanto as artes visuais não tivessem uma comunicação mais ampla com o espectador, não alcançariam uma posição relevante dentro da cultura visual brasileira.

NOTAS

1. Para Milton Santos (2014), a grande diferença entre os países ditos desenvolvidos e os países de Terceiro Mundo é que estes são multipolarizados e apresentam enormes desigualdades de renda, o que afeta diretamente o acesso da população a bens e serviços.

2. Assim escrito por Aracy Amaral para se referenciar ao estilo de vida baseado no consumismo da população estadunidense.

3. Marshall Berman (2007, p. 41) explica que: "Uma das ideias mais originais e frutíferas do Fausto de Goethe diz respeito à afinidade entre o ideal cultural do autodesenvolvimento e o efetivo movimento social na direção do desenvolvimento econômico" (BERMAN, 2007, p. 41).

4. O tema desse seminário era: "Conceituação da arte nas condições históricas do Brasil".

5. Os seminários de "Propostas 66" traziam à luz o debate em torno do projeto da vanguarda brasileira. Alguns textos desse seminário foram apresentados na revista *Arte em revista*, que foi publicada entre os anos de 1979 e 1984 pelo Centro de Arte Contemporânea – CEAC, São Paulo, sendo sua segunda edição dedicada aos textos de críticos e artistas durante os anos 1960.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A. raízes da terra, **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 1968, n.p.

AMARAL, Aracy A. arte no Brasil (1966), **Arte em revista**, São Paulo, n. 2, 1979, pp. 29-30

AMARAL, Aracy A. A única esperança (1967). In **Arte e meio artístico:** entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Editora 34, 2013a, pp. 162-167.

AMARAL, Aracy A. Arte sem educação (1967). In **Arte e meio artístico:** entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Editora 34, 2013b, pp.168-173.

AMARAL, Aracy A. Dos carimbos à bolha (1968). In **Arte e meio artístico:** entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Editora 34, 2013c, pp 174-179.

AMARAL, Aracy A. O artista brasileiro e o impasse do seu tempo (1971). In **Arte e meio artístico:** entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Editora 34, 2013d, pp. 186-193.

AMARAL, Aracy A. Reflexões: o artista brasileiro II – e uma presença: Cildo Meireles (1971). In **Arte e meio artístico:** entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Editora 34, 2013e, pp. 194-200.

AMARAL, Aracy A. Hélio Oiticica (1973). In **Arte e meio artístico:** entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Editora 34, 2013f, pp. 215-221.

AMARAL, Aracy A. Entrevista de Aracy Amaral à Ocupação Aracy Amaral (2017), projeto do Itaú Cultural. In **OCUPAÇÃO Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/aracy-amaral/aracy>. Acesso em: 16 jul. 2020.

ARACY AMARAL. In **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10/aracy-amaral>. Acesso em: 16 jul. 2020.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

AVANCINI, José Augusto. A crítica de arte nos anos 70: uma visão, **Porto Arte** - Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, vol. 6, n. 10, nov. 1995, pp. 27-34.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional:** a crítica

brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: Editora Unicamp, 2004.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice, **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 34, jan. 2004, pp. 3-21. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2224/1363>. Acesso em: 11 jul. 2020.

FREITAS, Artur. Cisão fáustica e modernismo periférico. In **Festa no Vazio:** Performance e Contracultura nos Encontros de Arte Moderna, São Paulo: Intermeios, 2017, pp. 67-69.

MOTA, Carlos Guilherme. A cultura brasileira como problema histórico, **Revista USP**, n. 3, dez. 1986, pp. 8-39.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira:** utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Editora Contexto, 2004.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REIS, Paulo R. O. **Exposições de arte:** vanguarda e política entre os anos 1965 e

1970, 2005. Tese (Doutorado em História), Curitiba, UFPR, 219f..

REIS, Paulo R. O. Nova Objetividade Brasileira – posicionamentos da vanguarda, **MODOS:** Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n. 3, set. 2017, pp. 98-114. Disponível em: http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/867. Acesso em: 11 set. 2020.

RIBEIRO, Marilia A. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In FABRIS, Annateresa (org). **Arte & política:** algumas possibilidades de leitura. Belo Horizonte; São Paulo: C/Arte; Fapesp, 1998, pp. 165-177.

RIDENTI, Marcelo. A agitação cultural-revolucionária nos anos 1960. In **O fantasma da revolução brasileira**. 2. ed. São Paulo: SciELO-Editora UNESP, 2010. pp. 71-114.

RIVERA, Tania; PUCU, Izabela. Arte, memória, sujeito: bandeiras na Praça General Osório 1968/Bandeiras na Praça Tiradentes 2014, **Lua Nova**: Revista de Cultura e Política, n. 96, 2015, pp. 177-190.

SANTOS, Milton Polos de crescimento econômico e justiça social. In **Economia espacial**. 2ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Edusp, 2014. pp. 165-183.

TEJO, Cristiana Santiago. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil:**

Aracy Amaral, Frederico Morais, Walter Zanini. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia), Pernambuco, UFPE, 261f.

ZANINI, Walter. As variáveis artísticas nas últimas duas décadas. In **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, v. 2, pp. 728-820.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil** - A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982a.

ZILIO, Carlos. **O nacional e o popular na cultura brasileira:** artes plásticas. São Paulo: Brasiliense, 1982b.

SOBRE A AUTORA

Milena Fransolino é pesquisadora, arte-educadora e designer. Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná (PPGARTES/UNESPAR) na linha de pesquisa Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes, Licenciada em Artes Visuais pela mesma instituição e Bacharel em Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Atualmente, pesquisa a crítica de arte brasileira dos anos 1960 e suas contribuições para a discussão em torno da arte de vanguarda no Brasil.

Artigo recebido em
7 de julho de 2021 e aceito
em 21 de março de 2022.

UMA CIDADE GRAFADA EM LUZ: O CINEMA NA CRÔNICA JORNALÍSTICA CARIOCA (1894-1922)

DANIELLE CREPALDI CARVALHO

A CITY WRITTEN IN LIGHT: CINEMA IN RIO'S JOURNALISTIC CHRONICLE (1894-1922)

UNA CIUDAD ESCRITA A LA LUZ: EL CINE EN LA CRÓNICA PERIODÍSTICA DE RÍO (1894-1922)

RESUMO

Este artigo analisa a presença do cinema na crônica carioca publicada até 1922, procurando compreender como ele moldou o olhar dos cronistas à cidade, naqueles anos em que vielas acanhadas transformavam-se em avenidas elegantes, a convidarem a sociedade à esfera pública. Analisamos um amplo conjunto de textos cronísticos, considerando o diálogo que estabeleceram com as imagens em movimento. Nosso objetivo é levantar o arcabouço estilístico e intelectual mobilizado pelos autores deste gênero literário peculiar, situado entre a história e a literatura, no intuito de compreenderem o objeto de que tratavam. Neste sentido, consideramos tanto a abordagem do cinema enquanto temática quanto o esforço dos cronistas de forjamento de uma linguagem que procurasse mimetizar a materialidade oriunda do dispositivo fílmico.

PALAVRAS-CHAVE Cinema silencioso; Crônica; Cinema e literatura; Cinema e história; Rio de Janeiro

[1] Artigo inédito

Danielle Crepaldi Carvalho*

https://orcid.org/0000-0002-8250-9841

[1] Esta pesquisa contou com o fundamental fomento da FAPESP (projeto n. 10/50551-5).

*Programa Nacional de Apoio à Pesquisa (PNAP), Fundação Biblioteca Nacional, Brasil.

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.180636

ABSTRACT

This article analyzes the presence of cinema in Rio's chronicles published until 1922, seeking to understand how it shaped the gaze of chroniclers to the city, in those years when narrow alleys became elegant avenues, inviting society to the public sphere. I analyze a wide range of chronicle texts, considering the dialogue they established with the moving images. I intend to investigate the stylistic and intellectual framework mobilized by the authors of this peculiar literary genre, situated between history and literature, to understand the subject they were dealing with. Thus, I consider both the approach to cinema as a theme and the effort of the chroniclers to forge a language that sought to mimic the materiality of the filmic device.

KEYWORDS Silent Cinema; History; Cinema and Literature; Cinema and History; Rio de Janeiro

RESUMEN

Este artículo analiza la presencia del cine en la crónica carioca publicada hasta 1922, tratando de entender cómo moldeó la mirada de los cronistas a la ciudad, en aquellos años en que los callejones estrechos se transformaban en elegantes avenidas, invitando a la sociedad a la esfera pública. Analizamos un amplio conjunto de textos, considerando el diálogo que establecieron con las imágenes en movimiento. Nuestro objetivo es observar el marco estilístico e intelectual movilizado por los autores de este peculiar género literario, situado entre la historia y la literatura, para comprender el objeto que trataban. En este sentido, consideramos tanto el enfoque del cine como tema y el esfuerzo de los cronistas por forjar un lenguaje que buscara imitar la materialidad proveniente del aparato cinematográfico.

PALABRAS CLAVE Cine mudo; Crónica; Cine y literatura; Cine e historia; Río de Janeiro

CC BY NC

"MARAVILHOSA LANTERNA MÁGICA DA CIÊNCIA": AS PRIMEIRAS IMAGENS EM MOVIMENTO NA CRÔNICA CARIOCA

"Estive anteontem, pela primeira vez, no *Salão Paris*, e não perdi o meu tempo: é realmente divertidíssimo o *Animatógrafo Super Lumière*, pela entontecedora variedade das suas fotografias." (A. A., 1897, p. 1). Essas palavras elogiosas servem ao dramaturgo Arthur Azevedo para anunciar, numa de suas "Palestras", a recente instalação, no Rio de Janeiro, de um dos aparelhos cinematográficos que então visitavam a cidade. A data: 24 de dezembro de 1897. O entusiasmo que o cinema desperta nos brasileiros ecoa a reação pública deflagrada em território europeu desde que as primeiras sombras moventes desfilaram sobre a tela branca no Salon Indien du Grand Café, no parisiense Boulevard des Capuccines, em dezembro de 1895.

Ecoa e lhe é contemporâneo. Não demora até que os primeiros exibidores da máquina dos irmãos Lumière e aparelhos congêneres rodem o mundo. Chegam ao Brasil em meados de 1896, precedidos pelo comentário festivo de um cronista conhecido pela

casmurrice, Oscar Guanabarino: "Esta maravilhosa lanterna mágica da Ciência fará passar perante os nossos olhos, nas suas exatas dimensões, um trecho dos boulevards de Paris, no seu contínuo movimento de vaivém, homens, mulheres, crianças, carros, ônibus, animais, tudo" (G., 1896, p. 1). Transfigurado pela máquina, o prosaico – as ruas, os homens, o tráfego – ganha foros de maravilha. As figuras outrora estáticas da lanterna mágica agora se moviam, duplicando a realidade que tocavam.

Desde o princípio destaca-se o papel de inventora de prodígios que tinha a ciência. Antes de o kinetoscópio (dispositivo de exibição de imagens diminutas criado por Thomas Edison para ser fruído por espectadores individuais) aportar na cidade, o seu funcionamento já era esmiuçado por um jornal como a *Gazeta de notícias*, o qual, num artigo de abril de 1894 (o dispositivo apenas chegaria ao Rio em dezembro daquele ano) destacava a técnica que tornava possível à "máquina de fotografia instantânea" captar os raios de luz numa velocidade rápida o suficiente para que fossem tirados "46 retratos em um segundo" (O KINETOSCÓPIO, 1894, p. 1). A gênese da grafia do movimento estava explicitada já ali. Caberia, todavia, aos Lumière eternizar o processo no nome de batismo de sua máquina: *kínēma*, "movimento", em grego; *graphein*/ *gráphō*

("gravar", "escrever"; "aquele que grava"/"escreve"); cinematógrafo = grafia do movimento (MICHAELIS, n.d., n.p.).

É nota dominante, nesse artigo da *Gazeta de notícias*, o sentimento de estupefação frente à possibilidade de uma máquina reproduzir um *continuum* de tempo por ela capturado. O público ao redor do mundo tivera, até então, acesso a uma variedade de aparatos tecnológicos que projetava imagens. No entanto, o kinetoscópio – e depois, o cinematógrafo e dispositivos ópticos congêneres, capazes de projetar as imagens em tamanho natural – diferia-se de aparatos como as fantasmagorias e as lanternas mágicas porque, pela primeira vez, como afirma André Bazin, "a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação" (BAZIN, 2008 [1983], p. 126). Diz o artigo: "A gente introduz pela fenda uma moeda de níquel, espreita por um vidro ajustado ao tampo superior e enxerga dentro, alumiado à luz elétrica, um quadrozinho de duas polegadas sobre uma, representando qualquer cena" (Ibidem, p. 126).

A cena nem por ser diminuta interessava menos. Ao contrário, fomentava uma ânsia de glosa escrita que multiplicava exponencialmente as duas polegadas quadradas da tela. Urgia descrever-se em detalhes *At the Barber Shop* (1894), embora a vista

reproduza uma comezinha cena de espetáculo de *vaudeville* – gênero teatral estigmatizado então: as "figurinhas" a caminharem, a rirem, a lerem jornal, o barbeiro a ensaboar prodigamente a face da vítima, a retê-lo na cadeira... O interesse estava para além do quadro registrado: a descrição detalhada da cena de teatro e da máquina criadora de portentos repercutia uma percepção primeva de que uma nova arte se anunciava, trazendo de roldão uma nova sensibilidade, iluminada pela luz do século que se avizinhava.

Nosso artigo analisa os textos cronísticos publicados na imprensa carioca entre 1894 e 1922, os quais tomam como tema ou estrutura os primeiros aparatos tecnológicos voltados à captura e à exibição de imagens em movimento que aportaram na capital brasileira. Nosso objetivo é refletir sobre o arcabouço estilístico e intelectual mobilizado pelos autores no intuito de compreenderem o objeto de que tratavam. A crônica das últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do XX apresenta peculiaridades. Segundo Antonio Dimas, se a princípio o gênero teve uma faceta puramente factual (daí a "*chronos*" significar, em grego, "tempo"), incorporando os relatos dos cronistas coloniais, no período em que este trabalho se debruça, ele se torna um híbrido de documento e ficção. Por ser um gênero cotidiano, aproxima-se da socieda-

de a qual toma por objeto. Todavia, tal testemunho do momento histórico é atravessado por uma subjetividade narrativa, fazendo com que a história dê mãos à literatura (DIMAS, 1974, pp. 46-49).

A REALIDADE ATRAVESSA A FANTASIA: O KINETOSCÓPIO SEGUNDO FANTÁSIO E EDISONINA

Numa *Gazeta de notícias* de fins de 1894, Olavo Bilac cede a pena a Fantásio, nobre que, na peça homônima de Alfred de Musset, travestia-se de bobo da corte para aproximar-se da princesa e alertá-la contra seus inimigos. Emerge aí a estratégia do falseamento, tônica do gênero cronístico então. Cabe ao cronista, como ao pretenso bobo, mascarar-se para melhor dizer a verdade. O percurso do alto drama ao folhetim jornalístico – gênero situado entre a Literatura e a História, distribuído para servir de pasto diário às veleidades literárias do público, usado para "embrulhar peixe" no dia imediato à sua publicação – faz-se, no entanto, com uma verve característica daqueles tempos (tanto que, anos antes, a própria versão dramática de *Fantásio* fora transformada

em libreto de ópera-cômica pela pena de outro Musset, irmão do célebre dramaturgo[1]). A literatura de Bilac/Fantásio carrega nas tintas ao pintar, tragicomicamente, o destino do amor e da arte, vítimas, ambos, do esquadrinhamento frio da realidade tornado possível pela técnica: "Hoje, com o *Kinetoscópio* [...] bastar-te-ia mover uma pequena manivela [...] para que visses, mas positivamente *visses*, a tua amante estender-te os braços e chamar-te... E imagina que horror: o gesto amoroso repetido ao infinito [...]" (FANTÁSIO, 1894, p. 1).

Não demoraria a Edison (o "*Jack-the-Ripper* da Fantasia", nas palavras de Fantásio [Ibidem]) encontrar uma contraparte feminina, pequena e matreira como as imagens produzidas por sua maquininha a níquel: Edisonina, pseudônimo com que a poetisa, cronista e contista Elvira Gama passa a assinar a sessão "Kinetoscópio", no *Jornal do Brasil*, de dezembro de 1894 a junho de 1895. O diálogo estabelecido com o "romântico Fantásio" assume de saída a fabulação inerente ao gênero, ao mesmo tempo que desenha os contornos da nova personagem: "eu, sugestivamente arrastada pelo desejo de brindar os leitores (e sobretudo as leitoras) do *Jornal do Brasil* com mais uma sessão de alegre passatempo, inventei também, plagiando o industrioso yankee, o *Kinetoscópio* literário, cujo aparelho será movido pela eletricidade de minha imaginação travessa!" (EDISONINA, 1894, p. 1)[2].

Ao longo de cinco meses e duas dezenas de textos, Edisonina faz desfilar, diante dos leitores, a cidade em microcosmo, num tom cômico e crítico, à moda dos festejos carnavalescos ou dos teatros alegres da capital. Seu texto, coalhado de referências externas à política, à literatura e demais acontecimentos candentes na sociedade, apreende uma dimensão importante da crônica de fins do XIX, a da crítica social, ao mesmo tempo que a estrutura linguística de suas crônicas enceta um esforço que será constante na literatura das primeiras décadas do XX: o forjamento de uma linguagem permeada pelo desenvolvimento técnico, sobretudo a cinematografia (SÜSSEKIND, 2006 [1987], pp. 21-22).

O kinetoscópio visita a sessão cronística de Edisonina mais como estrutura que como temática: suas vistas curtas e fragmentárias, a "escuridão" que interrompe no último momento o desvelar de certa máscara literária, a polissemia, a explosão de sentidos (ou, ao contrário, a ausência de nitidez de certos quadros) patenteiam a ambivalência de sentimentos que acometera os primeiros espectadores das máquinas reprodutoras de imagens em movimento, no Brasil como no mundo. Elvira Gama usa metaforicamente tais vacilações: sendo mulher, sabia que a crítica aos figurões políticos e aos males sociais apenas passaria se ela se

passasse por "motorneira" inexperiente da máquina produtora de imagens inofensivas de tão pequenas. Esforço duplamente irônico – a cidadezinha apreendida pela câmera de Edisonina refletia o Rio de Janeiro da dobra de século, marcado pelo cerceamento das liberdades individuais (oriundo de sucessivos estados de exceção), por altas taxas de analfabetismo e por epidemias de doenças como a febre amarela, de grande letalidade. Era tão exígua quanto as dimensões do entorno do Black Maria, estúdio onde Edison colocava em moção a sua pesadíssima câmera, o kinetógrafo.

RIO DE JANEIRO, CIDADE CINEMATOGRÁFICA

Nos anos seguintes, a crônica acompanhará o esforço da cidade visando à negação desse seu estigma. Sob a administração de Pereira Passos, o Rio de Janeiro é saneado, suas ruas centrais, alargadas e embelezadas, as antigas habitações, desapropriadas e derrubadas, dando lugar a edifícios influenciados pela arquitetura europeia. As revistas ilustradas – *O malho*, primeiro, e em seguida a *Careta*, a *Fon-Fon* etc. – dariam, dali por diante, o tom da sociabi-

lidade, criando simbolicamente um braço tupiniquim da *Belle Époque* (ZANON, 2009, pp. 217-235). Entre 1903 e 1910, construíram-se as avenidas Central (hoje Rio Branco) e Beira-Mar (na praia de Botafogo), reformou-se o porto, deslocou-se o histórico Mercado Municipal do cais do Pharoux para o Largo do Moura, suplantando-se o odor álacre dos restos de alimentos pelo cheiro de lavanda, o encardido do chão já tão batido pelo branco que era símbolo da "higiene" e do "progresso".

> De súbito, da noite para o dia compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas e estalaram igrejas, e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras. Desse descombro surgiu a urbs conforme a civilização, como ao carioca bem carioca surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem das outras cidades. (JOÃO DO RIO, 1908, p. 5)

Curiosamente, é João do Rio – cronista dândi tão afeito aos modismos importados – quem redige o necrológio da Praça do Mercado. A entrada simbólica do Brasil no rol das nações desenvolvidas se dava a fórceps, a partir da capital federal, à custa do apagamento de tradições e da invenção de novos usos e costumes, espelhados nas cidades-fetiche da Europa. Invenção para a

qual o cinema exerceu papel preponderante. O texto, datado de 1908, é contemporâneo à veiculação em jornal da série "Binóculo", redigida por Figueiredo Pimentel. Romancista naturalista frustrado, Pimentel veria as portas da sociedade abertas para ele de par em par com a inauguração da sessão diária na qual impunha ao público leitor o último grito (ou *dernier cri*, segundo o jargão importado) da moda. A revolução arquitetônica nos sítios da capital encontrava sua contraparte simbólica nesses textos por meio dos quais se buscava burilar os hábitos da sociedade, tendo em vistas o mimetismo das grandes cidades europeias, notadamente Paris.

Nas crônicas de Pimentel, o cinema cumpre um invulgar papel civilizatório. A inauguração da Avenida Central, em 1907, coincidiu com a exploração industrial do invento recente e a sua penetração em larga escala no Brasil. Até então exibido em espaços restritos, na Rua do Ouvidor e imediações, ou então como parte integrante de espetáculos de variedades, o cinema muda-se para a famigerada Avenida, iluminando-a com suas luzes cambiantes, povoando-a dia e noite. Chegara a tão decantada "civilização"[3]. Em suas crônicas diárias, Pimentel fomentará a frequentação da Avenida, transformada em passarela aberta à

flanerie pública, espaço de exibição das *toilettes*, das joias e dos costumes com os quais o país buscava finalmente entrar no concerto mundial. Além de franquear as ruas a uma população afeita aos pijamas e às "chinelas de trancinha" (como de certa feita dissera Arthur Azevedo) (ELOY, 1988, pp. 70-72), resquícios do provincianismo d'outrora, o cinema torna-se espaço importante de congregação: suas salas são usadas para as *matinés* e *soirées* da moda, sessões em que a elite poderia encontrar-se com seus pares.

O "Binóculo" serve ao cronista como sucedâneo da câmera cinematográfica. À maneira das fitas rodadas durante a voga do "cinema de atrações"[4], Figueiredo Pimentel tece uma escritura fragmentária, composta por blocos breves, desarticulados uns dos outros, em que se alternam a descrição e a narração. A diferença com relação ao cinema é, sobretudo, temática. Enquadra-se ali a alta-roda, a qual o cronista almejava deslocar dos casarões de Botafogo e cercanias para as recém-construídas Avenida Central e Avenida Beira-Mar, do aconchego dos saraus privados rumo à ocupação do espaço público, movimento símbolo do progresso europeu que se desejava mimetizar nos trópicos. O texto que busca impregnar-se do *modus operandi* do cinema procurará, finalmente, fazer uso empírico da câmera cinematográfica.

Figueiredo Pimentel não demorará a se consorciar aos cinematógrafos da capital que, naquele 1908, distribuíam pelas ruas os operadores, a *tirarem fitas* dos mais distintos sítios – dos palcos de notórios casos criminais até os eventos sociais que tinham como protagonista a elite carioca, seguidora fiel do "Calendário da moda" proposto pelo cronista: os corsos de carruagens na Avenida Beira-Mar, os festejos carnavalescos na Avenida Central, as regatas na Baía de Guanabara. Não escapa a Figueiredo Pimentel a sedução gerada pela imagem cinematográfica. O desejo de se fazer notar pelo cronista elegante, transformando-se em tema do próximo "Binóculo", potencializa-se quando entra em ação a objetiva cinematográfica, a dar corpo e movimento aos sujeitos que a imprensa compusera em branco e negro. A câmera torna-se a grande aliada do cronista mundano, em sua missão de burilar os usos e costumes do grupo social ao qual falava. Pimentel incumbe-se da função de *diretor*, recomendando, por exemplo, que em dia de Corso os "cocheiros e chauffeurs" moderem na velocidade, ou que os pedestres "ao invés de se sentarem, circulem sempre, passeiem em toda a extensão do Bar. Só assim as fitas sairão esplêndidas" (PIMENTEL, 1908, p. 2)…

As fitas que encenavam a vivência cosmopolita seriam, depois, exibidas pelos cinematógrafos que as rodavam, fomentando a sua frequentação por parte dos *atores* que as protagonizavam. Graças a Figueiredo Pimentel, em dias de "Sessão da moda" o cinematógrafo transforma-se, de divertimento popular, em espaço de sociabilidade da elite, extensão natural dos salões aristocráticos, desta vez no âmbito público. O deslocamento realiza um objetivo contemporâneo à proclamação da República, cujo programa político foi pensado, segundo Rosa Maria Araújo (1993), enquanto prolongamento da família. A ocupação das "civilizadas" vias públicas, escoimadas das infecções e dos cortiços, espelhos das principais capitais do mundo, refletiria o sucesso da nova forma de governo. O cronista do "Binóculo" torna-se o porta-voz do Rio remodelado, do mesmo modo como Edisonina fora a porta-voz da cidadezinha recém-saída do regime monárquico.

No entanto, certamente a elite não era a única vedete das tramas cinematográficas cariocas. A Exposição Nacional de 1908, efeméride para a qual se construiu, na Praia Vermelha, a "Cidade Maravilhosa", microcosmo utópico de Brasil desenvolvido (A EXPOSIÇÃO Nacional – O Encerramento: As Festas de Ontem, 1908, p. 3), transforma-se em cenário de uma fita com

contornos de teatro de revista: *Sô Lotéro* e *Nhá Ofras*ia *com seus produtos à Exposição* (1908): "grandiosa fita de crítica nacional e de atualidade, interpretada pelos conhecidos artistas: Pepa Delgado, Marietta, João de Deus, Rocha, Filippe, Faria e H. Carvalho. Extrato dos tipos de João Foca, da revista *O maxixe*" (CINEMA-PALACE, 1908, p. 6). Os tipos caipiras, longevos visitantes do teatro nacional, migram das revistas teatrais de atualidades para o cinematógrafo, reproduzindo – a contar pelo anúncio da fita, já que o material filmográfico se perdeu – seu viés crítico. Revistógrafos e atores de teatro passam a dramatizar, agora nas telas, a crônica jornalística.

Havia, então, um fluir e refluir *sui generis* da arte à vida, já que os mais populares homens de teatro da capital eram também homens de imprensa: Figueiredo Pimentel enveredou não apenas pelo romance, como também pelo teatro. Além do seu pioneiro *Teatrinho infantil*, escrito ainda nos anos de 1890, foi co-escritor de *A quadrilha da morte*, baseada num célebre caso policial carioca – o qual, por sua vez, se transformou na fita *Os estranguladores do rio* (Photo-Cinematografia Brasileira, 1908)[5]. Arthur Azevedo, um dos mais populares dramaturgos da cidade, foi cronista assíduo até sua morte, em fins de 1908; autor, à

época, da série semanal "O teatro", no vespertino *A notícia*, das "Palestras" diárias n'*O país* e dos sainetes do "Teatro a vapor", no jornal *O século*. E João Foca, autor do *Maxixe* – revista de atualidades cujos tipos seriam depois transpostos para a fita *Sô Lotéro e Nhá Ofrasia*... –, era, na verdade, pseudônimo notório do escritor Baptista Coelho, cronista do *Jornal do Brasil*.

As máscaras que o "Kinetoscópio" de Edisonina ameaçava derrubar nos idos de 1894-1895, sendo impedida pela súbita extinção da luz (*blackout* teatral que correspondia ao fim do rolo, no âmbito das imagens em movimento), servia para efetivar o pseudônimo enquanto personagem ficcional, desvinculado da *persona* do escritor empírico. O revisteiro João Foca se permitia certas liberdades negadas a Baptista Coelho. Daí os populares cos tipos sociais presentes em suas revistas comparecerem também em sua prosa cronística, a exemplo do *seu* Madureira, diretor cinematográfico *avant la lettre* – ou "Adolpho de Faria na vida", como o caracterizaria o autor, alusão a um conhecido encenador teatral.

Contemporâneos à crônica de Figueiredo Pimentel, os dois textos de João Foca alusivos a Madureira são testemunhos literários dos operadores do princípio da cinematografia. Além de se voltarem ao arrabalde, para muito além das vistas do "Binóculo" mundano,

registram a celeuma provocada pela multiplicação das salas de cinema na cidade, atestando, ademais, a vocação popular do cinematógrafo: "o Madureira, que é um alho, lembrou-se de fazer fitas nacionais, fitas cariocas, da gema, apanhadas aqui, cômicas e dramáticas, até trágicas, para fornecer às casas de espetáculo por aí" (FOCA, 1907b, p. 3). A diversidade temática recupera a variabilidade das produções do cinema de atrações, enquanto a escalação do "elenco", as minúcias da *mise-en-scène* e os quiproquós oriundos das filmagens – os filhos que adoecem, empanzinados pelos doces consumidos durante a rodagem de certa fita; o "passeante legítimo", que, procurando defender a dama em perigo, agride fisicamente o ator, por sinal, o próprio *encenador*… – tecem os contornos de um *métier* que ainda se estruturava[6].

CINEMATOGRAFOMANIA

O espetáculo não apenas disseminava-se entre as classes populares como tinha nelas suas principais consumidoras. Embora o consumo cinematográfico tivesse sido menos democratizado no

Brasil que nos países da Europa e nos Estados Unidos, devido ao nosso amplo contingente miserável, o divertimento encontrou um público substancialmente maior que o frequentador dos teatros, ainda proibitivos para ampla gama da população[7]. A cronística carioca da época faz menção à frequentação do cinema por parte dos mais diversos grupos sociais:

O burguês desocupado, que vivia de renda e era assíduo frequentador de todas as salas da cidade, leva o cronista Olavo Bilac a uma excursão que rompe qualquer limite do espaço-tempo – viagem que, embora cinematográfica, era extenuante como se fosse física: "estive em Paris, em Roma, em Nova York, em Milão; vi Cristo nascer e morrer; desci ao fundo de uma mina de carvão; estive ao lado de um faroleiro, no alto de um farol, entre os uivos das ondas [...]" (O. B., 1907, p. 5)[8]. O dono de barbearia da Cidade Nova, o "obeso e sério" Sr. Gonçalves, que, sob o caramanchão do Passeio público, aguardava, com a família, o funcionamento do cinematógrafo ao ar livre (J. OTHELO, 1907)[9]. A numerosa família campesina trazida para primeiro plano por João Foca, a qual paga razoável tributo às inúmeras famílias registradas pelas penas dos revisteiros: os donos da casa, as crianças, os empregados; todos financiados pela "modesta peleguinha" do chefe de família, já que

cinco mil réis compravam, então, dez assentos de segunda classe (FOCA, 1907a, p. 7). Mesmo os miseráveis não eram completamente excluídos do acesso ao divertimento, como Joe deixa patente em seu "Cinematógrafo" (JOE, 1907, p. 1), ao mencionar os garotos que faziam ponto na Praça Tiradentes, a se dividirem entre os *chopps* cor-de-rosa filados dos transeuntes e o *treme-treme* – cinema ao ar livre que alternava as fitas curtas às propagandas.

Esses textos datam de 1907, quando o mercado nacional de exploração cinematográfica sofreu um exponencial incremento – reflexo do processo de industrialização da produção e da distribuição de fitas fomentado pela Pathé Frères entre 1904 e 1906 (ABEL, 2004, pp. 215-218). "Funcionando, já há dezoito, — dúzia e meia", salienta um incrédulo Bilac, no princípio de novembro daquele ano. A "cinematografomania" (FOCA, 1907a, p. 7) – fixação com laivos de doença nervosa – atingira extensivamente a cidade. As baixas qualidades técnicas das fitas ou dos aparelhos projetores imprimiriam nas telas, segundo Bilac, a mimese do carioca moderno concebido pela pena de Figueiredo Pimentel: "fininho, pálido, inquieto, febril, trêmulo como uma figurinha de cinematógrafo, usando óculos de *chauffeur*, calção e sapato de jogador de *foot-ball*, e tendo na mão direita um foguete comemorativo e na esquerda um *carnet* de baile…" (O. B., 1907, p. 5).

"Moléstias nos olhos", "ansiedade", "nevrose", "coreia", termos recorrentes de uma sociedade que crescentemente se medicalizava, passavam a compor o jargão dos cronistas que comentavam o divertimento, no Rio como na Europa. Todavia, para além das questões clínicas, a disseminação do divertimento era acompanhada pela intensificação das reflexões acerca da especificidade de sua *mise-en-scène*. A última das duas crônicas de João Foca a respeito de Madureira o flagra cabisbaixo, recém-saído da delegacia, para onde fora enviado depois haver sido confundido com um par de sujeitos que, copiando os seus apetrechos cinematográficos, saíram a aplicar golpes pela cidade (FOCA, 1907c, p. 5). Para além de sua veracidade histórica, o caso narrado faz emergir a distensão dos limites entre a ficção e a realidade, operada pelo cinematógrafo. Enquanto o teatro demarcava de forma explícita o palco da ação, separando-o convencionalmente do espaço da plateia, o cinema diluía-o nos meandros da cidade real, ou então nos cenários fictícios aos quais os enquadramentos da câmera davam desusados foros de realidade.

O PARADOXAL REALISMO DA IMAGEM

As ponderações sobre o estatuto da imagem cinematográfica serão constantes na prosa cronística carioca dos primeiros 25 anos da cinematografia, a exemplo do que se dava ao redor do mundo. As considerações acerca da inescapável realidade das imagens apanhadas pela câmera, escritas por Fantásio quando o kinetoscópio chega ao Brasil, serão, passados dez anos, questionadas pelo próprio Olavo Bilac, criador dessa personagem. Em 1904, Bilac envia de Paris ao jornal *A notícia* um "Registro" no qual repercute certa reportagem publicada na imprensa daquela cidade, concernente à *mise-en-scène* que formatava as fitas da guerra russo-japonesa: os algodões que reproduziam o gelo das estepes, os papelões usados no lugar dos rochedos, os "míseros vagabundos dos *boulevards* exteriores" (B., 1904, p. 2) que desempenhavam os papéis dos exércitos litigantes…

Bilac vitupera o resultado final: "trêmula e brilhante sucessão de quadros horripilantes" (Ibidem, p. 2) que, aparentando terem sido tomados da realidade, eram produtos de encenação, o palco do conflito tendo sido transportado, das imensidões gélidas do nordeste asiático, para o subúrbio francês de La Villette. Num momento em que os "emocionantes episódios da guerra russo-japonesa" (TE-

ATRO Lírico, 1904, p. 6; BEUDIN, 1904, p. 3) coalhavam os programas dos cinemas, de Paris e do Rio de Janeiro, urgia discutir-se a "ontologia da imagem cinematográfica". André Bazin discorrerá sobre a questão no célebre ensaio homônimo: as imagens captadas pela objetiva da câmera fotográfica ou cinematográfica possuíam, ao contrário da pintura, um poder de credibilidade atrelado à sua materialidade; por prescindirem da ação do homem para serem compostas (já que, ao invés da mão humana, elas eram resultado da ação da luz sobre os objetos), possuíam realidade análoga à dos seres os quais reproduziam (BAZIN, 2008). Fitas como a citada colocavam em xeque tal realidade – que, embora fosse obra da máquina, era, ali, explicitamente fruto da encenação.

O paradoxo seria potencializado uma década mais tarde, com a consolidação de Hollywood: cidade-cenário por excelência, onde a viagem cinematográfica empreendida por Bilac em 1907 poderia se realizar empiricamente, através do palmilhar dos estúdios por parte não apenas dos artistas e do pessoal técnico empregado nas companhias cinematográficas, como também dos jornalistas mundiais cujas penas duplicavam os prodígios vislumbrados. Entre meados de 1910 e princípios de 1920, o quadro se havia alterado substancialmente. A Primeira Grande Guerra deslocara o eixo de

produção cinematográfica da França aos Estados Unidos e, a partir da década de 1910, de Nova Iorque e cercanias para Hollywood, descampado próximo a Los Angeles dotado de iluminação farta, fundamental ao cinema do período. Datam da época as primeiras revistas norte-americanas especializadas em cinema, por meio das quais se ventilavam as vidas e as obras dos artistas da então reputada "Sétima Arte" habitantes da denominada "Cidade dos sonhos", reportagens de fortes laivos ficcionais.

A veracidade histórica de artigos impressos em publicações como a norte-americana *Photoplay* (1911-1968), a primeira do gênero, duplicava aquela construída em Hollywood. O cronista carioca a ela correspondente era Jack, autor, na revista ilustrada *Careta*, da série "A arte do silêncio" (1920-1922), a um só tempo mundana e cinematográfica. Jack impregnará a sua *persona* da mesma substância paradoxal de que se fizera o cinema. A máscara cronística cairá como uma luva – o autor, cuja identidade empírica ainda não pudemos descobrir, burilará para si um ser crescentemente ficcional, à maneira dos artistas das telas, cujas vidas *reais* eram tão inventadas quanto as personagens que eles desempenhavam.

Sem nunca haver pisado em Hollywood, Jack sonha-se, por exemplo, o protagonista de um colóquio com Gloria Swanson. É,

talvez, esse distanciamento físico entre si e a "cidade dos sonhos" que lhe torna possível o olhar em perspectiva: "Meu estonteamento [...] transformou-se em imensa emoção, quando, perto a mim, com um lindo sorriso a cantar-lhe à flor dos lábios rubros de vida e... *rouge*, encontrei a esplêndida silhueta de... Gloria Swanson!" (JACK, 1920c, n.p.). Da análise crítica brota a ironia: ao vislumbrar aquela que era uma das mais notórias atrizes da época, o cronista não deixa de perceber que uma parcela de sua substância era oriunda da maquiagem.

Ilusão impregnada de verdade. Percorrendo mentalmente os cenários descritos por certo cronista contemporâneo seu, Jack estaca diante da Catedral de São Patrício, ou dos luxuosos salões da Quinta Avenida duplicados em estúdio, cuja "ilusão de realidade" emanada levava certa atriz a constatar: "Fere-me o coração ver estas encantadoras habitações arrasadas apenas terminados os trabalhos de *pose*. E no entanto, eu desejava imensamente passar os meus dias, toda a minha vida, morando numa delas." (Idem, 1920b, n.p.) Década e meia após o repúdio de Olavo Bilac frente às encenações da guerra russo-japonesa, o cinema mereceria destaque pela justa mescla de realidade e utopia que o constituía.

Jack é um sucedâneo cronístico do cinema. Flerta todo o tempo com a zona limítrofe que separa ficção e realidade. Percorre

nomeadamente os logradouros cariocas, da Avenida Rio Branco (antiga Avenida Central) a Ipanema, passando pelos palacetes aristocráticos de Botafogo e a orla da zona sul[11]. Perpassa a porção elegante da cidade decantada por Figueiredo Pimentel como antes este o fizera; no entanto, transforma os "pesados *tramways* da Light" (JACK, 1920d, n.p.) em veículos de passagem do dia a dia comezinho a um mundo de quimeras que nada deviam àquelas saídas das telas. Numa dessas viagens, a interlocutora do cronista – a "linda, chic, *melindrosa*" (Ibidem) Noemy – torna-se reflexo da diva das fitas de aventura Pearl White, enquanto Jack imbui-se do *éthos* de mistério dos elegantes cavalheiros que com ela privaram em certa viagem de Roma a Paris.

A narrativa de Jack, altamente tributária dos enredos criados pela cinematografia, não passa ao largo da ironia que era aproximar-se o bonde carioca do *chic "wagon"* da locomotiva europeia. Porém, nem por isso se furta ao paralelismo temático: do encontro entre ele e a interlocutora desconhecida à intimidade crescente e, enfim, ao *gran finale* – marcado pelo "sorriso magnífico" da jovem, que o deixara "ver as *pérolas* dos dentes" (Ibidem, grifo nosso) –, tudo na história do cronista configura-se como uma versão micro do original estrangeiro, metáfora da distância existente entre o Rio

de Janeiro e as grandes capitais que ele historicamente buscava imitar. Ao criarem contrapartes "reais" para as figuras das telas – mesmo que tal realidade apenas se manifestasse enquanto objeto cronístico –, as crônicas de Jack materializam o incontornável encantamento que as imagens em movimento geravam nos espectadores.

Às primeiras assertivas entusiasmadas citadas no início deste texto, que antecedem ou são contemporâneas às vistas kinetoscópicas, somam-se aquelas de cronistas da capital influentes em maior ou menor escala. Arthur Azevedo, por exemplo, principia por aludir à "entontecedora variedade" apresentada pelo Animatógrafo Super Lumière, destacando as vistas coloridas, em especial "as danças serpentinas da Loie Fuller, ou do diabo por ela" (A. A., 1897, p. 1). Dois anos mais tarde, sublinhará a "extraordinária impressão" que lhe causara "a figura napoleônica de MacKinley num club de corridas", e as vistas concernentes ao enterro do presidente francês Félix Faure, sobre as quais constata: "Aquilo é como se a gente estivesse em Paris, vendo desfilar lentamente o préstito", ou ainda, a possibilidade de se reconhecerem os membros da elite que saltavam da barca recém-chegada de Petrópolis (A. A., 1899, p. 1). Já em abril de 1903, deleita-se diante da célebre *Viagem à lua*, de Georges Méliès (1902), apresentada concomitantemente no teatro S. Pedro

de Alcântara (durante o espetáculo de uma companhia acrobática que lá aportara) e no Parque Fluminense[12]: "Não há quem resista à careta da lua quando um obus, levando no bojo meia dúzia de astrônomos, penetra e fica encravado num dos olhos daquela cara. Tem, realmente, muita graça" (Idem, 1903, p. 3).

A frequentação constante dos programas do primeiro cinema faz Arthur Azevedo frisar, com a mesma pertinácia, ambas as facetas documental e ficcional do cinema da época, além de lançar luzes sobre aspectos da fruição cinematográfica, a partir do ponto de vista do espectador: do documento à ficção, no cinema, tudo ganhava contornos análogos de entretenimento. As crônicas de Arthur Azevedo testemunham os primeiros passos da cinematografia: das vistas curtas apresentadas nos Salões de Novidades da Rua do Ouvidor até a opção do cinema pela narrativa ficcional; do divertimento mambembe à construção das salas fixas de exibição, na europeizada Avenida Central. Antes de a curiosidade do cronista transformar-se em temor, frente à crescente preferência do público pelo cinematógrafo em detrimento do teatro, ele abre-se à compreensão das especificidades do aparato. O último de seus textos nesse sentido data de dezembro de 1906 e é oriundo de suas impressões diante de uma sessão privada de cinema, que tivera lugar numa fábrica de chocolates carioca.

Das fitas apresentadas então, o cronista destaca três, duas dramáticas e uma cômica, todas da Pathé Frères: *O desertor* (*Le déserteur*, 1906), *Ladrões de Crianças* (*Les voleurs d'enfants*, 1905) e *Cães contrabandistas* (*Chiens contrebandiers*, 1906). Azevedo aplaude o conjunto devido a uma característica eminentemente teatral que depreende dali: "Não é que este [cinematógrafo] seja muito superior aos outros pelo aparelho, senão pelas vistas, algumas das quais são verdadeiros dramas, com exposição, catástrofe e desenlace" (A. A., 1906, p. 1). O encorpamento do entrecho dramático leva o cronista a salientar a inédita "impressão de arte" que, aos seus olhos, emergira daquele *medium*. A segunda das fitas, que ele assemelha a um drama de D'Ennery, teria motivado em si e na plateia uma análoga e surpreendente reação: " [...] muitos espectadores choraram. Em mim não passou a coisa do famoso nó na garganta, mas estive quase, quase... Comovido por um cinematógrafo! Quem me diria!..." (Ibidem, p. 1).

A PROSA CRONÍSTICA CARIOCA FRENTE À SEDENTARIZAÇÃO DO CINEMA

A comoção narrada na crônica de Arthur Azevedo testemunha um ponto de inflexão do cinema da época. O *boom* cinematográfico ocorrido no Rio de Janeiro no decurso de 1907 fizera o botequineiro Arnaldo incrementar a exploração do divertimento, abrindo, em paralelo ao cinematógrafo que administrava no Passeio público, uma sala de exibições nos números 147-149 da Avenida Central: o Cinematógrafo Pathé, um dos primeiros da Avenida. A família Ferrez se associa a ele. Detentora dos direitos de representação da Pathé Frères no Brasil a partir dessa época, capitalizaria consideravelmente com a mudança do espetáculo, da informalidade e do burburinho do bar rumo ao recolhimento possibilitado pela sala escura[13].

A transição é testemunhada por duas crônicas, as quais patenteiam que o deslocamento geográfico do cinematógrafo determinara *paripassu* um câmbio em sua fruição estética. A primeira é datada de março de 1907 e é de autoria, novamente, de Arthur Azevedo; a segunda, de março de 1909, é redigida por João do Rio. A temática igualmente se aproxima. No entanto, enquanto no botequim do Passeio público a fita dos martírios inquisitoriais presididos

por Torquemada enchia o *animatógrafo* de *animação*, nas palavras jocosas de Azevedo – "O espectador tranquilamente sentado diante do seu copo de cerveja ou da sua limonada, vendo passar diante dos olhos todos aqueles horrores [...]" (A. A., 1907a, p. 1)[14] –, João do Rio documenta um público religiosamente recolhido diante do Jesus Cristo que desfilava, "num pano branco impalpável e mudo" de um dos cinematógrafos do centro da cidade, durante a Semana Santa daquele ano: "As caras [...] arfavam de religiosidade, de emoção, e quando a luz de novo se fez, ao fim do martírio de Cristo, na claridade havia olhos de mulheres molhados de lágrimas e faces empastadas d'homens cheios de emoção..." (JOÃO DO RIO, 1909, p. 1).

João do Rio tece um público participativo do espetáculo desenrolado sobre a tela. Trajada de negro, a população carioca deixara as igrejas rumo aos cinematógrafos. Vivia a Paixão de Cristo agora pelo viés da arte – não mais envolta no véu das simbologias cristãs, mas viva e fremente, como se, ao pé de si, o Cristo das escrituras novamente cumprisse a sua Via-Sacra: "No cinematógrafo, logo, imediatamente, a multidão se sente presa ao fato visível, a multidão vê a agonia, a multidão sofre a tremenda injustiça, e chora, e freme, e melhora" (Ibidem, p. 1). Edgar Morin discorre sobre o quanto o ambiente da sala de cinema favorece a imersão da audiência no espetáculo. A semipenumbra deflagra o devaneio,

individualizando-se a participação do espectador no filme – sonho particular que ele frui de olhos abertos. O espectador cinematográfico envolve-se, segundo o ensaísta, numa "situação espectatorial particularmente pura" (MORIN, 2008 [1983], p. 155), por dá-se conta, no transcurso do filme, de que se encontra fora do espaço da ação. Impossibilitado de tomar parte dela, sua participação no espetáculo se interioriza, multiplicando-se a sua participação afetiva.

Nesse momento, Arthur Azevedo já estava morto. Saído repentinamente de cena em fins de 1908, não veria se realizar aquilo que prenunciara em certo folhetim d'*O teatro*, publicado em dezembro de 1907: "o que não posso compreender, é que numa terra onde o teatro foi sempre a diversão por excelência, ele seja aniquilado assim, por um brinquedo mecânico" (A. A., 1907b, p. 2). A arte de Dionísio não sofreria a temível aniquilação. O histórico que o cronista redige da cena cinematográfica da capital é, no entanto, pertinente, pois vislumbra que os seus futuros contornos – os quais ele não chegaria a assistir – estavam indissociados do ambiente da sala fixa de exibição, malgrado ele afirmasse preferir o cinematógrafo do Passeio público, fruído às claras, entre as libações vendidas pelo Sr. Arnaldo e os passantes do jardim. Homem de teatro que era,

Azevedo não renega os gêneros que o popularizaram. Autor de incontáveis sucessos no âmbito do teatro cômico musicado, de cunho popular – revistas de ano, burletas, farsas –, demonstrava preferir o *brouhaha* das multidões ao recolhimento das salas escuras.

João do Rio, por sua vez, anuncia certeiramente uma revolução em curso. "A revolução dos *Films*", que dá título à sua crônica, toma para debate os *films d'art* produzidos pela Pathé Frères desde fins de 1908, os quais foram exibidos em première no carioca Teatro Lírico a partir de janeiro de 1909, numa temporada que nada devia aos eventos congêneres teatrais. O destaque dado pelo cronista coadunava-se à modificação que a indústria do cinema procurava realizar no valor simbólico de seu objeto, de entretenimento despretensioso a "arte". Poucos anos mais tarde, já impregnado no imaginário coletivo, o cinema motivaria a comoção do público por meio de temáticas muito menos metafísicas do que aquela da qual trata o cronista.

Se, em 1915, um cronista da *Fon-Fon* ironiza a "verdadeira paixão" que certo carioca nutre pela atriz italiana Francesca Bertini – "Amar uma mulher que está ausente ou que não corresponde ao nosso afeto, é cousa muito comum, mas amar uma criatura só pelo fato de vê-la representar nos *films*, já é um tanto original"

(TREPADOR, 1915, n.p.) –, no princípio de 1920 já era corrente substituírem-se os *santinhos* católicos pelas fotografias dos artistas de cinema; a fé manifestando-se diante do altar mundano da cinematografia: "À minha cabeceira, como um padroeiro de freguesia, está o elegante norte-americano [Wallace Reid] para quem sorrio e olho apaixonadamente" (JACK, 1920a, n.p.). Por obra da indústria do cinema, que fomentava o mergulho do público no universo diegético do filme, convidando-o a viver as histórias que desfilavam pelo pano branco[15], no espaço de um decênio os espectadores-crentes observados furtivamente por João do Rio desdobrar-se-iam nas melindrosas e nos almofadinhas de Jack, a desfilarem pela cidade vidas que pareciam saídas das telas de cinema.

TESSITURAS DA CRÔNICA CINEMATOGRÁFICA

Se nos propomos, neste artigo, a explicitar o percurso que transformou as figurinhas matreiras apresentadas no Kinetoscópio de Edisonina nos intangíveis ídolos da Sétima Arte amados com devoção pelas leitoras de Jack, procuramos igualmente estender os olhos para além do âmbito das personagens – resquícios da cena

teatral –, atentando aos textos que se debruçam sobre o aparato cinematográfico e refletem a acerca da máquina enquanto espaço de engendramento de uma nova sensibilidade. Um dos pontos de chegada indiscutíveis nesse sentido é a produção cronística de João do Rio publicada na imprensa carioca nos primeiros anos de 1900 e depois compilada, em parte, no volume *Cinematógrafo* (1909). O cronista encontra, na azáfama encenada pelos programas do "cinema de atrações", o símile da vivência numa cidade como o Rio, à qual a reforma urbana dera contornos de grande metrópole:

> O pano, a sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivela e aí temos ruas, miseráveis, políticos, atrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triunfos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os seus gestos e passa leve sem deixar marca.
> Aos demais, se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. (JOÃO DO RIO, 1909, pp. V-XI)

João do Rio faz migrar este excerto por vários textos seus antes de imprimi-lo no notório *Cinematógrafo*. O protagonismo

da questão, no interior de sua prosa, ao mesmo tempo que serve de atestado da presença incontornável do cinema naquela sociedade, ecoa as ponderações suscitadas aqui e no além mar, nos primeiros anos do século XX. Em fins de 1907, o italiano Edmondo Di Amicis publica o conto "Cinematografo celebrale"[16], o qual toma como tema o homem que decide, pela primeira vez, empregar seu tempo livre para "dar um espetáculo de sua própria mente a si próprio" (AMICIS, 1996, p. 589). Pelo seu cérebro, imagens e sons deslizam, então, vertiginosamente: as notas da "Marselhesa" anunciam homens feridos, sangue, generais uniformizados e regimentos a passarem no horizonte; o rosto da operária vista em certo cortejo popular "surpreendentemente" antecipa a porção inferior do rosto de seu colega de colégio; a eles se seguindo a unha roída do mesmo garoto (Ibidem, p. 591). A mente da personagem compõe as memórias em planos curtos, a partir de distanciamentos variados, os quais se alternam por meio de expedientes cinematográficos como a justaposição e a fusão. O cérebro do criado parece projetar menos um conjunto de fitas tributárias do cinema de atrações e mais um único filme, cuja decupagem serrada anunciava o burilamento da linguagem cinematográfica que então se dava.

À parte essa diferença, e a presença mais palpável de vocábulos oriundos do campo semântico do cinematógrafo nos textos de João do Rio (cujos períodos sintéticos procuram mimetizar a agilidade com que as imagens passam pela tela, tomando o fazer cronístico como sucedâneo escrito de um programa cinematográfico)[17], nas crônicas do escritor brasileiro e do italiano, o aparato mecânico é compreendido como meio de acesso ao novo mundo que se abria com o nascer do século, atravessado pela técnica (SÜSSEKIND, 2006).

O fazer cronístico dá, assim, mãos ao cinematográfico: ambos a unirem o fato e a ficção. A dinâmica contemporânea encontra seu reflexo na sala de cinema. Para acompanhá-la, o cronista deveria voltar à cidade olhos de operador cinematográfico, para finalmente dar à polifonia social forma verbal. Não é nosso objetivo, aqui, aprofundarmo-nos acerca do modo como ele o faz, mas sim perceber quais as implicações disso para o ofício do cronista, no âmbito jornalístico do período de que nos ocupamos. O fecho da citada crônica de Fantásio sintetiza uma preocupação corrente aos cronistas cariocas contemporâneos ao surgimento do aparato:

> Ah! Isto é o fim de um mundo, meus amigos! Ide ver o *kinetoscópio*! Ide ver uma briga de galos, uma dança serpentina, uma briga entre yankees, pilhadas em flagrante, fixadas fotograficamente para toda a eternidade, – e dizei-me se ainda tendes ilusões que vos povoem um sonho, e rimas que vos enfeitem um soneto. (FANTÁSIO, 1894, p. 1)

O caráter indicial do registro fotográfico – e, por extensão, cinematográfico – obrigava os literatos a colocar em perspectiva o seu ofício. Como apontava Fantásio, tratava-se efetivamente do "fim de um mundo". A personagem lê com receio o horizonte que se descortinava. Devaneia sobre a reação do pobre amante frente à reprodução *ad eternum* da amada noiva morta: a fria realidade transformaria a dor em riso, e o temário amoroso tecido em prosa e verso ao longo dos séculos se tornaria pó. Embora tal receio não viesse a se concretizar (ao invés de se findarem os sonetos, o cinema aliou-se fortemente à poesia), ele assinala um ponto de inflexão no que se refere à produção artística dali por diante.

Inaugura-se o esforço de se encontrar uma escrita que faça frente ao cinema, especialmente no que tocava ao gênero cronístico, impresso num veículo que tinha como primado a agilidade,

garantindo-se a sobrevida do texto impresso para além do papel de "letra ao pé da imagem", como diria Flora Süssekind (2006, p. 104). Um dos resultados mais conhecidos do esforço é a prosa literária dos jovens modernistas paulistanos, a exemplo de António de Alcântara Machado: autor, em 1925, dos folhetins da *Pathé Baby*, logo publicados em volume. Antes da Semana de Arte Moderna de 1922, uma série cronística como "A fita da semana" já se estruturava a partir de cortes secos e de uma montagem que lembravam a decupagem cinematográfica: "Lucinda, criança adorada pelos seus pais... § Seus pais, velhos burgueses. § A casinha, onde decorrera a sua infância. § Lucinda amava imensamente a sua égua malhada, presente do seu tio João Bacurau" (A FITA DA SEMANA, 1921, n.p.).

Diante de uma sociedade cujo culto à imagem paulatinamente suplantava o culto à escrita – sociedade constantemente espreitada pela quimera do "jornal falado" (O. B., 1904, n.p.) –, era preciso que a pena fosse levada a caminhar, temática ou formalmente, pelas mesmas paragens do cinema. Surgem do encontro crônicas como o "Diálogo" publicado por Figueiredo Coimbra ainda em fins do XIX, no qual o então conhecido cronista e teatrólogo popular dá ao seu casal de protagonistas voz para exacerbarem um incômodo que era, na verdade, seu:

– Muito divertido o tal aparelho. Senta-se a gente numa cadeira e sem se mexer pode apreciar as cinco partes do mundo.
– Viste bem essa rua de Londres?
– Vi!... É uma fotografia. Mas notei pouca animação, apesar das carruagens.
– Havia mais povo do outro lado.
– Que lado?
– O lado que se não via.
– Eu tinha desejo de ir lá, quando de repente a rua acabou. (F. C., 1897, p. 1)

Coimbra apropria-se da estrutura teatral do sainete para investigar a técnica que permitia a realização das imagens cinematográficas. Frente à fragmentariedade das vistas apresentadas pelo aparelho, o cronista imbui-se do *éthos* de teatrólogo, procurando, por meio do diálogo, fornir as lacunas inerentes às vistas e construir os elos coesivos a decuparem-nas. Ao destacar a dificuldade de imersão proporcionada pelo espetáculo cinematográfico, sublinha a relevância do texto teatral e cronístico – acabando por prenunciar, sem se dar conta, uma estratégia corrente da indústria do cinema europeia e, depois, norte-americana: a apresentação de resumos circunstanciados dos filmes, que educavam os olhos dos espectadores à montagem cinematográfica e/ou guiavam a interpretação das

obras em direção a um determinado sentido.

A ponderação conviveria com visadas mais amigáveis com relação à *mise-en-scène* cinematográfica. A exemplo da crônica de Lima Campos em que figura a personagem fictícia de Clarimundo: "criatura mecânica" que se dividia entre os expedientes de projecionista de cinematógrafo e de datilógrafo. Modelando-se à máquina, o jovem redigiria à *Fon-Fon*, em 1910, uma crônica, segundo a revista, repleta de "períodos incisivos, súbitos, arquivando, de brusco, como a passagem rápida de uma *fita*, a sucessão intensa dos fatos e das suas impressões, datilografadas em meia dúzia de tiras, por teclado sólido nervosamente batido" (L. C., 1910, n.p.). O resultado da empreitada é ainda uma prosa túrgida. No entanto, destaque-se, aqui, o esforço encetado. Ao contrário do que ocorre na crônica de Coimbra, no caso de Clarimundo, a letra procura dobrar-se à imagem cinematográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A distância de pouco mais de uma década que separa a crônica de Figueiredo Coimbra daquela escrita por Lima Campos não

determina, todavia, uma curva ascendente na aceitação do cinematógrafo pelos cronistas da Capital Federal. O endosso ao aparato conviveu com o repúdio ao longo de todo o espaço de tempo sobre o qual esta pesquisa se debruça, o que se patenteia em duas crônicas de 1922, escritas respectivamente por Raymundo Magalhães e Henrique Pongetti: uma a vituperar a "paixão doentia e imbecil pelos artistas da tela" por parte dos "almofadinhas" da capital (MAGALHÃES, 1922, n.p.), outra a clamar pela sobrevida das musas inatingíveis da Sétima Arte, que despencavam do céu estelar rumo ao prosaísmo da vida doméstica: "Há pouco", lamentava-se Pongetti, "Lyda Borelli e Francesca Bertini casaram [...]. Invadiram a crônica mundana, como burguesas sociais, sedentas de maternidade e de preocupações domésticas. Quebraram o sonho. Mataram a ilusão." (PONGETTI, 1922, pp. 69-72).

As crônicas contemporâneas às primeiras duas décadas e meia da cinematografia dão a ver a vasta gama de reflexões aberta pela nova arte. O recorte geográfico aqui proposto busca atentar às especificidades nacionais da recepção das imagens em movimento. Nesse contexto, é fundamental o vínculo que o cinema estabeleceu com a cidade. Do salão da Rua do Ouvidor – palco em que os interlocutores de Figueiredo Coimbra questionavam a qualidade do

novo espetáculo[18] – aos palácios cinematográficos da Avenida Central; dos receios gerados pela sala escura – pouco recomendada às jovens, uma vez que os "bolinas" eram uma preocupação constante[19] – à transformação do cinema em espaço de congregação social franqueado às mulheres desacompanhadas, paulatinamente emancipadas do jugo masculino[20]. A crônica de fins do XIX e primeiras duas décadas do XX a um só tempo testemunha a transformação do Rio de Janeiro de cidade recém-saída da monarquia e escravidão em capital cosmopolita, e forja em texto tal transformação. Tais escritos também patenteiam que, embora o cinema a princípio fosse tomado como ferramenta importante para a efetivação do programa político republicano, sobre o qual fala Rosa Araújo (1993), à medida que se forjava o imaginário inerente a essa arte, seus sentidos extrapolariam os cerceamentos que a crônica objetivava lhe impor.

O encantamento que brotara da trivial vista *At the Barber Shop* (1894) se desdobraria, ainda que por veredas diversas, no encantamento gerado pelos ídolos das telas, que convidavam o público a viver vidas de película nas ruas da cidade. O lado inescapável do fascínio era, no entanto, o enredamento das moçoilas incautas pelos namorados de cinematógrafo (L. B., 1920, n.p.) – ou dos moçoilos incautos pelas vamps cariocas, mimeses de Napierkowska

e demais criaturas ondulantes das telas[21]; as moléstias físicas ou psíquicas desencadeadas pelo espetáculo; a transformação do cinema no principal entretenimento da capital, para a angústia dos homens de teatro e de imprensa... A investigação da crônica publicada na imprensa periódica carioca de 1894 a 1922 permite-nos acompanhar, no calor da hora, a inescapável penetração do cinema na sociedade, bem como o forjamento de caminhos literários no intuito de debelá-la.

NOTAS

1. A música ficaria a cargo do compositor francês Jacques Offenbach, admirado tanto no Brasil quanto no além-mar.

2. As crônicas da série comporiam, em 1896, um volume impresso (a cujo acesso eu devo muito a Rosario Lázaro Igoa) que coleta a colaboração de Elvira Gama na imprensa carioca e paulistana do século XIX. Cf. GAMA, 1896.

3. Figueiredo Pimentel cunha nesta época o bordão "O Rio civiliza-se". Cf. SOUZA (2003).

4. Os programas cinematográficos de então consistiam na apresentação de fitas breves cujo objetivo era, mais que a construção narrativa linear, a apresentação de objetos/atrações vários, dissociados uns dos outros. Cf. COSTA (2005).

5. A respeito da trajetória de Pimentel, conferir MENDES (2015, p. 12) e SOUZA (2003, p. 155).

6. Exemplo: "apanha esta senhora...", diz Madureira ao operador, referindo-se à sogra, que replica: — Eu apanho, seu cachorro!... Apanho de quem?... De você não há de ser, que é muito baixo, seu atrevido!...". Cf. FOCA (1907b, p. 3).

7. Para que se tenha uma ideia, o assento mais caro dos cinematógrafos da capital – 1000 réis – custava o mesmo preço da entrada mais barata (sem direito a assento) de um teatro como o Lucinda, no qual os assentos variavam de 2000 a 5000 réis. Cf. TEATRO LUCINDA (1907, p. 16).

8. Agradeço à Miriam Gárate, graças a quem tive o primeiro contato com a crônica.

9. O cinematógrafo do Passeio público situava-se, desde 1905, no bar do recinto, administrado por Arnaldo Souza. Nesse mesmo ano, o comerciante se associaria à família Ferrez, que se transformara, em 1907, na detentora dos direitos de representação da Pathé Frères no Brasil. Cf. GONZAGA (1996, pp. 72-73).

10. No que toca ao contexto estrangeiro, conferir o artigo de Giuseppe D'Abundo "Sur quelques effets particuliers des projections cinématographiques sur les névrosés" em BANDA; MOURE (2008, pp. 288-295).

11. Conferir as três crônicas de Jack citadas a seguir: JACK (1920b, 1920c, 1920d).

12. Situado no número 13 do Largo do Machado, o Parque Fluminense era arrendado, à época, aos irmãos Segreto. O espaço apresentaria, ao longo dos anos de 1900, um conjunto variado de atividades de entretenimento, como bandas de música, pista de patinação, fogos de artifício, lanterna mágica e cinematógrafo.

13. O contrato de ambas as partes visando à exploração do cinematógrafo em tal endereço data de 21 de outubro de 1907. Cf. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro: Fundo Firma Marc Ferrez, FF-FMF.2.0.1.

14. A fita em questão é *Les Martyrs de l'Inquisition* (Lucien Nonguet, Pathé Frères, 1905).

15. Ismail Xavier denomina "montagem da transparência" o esforço de escamotear-se a descontinuidade inerente ao cinema, favorecendo a imersão do público no objeto fílmico (em contraposição à "montagem da opacidade", por meio da qual se deixavam claros os artifícios a partir dos quais o cinema era feito). Cf. XAVIER (1984).

16. Conto originalmente impresso em *L'Illustrazione Italiana*, em 1 dez. 1907, recolhido ulteriormente no volume póstumo *Ultima pagine di Edmondo di Amicis* e, enfim, publicado, em parte, no já citado volume organizado por Banda e Moure. As citações no corpo do texto são nossas, a partir do original italiano. Cf. AMICIS (1996, pp. 587-600, 1190-1193), BANDA; MOURE (2008, pp. 127-130).

17. A esse respeito, conferir GÁRATE (2012).

18. Figueiredo Coimbra discorre sobre o Cinematógrafo Super-Lumière, instalado no Salão Paris no Rio, número 141 da Rua do Ouvidor, no mês de setembro de 1897. Cf. F. C. (1897, p.1).

19. A esse respeito, cf. PIMENTEL (1911, p. 3).

20. Cf., por exemplo, BARRETO/JOÃO DO RIO (1916, p. 1).

21. Em 1913, Elysio de Carvalho inicia na imprensa uma campanha contrária aos "filmes sensacionais", procurando demonstrar o perigo da suposta imoralidade que reinaria nessas obras ("os gozos e os pecados amorosos", por exemplo) para a sociedade que as consumia. Cf. CARVALHO (1913, p. 11).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna** / Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac&Naif, 2004, pp. 215-218.

AMICIS, Edmondo de. Ultime pagine di Edmondo de Amicis – Cinematografo celebrale. In PORTINARI, Foiço; BALDISSONE, Giusi (curadoria). **Opere scelte**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1996, pp. 587-600, 1190-1193.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. **A vocação do prazer:** a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ARQUIVO NACIONAL do Rio de Janeiro – Fundo Firma Marc Ferrez, FF-FMF.2.0.1.

BANDA, Daniel; MOURE, José (orgs.). **Le cinéma:** Naissance d'un art: Premiers écrits (1895-1920). Paris: Éditions Flammarion, 2008.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008 [1983].

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema:** espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DIMAS, Antonio. Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo?, **Revista Littera**, Rio de Janeiro, n. 12, 1974, pp. 46-9.

GAMA, Elvira. **Cartas de Sinhá Miquelina e humorismos de Edisonina**. Rio de Janeiro: Officinas de obras do Jornal do Brasil, 1896.

GÁRATE, Miriam V. Películas de papel/crónicas de celuloide: acerca de João do Rio, Alcântara Machado y Alberto Cavalcanti. In BONGERS, Wolfgang (org.). **Prismas del cine latinoamericano**. Santiago de Chile: CELICH: Editorial Cuarto Propio, 2012, pp. 65-90.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras:** 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.

JOÃO DO RIO. **Cinematógrafo:** crônicas cariocas. Porto: Chardron, 1909.

MAGALHÃES, Raymundo. A decadência do cinema, **Revista Souza Cruz**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 69-70, set.-out. 1922, n.p.

MENDES, Leonardo. O Zola da Praia Grande: Figueiredo Pimentel e o naturalismo. In PIMENTEL, Figueiredo. **O Aborto** / Estabelecimento de texto e organização

Leonardo Mendes e Pedro P. G. Ferreira Catharina. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2015, p. 12.

MICHAELIS. **Cinematógrafo**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=AklZ>. Acesso em: 5 jan. 2021.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008 [1983], pp. 145-172.

PONGETTI, Henrique. Himeneu e Talia. **In Pan sem frauta**: prosas de Henrique Pongetti. Rio de Janeiro: Emp. Ind. Editora O Norte, 1922, pp. 69-72.

SOUZA, José Inácio Melo. **Imagens do passado:** São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006 [1987].

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ZANON, Maria Cecília. A sociedade carioca da Belle Époque nas páginas do Fon-Fon!, **Patrimônio e Memória**, UNESP–FCLAs–CEDAP, São Paulo, v. 4, n. 2, 2009, pp. 217-235.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

AZEVEDO, Arthur. **O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)** / Organização Larissa O. Neves e Orna M. Levin. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.

CONDÉ, William. N. **Marc Ferrez & Filhos:** Comércio, distribuição e exibição nos primórdios do cinema brasileiro (1905-1912). 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 166 p.

PIMENTEL, Figueiredo. **O Aborto** / Estabelecimento de texto e organização de Leonardo Mendes e Pedro P. G. Ferreira Catharina. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2015, p. 12.

PERIÓDICOS

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra**, O país**, Rio de Janeiro, 24 dez. 1897, p.1.

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra**, O país**, Rio de Janeiro, 6 jul. 1899, p.1.

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Teatro**, A notícia**, Rio de Janeiro, 9-10 abr. 1903, p. 3

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra**, O país**, Rio de Janeiro, 3 dez. 1906, p. 1.

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). Palestra, **O país**, Rio de Janeiro, 4 mar. 1907a, p. 1.

A. A. (pseud. de Arthur Azevedo). O Teatro**, A notícia**, Rio de Janeiro, 12-13 dez. 1907b, p. 2.

A EXPOSIÇÃO Nacional – O Encerramento: As Festas de Ontem, **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 16 nov. 1908, p. 3.

A FITA DA SEMANA: A Dama da Égua Malhada, **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 685, 6 ago. 1921, n.p.

B. (pseud. de Olavo Bilac). Registro, **A notícia,** Rio de Janeiro, 17-18 ago. 1904, p. 2.

BARRETO, Paulo /João do Rio. Aventura Imprevista…, **O país**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1916, p. 1.

BEUDIN, Georges. Le Théâtre, **La Presse**, Paris, 13 jul. 1904, p. 3.

CARVALHO, Elysio de. Contra os Films Sensacionais, **O imparcial,** Rio de Janeiro, 29 ago. 1913, p. 11

CINEMA-PALACE, **Gazeta de notícias,** Rio de Janeiro, 28 ago. 1908, p. 6.

EDISONINA (pseud. de Elvira Gama). Kinetoscópio, **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 23 dez. 1894, p. 1.

ELOY, O Herói (pseud. de Arthur Azevedo). Croniqueta, **A estação,** Rio de Janeiro, ano XVII, n. 18, 30 set. 1888, pp. 70-72.

FANTÁSIO (pseud. de Olavo Bilac). Kinetoscópio, **Gazeta de notícias,** Rio de Janeiro, 17 dez. 1894, p. 1.

F. C. (pseud. de Figueiredo Coimbra). Diálogos, **A notícia,** Rio de Janeiro, 11-12 dez. 1897, p. 1.

FOCA, João (pseud. de Baptista Coelho). A cinematografomania, **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 6 out. 1907a, p. 7.

FOCA, João (pseud. de Baptista Coelho). As fitas do Madureira. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 30 nov. 1907b, p. 3.

FOCA, João (pseud. de Baptista Coelho). O Madureira das fitas, **Jornal do**

Brasil, Rio de Janeiro, 8 dez. 1907c, p. 5.

G. (pseud. de Oscar Guanabarino). Sem Rumo (crônica semanal), **Jornal do commercio**, Rio de Janeiro, 21 jun. 1896, p. 1.

JACK. A arte do silêncio, **Careta**, Rio de Janeiro, 24 jan. 1920a, n.p.

JACK. Arte do silêncio, **Careta**, Rio de Janeiro, 4 set. 1920b, n.p.

JACK. A arte do silêncio, **Careta**, Rio de Janeiro, 18 dez. 1920c, n.p.

JACK. Arte do silêncio, **Careta**, Rio de Janeiro, 25 dez. 1920d, n.p.

JOÃO DO RIO. O Velho Mercado: notícia sentida, **Gazeta de notícias,** Rio de Janeiro, 16 fev. 1908, p. 5.

JOÃO DO RIO. A revolução dos Films, **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1909, p. 1.

JOE (pseud. de Paulo Barreto/João do Rio). Cinematógrafo, **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 29 set. 1907, p. 1.

L. B. (pseud. de Lima Barreto). Amor, cinema e telefone, **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, nº 605, 24 jan. 1920, n.p.

L. C. (pseud. de Lima Campos). Pelos sete dias, **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 45, 5 nov. 1910, n.p.

O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica, **Kosmos**, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, jan. 1904, n.p.

O. B. (pseud. de Olavo Bilac). Crônica, **Gazeta de notícias,** Rio de Janeiro, 20 out. 1907, p. 5.

O KINETOSCÓPIO, **Gazeta de notícias,** Rio de Janeiro, 15 abr. 1894, p. 1.

PIMENTEL, Figueiredo. Binóculo, **Gazeta de notícias,** Rio de Janeiro, 17 fev. 1908, p. 2.

PIMENTEL, Figueiredo. Binóculo, **Gazeta de notícias,** Rio de Janeiro, 16 fev. 1911, p. 3.

TEATRO Lírico. Cinematógrafo Falante, **Gazeta de notícias,** Rio de Janeiro, 18 dez. 1904, p. 6.

TEATRO LUCINDA, **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 1 dez. 1907, p. 16.

TREPADOR. Trepações, **Fon-Fon,** Rio de Janeiro, ano IX, n. 44, 30 out. 1915, n.p.

FILMES

At the Barber Shop (1894), William K. L. Dickson, William Heise, Edison Manufacturing Company, Estados Unidos.

Cães contrabandistas/Chiens contrebandiers (1906), Georges Hatot, Pathé Frères, França.

O desertor/Le déserteur (1906), Pathé Frères, França.

Os Estranguladores do Rio (1908), Antonio Leal, Photo-Cinematografia Brasileira, Brasil.

Ladrões de Crianças/Les voleurs d'enfants (1905), Pathé Frères, França.

Sô Lotéro e Nhá Ofrasia com seus produtos à Exposição (1908), Antonio Leal, Photo-Cinematographia Brasileira, Brasil.

Les Martyrs de l'Inquisition (1905), Lucien Nonguet, Pathé Frères, França.
Viagem à Lua/Le voyage dans la lune (1902), Georges Méliès, Star-Film, França.

SOBRE A AUTORA

Danielle Crepaldi Carvalho desenvolve, junto à Fundação Biblioteca Nacional, um projeto de pesquisa no âmbito do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa (PNAP) a respeito da Exposição Internacional do Centenário da Independência (1922). É Pós-doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, com pesquisa acerca dos usos dos sons no cinema silencioso, e doutora em Letras pelo Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, com tese que investiga a relação que os cronistas brasileiros de 1894 a 1922 estabeleceram com o cinema – trabalhos realizados com apoio da FAPESP. Tem artigos e livros publicados nos âmbitos da literatura, do cinema e do teatro, seus três campos de interesse, procurando refletir sobre a sua inter-relação.

Artigo recebido em
6 de janeiro de 2021 e
aceito em 24 de fevereiro de 2022.

CANDEIAS E A BOCA: REGISTROS DOMÉSTICOS E FILMES-ÁLBUM – MATÉRIAS DA MEMÓRIA

CANDEIAS AND *BOCA DO LIXO*: DOMESTIC RECORDS AND FILM-ALBUMS – ARTICLES FROM MEMORY

CANDEIAS Y LA BOCA: REGISTROS DOMÉSTICOS Y FILM-ÁLBUMES – MATERIALES DE MEMÓRIA

GABRIEL HENRIQUE DE PAULA CARNEIRO

RESUMO

O artigo investiga como Ozualdo Candeias, tendo como partida os documentários *...a rua chamada Triumpho 969/70* (1971), *...a rua chamada Triumpho 970/71* (1971) e *Bocadolixocinema* (1976), registra e trabalha a memória (e o dever da memória) sobre a Boca do lixo, a partir das ideias de filmes domésticos, filmes-álbum e filmes de compilação.

PALAVRAS-CHAVE Ozualdo Candeias; Boca do lixo; Filmes domésticos; Álbum de família; Memória

Artigo inédito

Gabriel Henrique de Paula Carneiro*

https://orcid.org/0000-0002-9118-0128

*Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.170168

CC BY NC

ABSTRACT

The article investigates how Ozualdo Candeias, in works such as the documentaries *...a rua chamada Triumpho 969/70* (1971), *...a rua chamada Triumpho 970/71* (1971), and *Bocadolixocinema* (1976), records and organizes the memory (and the duty of memory) about *Boca do Lixo*, based on the ideas of domestic cinema, film-albums and compilation films.

KEYWORDS Ozualdo Candeias; *Boca do Lixo*; Domestic Films; Family Album; Memory

RESUMEN

El artículo investiga cómo Ozualdo Candeias, partiendo de los documentários *…a rua chamada Triumpho 969/70* (1971), *…a rua chamada Triumpho 969/71* (1971) y *Bocadolixocinema* (1976), registra y trabaja la memoria (y el deber de la memoria) sobre la *Boca do lixo*, desde las ideas de películas domésticas, film-álbumes y películas de compilación.

PALABRAS CLAVE Ozualdo Candeias; *Boca do lixo*; Películas domésticas; Álbumes de família; Memória

Num mundo que, desde o começo do século XX, é dominado por imagens, parece sintomático que Ozualdo Candeias tenha afirmado: "Primeiro fiz cinema, aprendi tudo, depois fui fotografar" (*apud* AUTRAN; GARDNIER; HEFFNER, 2002, p. 20). Candeias nasceu nas primeiras décadas do século passado nos interiores do país[1], ou seja, já dentro de uma realidade afeita aos registros imagéticos, tanto fotográficos quanto cinematográficos. No entanto, em geral por facilidade de acesso, custo e mesmo manuseamento, a primeira câmera costuma ser a fotográfica.

Para Candeias não, foi o contrário. Começou pelo cinema. E começou tardiamente, vale dizer. Foi militar, chofer de praça, caminhoneiro, entre várias outras profissões distantes das artes ou da comunicação. Seu interesse inicial é um tanto excêntrico: queria filmar discos voadores[2]. Comprou uma câmera 16mm Keystone. Aprendeu a usá-la de maneira autodidata, lendo manuais, livros em espanhol, testando etc. Realizou seus primeiros filmes, alguns um tanto caseiros, como *A pensão* (1951), um filme esquete silencioso inspirado no cinema burlesco, e outros mais bem

acabados, como o documentário *Tambaú, cidade dos milagres* (1955). No mesmo ano deste, começou o curso de cinema no Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (MASP), finalizado em 1957. Profissionalizou-se fazendo filmes de cunho institucional e atuando como cinegrafista em cinejornais. O primeiro longa-metragem como diretor, *A margem*, veio só em 1967. Por muitos, é considerado o filme deflagrador do chamado Cinema marginal[3]. Os longas posteriores também trabalharam com bastante experimentação de linguagem, em especial no som, em cenários rurais do interior do sudeste, caso de *Meu nome é... Tonho* (1969) e *A herança* (1971).

Apesar de seu primeiro contato manipulando uma câmera fotográfica ter sido no *set* de *Mulheres modernas*, filme inconcluso rodado em 1958, com fotografia de George Ballardie, ocasião em que Candeias integrou a equipe e fez fotos de cena, a primeira câmera fotográfica do cineasta, uma Exakta[4], no entanto, foi adquirida apenas em meados dos anos 1960. A compra do equipamento, segundo transparece em entrevistas de Candeias, está vinculada ao desejo de captar imagens de seu interesse, sem pretensão mercadológica aparente, embora ele tenha atuado como fotógrafo *still* ao longo da carreira. Candeias era um cineasta pouco comercial; seus filmes eram feitos com parcos recursos e mal se pagavam. Em

um cenário marcado pela produção voltada ao mercado, não é de se espantar que seus longas tenham rarefeito – após *A herança*, só fez mais um longa nos anos 1970, *Caçada sangrenta* (1974). Por isso, era "pau pra toda obra" como técnico; não costumava recusar trabalho. No entanto, o ser fotógrafo nasce de um interesse privado. Capta o que está ao seu alcance. Fotografa os bastidores de seus próprios filmes e o seu entorno. Também suas viagens[5].

Assim nascem seus primeiros registros. Para além do trabalho com *still*, suas fotografias pouco saíram da coleção particular. Seu caso é diferente de um Ivan Cardoso, por exemplo, que fez seus primeiros filmes também dentro do que se convencionou chamar Cinema marginal, mas que teve estimada carreira como fotógrafo – ligado ao cenário da música, das artes plásticas e do cinema, fez capas de discos e participou de exposições, entre outros. Do trabalho como fotógrafo e operador de câmera de cinema, Candeias aprendeu o essencial da arte da fotografia: enquadrar, iluminar etc. Era um profissional, nesse sentido. Porém, suas fotografias fazem parte do seu âmbito privado. O que fotografava não tinha, *a priori*, um fim; não ambicionava publicar em jornais e revistas, expor em museus ou galerias, nem mesmo fazer filmes com esse material. Por isso, parece sintomático que ele diga que primeiro

veio o cinema e depois a fotografia. Não é só um dado cronológico ou uma particularidade de sua trajetória, é também um índice de sua produção. A fotografia preenche outro campo. Tem caráter doméstico, do prazer e do afeto, não necessariamente profissional, quase como se o cinema o tivesse libertado para então fotografar.

O principal interesse de registro de Candeias, por mais de três décadas, foi a Boca do lixo. A rua do Triumpho e suas imediações[6]. A Boca não foi apenas o local de trabalho do cineasta – para onde migrou no final dos anos 1960 para lançar *A margem* e onde ficou até seu declínio, na virada dos anos 1980 para 1990. Candeias residiu na região da Luz e da Santa Ifigênia. Para além disso, a Boca era mais do que um ambiente profissional. "As pessoas de cinema" circulavam sempre lá, ocupavam a rua todos os dias. Era um espaço de convivência, de trocas, de amizades. Candeias registrou toda a movimentação do local, de quando se tornou o principal ponto de encontro do cinema paulista até se transformar na chamada Cracolândia. Quando integrei a equipe de pesquisa do longa-metragem documental *Ozualdo Candeias e o cinema* (2013), de Eugenio Puppo – Puppo e sua produtora, Heco Produções, são os responsáveis pelo bastante organizado Acervo Ozualdo Candeias –, deparei-me com uma obra vastíssima, de milhares de fotogra-

fias da região; um acervo muito maior do que o depositado na Cinemateca Brasileira, por exemplo[7].

Candeias justifica a feitura das fotos quase sem motivos: "Eu fiz um monte de fotos da rua do Triunfo porque eu tava por ali. Eu não sabia o que fazer com a porra daquelas fotos. Não custava nada, e eu fazia as fotos" (*apud* AUTRAN; GARDNIER; HEFFNER, 2002, p. 20). Pela fala de Candeias, transparece um desejo de simplesmente registrar o que estava à sua volta, sem muita elaboração. "Um dia uns caras disseram: 'Vamos fazer documentários com essas fotos, o que você acha?'. Isso quando obrigaram a passar curta-metragem nos cinemas" (Ibidem). A partir das fotos tiradas, supostamente, entre 1969 e 1971[8], fez dois filmes: *...a rua chamada Triumpho 969/70* e *...a rua chamada Triumpho 970/71*, ambos realizados em 1971. A Boca do lixo aparece em mais dois filmes de Candeias: o curta documental *Bocadolixocinema* (1976), também conhecido como Festa na Boca, em que ele filma a festa de final de ano dos seus pares do cinema que atuavam na mesma região, e o longa ficcional *As bellas da Billings* (1987). Este é o seu único longa ficcional em que figura a Boca do lixo, já em chave nostálgica, à época da decadência e da dominação da produção de sexo explícito. Os três curtas documentais – *...a rua chamada*

Triumpho 969/70, *...a rua chamada Triumpho 970/71* e *Bocadolixo-cinema* – formam, portanto, uma espécie de trilogia do cineasta sobre a região. Nos três, é possível denotar um sentido afetivo e memorialístico de caráter doméstico.

O REGISTRO AFETIVO DOMÉSTICO NA TRILOGIA BOCA DO LIXO

As duas partes de *...a rua chamada Triumpho* foram pensadas para a exibição em cinema, como complementos de sessão – quando um curta de cunho educativo/cultural ou cinejornal era exibido antes de um longa-metragem. Quem cuidava disso à época era o Instituto Nacional de Cinema (INC). O procedimento técnico e estético de ambos os filmes é similar, comum a muitos documentários da época. Candeias filmou as fotografias reveladas, num processo chamado *table-top*[9]. Os curtas são encadeados pela narração em voz *over*, que explica, pontua e comenta as imagens, e pela música de violão de Vidal França. O cineasta conta, contudo, que os filmes não foram exibidos à sua época:

> [...] não deu a verba e disseram que o filme era um negócio muito doméstico.

> Isso era safadeza deles, não tinha nada de doméstico, era um cinema que estava acontecendo com um grande volume. […] O INC negou o certificado para exibição, porque aquilo era muito doméstico. Os documentários ficaram aí jogados; como não foram exibidos, não me pagaram e ficou tudo por isso mesmo. (CANDEIAS apud AUTRAN; GARDNIER; HEFFNER, 2002, p. 20)

Candeias fala duas vezes que os filmes tiveram certificado negado porque era muito "doméstico". Ele justifica o "doméstico" pelo tema do filme: o cinema da Boca do lixo ali retratado, para ele, "não tinha nada de doméstico", pois "era um cinema que estava acontecendo em grande volume"; subentende-se, portanto, que o cinema da Boca era muito doméstico para quem o avaliou. Pode ser que tenha sido de fato essa justificativa, mas gostaria de aventar outra possibilidade. Dentro de uma lógica que visava a um produto educativo e cultural nos certames de uma produção profissional, isenta e objetiva sobre a realidade, as imagens de Candeias eram repletas de afetividade e subjetividade da ordem do registro doméstico. Eram filmes em que Candeias mostrava, essencialmente, seus pares, seus amigos, em seu habitat, no dia a dia, em cenas triviais: conversando, bebendo, rindo, muitas vezes posando para a câmera.

Os estudos sobre o cinema doméstico em geral resvalam

na ideia do cinema amador e/ou do filme de família e encampam, podemos definir de maneira resumida e superficial, os filmes feitos para a comunidade em que se inserem (a própria família, por exemplo), de viés caseiro, com uma precariedade estética. Peter MacNamara, por exemplo, aponta que o amador que filma "é um membro da comunidade, trabalhando dentro da comunidade, registrando e expressando preocupações da existência pessoal, familiar e comunitária". Ao fazer isso, ele "nos mostra a dinâmica relação entre pessoas, lugar e eventos, assim como faz o documentarista, mas também nos permite vislumbrar a mentalidade da comunidade a partir de dentro" (MACNAMARA *apud* FOSTER, 2010, p. 26, tradução do autor).

Desse modo, ainda que Candeias não possa ser enquadrado como um cineasta amador, pois era profissional no sentido de viver da prática cinematográfica – talvez possamos pensar na condição de *estar* amador nesses casos –, os filmes que ele fez sobre a Boca do lixo podem ser entendidos dentro da perspectiva de MacNamara. Diferentemente do que Lila Foster argumenta, por sua vez, sobre a produção de Jonas Mekas e Stan Brakhage, por exemplo, não se pode dizer que Candeias "recria a estética do filme doméstico" (FOSTER, 2016, p. 18). A começar, porque as fotografias que balizam seus dois primeiros curtas nunca ti-

veram a exibição pública como fim em si. As fotos não emulam uma estética ou a captação de determinadas situações; partem de registros espontâneos, quase surrupiados à guisa do momento. A qualidade das imagens, nos filmes, varia, em especial quando se faz um plano bastante fechado numa foto aberta, evidenciando seus poros, os grãos. Nem todas as fotos têm foco na pessoa ou uma iluminação que a valorize; às vezes trazem um rastro de movimento do fotografado. Ou alguém com olhos fechados. Por vezes, a impressão está riscada, com marcas de desgaste. De qualquer forma, seus filmes provocam o mesmo efeito das produções domésticas: intensificam "uma característica que está na raiz da palavra amador: uma prática realizada por amor ao seu ofício e por amor ao que se filma" (Ibidem, pp. 18-19).

No caso dos três filmes de Candeias, o que os diferencia do registro doméstico padrão é terem sido idealizados para a exibição comercial. Para além dos signos visuais que caracterizam um filme, como os créditos, por exemplo, existe uma tentativa de situar o espectador dentro daquele espaço, de informá-lo, porque o público não é a comunidade dos filmes domésticos usuais, e sim o variado público que frequenta as salas de cinema – ou seja, ainda que exista a familiaridade entre o cineasta e quem ele

filma, não há entre quem está no filme e quem o assiste. Ambos *...a rua chamada Triumpho* trazem na narração informações sobre onde fica a rua do Triumpho, qual sua particularidade, como funciona no dia a dia, qual é o lugar do cinema brasileiro naquele momento. O primeiro, *969/70*, abre com a fala: "A rua chamada Triumpho. Não fosse seu caráter mutante de usuários, durante suas 24 horas de um dia, esta rua seria uma rua como outra qualquer." No segundo, *970/71*: "Estação Sorocabana. Estação da Luz. Rua do Triumpho. A rua do Triumpho se encontra no bairro da Luz. O bairro da Luz é um bairro de aparência pobre, casarões velhos. [...] A rua do Triumpho é uma rua como outra qualquer, não fosse algumas de suas particularidades". Existe um caráter didático reincidente nos filmes. Por serem filmes distintos, repetem informações básicas sobre o local. *Bocadolixocinema*, por sua vez, explica nos pormenores o evento: o que era, quando se deu, como foi organizado etc.

Penso na trilogia de Candeias como filmes domésticos justamente porque eles registram uma comunidade um tanto particular, a da Boca do lixo ou a da Rua do Triumpho, em especial os pares do cineasta, os profissionais do cinema. Aqui, estes funcionam quase como uma família estendida[12]. Como diz Foster,

"o contato inicial com as imagens traz de imediato a sua relação emocional, de um fragmento de uma história familiar" (FOSTER, 2010, p. 14).

Existe um princípio de familiaridade na maneira como Candeias conduz *Bocadolixocinema*, por exemplo. O filme relata um evento bastante específico, a festa de final de ano do pessoal de cinema da Boca, que ocorreu das 12h às 16h, no dia 31 de dezembro de 1976. O cineasta, como era comum em seus filmes, opera a câmera na mão, que funciona como extensão de seu olho: é como se nos colocássemos em seu lugar. Candeias não se detém longamente sobre ninguém. A câmera, sempre em movimento, passeia pela aglomeração da rua, centraliza em algumas pessoas, aproxima-se como se invadisse a conversa, atravessa-a ou desvia-se dela. Segundo Inácio Araújo (2002, p. 43), "o caráter familiar de *Festa na Boca* chama a atenção por reconstituir o tipo de convivência horizontal que existia ali".

O filme é concatenado quase como se não houvesse uma montagem que reorganiza o material, como se a tomada fosse sempre encadeada com a seguinte, num fluxo contínuo – próximo ao que seria o vídeo doméstico anos depois. Os poucos *inserts* ocorrem no momento da premiação dos melhores da Boca. Ve-

mos, em plano-detalhe, a medalha e, em *close*, os vencedores, alternados com o plano geral da premiação. Constantemente, as pessoas olham para a câmera. Quase todos sorriem e/ou gesticulam quando a veem, o que demonstra uma familiaridade do retratado para com o cineasta, esboçando um afeto, assim como ocorre nos registros domésticos de família.

Bocadolixocinema é um filme de corpo. A câmera se aproxima fisicamente dos perfilados – pela maneira como o movimento se dá, fica claro não se tratar de *zoom*, como seria possível supor –, interpela-os, faz-se presente. Assume, assim, o lugar do corpo; a câmera é a extensão de Candeias. A escolha por operar a câmera de maneira livre, na mão, de maneira ágil, baliza o resultado estético. As pessoas não reagem simplesmente por ser uma câmera, reagem por ser o que ela personifica, no caso, o próprio operador, Candeias, uma figura familiar. Ao percebermos, como espectadores, tratar-se de um plano subjetivo, mesmo sem termos acesso ao contracampo, extrapola-se o simples efeito da presença da câmera na cena documental, pois ela torna-se, assim, personagem.

Nas fotografias, Candeias alterna entre registros em que os captados estão conscientes do fato, em reações que se aproximam das de *Bocadolixocinema*, e registros à distância, em planos bas-

tante abertos, como se ele apenas observasse a cena. Ao mesmo tempo que isso traz uma sobriedade aos *...a rua chamada Triumpho*, aponta a familiaridade que a presença de Candeias naquele espaço provoca, uma vez que estar lá e mirar uma câmera àqueles ao seu redor não lhes causa constrangimento.

Em determinado momento de *...a rua chamada Triumpho 969/70*, vemos uma foto de Roberto Santos conversando com Rubem Biáfora. O filme se alonga nessas imagens (figuras 1 a7). A identificação vem apenas nos planos fechados. Primeiro, "Roberto Santos, d'*O grande momento*", depois "Rubem Biáfora, da crítica e da *Ravina*". Segue uma imagem diferente, em plano conjunto, de ambos conversando, e mais uma rodada de apresentações em *closes*, "Roberto Santos, d'*A hora e a vez do Matraga*. Biáfora, d'*O quarto* e da Data Filmes". Candeias enfatiza os personagens, e não à toa: mesmo notórios desafetos[13], ambos coabitam o mesmo espaço e partilham juntos o tempo, tal qual em qualquer encontro familiar, o que demonstra sua força – a força dessa comunidade.

O que aproxima mais ainda a trilogia da Boca do lixo do registro doméstico é a necessidade constante do narrador em identificar quem estamos observando. Não é apenas uma proposta didática

FIGURAS 1 A 7.
Ozualdo Candeias, *...a rua chamada Triumpho 969/70*, 1971. 35mm, p&b, 11 min, sonoro. *Frames* do filme.

de apresentar ao espectador quem são aquelas pessoas que vemos, é também uma forma de situar aquela história, de fixar aqueles nomes – tal qual o hábito de anotar, em fotos domésticas, em álbuns de família, o local, a data e os retratados. Para Foster, "o álbum e o filme de família serão os depositários mais potentes da memória familiar e da recordação de histórias de vida". Diz ela:

> Tratamos aqui de narrativas imagéticas – uma projeção da idéia e da vida em família expressa em imagens – o que infere numa escolha extremamente subjetiva do que se pretende guardar e relembrar sobre determinada pessoa ou grupo, mas isso em nada retira o fato de que tais coisas aconteceram, tais pessoas existiram e que o filme de família nos reapresenta fatos passados (o tempo transcorrido). (FOSTER, 2010, p. 28)

Nesse sentido, se *Bocadolixocinema* se aproxima do filme de família, ambos *...a rua chamada Triumpho* funcionam como álbuns, ou melhor, filmes-álbum, que transpõem para o registro audiovisual, através da compilação, a materialidade do álbum de família.

A COMPILAÇÃO COMO FERRAMENTA DE COMPOSIÇÃO DO FILME-ÁLBUM

Tanto Jay Leyda, em seu estudo pioneiro *Films Beget Films* (1964), quanto Patrik Sjöberg, no mais recente *The World in Pieces* (2001), resistem em criar uma definição para o que seria o filme de compilação[15]. No início de seu texto, Sjöberg já aponta que "é difícil conceber uma definição de quando um filme se torna compilação ao invés de apenas um filme com excertos de arquivos" (2001, p. 11, tradução do autor)[16]. Ambos, no entanto, assinalam algumas características comuns a ele. Podemos tomar como ponto de partida que "nenhum filme de compilação, por definição, poderia ser construído sem a disponibilidade de filmagens e imagens (fotografias, desenhos, pinturas e outras formas de reprodução visual) já existentes" (Ibidem, 2001, p. 39, tradução do autor). Para Leyda, "o trabalho *começa* na mesa de edição, com filmes que já existiam anteriormente. [...] [e] o filme usado [é] originado em algum lugar do passado" (1964, p. 9, tradução do autor, grifo no original).

Há, no filme de compilação, necessariamente, a ideia de que, para que seja pensado como tal, precise trazer recursos visuais, sonoros e audiovisuais produzidos para outros fins que não o filme em

questão, num passado indefinido, e que esses materiais sejam articulados pela montagem. Com isso, existe uma tendência em que "sequências e imagens ganham novo significado em novos contextos" (SJÖBERG, 2001, p. 19, tradução do autor). Esse uso pode ser vasto. Ainda que Leyda trabalhe apenas com filmes não ficcionais (seu estudo é focado no reuso de cinejornais), Sjöberg e outros teóricos abrem a possibilidade da compilação para produções ficcionais – especialmente porque isso se tornou uma prática para filmes que buscam transmitir um efeito de realidade para o espectador. Por conta disso, pode ser improdutivo pensar no filme de compilação como um gênero ou subgênero. Prefiro pensar aqui na compilação como uma ferramenta, que rearticula imagens e sons produzidos para outros fins, possibilitando a criação de novos sentidos a partir da montagem – tomando a montagem não apenas como o trabalho na sala de edição, mas também como todo o processo de seleção do material.

Geralmente, compilar envolve materiais de diferentes procedências, nem sempre previamente identificados. Sjöberg levanta inclusive questões pragmáticas para a composição e a forma do filme de compilação que remetem ao material original. O filme varia de acordo com o acesso à imagem/som, com a

qualidade da preservação, com o custo do direito de uso da imagem/som, com a variabilidade dos arquivos-fonte etc. As duas partes de *...a rua chamada Triumpho* trabalham com a compilação. No entanto, tais questões não são o mote para Candeias. Ambos os filmes são formados praticamente por fotos feitas pelo cineasta e em menor quantidade, de imagens jornalísticas, presentes especialmente no início do primeiro filme – e, ao que tudo indica, devido aos créditos de colaboradores, publicadas no jornal *Última hora*. Candeias se auto compila. Ele mesmo (re)organiza, (re)articula, (re)significa suas imagens. Ele acessa seu imenso arquivo, seleciona imagens de forma a compor duas narrativas, escolhe como as disponibiliza na parede, que será posteriormente filmada, e determina o tempo a que teremos acesso às imagens e como elas se articulam com as demais. De tal forma, ele produz novos sentidos sobre sua própria obra, ao transformar as imagens paradas, *still*, em imagens em movimento, enfatizadas pelo som.

A compilação funciona, portanto, como uma forma de organização de enunciados, questão central para o princípio de arquivo para Foucault. O arquivo, para o teórico, não seria simplesmente o depósito de imagens guardadas em caixas, e sim "o que faz com que as coisas ditas [...] se agrupem em figuras distintas, se componham

umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas" (FOUCAULT, 2008, p. 147). Ao ordenar as fotografias, criar uma narrativa – por mais fragmentada e repetitiva que seja[17] –, Candeias permite justamente que se crie uma relação entre elas, que se elaborem sentidos. Ou seja, ao construir ambos *...a rua chamada Triumpho*, ele monta um arquivo. Diz Foucault:

> [...] a descrição do arquivo desenvolve suas possibilidades (e o controle de suas possibilidades) a partir dos discursos que começam a deixar justamente de ser os nossos; seu limiar de existência é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer e do que fica fora de nossa prática discursiva; começa com o exterior da nossa própria linguagem; seu lugar é o afastamento de nossas próprias práticas discursivas. (Ibidem, p. 148)

Os filmes, assim, se assemelham aos álbuns de família, "uma maneira de arquivar essas imagens [as fotografias]". Armando Silva continua: "O arquivo é uma maneira de classificar, e será próprio de sua técnica produzir uma ordem aos olhos, posterior ao tempo em que as fotos foram colecionadas" (2008, pp. 23-24).

Num primeiro momento, talvez, ambos os filmes podem parecer usar a imagem secundariamente, apenas para ilustrar a

narração expositiva, no entanto, há mais do que aparenta a superfície. Como aponta Sjöberg, "todo filme de compilação pode muito bem carregar um imperativo autorreflexivo em sua própria constituição, independentemente de qualquer intenção do cineasta" (2001, p. 18, tradução do autor). Ao que consta, os curtas são a primeira tentativa de se pensar tais imagens em conjunto[18]. Como dito, ambos os filmes abrem, pós-créditos, e fecham como uma narração que nos introduz àquele universo e nos informa sobre o que estamos assistindo. *...a rua chamada Triumpho 969/70* começa com uma montagem acelerada, com movimentos bruscos, denotando um aspecto frenético da boemia e do crime. Para situar a vida noturna, o cineasta prioriza os rostos femininos, provavelmente as prostitutas. Pouco depois, amanhece. "Nas primeiras horas do dia, gente de profissão marginal tenta ganhar o seu pão", diz a narração. A montagem é desacelerada. O tempo de duração de cada fotografia é maior. Candeias aborda a marginalidade com bastante aproximação e pertencimento, pois parece se sentir à vontade frente àquelas pessoas. As imagens são fechadas, *closes*. Aquelas pessoas que vemos, mesmo não trabalhando em cinema, posam para a câmera, sorriem. Uma senhora de lenço na cabeça, roupas puídas e rosto que traz

marcas da idade e do cansaço chama a atenção. Ela aparece em cinco planos distintos; em um deles, Candeias centraliza e foca nela, sendo que nas bordas vemos colegas de cinema.

Nesse trecho, em especial, Candeias cria efeitos de relação e de reação direta entre os planos, ao fragmentar a fotografia e decupá-la, como no cinema clássico, compondo um campo/contracampo (figuras 8 a 12). Vemos um plano fechado no rosto da senhora. Em seguida, um *close* em um garoto que olha para o lado, construindo um *raccord* de olhar para a direção onde ela estava anteriormente. Só então nos é mostrado o plano aberto da foto, em que vemos a ação transcorrendo. Esse procedimento não só reforça a necessidade de olhar com atenção para aquela pessoa – não porque fez algo extraordinário, mas porque é um ser humano –, como nos conecta com o espaço por meio de seus transeuntes. Pouco depois, vemos a mesma senhora com um cigarro na boca. O rosto está contorcido, como se tentasse puxar a fumaça para dentro. Uma mão acende o cigarro. No plano seguinte, um homem olha para baixo, na direção onde estava a mulher. Ele sorri. Candeias não nos dá a imagem aberta, mas, pelo *raccord* e pela montagem, assumimos que é aquele homem que acende o cigarro da mulher. Seu olhar é terno e de certa forma

emula o nosso olhar – o olhar-câmera – para com aquela senhora. Não há narração durante esse trecho, apenas uma trilha sonora de comentário que enfatiza o olhar afetuoso.

Se, num álbum, dentro de um eixo principal, há imagens aleatórias, não nomeadas, que apresentam o local, o cerne é registrar os *seus*. No curta em questão, isso acontece de maneira

FIGURAS 8 A 12.
Ozualdo Candeias, *...a rua chamada Triumpho 969/70*, 1971. 35mm, p&b, 11 min, sonoro. *Frames* do filme.

inesperada. Não há uma construção prévia que prepare o espectador para as pessoas de cinema. A narração vem junto à foto: "Eduardo Llorente, de *Lá no meu sertão* e *Coração de luto*, como a maioria do pessoal de cinema, procura a rua, e às vezes nela passa o dia, tratando de seus negócios, sempre cinematográficos". Após mostrar fotos com a presença de Llorente, segue um respiro: imagens randômicas da rua, a música de fundo. Em movimento vertical, a câmera sai do plano detalhe da torre da Estação Júlio Prestes e chega num plano aberto de profissionais de cinema andando. Eles não são nomeados. O que se segue, no entanto, é a apresentação de diversos personagens, sem interrupção. Agora sim, já preparados, podemos nos atentar àquelas pessoas. Arnaldo Zonari, Hermantino Coelho, Jorge Karam, David Cardoso, Toni Cardi. Os nomes costumam vir acompanhados de um aposto, que os identifica: Zonari, "exibidor, distribuidor e produtor brasileiro dos mais antigos aqui instalados"; Karam, "de *Meu nome é... Tonho*" etc. Em geral, vemos primeiro um *close*, quando o nome do retratado é enunciado na narração, e depois a foto se abre, seja a partir de um movimento de afastamento, seja por corte seco. Por vezes, a câmera se desloca vertical ou horizontalmente. Ocorre também o oposto: a câmera se fecha sobre

um plano aberto. Às vezes, a mesma foto reaparece nos filmes, para identificar outro personagem (como nos casos de Anselmo Duarte e Sérgio Hingst; John Herbert e Luiz Gustavo).

Parece não haver lógica na articulação das pessoas, e isso se dá por não haver categorização. Não vemos blocos de diretores, atores, técnicos, produtores, distribuidores, gestores culturais, críticos etc. Estão todos misturados, em convívio, sem hierarquia. O diretor conversa com o ator da mesma forma que com o eletricista. No entanto, se há trechos dos filmes especialmente dedicados àqueles que não são de cinema, estes também permeiam todos os demais momentos – e aqui o grau de hierarquia se dá pelo filme (não pelas fotos), ao não os nomear.

Pela forma como está articulado pela montagem, parece que um álbum de fotos está sendo folheado, e uma presença mais antiga está a contar aquela história. Destaca algumas presenças, reforça o nome, foca.

Tal sensação é acentuada em *...a rua chamada Triumpho 970/71*. Neste curta, assume-se um caráter de continuação, mesmo que algumas informações sejam repetidas – com outro texto. O primeiro personagem aparece muito mais rapidamente, no meio da exposição: "Jaime, o cubano, o de chapéu". Os personagens se

avolumam. Uma suposta exatidão do primeiro filme se desfaz no segundo. Há incorreções: por exemplo, o narrador diz "Augusto Pereira, de *O gato da madame*", quando o correto é Agostinho; "diretor, produtor d'*As armas*, Benedito Araújo Astolfo", quando a ordem é Benedito Astolfo Araújo. Há informações incompletas: ao vermos uma imagem de Júlio Calasso, ouvimos "diretor, produtor de *Longo caminho da morte*", mas não seu nome. Às vezes, os retratos não são acompanhados da narração. Há também imprecisões que denotam a familiaridade com os sujeitos em questão (por exemplo, "Jean, Renato, Dedé e Batista"). Araújo aponta que "o que importa são, antes de tudo, os rostos, as expressões, a maneira como os corpos se dispõem diante da câmera" (2002, p. 43). Todas essas características reforçam o caráter doméstico, de um relato sobre seus pares, sobre seu lugar. Perde-se a pretensão do documentário expositivo.

Há ironias no primeiro filme. Em determinado momento, ao falar sobre as diferentes correntes do cinema feito na Boca, capaz de amealhar tanto prêmios quanto público, o narrador crava: "Afinal, nessa rua, todos são donos de verdades cinematográficas". Há uma leve ironia na fala, que também aponta o caráter plural da produção. O segundo filme acentua essa caracterís-

tica. A locução de Fábio Perez se inscreve dentro de uma tradição documental bastante afirmada, a da voz de autoridade. Diz Bill Nichols (2012, p. 142): "A tradição da voz de Deus fomentou a cultura do comentário com voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca de autenticidade do modo expositivo". Ela, por exemplo, preserva a seriedade da frase do primeiro filme. Há, em *...a rua chamada Triumpho 970/71*, no entanto, um dissenso entre a voz empostada e o que se diz. Por exemplo: "Diariamente, nestas carroças, obras-primas e bagulhos da cinematografia internacional dão os primeiros passos rumo aos cinemas de todo o Brasil". Existe uma institucionalidade na voz de autoridade que parece se desfazer com a palavra "bagulhos", no sentido mais mundano e provocativo que ela pode adquirir.

Esse viés bem-humorado aparece, no primeiro filme, ao final. Ao fechar-se o ciclo do dia, voltar para a noite, vemos vários retratos feitos com lente olho de peixe (grande angular), que curvam e distorcem completamente a imagem. "Esses caras, ou melhor, alguns desses caras falam de cinema sério", diz a narração. Ao término da fala, vemos uma imagem de Candeias completamente deformada, sua cabeça parecendo um balão, cada

olho apontando para um ponto diferente de referência (figura 13). "O que seria ser sério em cinema? Quem é ou quem tem sido sério no nosso cinema?", completa a voz. As fotos, jocosas, são todas frontais, com o retratado olhando diretamente para a câmera, rindo. Eles sabem da blague, anteveem o resultado da imagem, divertem-se com isso. A narração reforça que a seriedade não é um valor a ser considerado. Existe uma experimentação nas fotografias, mas, mais que isso, existe a pilhéria muito afeita aos que são próximos. As fotos, a narração, seu encadeamento, não teriam graça se não percebêssemos a intimidade entre o fotógrafo, o cineasta e seus retratados.

Além dessa parte, há outros momentos, nos dois filmes, em que vemos fotos de Candeias. No primeiro deles, o cineasta aparece como mais uma imagem. Apenas no segundo filme é identificado: "Ozualdo Candeias, d'*A margem*, *É Tonho* e *A herança*". As pessoas mais próximas, que com ele trabalharam naquela época, permeiam todo o primeiro filme, mas é no segundo que têm mais espaço: Walter Portella, o "Gaúcho" (Virgílio Roveda), Bibi Vogel, Valéria Vidal, Luiz Elias, Eliseu Fernandes, Bentinho etc. *...a rua chamada Triumpho 970/71* torna-se mais íntimo e mais afetivo não só pela forma, afastando-se da seriedade tradicional do

FIGURA 13.
Ozualdo Candeias, *...a rua chamada Triumpho 969/70*, 1971, 35mm, p&b, 11 min, sonoro. *Frame* do filme.

modelo expositivo do documentário, mas também pelas pessoas que destaca, importantes dentro da história do cineasta. Conforme Araújo (2002, p. 43), "o sabor de rascunho desses registros vem menos da precariedade da realização do que da forma de encarar o lugar, a atividade cinematográfica e os frequentadores".

Uma questão que se levanta é: se Candeias aparece nas fotos, quem as tirou? De certa forma, isso importa menos. Existe uma subjetividade no ato de fotografar, mas dentro da perspectiva doméstica, a foto não tem autoria, pertence ao dono da máquina e, em última instância, ao grupo. Como diz Susan Sontag (2004, p. 18), a fotografia é "sobretudo um rito social". Em uma situação social, a câmera circula entre diferentes pessoas, registram-se várias perspectivas, que denotam, acima de tudo, o coletivo, o evento, o conjunto. O princípio de autoria, tão caro à arte, é deixado de lado, pois não faz muita diferença quem registrou aquele momento, importa que ele foi registrado e que, posteriormente, ele poderá ser lembrado. O que vale aqui, portanto, é que o cineasta se apropria dessas imagens aparentemente sem autoria para, 1) apresentar-se enquanto personagem daquela comunidade, e, também, 2) para, dentro do espírito mais bem-humorado do segundo filme, jogar com a própria condição de sujeito-personagem.

Nos filmes de compilação, a montagem costuma ter um papel central. Se, no cinema em geral, a junção de uma imagem à outra pode modificar completamente o sentido do que está sendo construído, na compilação, isso é acentuado. As imagens pregressas não são, necessariamente, destituídas de seu sentido original. O fato de fazerem parte da memória coletiva permite a um largo público ressignificar as imagens. Pequenos trechos, às vezes, trazem um manancial de referências, de provocações, enorme. Não é o caso de ambos *...a rua chamada Triumpho*. A compilação aqui cria sentidos pelo acúmulo, pela profusão de imagens, pelos fragmentos que se aglomeram, nos quais cada nova imagem implica uma nova informação/sensação. E pelo extrafílmico: são filmes quase inteiramente realizados por Ozualdo Candeias (fotos, roteiro, câmera, direção), que refletem sua história naquele ambiente. Como em um álbum, ainda que haja o prazer de olhar as imagens isoladas, o que vale é o todo, o conjunto. "O álbum conta histórias", diz Silva.

> Essa vocação narrativa nos leva a encarar esse tesouro visual também como fato literário, pois há diferença entre guardar e classificar fotos para reconhecer alguém quanto a um traço distintivo e fazê-lo para destacar esse alguém como membro de um grupo, juntando as imagens para recriá-

> las aos olhos, como um relato caprichoso, que se atualiza com o passar dos anos. (SILVA, 2008, p. 23)

Por isso a ideia do filme-álbum. Tal premissa já aparece, de certa forma, nos créditos iniciais. Eles se desenrolam sobre uma colagem sem foco. O filme é 1.33:1[19], a colagem é mais horizontal. Ao redor dela, forma-se uma moldura, que tem diferente cor (cinza escura) e textura da colagem, quase como se aquela imagem estivesse colada num papel cartonado de álbum (figura 14).

CINEMA COMO MEMÓRIA: A REENCENAÇÃO NOS FILMES

Fábio Uchôa já aponta que, embora Candeias atribuísse à sua produção "um caráter esporádico, ingênuo e sem propósito aparente, as fotografias consultadas remetem-nos a um empenho ou um projeto. Há um esforço, quase compulsivo, de fixar os corpos dos frequentadores da Boca naquele espaço" (2019, p. 296). O texto de Uchôa se restringe à consulta ao material presente na Cinemateca, mas pode ser pensado para toda a trajetória documental de Candeias

FIGURA 14.
Ozualdo Candeias, *...a rua chamada Triumpho 969/70*, 1971 35mm, p&b, 11 min, sonoro. *Frame* do filme.

...a rua chamada
TRIUMPHO
969/70

para com a Boca do lixo. Ambos *...a rua chamada Triumpho* partem de um primeiro esforço organizacional, arquivístico. São realizados quase no calor do momento, com fotos recentes.

Foi o primeiro esforço organizacional, mas não o último. No material depositado na Cinemateca, há um livro-álbum sobre diretores brasileiros[20] em que ele utiliza diversas das fotos que vimos nos dois curtas-metragens. Por fim, o livro *Uma rua chamada Triumpho* (CANDEIAS, 2001), que Candeias só conseguiu viabilizar em 2001, por conta própria. No começo do livro, ele diz:

> Os presentes retratos devem ser mirados somente como documentais e fazê-los como foram feitos foi melhor do que não fazê-los, penso... A ideia era fazer um livro fotográfico dos diretores de cinema de 'ontem e hoje' de nosso cinema mas... não deu e deu no que deu. (Ibidem, p. 9)

O livro, lançado muito tempo depois de aquelas fotos terem sido tiradas, incorpora bastante do que havia sido pensado no livro-álbum e também repete o que foi visto nos filmes. Ele acaba sendo a perpetuação de um longo trajeto no cinema da Boca e do seu ser fotógrafo, especialmente se pensarmos que seus trabalhos anteriores não tinham realmente acontecido, pois não chegaram ao público – o livro-álbum de diretores nunca foi publicado e os

dois curtas não circularam à sua época[21] –, sem deixar de lado sua inventividade, ao trabalhar com colagens, operação em que Candeias mescla diferentes fotos em uma só composição.

No livro, há de fato um desejo de comunicar para um público maior: "Nas páginas finais há indicação de livros que podem explicar, parcial ou totalmente, a vida dos profissionais retratados no presente 'álbum' e, consequentemente, a existência do Cineboca" (Ibidem, p. 9). Ele mesmo usa o termo "álbum". Pode não aferir ao álbum de família, mas pensa como um álbum de fotos, não um livro, um produto essencialmente comercial. Ainda estamos no domínio do registro doméstico. Para além do registro fotográfico, Candeias pontua todo o livro com informações, relatos, tabelas e imagens de jornais que corroboram sua visão sobre o lugar. Todo o material está montado de forma harmônica, funcionando não só como legenda, mas como parte das colagens. Tal característica não está muito distante dos álbuns de família. Segundo Silva,

> Aquilo que culturalmente chamamos de álbum familiar costuma ser ainda outra coisa, e não apenas um arquivo de fotos. Nele incluem-se outros objetos, também visuais, mas nem sempre de natureza fotográfica. Ou seja, o álbum é, de forma literal, um livro aberto, não

> só porque está disposto a receber o que vier no futuro, mas porque nele entram diferentes objetos, da mais variada natureza, que se mesclam às fotos, dando abertura a um sentido de interação entre seus usuários [...]. (SILVA, 2008, p. 64)

Tampouco se deve desprezar a idade de Candeias quando lançou o livro – oficialmente, tinha 79. Encontrava dificuldades para viabilizar novos filmes desde o começo dos anos 1990. Lançar o livro concretizava um projeto de vida, mesmo que tenha sido um projeto realizado às margens, doméstico, feito de forma dispersa: "As informações sobre os retratados foram garimpadas, vivenciadas, terceirizadas etc. etc. etc." (CANDEIAS, 2001, p. 9).

O que os três curtas ensaiam e o livro efetiva é a construção da memória da Boca do lixo. Ensaiam, pois são contemporâneos, não olham necessariamente para o passado, como faz o livro, e são fragmentados, circunscritos a momentos específicos. Segundo Herta Franco, há no livro um fim maior, mais ligado à comunicação com o outro:

> [...] ao debruçar-se sobre fotografias feitas havia quase 30 anos, Candeias se propôs a construir suas memórias a partir do seu presente, no início dos anos 2000, e da realidade que o circundava. A retomada daquele material não significava "uma viagem no tempo" ou um "refúgio saudosista", e

> sim a possibilidade de reconstituir um percurso para a compreensão de um processo histórico (com todas as limitações e possibilidades que a subjetividade impõe), no qual se cruzam políticas sociais (ou a inexistência delas), políticas culturais (ou a fragilidades delas) e políticas urbanas (ou suas limitações). (FRANCO, 2019, pp. 201-202)

Não há como, no entanto, desconsiderar o caráter nostálgico do livro, que é inerente a todo álbum de família[22]. O livro retorna aos filmes. Ele olha para o passado à luz do presente pensando no que construirá para o futuro. Há uma necessária revisão dessa história. Nos filmes, ele busca se comunicar com o presente desse cinema; não à toa, chama *Bocadolixocinema*, nos letreiros, de reportagem. A intenção ali é distinta.

Não se deixa de pensar na posteridade, evidentemente, mas a forma de olhar é outra. Candeias, quando faz *...a rua chamada Triumpho 969/70*, *...a rua chamada Triumpho 970/71* e *Bocadolixocinema*, não sabe o que irá acontecer com a Boca do lixo. Registra e organiza os filmes no auge daquela produção. A memória que constrói, portanto, é diversa, talvez até mais interessante. Segundo Jacques Le Goff (2013, p. 435), "a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades

fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia". O que vemos na trilogia é justamente uma forma de criar uma identidade do que era a Boca do lixo, de refletir uma comunidade, de explorar um pertencimento.

Quando Candeias faz os filmes, perpetua-se uma visão sobre aquele espaço e aquelas pessoas, conserva-se a Boca do lixo em outro suporte, tal qual nos álbuns de família.

> A função do álbum não seria mostrar nada novo, a não ser em casos excepcionais, mas conservar o que já foi visto, anunciado muitas vezes, até se tornar o rito de um ato reiterado. O álbum de fotos de família não tem por função anunciar, mas conservar várias vezes o anunciado pela foto ou por outros meios. (SILVA, 2008, p. 37)

Há uma dimensão quase performática que os curtas, em especial os dois filmes de compilação, operam na construção da memória. Tanto *...a rua chamada Triumpho 969/70* quanto *...a rua chamada Triumpho 970/71* (re)organizam um arquivo. Não bastou fazer o registro, materializá-lo nas impressões. Aquelas imagens foram recapturadas, colocadas em novo suporte, como se, ao refixá-las, fosse possível recriar aqueles momentos, reencenar tais acontecimentos e transformar a memória em documento[23]. É assertivo: aquelas imagens devem ser preservadas,

perpetuadas. Nisso, há um dever de memória inerente, mesmo que involuntário. Conforme aponta Ricoeur,

> Não é somente o caráter penoso do esforço da memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer… de se lembrar. Aquilo que […] chamaremos de dever da memória consiste essencialmente em dever de não esquecer. (RICOEUR, 2007, p. 48)

Fotografar, filmar, organizar, compilar, montar, imprimir, revelar. Ao registrar seus pares, seu entorno, ao retrabalhar, ao longo dos anos, o mesmo material de forma quase compulsiva, Candeias está permanentemente a olhar para a Boca do lixo e a sedimentar essas memórias – e também a expor todo esse processo de construção, com suas diferenças e nuances através dos tempos. E esse desejo que pareceu mais consciente ao final da vida, com o livro, é iminente em *…a rua chamada Triumpho*. Os curtas moldam tudo o que virá. Eles permitem – mesmo que sua função de circulação tenha sido interrompida – que as imagens perdurem, que se reviva a Boca através delas. "Dizer 'você se lembrará', também significa 'você não esquecerá'. Pode até ser

que o dever de memória constitua ao mesmo tempo o cúmulo do bom uso e do abuso no exercício da memória"[24].

As imagens dos três filmes clamam por serem lembradas, por não serem esquecidas. Os rostos, os nomes. Os três filmes constantemente dizem: essas pessoas estiveram ali; beberam, cantaram, riram, conversaram, fizeram filmes. Ricouer pontua que "o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si" (RICOEUR, 2007, p. 101). A cada vez que são vistos os filmes, aquelas situações são reencenadas; ecoam.

Isso é mais premente quando visto com a devida distância do passado. Olhar hoje, em 2022 (ou em 2007, em 2030 etc.), é olhar de outra forma, olhar diferente de como Candeias olhou em 1967, 1969, 1971, 1976 ou mesmo em 2001. Talvez já não seja mais, necessariamente, as particularidades da rua, tão destacadas nas narrações – a convivência entre a prostituição, o crime e o cinema – ou a insólita participação das carrocinhas que carregavam os rolos de filmes na construção do cinema nacional ou mesmo o convívio harmônico na festa de final de ano o que chama tanto a atenção. O que Susan Sontag diz sobre a fotografia pode ser, de certa forma, estendida a essas produções de Candeias:

> […] aquilo que a fotografia fornece não é apenas um registro do passado mas um modo novo de lidar com o presente […]. Enquanto fotos velhas preenchem nossa imagem mental do passado, as fotos tiradas hoje transformam o que é presente numa imagem mental, como o passado. As câmeras estabelecem uma relação inferencial com o presente (a realidade é conhecida por seus vestígios), proporcionam uma visão imediatamente retroativa da experiência. (SONTAG, 2004, p. 183)

Ou seja, talvez importe menos o que Candeias relata, e sim que o dever da memória, a necessidade dessa perpetuação, é devir; que essas memórias se transformam e se ressignificam – e por isso perduram. A maioria das pessoas fotografadas e filmadas por Candeias nesses filmes já faleceu, assim como o próprio cineasta. A questão afetiva não está, portanto, no fato de termos conhecido ou não aquelas pessoas – ainda que isso possa acentuar a experiência –, e sim em como ele organiza, compila e firma aquelas imagens domésticas, de ordem privada. É isso que faz transparecer o afeto e faz com que nos identifiquemos com elas. Apreendemos o esforço, o trabalho e o carinho em fixar tais lembranças – tal como nos álbuns de família. Juntos, nós e as imagens, reencenamos essas memórias, preservamos essas reminiscências.

NOTAS

1. Registrado em 1922 em Cajobi (SP), o próprio Candeias dizia não saber quando ou onde nasceu: "[...] tenho a impressão, pelo que minha mãe me dizia, que nasci antes. Pode ter sido em 1918, logo depois da Primeira Guerra Mundial, em algum lugar do Estado de São Paulo ou de Mato Grosso, que na época era um Estado só. O certo é que não sei exatamente quando nem onde nasci nem por que fui registrado em Cajobi". REIS (2010, p. 139).

2. Cf. PUPPO (2002), REIS (op. cit.).

3. Cf. PUPPO (2004), RAMOS (1987).

4. Cf. MENDES (2002, p. 94).

5. O pesquisador Fábio Uchôa (2019, p. 295) investigou esse início: "A informação de que Candeias inicia o trabalho com fotografias a partir de 1967, presente em depoimento do cineasta, contrasta com os dados de um currículo, escrito possivelmente por ele mesmo, em 1979. No referido documento, entre os anos de 1964-67, consta uma viagem por países da América do Sul, levantando dados para a realização de um longa-metragem sobre culturas incaicas e pré-incaicas. Neste contexto, Candeias toma imagens de populações andinas, organizadas no documentário *América do Sul* (1965). De acordo com o currículo consultado, haveria ainda cerca de 3.000 fotografias, realizadas durante a mesma viagem. Quanto à existência e ao destino de tais materiais, não conseguimos maiores informações".

6. Geograficamente, a Boca do lixo está situada no centro de São Paulo, próxima às estações da Luz e Júlio Prestes. Nos anos 1950, recebeu esse nome por ser pauta das crônicas policiais da cidade. A proximidade com as estações ferroviárias atraiu o cinema já nos anos 1920, pois isso facilitava o transporte e a distribuição das cópias dos filmes.

7. Segundo Uchôa (2019, p. 294): "Entre os documentos constituintes da Coleção Ozualdo Candeias, depositados na Cinemateca Brasileira, há: duas pastas de fotografias feitas na Boca do lixo, contendo cerca de 50 fotografias cada; um álbum de fotografias de cineastas

brasileiros composto por 110 páginas [...]; uma coleção de retratos de diretores de cinema emolduradas em pequenos quadrinhos, com 9 retratos; um conjunto de retratos também de cineastas, baseado em fotomontagens; além, das fotos de still feitas para os filmes *O meu nome é Tonho* (1969) e *Aopção* (1981)".

8. Como Candeias começou a frequentar a região em 1967 e já possuía câmera, pode-se supor que os registros começaram antes.

9. Segundo Gamo, o diretor chamou seu processo de "parede-top", pois colou as imagens na parede e as filmou movimentando a câmera pelo espaço. Cf. GAMO (2019, p. 123).

10. Certificado de Produto Brasileiro, exigido para se enquadrar na lei e ser comercializado.

11. Cf. BLANK (2015), FOSTER (2010).

12. Prefiro utilizar o termo "doméstico" a "filme de família", pois, justamente, me parece permitir expandir o conceito de família, e abarcar a ideia do registro de ordem privada e afetiva. No caso de "amador", como aponta Foster (2016), a relação é muito menos temática e mais material – existem filmes amadores de ficção, experimentais etc.

13. Não há qualquer menção a essa relação no filme, mas no livro *Uma rua chamada Triumpho,* Candeias escreve: "Roberto e Biáfora tidos como tayhua/inimigos cinematográficos pela comunidade 'bocacine'". (CANDEIAS, 2001, p. 69).

14. Uchôa (2019, p. 301) já aponta a similaridade entre o conjunto de fotos depositadas na Cinemateca e um álbum de família: "Nas fotografias de Candeias, Boca não é um mero espaço da cidade. Trata-se de um reduto, relacionado a um imaginário de crimes e prostituição, cuja marginalidade é compartilhada com as pessoas fotografadas. Estas últimas, em sua grande maioria provenientes de classes populares, são retratadas pelo cineasta/fotógrafo de maneira próxima, honrosa e nostálgica. Por outro lado, em termos das poses e dos usos, parte do material examinado poderia ser pensado como um grande álbum de família, tomando a Boca do Lixo como uma grande comunidade de pertencimento".

15. Assim como a querela entre "filme doméstico" e "filme de família" e "cinema amador",

há um dissenso quanto a como nomear e pensar filmes que se utilizam de imagens/sons previamente realizadas/os. Filmes de compilação, filme de arquivo, filme de montagem, *found footage films*, cinema de segunda mão etc. Não cabe aqui entrar nos pormenores das teorias por trás de cada conceito. Tanto Leyda quanto Sjöberg já trazem essa perspectiva em seus estudos.

16. Sjöberg conta que, no começo da pesquisa, havia uma ambição em apresentar uma tipologia do filme de compilação, respondendo a questões como "Quais tipos de filme de compilação pertencem à tradição documentária e quais não; qual proporção de um filme deve consistir de material de arquivo para ser referido como um filme de compilação; como definições podem variar entre televisão e cinema (e vídeo e digital), e outras questões relacionadas. [...] ficou claro que essa não era uma forma construtiva e relevante de abordar o material [...]. Arquivos de filmes e de televisão estão repletos de filmes de compilação sobre qualquer assunto, de filmes educacionais a institucionais, de documentários históricos a leves curtas-metragens de entretenimento, ou de filmes de propaganda a filmes produzidos dentro de um contexto de vanguarda". (SJÖBERG, 2001, p. 11)

17. Vale apontar que Sjöberg (2001) elenca quatro questões centrais ao filme de compilação: o fragmento, a montagem, a repetição e a audiovisualidade.

18. Posteriormente, as fotos compuseram as exposições "A boca", organizada por José Maria Prado, em 1984, e "Uma rua chamada Triunfo", em 1989, entre outras, e originaram o livro *Uma rua chamada Triumpho* (2001), realizado pelo próprio cineasta.

19. Janela de exibição cinematográfica que traz como proporção do quadro para cada 1.33 de extensão horizontal, 1 de vertical.

20. "Cada uma das 110 páginas possui entre um e três retratos. No início do álbum, encontram-se cineastas estranhos à Boca do Lixo. Entre eles: José Medina, os irmãos Del Picchia, Vittorio Capellaro, Trigueirinho Neto e Abílio Pereira de Almeida. Já a partir da segunda dezena de fotografias, passa-se ao espaço da Boca do Lixo e seus frequentadores". (UCHÔA, 2019, p. 301)

21. Os filmes chegaram a ser exibidos em mostras muito tempo depois, como nas da Heco,

e o primeiro hoje encontra-se pirateado na internet.

22. O livro termina como o começo dos contos de fadas: "Era uma vez a boca do lixo / da pornochanchadas. / Também era uma vez / uma rua chamada Triumpho, / Carcaça, Toni e Garret / Thomé e Ody / e outros mais. / Já eram... uma vez" (CANDEIAS, 2001, p. 132). Colocada no final, dá o peso do desfecho, do que já mais não está – que o conto de fadas de fato terminou.

23. Em entrevista a Gamo, Candeias disse: "[...] eu gosto muito de documentar. É que eu acho que um filme é um negócio tão complicado, tão caro, e tão difícil de fazer, e é também uma das coisas que duram um pouco, não é, que seria um crime fazer besteira como se faz. Então alguém deveria se preocupar com a coisa documental". (*apud* GAMO, 2000, p. 86).

24. Vale dizer, não sem uma série de questionamentos: "Como é possível dizer 'você se lembrará', ou seja, contará no futuro essa memória que se apresenta como guardiã do passado? [...] De que maneira esse movimento prospectivo do espírito voltado para a lembrança como uma tarefa a cumprir se articula com as duas disposições deixadas como que em suspenso, a do trabalho da memória e a do trabalho do luto, consideradas alternadamente de modo separado e em dupla? De certa forma, ele prolonga seu caráter prospectivo. Mas o que lhe acrescenta?" (RICOEUR, 2007, p. 100).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Inácio. O limbo das almas e as anomalías dos corpos. In PUPPO, Eugenio (org.). **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: Heco Produções, 2002, pp. 43-44.

AUTRAN, Arthur; GARDNIER, Ruy; HEFFNER, Hernani. Biografia - A margem da Boca. In PUPPO, Eugenio (org.). **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: Heco Produções, 2002, pp. 14-31.

BLANK, Thaís Continentino. **Da tomada à retomada:** origem e migração do cinema doméstico brasileiro. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CANDEIAS, Ozualdo. **Uma rua chamada Triumpho**. São Paulo: Ed. do autor, 2001.

FOSTER, Lila. **Cinema amador brasileiro:** história, discursos e práticas (1926-1959). 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FOSTER, Lila. **Filmes domésticos:** uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira. 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANCO, Herta. Os registros audiovisuais de Ozualdo Candeias e as memórias do Cinema da Boca em Santa Efigênia, **Revista CPC**, São Paulo, v. 14, n. 27, jul. 2019, pp. 187-216.

GAMO, Alessandro. ...a rua chamada Triumpho 969/70. In CARNEIRO, Gabriel; SILVA, Paulo Henrique (orgs.). **Curta brasileiro:** 100 filmes essenciais. Belo Horizonte: Letramento, 2019, pp. 123-124.

GAMO, Alessandro. **Aves sem rumo:** a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias. 2000. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2013.

LEYDA, Jay. **Films Beget Films**. London: Allen & Unwin LTD, 1964.

MENDES, Ricardo. Candeias, fotógrafo. In PUPPO, Eugenio (org.). **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: Heco Produções, 2002, pp. 94-96.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2012.

PUPPO, Eugenio (org.). **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

PUPPO, Eugenio (org.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**. São Paulo: Heco Produções, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema marginal (1968/1973):** a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

REIS, Moura. **Ozualdo Candeias:** pedras e sonhos no Cineboca. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

SILVA, Armando. **Álbum de família:** a imagem de nós mesmos. São Paulo: Senac, Sesc, 2008.

SJÖBERG, Patrik. **The World in Pieces:** A Study of Compilation Film. Stockholm: Aura Förlag, 2001.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

UCHÔA, Fábio Raddi. **Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83) -** perambulações, silêncio e erotismo. São Paulo: Alameda, 2019.

SOBRE O AUTOR

Gabriel Henrique de Paula Carneiro é jornalista, diretor de filmes, crítico e pesquisador de cinema, Doutorando e Mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas. Sócio-fundador da Abraccine – Associação Brasileira de Críticos de Cinema. Escreveu, entre outros, para a *Revista de cinema* e para os sites *Revista Zingu!* e *Cinequanon*. Colaborou com a Enciclopédia de Cinema Brasileiro do Itaú Cultural e com diversos catálogos e livros, entre eles a *Trajetória da crítica de cinema no Brasil* (Letramento, 2019). Organizou, com Paulo Henrique Silva, os livros *Animação brasileira: 100 filmes essenciais* (Letramento, 2018) e *Curta brasileiro: 100 filmes essenciais* (Letramento, 2019).

Artigo recebido em
27 de maio de 2020 e
aceito em 24 de março de 2022.

A GEOPOLÍTICA DAS PASSAGENS EM *BEITBRIDGE MOONWALK*, DE DAN HALTER

THE GEOPOLITICS OF PASSAGES IN DAN HALTER'S *BEITBRIDGE MOONWALK*

LA GEOPOLÍTICA DE LOS PASOS EN *BEITBRIDGE MOONWALK* DE DAN HALTER

VALDIR PIEROTE SILVA E DENISE DIAS BARROS

RESUMO

O presente artigo realiza uma leitura de *Beitbridge Moonwalk*, vídeo do artista zimbabuense Dan Halter, apontando elementos significativos na atual configuração de geopolíticas de travessias. Para tanto, o texto recorre ao conceito de necropolítica, desenvolvido por Achille Mbembe, que permite tematizar e problematizar as redes de controles territoriais e a criminalização da mobilidade de pessoas e bens, engendrada através de uma política de morte. O crescente endurecimento das fronteiras nacionais tornou-se um importante fator limitante para as existências e práticas socioculturais e artísticas no continente africano.

PALAVRAS-CHAVE Arte contemporânea africana; Fronteiras; Deslocamentos humanos; Necropolítica; Migração

Artigo inédito

Valdir Pierote Silva*

https://orcid.org/0000-0001-8763-3879

Denise Dias Barros**

https://orcid.org/0000-0002-4145-3415

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

**Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.181495

ABSTRACT

This article presents a reading of *Beitbridge Moonwalk*, a video by the Zimbabwean artist Dan Halter, pointing out significant elements in the current configuration of geopolitics of crossings. To this end, the text resorts to the concept of necropolitics developed by Achille Mbembe, which allows thematizing and problematizing the networks of territorial controls and the criminalization of the mobility of people and objects, engendered through a policy of death. The growing hardening of national borders has become an important limiting factor for sociocultural and artistic existences and practices on the African continent.

KEYWORDS African Contemporary Art; Borders; Human Displacements; Necropolitics; Migration

RESUMEN

El presente artículo realiza una lectura de *Beitbridge Moonwalk*, video del artista zimbabuense Dan Halter, subrayando los elementos significativos en la configuración actual de la geopolítica de las travesías. Para eso, se recurre al concepto de necropolítica desarrollado por Achille Mbembe que nos permite abordar y problematizar las redes de controles territoriales y la criminalización de la movilidad de personas y bienes, engendrada por una política de muerte. El creciente endurecimiento de las fronteras nacionales se tornó un importante factor restrictivo para las existencias y las prácticas socioculturales y artísticas en el continente africano.

PALABRAS CLAVE Arte africano contemporáneo; Fronteras; Desplazamientos humanos; Necropolítica; Migración

CC BY NC

INTRODUÇÃO

Beitbridge Moonwalk, produção do zimbabuense Dan Halter, é vídeo-criação que aborda elementos relacionados às modalidades de circulação de pessoas e bens, sinalizando desafios crescentes instituídos pelas políticas de fronteira. Neste trabalho, o artista problematiza formas de vigilância e monitoramento de corpos e atividades a partir de uma ponte que separa o Zimbábue da África do Sul, expondo graus desiguais de liberdade nas travessias entre territórios, sejam físicos ou simbólicos.

Tais questões foram mobilizadas também em outras obras do artista (*V.I.P. Border* [2010], *Patterns of Migration* [2015], *Cross the River in a Crowd and the Crocodile Won't Eat You (black)* [2019]), bem como em produções de criadores africanos contemporâneos como Bouchra Khalili (*The Mapping Journey Project*) e Karo Akpokiere (*Zwischen Lagos und Berlin*). Violências e arbítrios na construção das espacialidades estão questionados nesse conjunto de obras, revelando a insensatez dos territórios fragmentados e a barbárie da apartação de populações classificadas entre as que importam e as que seriam supostamente inúteis. Nesse sentido, é possível realizar uma leitura de

Beitbridge Moonwalk conectada ao conceito de necropolítica desenvolvido por Achille Mbembe (2016), que aponta a imposição de fronteiras, no contexto colonial-capitalista, como uma forma de gerenciar, direcionar e reprimir por meio da morte e do racismo.

Com efeito, o presente artigo apoia-se nessa perspectiva para mobilizar componentes acionados por *Beitbridge Moonwalk* e destacar a constituição de uma certa geopolítica das passagens ancorada em uma *necroestética* de fronteira. Para tanto, o texto apresenta um contexto geral da obra e, em seguida, discute a necropolítica como importante arma de colonização e controle de espaços. O artigo ainda se dedica a pensar as pontes e fronteiras — materiais e imateriais — como constituintes de sistemas de definição que limitam existências e criações artísticas, especialmente no continente africano.

BEITBRIDGE MOONWALK

Em um primeiro olhar, ao assistir o vídeo *Beitbridge Moonwalk*, é possível concentrar-se nas águas de um rio largo, caudaloso, com várias dobras produzidas por um vento contínuo. Há também uma significativa passagem de carros e homens, emitindo certo barulho, sobre uma ponte que liga as duas margens daquele rio. Por essa mesma ponte, um rapaz anda para trás, de costas, enquanto outro segue para frente. Os homens atravessam repetidas vezes, ao som dos ventos e dos carros, sem que haja alterações perceptíveis no entorno.

O trabalho tem cinco minutos, mas sua duração parece se prolongar no tempo, parecendo exigir desaceleração de quem o vê. É como se nada acontecesse, e a sensação é de que demora para terminar, como se se propusesse a instauração de uma nova velocidade – talvez necessária para olhar algo que, ao menos inicialmente, não faz sentido algum.

Beitbridge Moonwalk produz um povoamento de perguntas: que lugar é aquele? Quem são aqueles passantes? Que margens são conectadas por aquela ponte? O vídeo não apresenta informações que possam, de imediato, localizá-lo em um contexto específico. Por isso, parece forçar o pensamento e a imaginação: o que acontece ali? *Beitbridge Moonwalk* acessa sensações e problemáticas de

FIGURA 1.
Dan Halter, *Beitbridge Moonwalk*, 2010, África do Sul. *Frame* do vídeo. Fonte: <https://vimeo.com/44189342>. Acesso em: 15 mar. 2022.

acordo com o repertório existencial de cada um, mas parece também convocar para interagir e especular sobre as escolhas estéticas, uma vez que a obra ultrapassa regime de imagens codificadas e de significações preestabelecidas.

Com algumas coordenadas sobre o vídeo (VIDEOBRASIL, 2011), é possível saber que se trata de uma performance baseada na travessia de um imigrante zimbabuense por uma ponte entre o Zimbábue e a África do Sul. *Beitbridge Moonwalk* cria pontes metafóricas para as explosões sociais envoltas à xenofobia dirigida a pessoas em situação de refúgio que vivem na África do Sul – como zimbabuenses e moçambicanos, alvos de agressões e de momentos de grande tensão e de ameaça. Na performance, o imigrante atravessa para o território sul-africano de costas, com passos para trás, de forma a confundir os policiais da fronteira. Nos movimentos, apreendemos o *moonwalk* do cantor Michael Jackson. Nesses passos sem gravidade, leveza e cuidado destacam-se como astúcias poéticas para escapar à força, furtar-se do cerco e evitar a extração e violência física. Ao se inverter os sentidos do caminhar, subverte-se barreiras criadas na arquitetura do cimento eficiente.

Não se trata de uma passagem habitual, pois se sugere um impedimento para a travessia de um país a outro e a necessidade

estratégica de burlar mecanismos do controle fronteiriço. Essa ponte que não serve de travessia apenas é um monumento da lógica das tecnologias de combustão e fratura sistêmica do mundo (MBEMBE, 2019).

O rio que aparece no trabalho é o Limpopo, que marca a vida no Zimbábue e na África do Sul porque serve como fronteira entre os dois países. A ponte, cenário do vídeo, está localizada no distrito de Beitbridge, que fica em Matabeleland Sul, província mais pobre do Zimbábue. Beitbridge dista 527 quilômetros de Harare e 548 quilômetros de Joanesburgo, e o seu nome, bem como o da ponte localizada em seu território, é uma homenagem a Alfred Beit, um empresário germano-britânico que enriqueceu na África do Sul e realizou obras de infraestrutura no país vizinho, para onde estendeu seus investimentos. Trata-se também de um posto de alfândega e imigração sul-africano, que dá acesso à província de Limpopo. Esse ponto de passagem é importante rota para agricultores zimbabuenses empobrecidos, que migram para o país vizinho em busca de melhores condições de vida. É também área de atuação de agentes clandestinos que cobram para facilitar a passagem de centenas de pessoas diariamente, cortando as três camadas de arame farpado que percorrem os 225 quilômetros da fronteira sul-africana ou

realizando a perigosa travessia pelo rio Limpopo (SMITH, 2008).

Há aqui a presença de margens muito precisas, codificadas pelo jogo geopolítico mundial, especialmente após o fim da política de influências da Guerra Fria. Atualmente, o Zimbábue, uma economia baseada quase unicamente na agricultura de subsistência, sofre uma dependência estrutural em relação à África do Sul, que exerce certa hegemonia na região austral do continente (MOUTINHO, 2018).

> Devido a deslocamento político e econômico, aproximadamente 2,2 milhões imigrantes – 71% dos quais são africanos – vivem na África do Sul, em busca de condições de vida mais seguras e oportunidades de emprego informal. Devido a sua fronteira compartilhada com a África do Sul, repressão política e hiperinflação galopante, os zimbabuanos compõem a grande maioria desses imigrantes[1]. (HENNLICH, 2016, p. 5, tradução nossa)

Trata-se de uma realidade na qual pessoas que vivem no lado zimbabuense não podem passar para outro país, pois a travessia é impedida, e há também pessoas que são forçadas a atravessar, para tentar sobreviver, mesmo contra a vontade. Em muitos casos, para se mover entre as fronteiras é preciso recorrer a meios alternativos, como enganar a polícia imigratória ou até mesmo arriscar a própria vida nadando em meio à forte correnteza nas

águas onde fervilham crocodilos. *Beitbridge Moonwalk* destaca, com perspicácia e ironia, a luta de quem não pode se mover de um lado para o outro. O que os impede? O que os obriga a atravessar?

Desde 1994, fim do regime de segregação racial do *apartheid*, o número de migrantes que se deslocam para a África do Sul aumentou consideravelmente, especialmente de pessoas provenientes dos países vizinhos. A maioria dos migrantes são zimbabuenses que procuram o território sul-africano por diversos motivos, relacionados, principalmente, à deterioração da situação política e econômica do país de origem. Com histórico de graves experiências de pobreza e violência ao longo dos últimos 25 anos, muitos zimbabuenses solicitam asilo político ou refúgio, mas entidades como a Human Rights apontam que existe uma percepção entre os agentes estatais sul-africanos de que "não há conflito no Zimbábue" e, portanto, os migrantes do país não necessitam desse tipo de *status*, o que produz uma situação de muita vulnerabilidade. "São inúmeros, propositalmente confusos, os rituais de controle e de humilhação" (MOUTINHO, 2018, n.p.). Em 2003, a nova lei de imigração da África do Sul entrou em vigor e colocou em prática uma agressiva política de deportação, com intuito de minorar os fluxos migratórios para o país, mas não se tem

alcançado sucesso, porque muitos indivíduos deportados retornam ao país quase imediatamente, após a viagem compulsória (HUMAN RIGHTS, 2006).

A discussão sobre mobilidade humana é bastante forte na produção de Dan Halter e apresenta conexões com sua própria história. Ele nasceu em Harare, em 1977, e deslocou-se para a Cidade do Cabo, local onde vive e trabalha atualmente, em consequência da Guerra Civil no Zimbábue. Sua família foi expulsa do país em 2005 porque, entre outras questões, foi beneficiada pelo regime de dominação de minoria branca presente no país entre 1964 e 1979, inspirado em vários elementos do *apartheid* sul-africano. Inúmeros grupos lutaram contra o governo segregacionista na guerra civil que ficou conhecida como Rhodesian Bush War ou Segunda Chimurenga. Após o fim oficial do conflito, permaneceram diversas questões abertas e cicatrizes, como a expulsão de colonos brancos, ainda detentores da maior parte das áreas férteis do país, de suas propriedades por grupos paramilitares (FARAH, 2001; NICOLAU, 2002; PORTO, 2008; BORLAND, 2009).

Dan Halter, ele próprio um imigrante zimbabuense vivendo na África do Sul, atravessou várias vezes a fronteira que aparece no seu vídeo. Contudo, por ser branco, sua passagem foi

menos dificultada. Halter encarna uma condição contraditória: tem privilégios em virtude da cor da pele e, ao mesmo tempo, tem direitos precários e desvantagens simbólicas por ser um imigrante. Nesse sentido, Halter se diferencia da maior parte dos migrantes africanos, que, no interior do continente, são em maioria negros, pobres e com histórias marcadas pela destituição, pelas guerras e pela instabilidade política. Como aponta Fikeni (2015, n.p., tradução nossa),

> […] por meio de sua branquitude de classe média, ele [Halter] ainda está em casa em seu novo país e pode assumir sua nova identidade com relativa facilidade. […] ele é um migrante sem, no entanto, o ser. […] Ele ainda mantém a maioria de seus privilégios enquanto seus conterrâneos arriscam cruzar o Limpopo sob o risco de coação, e até mesmo de morte, nas mãos dos sul-africanos[2].

É a partir dessas fricções que Dan Halter tem articulado sua vida e obra. Diferentemente da sua família, que se exilou na Europa desde a expulsão do Zimbábue, ele permaneceu na África, onde tem buscado compreender sua condição de africano branco descendente de colonizadores, bem como os processos de deslocamento e a violência ancorada na imposição de fronteiras.

FIGURA 2.
Dan Halter, *V.I.P Border*, 2010, fronteira entre o Zimbábue e a África do Sul. 225 quilômetros de fio vermelho. Fonte: <http://danhalter.com/v-i-p-border-2010/>. Acesso em: 15 mar. 2022.

FIGURA 3.
Dan Halter, *V.I.P Border*, 2010, África do Sul. Corda de veludo com 94,64 metros de comprimento, colunas de metal dourado. Fonte: <http://danhalter.com/v-i-p-border-2010/ >. Acesso em: 15 mar. 2022.

Como já observado, a discussão sobre imigração é central na obra de Dan Halter. Essa questão é acionada em *Beitbridge Moonwalk*, mas também em outros trabalhos como a performance/instalação *V.I.P. border* (figuras 2 e 3). Nessa obra, realizada em 2010, Halter espalhou 225 quilômetros de fios vermelhos, o equivalente em comprimento ao tamanho da fronteira entre o Zimbábue e a África do Sul, sobre uma estrada utilizada pelo exército sul-africano para patrulhar a entrada de imigrantes no território. Após a ação, esses mesmos fios foram alinhados e transformados em cordas, ao estilo de cabos de veludo que são utilizados para separar espaços V.I.P (*very important person*) de áreas comuns.

Nesse trabalho, destaca-se o uso das mesmas linhas que, inicialmente, mancharam o asfalto como sangue coagulado e que, depois, foram transformadas em demarcação de zona privilegiada. Halter parece indicar que as fronteiras são tecidas pelo sangue de muitas pessoas que morreram para atravessá-las ou para mantê-las.

O debate sobre fronteira remete, neste contexto, ao desenvolvimento do Estado moderno com estabelecimento de limites rígidos, fragmentações e divisões de traçados precisos entre sociedades nacionais (FOUCHER, 1986; RAFFESTIN, 1993; MACHADO, 2005). Contudo, estes limites são continuamente postos em questão e, mesmo

subvertidos por movimentos socais e ação de pessoas, como discutida por Mahfouz Ag Adnane (2019) quando aborda os encontros sazonais intercomunitários, que obedecem mais a lógicas de pertencimento à "comunidade de cultura" que a de espacialidade nacional abstrata. Há, assim, um tipo de espacialização que foi altamente empregado nas guerras coloniais e referendado após as independências, passando então a ser modelado pelos diversos nacionalismos e a se difundir como modo de vida. Para Achille Mbembe (2016, p. 135),

> A "ocupação colonial" em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço [...]

Definir posições e estabelecer lugares é, portanto, uma importante estratégia nas guerras coloniais. Como apontou Fanon (2005, p. 69), "a primeira coisa que o indígena aprende é ficar em

seu lugar, não ultrapassar os limites". Nos processos de colonização, é fundamental impedir a mobilidade, as relações insubmissas ou a criação de pontes entre multiplicidades singulares, uma vez que a maquinaria colonial-racializante-capitalística (ROLNIK, 2019) necessita de hierarquias, fixações e apartações para funcionar (MBEMBE, 2016). Em África, as itinerâncias e mobilidades fazem parte das dinâmicas das sociedades locais, característica "que, por seu turno, a colonização tentou cristalizar através da instituição moderna da fronteira" (Idem, 2014, p. 183).

Nesse sentido, vale ressaltar que as obras de Dan Halter chacoalham tais maquinarias, sublinhando um funcionamento que busca instituir dois tipos de territórios: um espaço de privilégios e outro de insuficiências, separados por linhas de morte marcadas com sangue, seja para sua criação, manutenção, ultrapassagem ou destruição. Para Hennlich (2016, p. 1, tradução nossa), "Halter aborda a posição do imigrante revelando a fronteira como uma zona porosa e uma metáfora de exclusão"[3].

Por esse viés são também constituídas vidas consideradas supérfluas, cuja máxima função seria servir de biossuprimento ao sistema colonial-racializante-capitalístico (ROLNIK, 2019) e cujos corpos matáveis ou substituíveis não são sequer passíveis de luto

(BUTLER, 2017). Vidas forçadas à imobilidade e a apartação que podem ser eliminadas de maneira calculada caso demonstrem possibilidade de insurgência ou descontrole. Para pensar sobre esse tipo de realidade, Mbembe (2016) propõe o conceito de necropolítica, descrevendo a partir dele várias formas contemporâneas pelas quais grandes contingentes populacionais são destruídos ou obrigados a sobreviver como "mortos-vivos" em territórios nos quais a morte é um significativo mecanismo de governo. Trata-se de um modo de dominação, um tipo de soberania cuja marca é "a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é 'descartável' e quem não é" (MBEMBE, 2016, p. 135). Revela-se, ainda, a emergência de um tipo de guerra que se recusa a reconhecer sua natureza como a de "uma guerra contra os pobres, uma guerra racial contra as minorias, uma guerra de gênero contra as mulheres, uma guerra religiosa contra os muçulmanos, uma guerra contra os deficientes" (MBEMBE, 2017, pp. 5-6).

Contudo, como mostra o imigrante zimbabuense de *Beitbridge Moonwalk*, multiplicam-se rebeldes contra a fixidez, mesmo diante desse cenário de terror. Tais pessoas, cuja insurgência se manifesta em momentos nos quais se arriscam, por exemplo, nas travessias de fronteira, desafiam as obsessões necronacionalistas e xenófobas;

são existências que enfrentam o medo da violência e das sanções dos regimes de delimitação e definição. Existências que criam ruídos nos ordenamentos espaciais e que levam a existência a um certo limite, para além de qualquer fronteira, construindo outros espaços, outros possíveis.

Tal produção de Dan Halter faz perceber que o embarreiramento que a fronteira traz pode produzir uma ilusão de que tudo está no seu lugar, mas lugares só existem em processos dinâmicos. O que são as comunidades senão um contínuo processo de invenção a partir de contatos e negociações com fluxos estrangeiros? É transformando a si e ao entorno, pelos encontros e pelas travessias, que os territórios se engendram, instáveis, e quase sempre por meio da força. Assim, delimitação e sustentação de fronteiras carregam consigo as mais diversas marcas de violências e, ao mesmo tempo, apontam, pela necessidade de repressão, sua vulnerabilidade e a própria possibilidade de sua dissolução.

AS PONTES, OS DIFERENTES REGIMES DE PASSAGEM E AS ARTES DO CONTEMPORÂNEO AFRICANO

No vídeo de Dan Halter, o imigrante recorre aos passos *moonwalk* como estratégia para burlar barreiras fronteiriças, o que parece uma assimilação positiva de "ferramentas do mercado global" como chave de acesso a alguns mundos. O *moonwalk* faz parte do vasto conjunto das danças urbanas dos Estados Unidos e consiste em criar uma ilusão, como se o dançarino fosse puxado para trás por uma força invisível, enquanto tenta se mover para frente. O passo, egresso especialmente do contexto afro-americano, difundiu-se pelo mundo ao ser empregado por Michael Jackson, cantor e dançarino de grande sucesso global, cujas criações são altamente codificadas como mercadorias na indústria cultural transnacional. Ele também era bastante conhecido pelos desafios que enfrentou devido aos processos de racialização que atravessaram seu percurso.

O imigrante zimbabuense apela, portanto, a um artefato que circula pelos velozes fluxos do capitalismo mundial integrado[4] (GUATTARI, 1981) e o assimila, dando-lhe outra função: favorecer o atravessamento da fronteira. Cria-se uma ilusão com o passo *moonwalk* cujo resultado é uma descodificação do olhar vigilante da polícia imigratória, adestrado para captar somente os passantes que parecem se direcionar à África do Sul.

FIGURA 4.
Dan Halter, *Beitbridge Moonwalk*, 2010, África do Sul. *Frame* do vídeo. Fonte: <https://vimeo.com/44189342>. Acesso em: 15 mar. 2022.

Por essa perspectiva, o trabalho de Dan Halter aponta a miríade de binarismos reducionistas que servem de leitura em uma visão conservadora de mundo: nacional e estrangeiro, zimbabuense e sul-africano, desenvolvido e subdesenvolvido. Oposições que carregam intrinsecamente suas rígidas hierarquias, mas que também apresentam uma enorme fragilidade. São clivagens simplórias, produções discursivas e performativas que instituem verdades e lugares de privilégios nos jogos de poder e que tentam reduzir tudo a isso ou aquilo. São construções sociais que, embora persistentes, não estão imunes aos abalos produzidos pelo inesperado e descodificado – o que indica a grande possibilidade de sua dissolução. Como indica *Beitbridge Moonwalk*, um zimbabuense pode entrar na África do Sul como se estivesse voltando ao Zimbábue.

Por meio de um movimento aberrante, os passos *moonwalk* do imigrante chacoalham referenciais, marcos e normas e, acima de tudo, desativam o sistema de fronteira por meio de uma arma do próprio mercado global. O trabalho se aproxima do cerne do problema, pois permite perceber que, no fundo, não há África do Sul ou Zimbábue, porque ambos estão em toda parte, que é o mundo – um emaranhado de coexistências (FERREIRA DA SILVA, 2017).

Em *Beitbridge Moonwalk*, se a ilusão está presente nos passos *moonwalk* contra o controle fronteiriço, está também na ideia de ponte como conexão de dois estados-nações, pois, na verdade, a construção tem funcionado especialmente como uma barreira para a travessia. Trata-se de um dispositivo que opera de modo funcional, no seu sentido elementar, que é ligar dois pontos, apenas para grupos de pessoas ou coisas que são codificados como passáveis. Os passáveis são textualizados na ficção de uma lei (legais) e podem se mover livremente pelas fronteiras por meio das pontes ou aeroportos, enquanto os embarreirados (codificados como ilegais) necessitam recorrer a longos percursos a pé, a abrir fendas em cercas eletrificadas ou mesmo a nadar em rios perigosos. Há desigualdades nos graus de liberdade para circulações e é possível verificar

> […] dois grandes regimes de circulação pelo mundo: um ligado às pessoas e mercadorias (materiais e imateriais) necessárias à manutenção dos fluxos do mercado capitalista global (turistas, executivos e representantes do sistema financeiro, bens culturais, modelos de vida etc.) e outro que compreende os humanos fixados em lugares cujo controle e subalternização estão ainda sob a égide de um poder disciplinar e territorializado. Alta circulação de um capitalismo mundial finaceiramente integrado e, simultaneamente, barreiras e violências

> contra a circulação de insurgentes diante das políticas de fronteiras (PIEROTE-SILVA, 2020, p. 17).

Mas, afinal, o que é ilusão? É uma distorção da percepção, um ruído, um embaralhamento das sensações. Nesse viés, não seriam os artistas africanos também uma espécie de ilusão, um ruído no circuito internacional de arte? O Ocidente, pois, tem estabelecido interlocuções não com a África, mas com uma imagem que produziu, a qual não passa de um reflexo de si. E os artistas do continente são rotineiramente explicados por essa perspectiva, como um grande bloco homogêneo e unitário, espelho da África inventada pelo colonialismo, quando na realidade são múltiplos e heterogêneos.

Para Mbembe (2001, p. 199),

> A identidade africana não existe como substância. Ela é constituída, de variantes formas, através de uma série de práticas, notavelmente as práticas do *self*. Tampouco as formas desta identidade e seus idiomas são sempre idênticos. E tais formas e idiomas são móveis, reversíveis e instáveis. Isto posto, elas não podem ser reduzidas a uma ordem puramente biológica baseada no sangue, na raça ou na geografia. Nem podem se reduzir à tradição, na medida em que o significado desta última está constantemente mudando.

A África e seus artistas são, portanto, uma grande multiplicidade que ultrapassa qualquer tentativa de redução essencialista. As práticas poéticas singulares desses criadores afirmam a plasticidade de experiências africanas em suas diversas realidades, revelando universos com inúmeras formas de composição. Neles, as movências corroboram construções de saberes por intermédio de deslocamentos e das tessituras das diferenças, sublinhando uma "capacidade de reconhecer a sua face no rosto do estrangeiro e de valorizar os traços do longínquo no propínquo" (MBEMBE, 2014, p. 184).

Com efeito, *Beitbridge Moonwalk* faz pensar no desafio de reafirmar o caráter elementar das pontes, que é produzir singularidades a partir das mais diversas combinações.

> A fronteira como uma forma de linha não pode ser estruturada sem um discurso de movimento que supere sua exclusão e, da mesma forma, a arquitetura [de uma ponte] só pode ser entendida por meio de propriedades de interdependência como malha[5]. (HENNLICH, 2016, p. 18)

Como ensina a multiplicidade africana apontada por Mbembe (2001) e Enwezor e Okeke-Agulu (2009), o material de qualquer território, seja existencial ou espacial, é o aberto, essa dimensão virtual fora dos regimes prévios de codificação e de

autorreferenciamento, um espaço sem identificações prévias ou familiaridade (MBEMBE, 2013). É necessário, pois, manter intenso contato com o desconhecido, com a novidade, com o além de nós mesmos para sustentação de uma vida. É preciso dessubstancializar a fronteira e se misturar ao indeterminado para renovar formas de existir, que apenas se estabelecem quando há travessias multilaterais. Na verdade, "o corpo que atravessa aprende certamente um segundo mundo, aquele para o qual se dirige, onde se fala outra língua [...]" (SERRES, 1993, p. 22). Os corpos só se multiplicam em intercontato.

Beitbridge Moonwalk destaca que somos seres fronteiriços e, desse modo, acrescenta também uma camada vitalista à categoria das fronteiras, mesmo que ela venha se configurando como faixa de riscos, provas e sacrifícios. Para Mbembe (2017, p. 54), "aquilo que muitos recusam admitir é que, no fundo, somos feitos de pequenos empréstimos de sujeitos estrangeiros e, consequentemente, sempre seremos seres de fronteiras". E isso implica em dizer que não há origem ou filiação, não pertencemos exclusivamente a nenhum lugar e, nesse sentido, somos vetores potenciais de desfronterização.

Na verdade, o vitalismo não parece estar ligado às frontei-

ras necessariamente, mas à possibilidade de dissolução que elas carregam consigo, à potencialidade para efetuação de processos de desfronterização. Trata-se de percorrer caminhos de livremente, lançar partes de si ao mundo, recolher os possíveis de um bom encontro e descartar as cristalizações que impedem movimentos. Mbembe lembra que essa perspectiva é muito próxima de algumas tradições africanas, nas quais "o ponto de partida da interrogação sobre a existência não é a questão do ser, mas a da relação e da composição; os nódulos e os potenciais situacionais; a junção das multiplicidades e da circulação" (MBEMBE, 2018, p. 22).

Evidencia-se, portanto, um importante deslocamento ontológico que rompe com discussões sobre essências e enfatiza a produção de singularidades por meio de trocas e transmutações entre multiplicidades. Destituição do fundamento – em que o verbo ser é início de tudo – com força suficiente para demonstrar que são as conjunções entre termos os verdadeiros vetores de heterogênese (DELEUZE; GUATTARI, 1995), ou seja, é no encontro com outros que surge o novo. Visão que reconhece as fissuras, as separações e as seletividades na passagem presentes em muitas pontes, mas, ao mesmo tempo, acredita que é possível construí-las como propulsoras de novas composições, em permanente *continuum* de variações.

Beitbridge Moonwalk de Dan Halter mobiliza, assim, várias linhas que constituem uma geopolítica das passagens entre o Zimbábue e a África do Sul, universos territoriais entrelaçados por histórias, convívios e circulações muito maiores que qualquer ponte ou política migratória. Contudo, ao abordar essa problemática, também coloca em movimento outras camadas dela indissociáveis, revelando a insensatez em dividir o mundo em partes separadas e dando relevo ao pensamento colonial-essencialista que embasa a *necroestética* das fronteiras, seja na arte, na geografia ou nos planos ecológicos e existenciais.

NOTAS

1. No original: “Halter’s intervention [...] makes direct reference to the hostility African migrants face in South Africa. Due to political and economic displacement, approximately 2.2 million immigrants – 71% of whom are African – live in South Africa, seeking safer living conditions and informal employment opportunities. Due to their shared border with South Africa, political repression, and rapid hyperinflation, Zimbabweans compose the vast majority of these immigrants”.

2. No original: “[...] through his middle class whiteness he is still at home in his new country and is allowed to take on his new identity with relative ease. [...] that he is a migrant and yet, he is not. [...] He still retains most of his privileges while his countrymen risk crossing the Limpopo, risk harassment, even death, at the hands of South Africans”.

3. No original: “Halter addresses the immigrant’s position uncovering the borderland as both a porous zone and a metaphor of exclusion”.

4. Capitalismo mundial integrado (CMI) é como Félix Guattari definiu o que habitualmente se chama de globalização. Trata-se da experiência contemporânea do capitalismo, que “potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique de fora de seu controle" (GUATTARI, 1981, p. 211).

5. No original: “The border as a form of line cannot be structured without a discourse of movement that overcomes its exclusion, and, likewise, architecture can only be understood through properties of interdependence as meshwork”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADNANE, Mahfouz. **Movências tamacheque além-fronteiras:** conexões, performances em narrativas insurgentes em festivais culturais saarianos (2001-2017), 2019, Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 356p.

BORLAND, Ralph. Zimbabwe Live and in Color. **Videobrasil**, abr. 2009. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/908787/1776710>. Acesso em: 21 nov. 2020.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra:** quando a vida é passível de luto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, vol. I. São Paulo: Ed. 34, 1995.

ENWEZOR, Okwui.; OKEKE-AGULU, Chika. **Contemporary African Art Since 1980**. Bologna: Grafiche Damianie, 2009.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005.

FARAH, Paulo Daniel. Brancos do Zimbábue se dizem perseguidos. **Folha de São Paulo**, 9 nov 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0909200104.htm>. Acesso em: 23 jun. 2020.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Sobre diferença sem separabilidade. **Oficina de imaginação política**, 2017. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise_ferreira_da_silva_>. Acesso em: 22 out. 2020.

FIKENI, Lwandile. Immigration and the Problematic of Representation. **Artthrob,** 29 maio 2015. Disponível em: <https://artthrob.co.za/2015/05/29/dan-halter-immigration-and-the-problematic-of-representation/>. Acesso em: 21 nov. 2020.

FOUCHER, Michel. **L'Invention des Frontières**. Fondation pour les Études de Défense National, F.E.D.N: Paris, 1986.

GUATTARI, Félix. Revolução molecular. **Pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HENNLICH, Andrew J. Space Invaders: Border Crossing in Dan Halter's Heartland, Safundi, **New Haven**, n. 17, v. 4, 2016, pp. 365-383.

HUMAN RIGHTS. **Unprotected Migrants:** Zimbabweans in South Africa's Limpopo Province, 2006. Disponível em: <https://www.hrw.org/report/2006/08/08/unprotected-migrants/zimbabweans-south-africas-limpopo-province>. Acesso em: 21 nov. 2020.

MACHADO, Lia Osório. Estado, territorialidade, redes: cidades gêmeas na zona de fronteira sul-americana. In SILVEIRA, M. L. (org.). **Continente em chamas:** globalização e territórios na América Latina. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estud. afro-asiát.,** Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, 2001, pp.171-209.

MBEMBE, Achille. Existe um único mundo apenas. In VIDEOBRASIL. **Cadernos Sesc_Videobrasil:** geografias em movimento, n. 9. São Paulo: Sesc São Paulo, 2013.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite:** ensaio sobre a África descolonizada. Mangualde; Luanda: Edições Pedago; Edições Mulemba, 2014.

MBEMBE, Achille. Necropolítica, **Arte & Ensaios**, n. 32, Rio de Janeiro, dez. 2016, pp. 123-151.

MBEMBE, Achille. **O fardo da raça**. São Paulo: n-1, 2018.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Lisboa: Editora Antígona, 2017.

MBEMBE, Achille. A ideia de um mundo sem fronteiras, **Revista Serrote** - Revista de ensaios do Instituto Moreira Salles. São Paulo, n. 31, março de 2019.

Disponível: <https://revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>. Acesso em: 01 out. 2020.

MOUTINHO, Laura. Sobre o processo eleitoral no Zimbábue: tensões, conflitos e (des)esperança, **Jornal da USP,** 20 ago. 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/sobre-o-processo-eleitoral-no-zimbabue-tensoes-conflitos-e-desesperanca/>. Acesso em: 21 nov. 2020.

NICOLAU, Victor Hugo. Poder, clientelismo e violência política no Zimbabwe: a Terceira Chimurenga, **Centro de Estudos Africanos**, Lisboa, n. 2, 2002, pp. 167-185.

PIEROTE-SILVA, Valdir. The Mapping Journey Project de Bouchra Khalili: fazendo mapas falarem. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 26, v. 39, 2020, pp. 11-25.

PORTO, João Gomes. Zimbabwe: contributos para a compreensão de uma crise multifacetada, **Relações Internacionais**, Lisboa, v. 17, mar. 2008, pp. 109-134.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição:** notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2019. 2ª ed.

SERRES, Michel. **O terceiro instruído**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

SMITH, Alex Duval. Refugees Defy Crocodiles to Cross Border, **The Guardian**, 6 jul. 2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2008/jul/06/zimbabwe.southafrica>. Acesso em: 16 set. 2020.

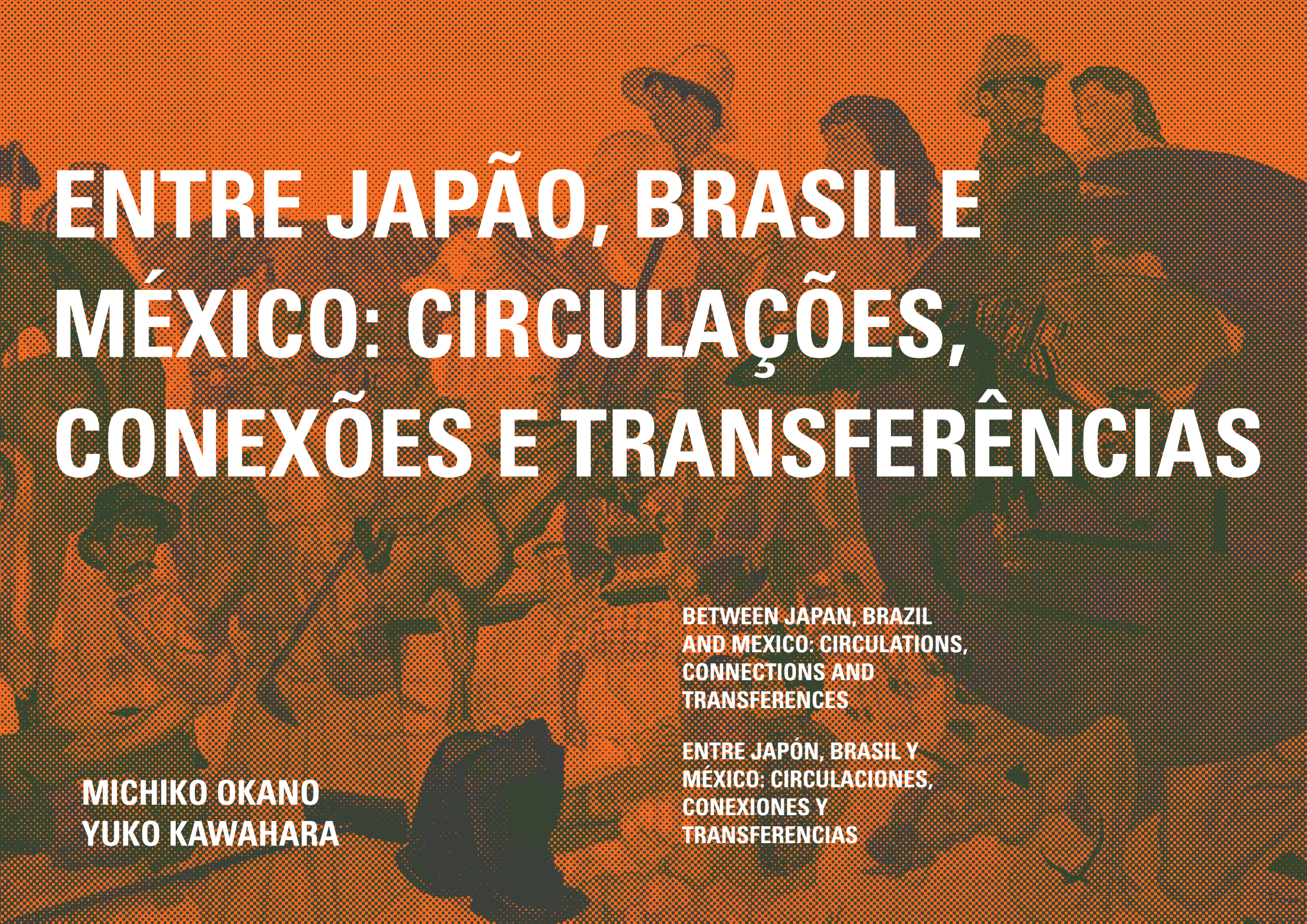
VIDEOBRASIL. **17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_ Videobrasil**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2011.

SOBRE OS AUTORES

Valdir Pierote Silva é doutorando e mestre em Estética e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo - PGEHA/USP. Graduado em Terapia Ocupacional pela Universidade de São Paulo (USP), é docente do Departamento de Fisioterapia, Fonoaudiologia e Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina da USP. Pesquisador da Casa das Áfricas Amanar, tem se dedicado a estudos sobre migrações, mobilidade humana e práticas socioculturais e artísticas do contemporâneo africano.

Denise Dias Barros integra o coletivo Casa das Áfricas Amanar, é docente e orientadora nos Programas de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, onde se dedica às reflexões sobre História da Arte Africana, e do Mestrado Profissional em Terapia Ocupacional e Processos de Inclusão Social, ambos da Universidade de São Paulo.

Artigo recebido em
1 de fevereiro de 2021 e
aceito em 24 de fevereiro de 2022.



ENTRE JAPÃO, BRASIL E MÉXICO: CIRCULAÇÕES, CONEXÕES E TRANSFERÊNCIAS

BETWEEN JAPAN, BRAZIL AND MEXICO: CIRCULATIONS, CONNECTIONS AND TRANSFERENCES

ENTRE JAPÓN, BRASIL Y MÉXICO: CIRCULACIONES, CONEXIONES Y TRANSFERENCIAS

MICHIKO OKANO
YUKO KAWAHARA

Artigo inédito
Michiko Okano*

https://orcid.org/0000-0001-8865-7389

Yuko Kawahara**

https://orcid.org/0000-0002-8202-4502

*Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Brasil

** Universidade Autónoma do México (UNAM), México

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.183520

RESUMO

Este artigo trata das mobilidades e circulações de artistas ocorridas entre Brasil e Japão e entre México e Japão, não apenas dos imigrantes, mas também daqueles que permaneceram nesses países provisoriamente. A pesquisa pauta-se na visão da história global, cujo foco transcende as fronteiras nacionais, e aposta nas aderências, transferências e conexões estabelecidas em rede. Deslocam-se objetos e seres humanos e, com eles, os pensamentos; no caso artístico, as técnicas, temáticas e os suportes que são inseridos em novos trabalhos de uma nova realidade cultural. Busca-se identificar as formas de deslocamento, das circulações e as relações engendradas nas obras artísticas, em suas diferentes dinâmicas, no Brasil, no México e no Japão, por meio de alguns artistas nipo-brasileiros e nipo-mexicanos.

PALAVRAS-CHAVE Arte; Circulação; Imigração; Japão; Brasil; México

ABSTRACT

This is a study on the mobility and circulation of artists between Brazil and Japan and between Mexico and Japan, not only of immigrants but also of those who remained provisionally in these countries. It is oriented by Global History, whose focus goes beyond national borders, centering on adherences, transfers, and connections established in networks. Objects and human beings are in constant movement, and with them thoughts are displaced; in the artistic case, techniques, themes, materials are included in new works within a new cultural reality. The research seeks to identify forms of displacement, circulation and the relationships this process has engendered in artistic works, in their different dynamics in Brazil, Mexico and Japan, through some Nipo-Brazilian and Nipo-Mexican artists.

KEYWORDS Art; Circulation; Immigration; Japan; Brazi;. Mexico

RESUMEN

Este artículo trata de las movilidades y circulaciones de artistas que ocurrieron entre Brasil y Japón y México y Japón, no solamente de los inmigrantes, sino también de aquellos que permanecieron en estos países de modo provisorio. La investigación guiase por la visión de la historia global, cuyo interés trasciende las fronteras nacionales y apuesta en las adhesiones, transferencias y conexiones que se establecen en red. Los objetos y seres humanos se desplazan y, con ellos, los pensamientos; en el caso artístico, las técnicas, los temas y soportes que son insertados en nuevas obras de una nueva realidad cultural. Buscase identificar las formas de desplazamiento, circulaciones y relaciones que engendran en las obras, en sus distintas dinámicas, en Brasil, en México y en Japón a través de algunos artistas nipo-brasileños y nipo-mexicanos.

PALABRAS CLAVE Arte; Circulación; Inmigración; Japón; Brasil; México

CC BY NC

INTRODUÇÃO

Há, atualmente, uma reavaliação da história voltada apenas para os países hegemônicos e um reposicionamento que insere a visibilidade das regiões periféricas, pela exploração de uma ampla dimensão da produção artística. A perspectiva da história da arte global não estabelece as fronteiras nacionais como alicerce, mas as redes estabelecidas pela circulação de pessoas e objetos, bem como os consequentes contatos, encontros, intercâmbios e decorrentes aderências, apropriações, conexões, interações, hibridismos e transculturações.

No que tange à arte, as discussões historiográficas ainda são limitadas e, sobretudo, partem dos continentes hegemônicos, na maioria das vezes com uma perspectiva eurocêntrica. É relevante, portanto, adotarmos essa nova abordagem, que considera: "enfatizar as lacunas entre os modelos locais e o que as formas de hibridização foram capazes de modificar" (ESPAGNE, 2015, p. 100, tradução nossa). São visões que valorizam os encontros artísticos entre um continente e outro, bem como as produções transculturais desse entre-espaço de conexão.

Uma vez que Brasil e México são considerados países periféricos, parece-nos pertinente estudar a relação, no campo artístico, entre a diáspora japonesa e a imigração nipo-latina tomando como base os conceitos da história global porque esta:

> […] convoca paradigmas explanatórios que abordam, de forma significativa, questões de várias localidades, temporalidades palimpsésticas e processos de configurações transculturais, os quais desafiam os modelos existentes de binarismo e difusão onde a cultura é vista fluindo dos centros metropolitanos dos mundos ocidentais para as periferias absorventes. (JUNEJA, 2011, p. 276, tradução nossa)

Assim, o intuito da nossa pesquisa, ao estabelecer diálogo com essa visão, é compreender as interculturalidades artísticas estabelecidas por meio da breve história dos japoneses que atravessaram os mares para chegar ao Brasil e ao México e de seus descendentes, com enfoque em alguns artistas.

ENTRE JAPÃO E BRASIL

A imigração japonesa no Brasil iniciou-se, oficialmente, por meio de contratos governamentais, com a chegada do navio Kasato-maru no Porto de Santos, com 781 pessoas. Vários fatores incentivaram o deslocamento: o país necessitava de trabalhadores na zona rural paulista para as plantações de café, devido à falta de mão de obra ocasionada pela abolição da escravatura, em 1888, ao mesmo tempo que a emigração subsidiada dos italianos havia sido proibida, em 1902. No Japão, vivia-se uma crise, com mudanças no sistema agrário, o que ocasionou a pobreza de uma parte da população (SAKURAI, 2007, p. 190). Ademais, o plano de emigração ao Havaí e aos Estados Unidos, na segunda metade do século XIX, tinha fracassado pelas condições de trabalho insatisfatórias oferecidas nesses destinos e, em 1907, houve a restrição da entrada dos japoneses nos Estados Unidos.

A preferência pelo Brasil como destino emigratório se deveu, em grande parte, à criação da imagem de um paraíso tropical pelas agências mediadoras, na astúcia de fazer os japoneses acreditarem

que se tratava de um lugar ideal, com clima ameno, terra abundante e possibilidade de ganhos rápidos (MAGALHÃES, 2010, pp. 343-344).

Os imigrantes nipônicos tiveram de enfrentar a frustração da expectativa criada sem poder acumular o dinheiro rapidamente e retornar para o Japão, como pretendiam. As condições das fazendas não eram as que tinham sido prometidas, ao que se somou a dificuldade de adaptação em relação à língua, alimentação e aos modos de vida. O artista e escritor Tomoo Handa (1906-1996) informa que os ajustes que os imigrantes japoneses foram obrigados a fazer "tornaram-lhes impossível embelezarem suas moradias, escolherem vestimentas de bom gosto ou prepararem belas refeições. É por isso que eles deixaram de arranjá-las esteticamente" (HANDA, 1988, p. 9). As adversidades eram tantas numa moradia de pau a pique que a questão estética teve de ser deixada de lado, uma vez que não havia tempo para se preocupar com tal aspecto.

A visibilidade de atuação dos artistas japoneses ocorreu apenas quando eles se deslocaram para a área urbana, com a formação do Grupo Seibi, fundado em 1935. O próprio nome indica a localização: Seibikai[1] 聖美会: 聖 = santo ou são (de São Paulo); 美 = belo (um dos ideogramas do vocábulo artes plásticas: 美術) e 会 = reunião, associação, grupo, ou seja, Grupo de Artistas Plásticos de São

Paulo. Isso se liga também ao fato de o estado de São Paulo ter concentrado o maior número de imigrantes nipônicos no Brasil: entre 84% e 91% dos japoneses no país, no período anterior a 1950 (PEREIRA; OLIVEIRA, 2008, p. 39). A maioria dos artistas do Grupo Seibi chegou ao Brasil entre as décadas de 1920 e 1930, sendo Handa o mais antigo (1917), e Tikashi Fukushima, o mais tardio (1940).

Os principais objetivos do Seibi foram registrados no seu manifesto: intercâmbio entre os associados; encontros para crítica e troca de opiniões; contatos com os associados do interior; conexão com pintores e instituições brasileiros; orientação e formação de jovens artistas e organização de exposições.

Em matéria intitulada "A propósito dos grupos de estudos da arte" (HANDA, 1935, n.p.), de 1935, Handa escreveu que eles tinham de abandonar a ideia de que o Brasil seria um lugar de permanência temporária e a de que seria necessário um ambiente potencialmente propício para gerar arte. Afirma, ainda, que o grupo foi criado justamente para construir esse universo. Conforme Tanaka, "Para os pintores, será muito proveitoso e encorajador ter amigos com quem possam conversar sobre a arte, motivar-se com as críticas e consolar-se" (TANAKA, 2016, p. 54, tradução nossa). Assim, eles se reuniam bimestralmente para mostrar e criticar as suas obras e faziam excursões para desenhar e pintar ao ar livre.

Entretanto, a crítica e troca de opiniões não deveria ser, conforme o artista Kazuo Wakabayashi (1931-2021), a ponto de quebrar o convívio harmonioso do grupo, visto que uma das preocupações dos líderes era promover o laço de fraternidade e integração (TOMIMATSU, 2017, p. 129).

Conforme um dos objetivos registrados pelo Seibi, existiu um intercâmbio entre seus membros e artistas brasileiros, principalmente os do Grupo Santa Helena, composto, na sua maioria, por imigrantes italianos. Saíam com os colegas da Escola de Belas Artes de São Paulo do Brás, como Mário Zanini (1907-1971), Francisco Rebolo (1902-1980), Fulvio Pennacchi (1905-92) e Clóvis Graciano (1907-1988) (LOURENÇO, 1988, p. 48). Os dois grupos tinham em comum o fato de serem compostos por imigrantes e de terem uma origem proletária ou da pequena burguesia. Ademais, Handa tinha contato com o poeta Mário de Andrade (1893-1945) e, posteriormente, também com o escritor Oswald de Andrade (1890-1954), duas personalidades promotoras da Semana de Arte Moderna de 1922. Apesar dessa relação com os modernistas, as obras do Grupo Seibi estavam distantes das deles, e o mesmo pode ser dito em relação aos acadêmicos, embora houvesse semelhança temática entre o trabalho destes e dos imigrantes japoneses, como paisagens, naturezas-mortas e retratos. Conforme a crítica de arte Maria Cecília França Lourenço:

> Falta aos acadêmicos coragem ante as variações luminosas, cromáticas e tonais, porquanto as retratam sob a égide da habilidade em reproduzi-las; artistas como Higaki, Handa, Takaoka, Tamaki buscam uma comunhão cósmica, penetrando nas energias exaladas, de forma que o resultado é mais individualizado, solto e vivaz. [...] Se os acadêmicos parecem fotográficos e idênticos, os pioneiros, ao contrário, revelam essa força oriental, a ponto de interessarem, na atualidade, artistas brasileiros em técnicas tradicionais japonesas, graças à atividade didática de Takaoka, Okinaka e Tamaki. Há certa proeminência da pincelada, contornando formas, orientando a vista e seccionando harmonicamente os espaços, embora sem nenhuma deformação; aqui outra diferença significativa, não só com acadêmicos, mas com modernistas. (Ibidem, p. 48)

Handa reafirma tal diferença verificada pela crítica nessa citação anterior:

> Queria recomeçar contra o academicismo, mas não vou seguir o fauvismo. Apenas quero me distanciar do naturalismo e dar vida aos sentimentos. Dar vida ao sentimento é injetar o cotidiano. Embora seja importante abraçar o pensamento, o sentimento vem em primeiro lugar. (*apud* TANAKA, 2016, p. 83, tradução nossa)

Esse fato do não pertencimento nem aos acadêmicos, nem aos modernistas dialoga com a denominação dada pelo artista Higaki para a produção do *Seibi-kai* e do Grupo Santa Helena: "os

fora do comum" (LOURENÇO, 1988, p. 48), ou seja, aqueles que não pertencem nem a um, nem a outro, mas a um terceiro excluído. Essa exclusão tornou-se mais acentuada com a eclosão da II Guerra Mundial, quando a reunião entre imigrantes do Japão e seus descendentes ou o uso da língua japonesa foram proibidos, as participações de japoneses em exposições, recusadas, e os artistas tiveram de ficar reclusos nas suas próprias casas, período em que o retrato, a natureza-morta e a paisagem vista da janela eram as temáticas mais frequentes. No entanto, sabemos que eles continuaram a se reunir discretamente na pensão de Hajime Higaki ou na casa do pai de Flavio-Shiró (TANAKA, 2016, p. 131).

O Grupo Seibi retomou oficialmente suas atividades em 1947 e editou 14 salões[2], com periodicidade anual (LOURENÇO, 1988, p. 70), concedendo premiações para as melhores obras. Em 1948, foi fundado o Grupo 15 pelos artistas Handa, Takaoka, Takeshi Suzuki, Tamaki e Kaminagai, dentre outros, junto com artistas brasileiros, que compunham um terço dos membros. Integrava a associação o fotógrafo Geraldo de Barros (1923-1998), que estudou também com Takaoka. Em 1950, surgiu o Grupo Guanabara, reunido em torno da figura de Tikashi Fukushima, e que teve sua existência até 1959, com a realização de cinco exposições.

Contava com 34 participantes, dos quais 18 eram nipo-brasileiros[3] e 16 não nipônicos[4]. Verifica-se, assim, a existência de dois grupos que complementam ou ampliam o objetivo, criado inicialmente pelo Seibi, de interagir com artistas de outras nacionalidades. É necessário acrescentar que a formação de grupos fazia parte de uma tendência de artistas em São Paulo desde a década de 1930 (da qual o Grupo Guanabara pode ser considerado um dos últimos) (BONO, 2002 *apud* TIRAPELI, 2007, p. 335), o que explica a fundação proposta por aqueles nipo-brasileiros anteriormente descritos.

São Paulo conheceu, na década de 1950, uma efervescência cultural: a criação do Salão Paulista de Arte Moderna (1951) e a inauguração da Bienal Internacional de São Paulo (1951), adicionadas à abertura, num passado próximo, do Museu de Arte de São Paulo (1947) e do Museu de Arte Moderna (1948).

Foi justamente no início dos anos de 1950 que o fluxo da imigração japonesa foi retomado. Diferentemente dos primeiros imigrantes, que vieram como trabalhadores de mão de obra agrícola, alguns já desenvolviam atividades artísticas no Japão. Muitos vieram buscando uma terra pacífica após a experiência da guerra, à procura da liberdade que não existia no Japão, principalmente para as mulheres, mas, com certeza, a existência da

Bienal e dos artistas imigrantes japoneses em São Paulo foi crucial para a decisão de se deslocar para o Brasil.

Assim, nas décadas de 1950 e 1960, a Bienal foi decisiva para os artistas imigrantes pós-guerra e, do mesmo modo, para os pré-guerra[5], no sentido de ficarem a par das tendências artísticas daquele momento, bem como por ser um marco inicial para aparecerem no seio da sociedade brasileira. Na primeira edição da Bienal, dez artistas nipo-brasileiros foram selecionados[6]. Manabu Mabe não integrou essa lista, tendo sido escolhido na segunda edição do evento, que, dessa vez, excluiu todos os figurativistas, o que reflete a tendência artística daquele período. O artista nasceu em Kumamoto em 1924, veio com a família para o Brasil como imigrante pré-guerra, com dez anos de idade, e dirigiu-se para uma fazenda de café no interior de São Paulo. De Birigui, deslocou-se para Guararapes e seguiu mais tarde para Lins. Ali, teve aulas de pintura com Teisuke Kumasaka, conheceu os artistas nipo-brasileiros do Grupo Seibi em São Paulo e decidiu mudar-se para essa cidade em 1957, quando tinha 33 anos, para se dedicar à arte. Integrou-se ao Grupo Seibi e teve contato com Tomoo Handa, a quem apresentava os seus trabalhos. Estudou também com Yoshiya Takaoka.

Um fato interessante ilustra a relação de Mabe com o Grupo Seibi, uma silenciosa cisão entre os figurativistas e os abstracionistas: conta Kazuo Wakabayashi (1931-2021) que um dos artistas tradicionais teria dito que Mabe iria se arrepender de se misturar aos ocidentais e que não iria demorar para voltar chorando ao aconchego do grupo[7]. Isso é também confirmado pela pesquisadora Maria F. Tomimatsu (2017, p. 130), mostrando que o objetivo inicial do Grupo Seibi de interação com os artistas de outras nacionalidades não se manteve por toda a existência do grupo, a ponto de Wakabayashi ironizar "o paternalismo do Grupo chamando-o de *Nakayoshi Kurabu* (Clube dos Companheiros), no qual todos compartilhavam de bons e maus momentos, longe dos *gaijin* (estrangeiros)" (Ibidem, p. 132).

Manabu Mabe, no entanto, foi provavelmente o primeiro artista nipo-brasileiro que conseguiu sair do nicho da comunidade japonesa e projetar-se no sistema artístico brasileiro e internacional. Obteve o Prêmio de Melhor Pintor Nacional na V Bienal Internacional de São Paulo, o Prêmio Braun na I Bienal Jovem de Paris, em 1959, e o Prêmio Fiat na XXX Bienal de Veneza, em 1960. É importante ressaltar que os abstracionistas informais tiveram uma notoriedade no cenário artístico brasileiro.

Segundo Lourenço, eles "presentificam uma produção *sui generis* [...] não se confundem nem com a arte tradicional japonesa ou com os modernistas históricos, tampouco com o academicista" (LOURENÇO, 1995, p. 22) . Mabe retornou ao Japão em 1969, encontrou com o artista japonês, também da abstração, Taro Okamoto, que dizia ser o abstrato um acidente dirigido, o que comoveu o artista nipo-brasileiro, cujos quadros começariam com o processo de despejar a tinta sobre a tela intencionalmente, mas trabalhando as formas inesperadas pela mistura acidental das cores (OKANO, 2013, p. 26). Muitos críticos brasileiros associam suas obras à gestualidade caligráfica nipônica, e os japoneses observam especialmente a combinação das cores tropicais do artista. Cada perspectiva parece enxergar a alteridade na obra do artista, o que atesta a existência de elementos de ambas as culturas (figura 1).

FIGURA 1.
Manabu Mabe,
O sonho do rei, 1983. Óleo
sobre tela, 200 x 240 cm.
Acervo: MASP, São Paulo.

O deslocamento de imigrantes engendrou a produção de obras que transpassam as fronteiras nacionais e criou aderências entre gestos conectados à memória corporal e o contexto local. O abstracionismo informal foi, a nosso ver, o estilo que ofereceu de maneira mais propícia a hibridação harmônica entre os dois países, na interação entre a memória gestual e a expressão do sentimento — como dizia Handa (*apud* TANAKA, 2016, p. 83, tradução nossa) ao falar em "dar vida ao sentimento" — junto com a vivência dos artistas nas terras brasileiras, nutrida pela liberdade de expressão e pelas cores visualizadas sob a intensa luz tropical.

Alguns artistas vieram ao Brasil e permaneceram por um curto tempo, geralmente com passagem também pela França nas suas vidas: Tsuguharu Foujita (1886-1968) visitou o Brasil por quatro meses em 1931/1932; Tadashi Kaminagai veio em 1941 e ficou por 14 anos; Flavio-Shiró veio criança, como imigrante, aqui viveu 25 anos e viajou para Paris em 1953 e Ryōkai Ōhashi (1895-1943), em 1940/1941, fez uma estadia de aproximadamente 14 meses no Brasil.

Tsuguharu Foujita nasceu em Tóquio em 1886, numa família aristocrática. Estudou na Universidade de Belas Artes de Tóquio e, aos 27 anos, em 1913) foi para Paris, onde se tornou conhecido como "Le Japonais", figura excêntrica e atraente de Montparnasse. Em 1929, após 17 anos na França, voltou ao Japão, mas permaneceu

apenas por um curto período de tempo. Em 1931, embarcou para o Brasil. Realizou exposições no Rio de Janeiro, em dezembro desse mesmo ano, e em São Paulo, em março de 1932. Era um artista já reconhecido pelo seu trabalho singular na França, principalmente pelos seus quadros de mulheres nuas e gatos, e que, de acordo com Aracy Amaral:

> […] soube não se curvar ante os modismos da Escola de Paris e chegou a seu estilo peculiar, suave, sensível, talvez um tanto adocicado para muitos, mas que, como diz Pedrosa, soube encontrar um lugar único na arte moderna: o de ter feito o milagre de "fundir na sua fatura a água e o óleo, o Ocidente e o Oriente". (AMARAL, 2008, p. 17)

Ele era uma figura extravagante, com um exotismo sedutor, nada parecido com um japonês típico, ou melhor, encenava na sua aparência a sua orientalidade – usava franja, óculos grandes com aros pretos e andava, muitas vezes, com um par de tamancos japoneses (*geta*) –, mas as suas atitudes não correspondiam aos hábitos nipônicos, nem o par de brincos que ele usava. Talvez esse contraste tenha sido uma estratégia cênica para um japonês chamar a atenção e ter o reconhecimento dos artistas, tanto na Europa, quanto na América Latina. Mais uma dessas ações

teria sido a companhia da bela Madeleine Lequeux, dançarina de um cassino de Paris, em sua estadia na cidade. Fez amizades com o poeta Manuel Bandeira (1886-1968), com os pintores Ismael Nery (1900-1934), Di Cavalcanti (1897-1976) e, principalmente, Candido Portinari (1903-1962). Conheceu-o em Paris, chegou a hospedar-se na casa dele, o que resultou em conexões artísticas entre os dois, mais enfaticamente no sentido japonês-brasileiro. O crítico de arte Frederico Morais cita tamanha influência, "a ponto de ser (Portinari) chamado de Fujinari" (AMARAL, 2008, p. 28). Observa-se, no entanto, que as interculturalidades se processaram em ambas as direções. As obras de Foujita, produzidas em terras brasileiras, com temas carnavalescos ou de prostitutas do Mangue no Rio de Janeiro, apresentavam um realismo expressivo, muito distante da suavidade pela qual era conhecido, e testemunham a contaminação local na sua produção (Ibidem, p. 22).

Conexão multicultural e ressemantizações podem ser vistas num mural realizado pelo artista, fruto da vivência de quatro meses no Brasil e de quase um ano no México: trata-se do painel denominado *Daichi* 大地 (Terra) (figura 2), realizado em Tóquio, em 1934[8]. Apesar de adotar um suporte com a contaminação mexicana, a obra é uma alegoria da atividade pastoril e traz em si

“forte reminiscência de tipos brasileiros e de afro-ascendência” (Ibidem, p. 27). Mostra um escudo do Brasil na parte central (depois retirada), um globo com o mapa do país à direita, mulatas, mulheres com enxadas e, à esquerda, uma baiana vestida a caráter e o próprio Foujita pintando a baía do Rio de Janeiro ao lado de motivos religiosos, hibridizando elementos temáticos brasileiros com um suporte herdado da terra mexicana. Mais tarde, em 1940, a peça é colocada na parede da residência de Antônio Alvaro Assunção, no Brasil, retornando ao Japão 31 anos depois[9]. Assim, a pintura encontra-se hoje desmembrada: uma parte no Museu ao Ar Livre de Hakone e outra maior no Museu de Arte Woodone, em Hiroshima.

FIGURA 2.
Tsuguharu Foujita, *Daichi (Terra)*, 1934.
Mural de óleo sobre tela, 2,44 x 9,68 m.
Acervo: Museu Woodone, Hiroshima.
© Fondation Foujita / ADAGP, Paris &
JASPAR, Tokyo, 2021 E4497.

Os artistas nipo-brasileiros descendentes são muitos, alguns, filhos de artistas já mencionados[10]. Enfocamos Alice Shintani (1971-), uma artista representativa, que se apresentou na XXXIV Bienal Internacional de São Paulo, sob a curadoria de Jacopo Crivelli Visconti e Paulo Miyada, com a obra intitulada *Mata* (2020), cujo significado é dual, com a temática inspirada em flora e fauna amazônica. Trata-se de guaches sobre papel com composições as quais extrapolam o limite do suporte no fundo preto. Sempre questionadora e provocadora em relação ao sistema de arte vigente, resolveu, nessa Bienal, doar as partes do seu trabalho intitulado *Menas* (figura 3), sanfonas coloridas de papel, para todos os que trabalharam no evento: desde os faxineiros até o presidente da Fundação Bienal. *Menas* foi instalada sobre caixas de papelão dos produtos encontrados no mercado, muitas delas orientais. Uma vez que são flexíveis, podem adquirir comprimentos diversos dependendo do tamanho da caixa.

Shintani é filha de feirantes de São Miguel Paulista, nasceu na periferia de Diadema, estudou no Jardim Miriam, deslocou-se para zona rural de Suzano. Estudou engenharia da computação e trabalhou na área, no projeto de instalação da primeira banda larga de internet da capital paulista, para então, aos 30 anos, decidir abandonar a bem-sucedida carreira para ser artista.

Estudou com Dudi Maia Rosa, participou de exposições coletivas no Centro Cultural, no Paço das Artes, do Rumos Itaú Cultural, foi procurada por galerias e entrou no circuito.

FIGURA 3.
Alice Shintani, *Menas*, 2015-21. Instalação, guache e bordado sobre papéis sanfonados, caixas de produtos de limpeza e alimentos, estórias, *spray* à base de água e tecidos, tamanhos variáveis. 34ª Bienal Internacional de São Paulo. Fotografia da autora.

Em meados de 2000, quando já era representada por quatro galerias – Triângulo, São Albuquerque, Marcelo Guarnieri, Mercedes Viegas –, sentiu tornar-se ela mesma um produto, criadora de *brandings*, devorada pelo mercado que exigia constantemente novas obras. Resolveu largar tudo, fez incursões nas periferias, no sentido de reencontrar as suas origens, e começou a vender brigadeiros que ela produzia com chocolate belga nas ruas. Na sua concepção: "Estou trabalhando com o brigadeiro *gourmet* para desgourmetizar esta relação que temos com a arte"[11].

Shintani afirma perceber que "[...] hoje em dia, tem as linhas curatoriais, linhas de pesquisa em que as pessoas se agrupam, e você tem que se encaixar em alguns dos cânones. E eu nunca me encaixo, eu trabalho para não me encaixar"[12]. Ela se incomoda de ser denominada artista nipo-brasileira, na semântica estereotipada do termo. No entanto, ao nosso ver, existe uma japonesidade latente na artista, tanto na sua vida pessoal, sobretudo na sua infância e na adolescência – aliás, ela mesma declarou considerar-se "superjaponesa"[13] – quanto nas suas produções artísticas: no uso das cores, no título de algumas das suas obras, como *Hanafuda* e *Bakemono*, na leitura e apreensão do *Ma*[14]. Ela quer causar "estranhamento" e, assim, utiliza caixas de produtos

japoneses e coreanos, além das nacionais, e trabalha com inversões (a direção tanto no eixo vertical quanto no horizontal), o que, metaforicamente, pode associar-se à relação Oriente-Ocidente. Por outro lado, existe a rejeição da hierarquia justamente para confrontar essa característica presente na sociedade japonesa ou, ainda, no seu ambiente familiar. Isso explica a doação a ser realizada na Bienal – a desestabilização das relações de poder. O seu trabalho tenta desconstruir hierarquias, pois interessa à artista a igualdade entre as pessoas.

Assim, os artistas nipo-brasileiros podem estabelecer diálogo com o conceito proposto pelo poeta e orientalista Haroldo de Campos denominado "transcriação", tradução desenvolvida na consideração do ideograma como operador cognitivo, que extrapola as características meramente linguísticas e aposta em dar novos significados com base no referente. Tais ressignificações ocorrem de diversos modos e em variados níveis nos trabalhos de artistas nipo-brasileiros descendentes contemporâneos: os que têm uma fascinação pela cultura japonesa e a empregam em suas obras, tanto na temática, técnica ou estética; os que rejeitam a denominação "artista nipo-brasileiro", retirando qualquer nacionalidade ao se autoidentificarem como artistas, e os

que recriam um Japão que não existe. Tal multiplicidade é um rico material de pesquisa para o qual este artigo, na impossibilidade de abarcá-lo, aponta caminhos com a necessária base histórica e a indispensável reflexão sobre as comunicações e intercâmbios entre artistas de diferentes culturas, que caracterizam a arte em sua dinâmica e profundidade.

ENTRE MÉXICO E JAPÃO

A imigração japonesa na América Latina começou no México, em 1897. A ocasião foi criada pelo ministro das Relações Exteriores, Takeaki Enomoto (1836-1908), que derrubou a floresta nativa no Estado de Chiapas, no sul do México, para transformá-la em uma "associação da colônia japonesa". Assim, 36 jovens partiram do porto de Yokohama, grupo conhecido como *Enomoto Shokumindan* (Colônia Enomoto), para trabalhar no cultivo de café em Chiapas. Todavia, essa empreitada acabou em fracasso devido à falta de financiamento e à fuga de vários jovens do grupo.

Aproximadamente nove mil nipônicos foram enviados ao México até 1907, e a imigração continuou até a década de 1970. Eles

estabeleceram contratos em ferrovias, fazendas, minas, dentre outros, por intermédio de empresas de imigração. Durante a II Guerra Mundial, eles foram obrigados a se reunir na Cidade do México e em Guadalajara, no entanto, não houve detenção nem repatriamento, apesar da ordem recebida dos Estados Unidos.

O número de artistas nipo-mexicanos é esmagadoramente pequeno comparado ao de nipo-brasileiros. Não obstante, é relevante notar que muitos artistas japoneses foram ao México por estarem fascinados pela história e cultura do país: admiravam as ruínas das civilizações antigas e o movimento mural ocorrido no início do século XX, e viajaram como turistas ou para fins de estudos. Fascinados pela abundância e profundidade da cultura e arte do México, visitaram-no várias vezes até decidirem ficar por um longo tempo ou permanecer em definitivo. Indicamos, a seguir, os principais artistas japoneses que foram para o México a partir do século XX.

O primeiro contato oficial da arte mexicana com os artistas japoneses começou quando o pintor Tamiji Kitagawa (1894-1989), que se encontrava nos Estados Unidos, chegou ao México, em 1921 e, por força maior[15], foi obrigado a ficar no país. Kitagawa estudou na Academia de San Carlos, na Cidade do México, tornando-se professor da Escola de Pintura ao Ar Livre em Tlalpan, na capital, e depois diretor da Escola de Pintura ao Ar Livre em Taxco, no Estado de

Guerrero, tendo se dedicado à educação infantil até 1936.

Em 1933, um artista visitou a Casa Kitagawa, em Taxco, durante uma turnê nos países da América Latina: era o já mencionado Tsuguharu Foujita (1886-1968), pintor de fama internacional em Paris. Foujita era próximo do muralista mexicano Diego Rivera (1886-1957) na França e já conhecia as obras infantis do México, pela visita com Pablo Picasso à exposição da Escola de Pintura ao Ar Livre em Paris (KITAGAWA, 1969a, p. 337, tradução nossa).

Durante sua longa viagem pelos países latino-americanos, que durou mais de dois anos, Foujita pintou obras e vendeu-as para continuar seu percurso. A maioria é esboços de mulheres nuas e gatos, temas de sua preferência, embora haja muitos desenhos das cidades da região com aquarela e tinta *sumi* (cf. nota 17). Diferentemente de suas obras anteriores, feitas com modelos ao vivo, Foujita pintou os cidadãos e camponeses no contexto da sua vida cotidiana, mas o número limitado de cores, os tons de cinza e o fino contorno da tinta continuaram nas suas pinturas. No entanto, é possível verificar que os trabalhos feitos após o artista ter retornado dos países americanos receberam muitas contaminações do México. Assim, Foujita produziu murais em diversos lugares do Japão, como *Terra* (1935) e *Eventos de Akita* (1937). Em comparação com as pinturas de Paris, a paleta

transformou-se intensamente com a utilização de várias tonalidades cromáticas, com a introdução do azul-claro do céu; modificou também a composição, que se torna repleta de pessoas, como nos murais mexicanos. Naquela viagem, Foujita levou 100 obras dos alunos da Escola de Pintura ao Ar Livre de Taxco ao Japão, e depois as mostrou na exposição do grupo artístico Nika (KITAGAWA, 1969b, p. 200, tradução nossa).

O primeiro artista descendente de japoneses – de pai japonês e mãe americana – que fez uma produção mural no México foi Isamu Noguchi (1904-1988), que viajou dos Estados Unidos para a Cidade do México em 1935. Antes de conhecer o país mexicano, Noguchi fazia obras acadêmicas em gesso e mármore, herdando, mais tarde, o estilo conceitual de seu professor parisiense, Constantin Brancusi. Todavia, o mural de relevo baixo de Noguchi, *História do México* (figura 4), localizado no mercado de Abelardo Rodríguez, na Cidade do México, é singular. Impressionado com os murais de Diego Rivera e José Clemente Orozco (1883-1947) feitos nos Estados Unidos, Noguchi participou de um projeto mural dos discípulos de Rivera a ser instalado no mercado moderno. A obra tem uma temática social, pois contém vários elementos ideológicos, como os trabalhadores esmagados pela suástica nazista, o punho vermelho

erguido e o martelo, comuns naquele momento após a revolução russa. É possível pensar que a censura ao nazismo era uma referência ao pai judeu-húngaro de Frida Kahlo (1907-1954), por quem Noguchi nutria afeto. As cores do mural são o cinza e o vermelho do comunismo, como as que José Clemente Orozco costumava usar.

FIGURA 4.
Isamu Noguchi, *História do México*, 1936. Mural em relevo, cimento policromado em tijolo esculpido, 1,98 × 21,94 m. Mercado Abelardo Rodríguez, Cidade do México. Fotografia da autora.

Ao longo de sua longa vida, Noguchi fez vários trabalhos de arte pública em diversos países; no entanto, poucos sabem que o mural no México foi sua primeira execução de arte pública e também que o estilo de relevo por ele criado inspirou as obras dos muralistas mexicanos mais tarde, mostrando que as contaminações são sempre bilaterais.

Esses três artistas – Kitagawa, Foujita e Noguchi – não foram ao México diretamente do Japão, mas ali chegaram por intermédio da França ou dos Estados Unidos. A arte e a cultura mexicanas não eram conhecidas entre os artistas japoneses na época, e os escritos e comentários de Kitagawa e Foujita sobre o México ajudaram a difundir a sua arte entre o povo japonês. Durante a II Guerra Mundial, a relação cultural entre Japão e México esvaneceu até o final do conflito, em 1945.

Tamiji Kitagawa é o único pintor japonês que se estabeleceu no México no Renascimento Mexicano[16] enquanto lecionava para crianças indígenas na Escola de Pintura ao Ar Livre. Tentava não influenciar os alunos com suas tendências e, assim, não mostrava seus próprios trabalhos, nem explicitava a sua postura em relação aos trabalhos nas aulas. Pelo contrário, Kitagawa dizia que "Na ver-

dade, os alunos são meus professores" (KITAGAWA, 1952, p. 114, tradução nossa). Ele colocou a pintura de uma aluna mexicana no ateliê e usou-a como modelo por toda a sua vida (TANAKA, 2021, p. 25, tradução nossa).

Durante a sua estadia por 15 anos no país, Kitagawa desenvolveu uma variedade de técnicas artísticas. Suas produções principais eram pinturas a têmpera ou gravuras, mas também deixou obras de *sumi-e*[17], a pedido de mexicanos. Após seu retorno ao Japão, em 1936, continuou a pintar a temática mexicana com a técnica de endurecimento de gema de ovo e da xilogravura. O relacionamento com muralistas como Rivera e David Alfaro Siqueiros (1896-1974) teve também uma grande influência em seu estilo pictórico. Suas obras *Festa de Taxco* e *Três mulheres mexicanas*, que foram exibidas na "Exposição Nika", logo após o seu retorno do México, impressionaram o público japonês pela inserção dos elementos mexicanos.

Kitagawa viajou novamente para terras mexicanas no pós-guerra, em 1955, e viu novos murais com diferentes materiais feitos pelos grandes artistas durante as duas décadas anteriores, o que o entusiasmou a produzir murais no seu país natal. Em um deles, o da biblioteca da cidade de Seto, foram utilizadas cerâmicas (figura 5). Ele tentou empregar o material original do lugar na obra, tal qual faziam os artistas mexicanos com as rochas da região: Diego

Rivera, no planejamento arquitetônico do Museu Anahuacalli, e Juan O' Gorman (1905-1982), não só no projeto de edificação, mas também no enorme mural da Biblioteca Central da Universidade Nacional Autônoma do México.

FIGURA 5.
Tamiji Kitagawa, *O triunfo do conhecimento* (à esquerda) e *Ignorância e sabedoria* (à direita), 1970. Mural de cerâmica. Biblioteca Municipal da Cidade de Seto, de Aichi. Fotografia da autora.

O legado de Kitagawa deixado no México foram as suas contribuições educacionais na Escola de Pintura ao Ar Livre. Seus alunos tornaram-se pintores de destaque, como Feliciano Peña (1915-1982), Manuel Echauri (1914-2001) e Amador Lugo (1921-2002). Sua contribuição para a arte japonesa foi também significativa: apresentou a arte mexicana moderna que poucos conheciam no Japão na época e, mais tarde, abriu o caminho para o intercâmbio artístico entre os dois países.

O período pós-guerra é considerado uma fase de amadurecimento da arte nipo-mexicana. Em 1954, o artista japonês Ichiro Fukuzawa (1898-1992) visitou locais arqueológicos e turísticos do México por quatro meses e publicou vários artigos e livros, incluindo *Da Amazônia ao México*, em que descreveu a cultura mexicana e seus artistas. Fukuzawa afirmou que:

> Quando falamos de arte mundial, a existência do círculo artístico na França é o tema mais comum. No entanto, ao mesmo tempo, não podemos ignorar a arte moderna mexicana, porque a arte contemporânea daquele país, que é tão desconhecida para nós japoneses, está chamando a atenção mundial pelos seguintes pontos: mostra as características particulares de etnias e, ao mesmo tempo, é uma arte superior que tem a visão do mundo universal. Mantém estreitas relações entre o edifício, a pintura,

> e o poderoso movimento da produção mural. (FUKUZAWA, 1954, p. 31, tradução nossa)

Em 1955, foi realizada a "Exposição de Arte Mexicana"[18] na cidade de Tóquio, em comemoração ao acordo cultural entre o México e o Japão, assinado no ano anterior. Foi inaugurada no Museu Nacional de Tóquio, localizado no Parque Ueno, com o apoio de um comitê organizador mexicano composto por Víctor Reyes, do Instituto Nacional de Belas Artes (INBA), o museógrafo Jesús Talavera e o colecionador Álvar Carrillo Gil (1898-1974), com o patrocínio do Jornal *Yomiuri* (MUSEU NACIONAL DE TÓQUIO, 1955).

Uma exposição semelhante foi realizada na França três anos antes, em 1952, e teve um grande impacto também na Europa. Da mesma forma, a grande quantidade de relíquias de civilizações antigas até a época moderna e os trabalhos dos muralistas, como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Rufino Tamayo (1899-1991), despertaram forte interesse nos artistas japoneses contemporâneos. Essa foi uma oportunidade de deslocamento destes para o México, a qual incluiu Kojin Toneyama.

Foi o conhecido artista On Kawara (1932-2014) quem comentou ironicamente sobre aquela exposição em Ueno. "A arte mexicana merece espanto e admiração [...], mas quem se maravilha com

ela são os muitos modernistas com os princípios abstratos rígidos do Ocidente moderno" (HIRADE, 2021, p. 72, tradução nossa). Além desse comentário, Kawara, um artista conceitual, teve também um dos pontos de inflexão da sua vida artística no México, ao passar três anos como estudante na Academia de San Carlos. Após estadia em Nova York, Kawara regressou ao país asteca e embarcou em uma viagem pela América Latina em 1968/1969. Foi após chegar à Cidade do México que deu início à famosa série *I GOT UP*, que durou 11 anos, a qual consistia no envio de cartões-postais turísticos todos os dias para os seus amigos, dentre os quais o curador Kasper König (1943-), que ajudou com as despesas da viagem do artista. Esses postais eram carimbados por ele com a hora em que acordava. Da Cidade do México, foram enviadas 151 peças, o que teve continuidade em várias localidades, incluindo São Paulo, Brasília e Manaus (HIRADE, 2021, p. 74, tradução nossa).

A primeira visita do também renomado pintor Tarō Okamoto (1911-1996) ao México foi em 1963, sob recomendação de Kōjin Toneyama. Okamoto fez um grande mural, *O mito do amanhã* (figura 6), para um hotel na Cidade do México, por uma solicitação do proprietário, o que o fez viajar entre os dois países de 1968 a 1969. O mural no México, de 30 metros de comprimento

por cinco metros de altura, foi a primeira execução nesse suporte para o artista e descreve o instante da explosão da bomba atômica. Okamoto inspirou-se no acidente do barco japonês Daigo Fukuryū Maru, que foi exposto à contaminação pela chuva radioativa causada por uma bomba de hidrogênio dos Estados Unidos durante um experimento no Atol de Bikini, em 1954. Okamoto usou o esqueleto humano como objeto central do mural porque, conforme o artista, "no México, onde a vida e a morte são os dois lados da mesma moeda, eu posso pintar um esqueleto em chamas" (KAISE, 2013, p. 235). A força das cores intensas, como vermelho, preto e branco, e o movimento das linhas pretas são muito semelhantes ao mural *Polyforum Siqueiros*, que Siqueiros realizou no outro lado do hotel. As cores das obras de Okamoto não sofreram alterações após a sua estadia no México, como aconteceu com outros artistas. É curioso notar que ele experimentou a pintura acrílica pela primeira vez para esse mural, por recomendação do artista *nikkei* Luis Nishizawa (1918-2014). A obra acabou sendo abandonada no México e redescoberta em 2003. Está, atualmente, na parede da estação Shibuya, em Tóquio.

FIGURA 6.
Taro Okamoto, *O mito do amanhã*, 1967-69. Acrílico sobre concreto, 5,5 × 30 m. Estação de Shibuya, Tóquio. Fotografia da autora.

Na segunda metade do século XX, mais artistas japoneses foram ao México, Mikie Ando (1916-2011), Takayoshi Ito (1926-2011), Masaharu Shimada (1931-), Sōju Endō (1917-2011), Akio Hanahfuji (1949-2022), entre outros[19]. Muitos deles, que se formaram nas universidades de arte no Japão, chegaram para estudar nos cursos superiores do México, por exemplo, na Academia de San Carlos ou Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (La Esmeralda), onde grandes artistas e muralistas ensinavam. Foi a partir de 1970 que um certo número desses imigrantes decidiu ficar no México permanentemente ou por longo tempo,

pelo fascínio que sentiram pela cultura do país. Alguns ainda produzem obras por lá. Todos escolheram construir seus ateliês nas cidades favoritas, estabelecendo relações com a população e suas tradições, pintando a cultura e paisagens locais.

Exemplo maior de um artista que entrou em contato com a arte mexicana, tendo mudado o seu estilo de arte e a sua própria vida, é Kōjin Toneyama (1921-1994). A visita ao México em 1959 foi ocasionada pelo grande impacto do aspecto arqueológico e primitivo apresentado na exposição do Museu Nacional de Tóquio em 1955.

> Até então, a arte japonesa era algo transplantado de Paris. No entanto, depois de ver a exposição de arte mexicana, Paris passou a ser como um crepúsculo. E com o tempo, o interesse pela terra e pela vida que se estende por detrás da arte mexicana só aumentou. (TONEYAMA, *apud* MUSEU DA ARTE SETAGAYA, 1995, p. 7, tradução nossa)

Nessa viagem, Toneyama recebeu o convite de um dos artistas *nikkei* mais representativos, Luis Nishizawa (1918-2014), para visitar as ruínas maias. Apaixonado pelas temáticas das civilizações pré-colombianas, Toneyama começou a coletar, junto com Nishizawa, as imagens de relevos pré-hispânicos com uma técnica oriental chamada *takuhon*, em que a tinta *sumi* é usada para decalcar os

detalhes. Esses trabalhos testemunham a fusão da imagem mexicana com a cor e técnica japonesas, e foram apresentados no Museu Nacional da Arte Moderna em Tóquio e na Cidade do México. Posteriormente, a coleta de *takuhon* foi proibida, por prejudicar os delicados relevos, o que torna as suas obras preciosas para que se veja o detalhe das pedras pré-hispânicas hoje inexistentes. Apesar dessa sua estadia ter durado apenas meio ano, retornou ao país com frequência, tornando-se amigo de Nishizawa.

Toneyama fez pinturas cujos temas eram mexicanos, como artesanato, festivais e objetos de civilizações antigas. A coloração alegre de vários tons vívidos correspondia à que os japoneses imaginavam das culturas mexicanas. Pode-se verificar que os murais no Japão de diferentes materiais são os principais trabalhos do artista e, certamente, dialogam com o muralismo mexicano (figura 7). Ele produziu várias obras na escola privada Seitoku Gakuin, em Chiba, Japão[20] – que seguia o modelo da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM) –, onde trabalhou como professor por 34 anos, não havendo, talvez, uma instituição com tantos murais de um mesmo artista no mundo.

FIGURA 7.
Kojin Toneyama, *O sol e as crianças*, 1982. Mural de cerâmica, 4 × 15 m. Estação de Yokohama, província de Kanagawa. Fotografia da autora.

Além de apresentar o México por meio das suas obras, Toneyama trabalhou vigorosamente como ativista cultural. Deixou muitos livros sobre o México, realizou uma exposição sobre a civilização maia e uma individual do seu amigo David Alfaro Siqueiros nas cidades de Tóquio e Hyōgo. Por sua grande contribuição, o governo mexicano concedeu-lhe, por duas vezes, a Ordem Mexicana da Águia Asteca.

O sucesso dos *nisseis* (segunda geração de japoneses) no mundo da arte mexicana ainda se dá em pequeno número, pois

a quantidade total de imigrantes é muito menor que a do Brasil, além de não serem particularmente conhecidos como artistas nipo-mexicanos. Carlos Nakatani (1934-2004) e Luis Nishizawa são exemplos de artistas *nisseis* nascidos no México, cujos pais eram imigrantes do Japão, e suas mães, mexicanas. Eles tinham o espanhol como língua materna e formaram-se nas principais universidades de arte do México, como a Academia de San Carlos, posteriormente adquirindo algumas características da arte japonesa. Intencional ou inconscientemente, a espiritualidade da cultura dos seus ancestrais aflorou nas suas pinturas.

Luis Nishizawa Flores nasceu em 1918, numa fazenda no Estado do México. Seu pai era um imigrante japonês da província de Nagano, e sua mãe, cidadã mexicana. Em 1942, aos 24 anos, ingressou na antiga Academia de San Carlos, hoje Faculdade de Artes e Design da Universidade Nacional Autônoma de México, e começou sua carreira como pintor. Continuou a trabalhar por mais de 50 anos na mesma universidade e tornou-se professor emérito, permanecendo no ensino até seus últimos anos.

Nishizawa visitou o Japão pela primeira vez em 1964, quando tinha 45 anos, em sua lua de mel. No entanto, sua conexão com o mundo da arte japonesa era antiga: na década de 1950, impressionado com a exposição *ukiyo-e* na Cidade do México, tentou

aprender as técnicas tradicionais japonesas. Outro vínculo com o universo nipônico, presente nas paisagens do artista, foi a realização da *sumi-e*, modalidade para a qual recebeu orientação de Kojin Toneyama, em 1959, que viria a se tornar seu amigo e, com suas viagens frequentes, o supria com os materiais japoneses. Aprendeu, também, técnicas de gravura japonesas com o gravurista Yukio Fukazawa, que foi ao México em 1963.

Nishizawa deixou vários murais, dentre eles *Um canto pela vida* (1969), o primeiro no México (CORONEL RIVERA, 2013, p. 260) feito com cerâmica em forma de baixo relevo e usando técnicas orientais com forno de alta temperatura, introduzidas no país naquela época. Depois disso, produziu o mural *O espírito criador sempre se renova* (1981), em Shigaraki, província de Gifu, para a estação de Ueno, Tóquio.

Durante a longa vida do artista, as suas obras variaram amplamente no que tange ao estilo e ao manuseio do pincel, em pinturas de paisagens, naturezas-mortas, retratos e murais (figura 8). Utilizava-se de várias técnicas, desde tinta acrílica, a óleo, aquarela, tinta japonesa, litografia, têmpera e até cerâmica, pedra e vitrais. Não somente a técnica e os materiais são características japonesas em determinada fase da vida de Nishizawa, mas também se observam a quietude e os grandes espaços vazios deixados

ao fundo da obra, que podem ser associados à sua origem nipônica. Conforme o próprio Nishizawa:

> Cumpre acrescentar que a nacionalidade mexicana e o carinho pelos japoneses não significavam conflito: "Estou atento às "vozes do meu sangue"; uma que diz "grita" e outra que murmura "canta". Às vezes tão distantes um do outro, tentando abrir uma janela, através da qual quem me vê encontra um sorriso ou um amoroso desejo de felicidade. (*apud* GARCIA BARRAGAN, 2013, p. 166, tradução nossa)

FIGURA 8.
Luis Nishizawa, *A imagem do homem,* 1991. Mural de cerâmica envidraçada, 5,93 × 9,21 m. Secretaria de Educação, Cidade do México. Fotografia da autora.

No que se refere à história de intercâmbio entre os dois países, ele expôs seus trabalhos em museus de arte no Japão algumas vezes e dedicou-se a ensinar a técnica de *sumi-e* para os seus alunos mexicanos, como o futuro pintor de paisagem Jorge Obregón (1972-). Talvez sua atividade mais importante tenha sido recepcionar os artistas japoneses que vieram para o país asteca durante a segunda metade do século passado. Ao receber o apoio do pintor *nikkei*, eles foram capazes de conhecer a cultura e de adaptar-se facilmente a um país desconhecido. Certamente, a sua contribuição foi marcante para o desenvolvimento de uma relação cultural mútua.

Embora o *boom* da arte mexicana tenha ocorrido após os anos 1960, e o consequente intercâmbio entre os países tenha cessado no Japão, muitas pessoas se interessam pela cultura e o movimento mural ainda neste século. Existem ainda diversos artistas que permaneceram no México[21], dentre os quais destacamos Kenta Torii, que possui uma interessante conexão com o Brasil.

Torii nasceu em 1983 na província de Hiroshima, Japão. Pouco antes de completar 16 anos, teve a oportunidade de viajar ao Brasil para aprender futebol e, em 1999, conseguiu entrar na equipe do F.C. Paraguaçuense da cidade de Paraguaçu, São Paulo.

No entanto, voltou decepcionado porque não recebeu convite de nenhum time. Depois do seu retorno, estudou na Universidade de Hijiyama para seguir o seu segundo sonho. Todavia, não se sentindo confortável ali, resolveu ir ao México em 2005, por recomendação de um professor.

Adaptou-se rapidamente ao México, pela vivência anterior num país latino-americano. Logo depois, conseguiu vender vários quadros e expor em algumas galerias, o que era extremamente difícil no Japão. Naturalmente, fascinou-se, como tantos outros, pelos murais, o que o incentivou a produzi-los. Entre 2005 e 2006, Torii executou uma paródia do famoso mural de Diego Rivera *Sonho de uma tarde de domingo na Alameda Central* (1947-48), que foi pintado para o Hotel del Prado, transformando os rostos dos personagens. Sua excelente técnica e a delicadeza dos detalhes chamou a atenção dos turistas internacionais. Aprendeu também a técnica de *spray* aerossol e da pintura de parede externa com muralistas contemporâneos mexicanos, como Saner (1981-) e Smithe (1987-).

Se, no Mercado de Abelardo L. Rodríguez, as obras dos discipulos de Diego Rivera e Isamu Noguchi, dentre outros, realizadas em 1934, tinham linhas rígidas com temáticas sociais

e políticas, em 2017, as do Mercado de Central Abasto, o projeto Central de Muros, reuniu 16 artistas que interferiam na paisagem. Torii pintou, nesse projeto, o jaguar mexicano como o deus mítico japonês, atestando mais uma vez uma conjunção de elementos dos dois países na obra do artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora sejam dois países da América Latina, e a diferença temporal existente entre o início da imigração no México e no Brasil (1897 e 1908) seja de apenas 11 anos, a motivação para a circulação dos artistas, somada ao número deles em cada um dos dois países, distingue-se significativamente entre as duas nações, o que a torna profícua a análise de ambos como enfoque para a nossa pesquisa.

Verificou-se, de um lado, que o México se notabilizou pela circulação de artistas japoneses, com estadias ora temporárias, ora permanentes, munidos de grande interesse pela arte mexicana, o que provoca aderências e contaminações da arte latino-americana no Japão e da arte japonesa no México, com ressignificações. Do outro, a mobilidade e o deslocamento dos japoneses para o Brasil pro-

duzem, na terra brasileira, conexões em direção única, com algumas exceções. Entretanto, caracteriza-se pela formação de grupos e pela notoriedade dos nipo-brasileiros no abstracionismo informal, conhecidos pela amálgama entre a gestualidade inerente não só à cultura japonesa, mas também ao estilo em voga na Europa e Estados Unidos.

Outra diferença se nota: uma exposição da arte mexicana foi realizada em Tóquio, como vimos, já em 1955, ao passo que uma exposição de arte brasileira de grande porte na mesma cidade só aconteceu no século XXI. Foram realizadas as exposições "Brazil Body Nostalgia", em 2004, no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio e de Quioto, com a curadoria de Katsuo Suzuki, e "Neo Tropicalia: a criatividade do Brasil", no Museu de Arte Contemporânea de Tóquio, em 2008, com a curadoria de Yuko Hasegawa, em comemoração ao centenário da imigração japonesa no Brasil. Ambas as mostras enfocavam a arte contemporânea brasileira.

A transculturalidade estudada no Brasil e no México permitiu perceber os "processos de transformação que constituem a prática da arte por meio de encontros e relações culturais" (JUNEJA, 2011, p. 281, tradução nossa), embora com suas devidas diferenças anteriormente apontadas. Toda a inter-relação pressupõe transferências e assimilações: os artistas e as produções resultantes podem

ser relacionados com a transmissão de técnicas, conhecimentos, materiais, imagens, valores estéticos, espirituais e simbólicos. Pesquisas transculturais levantam a impossibilidade de determinar a arte por identidades nacionais ou de territórios estabelecidos por fronteiras físicas e culturais, mas apostam em definições que se encontram em fluxo, sendo continuamente balizadas por lógicas circulatórias e de contatos. Portanto, estereotipar os artistas nipo-brasileiros como os que possuem "gestualidades caligráficas orientais" ou os nipo-mexicanos como aderentes a temáticas "indígenas e populares" está fora de questão, mas buscou-se estudar o que se desenvolve em suas existências no espaço-entre, conectadas ao processo transcultural, a elementos ora da sua origem, ora da sua migração, na conjunção com contextos históricos, sociais, políticos e pessoais.

Observa-se algo sempre em processo na "[...] noção de transculturação, por postular uma compreensão da cultura marcada por uma condição de ser feita e refeita [...]" (JUNEJA, 2015, p. 61, tradução nossa) em que se aposta em desconstruções e reconstruções, configurações e reconfigurações – e não em características fixas, baseadas em premissas –, que se perfazem nos encontros com a alteridade e na experiência singular de cada artista. Assim, ocorrem ressemantizações, pois "toda passagem de um objeto cultural de

um contexto para outro tem por consequência uma transformação de seu sentido" (ESPAGNE, 2013, p. 1, tradução nossa). É quase impossível não haver tal deslocamento semântico com as experiências e contaminações que ocorrem ao se relacionar com uma outra cultura.

Os artistas hifenizados – nipo-brasileiros, nipo-mexicanos etc. ou, ainda, japoneses com uma forte assimilação latino-americana – por nós estudados e suas obras atestam esse tipo de lógica, enfatizando os espaços intermediários, a porosidade das fronteiras e as conexões. Transforma-se o entre-espaço em lugar e objeto de investigação, como produto do deslocamento espacial e cultural.

De fato, a história dos artistas nipo-latinos do Brasil e do México não tem recebido a atenção devida, quer dos japoneses, quer dos brasileiros ou mexicanos, e tem se situado nas margens desses países, exceto em alguns casos. Este artigo procura contribuir para preencher essa lacuna, uma vez que não se verificou, até o presente momento, nas nossas pesquisas, um estudo comparativo entre esses artistas, o que é fundamental para uma melhor compreensão das artes dos dois continentes envolvidos. Espera-se que, com um olhar da perspectiva de uma história de arte global, a preciosidade das obras nipo-latinas seja devidamente reconhecida e que sua fecundidade possa enriquecer cada vez mais culturas.

NOTAS

1. Dentre os membros do Grupo Seibi pré-guerra estavam: Tomoo Handa (1906-1996), Kiyoji Tomioka (1894-1985), Hajime Higaki (1908-1990), Takeshi Suzuki (1908-1987), Yoshiya Takaoka (1909-1978), Yuji Tamaki (1916-1979), Kichizaemon Takahashi (1908-1977), Walter Shigeto Tanaka (1919-1970) e Masato Aki (1918-1982). Todavia, os principais membros fundadores eram Handa, Higaki, W. S. Tanaka e Tamaki. Mais tarde, somaram-se ao grupo Flavio-Shiró Tanaka (1928-), Massao Okinaka (1913-2000), Alina Okinaka (1920-1991), Kenjiro Masuda (1915-1991), Manabu Mabe (1924-1997), Tikashi Fukushima (1920-2001), Tomie Ohtake (1913-2015), Tsukika Okayama (1908-1997), Teiiti Suzuki (1911-1996) e Hidekazu Masuda (1911-2008).

2. Foram de 1952 a 1954, de 1958 a 1960 e de 1963 a 1970, com periodicidade anual.

3. Nipo-brasileiro significa, no caso de artistas, japoneses e seus descendentes, sinônimo de outro termo geralmente utilizado pela comunidade: *nikkei*.

4. Dentre eles, Arcangelo Ianelli (1922-2009), Maria José Calheiros de Mattos (1911-1999) e Alzira Pecorari (1916-).

5. Dentre os principais artistas imigrantes pós-guerra, temos: Kazuo Wakabayashi (1931-2021), Bin Kondo (1937-), Sachiko Koshikoku (1937-2019), Hisao Shirai (1937-), Yutaka Toyota (1936-), Hisao Ohara (1932-89), Iwao Nakajima (1954-2011), Hissao Sakakibara (1937-), Masumi Tsuchimoto (1934-), Mitsutaka Kogure (1938-2002), Yasuo Nakamura, Yoshiyuki Miura (1939-), Yukio Suzuki (1926-2004), Tomoshige Kusuno (1935-), Takao Kusuno (1945-2001), Ken'ichi Hirota (1932-2004) e Ken'ichi Kaneko (1935-).

6. Takeshi Suzuki, Tadashi Kaminagai, Flavio-Shiró Tanaka, Tomoo Handa, Shigeto Tanaka, Tikashi Fukushima, Massao Okinaka, Hideomi Ohara (1925-), Ken'ichi Kaneko e Jorge Mori (1932-2018).

7. Entrevista realizada com o artista em setembro de 2013.

8. A obra localizava-se no edifício Ginza Seishokan (Hall da Bíblia), em Ginza. Foi uma iniciativa do Departamento Nacional do Café, sob a direção de Antônio Alvaro Assunção (AMARAL, 2008, p. 25). É um mural de 2,44 x 9,68 metros, num dos andares do prédio projetado pelo arquiteto americano Antonin Raymond (1888-1976).

9. Nagoya-shi Bijutsukan Jōsetsu Kikakuten: Fujita Tsuguharu no hekiga "Daichi-ten". Exposição Permanente do Museu de Arte da Prefeitura de Nagoya: Exposição do Mural "Terra" de Tsuguharu Foujita. (Panfleto da exposição).

10. São Takashi Fukushima (1950-), Yugo Mabe (1955-), Roberto Okinaka (1956-), Naoto Kondo (1965-) e Dan Mabe (1987-). São da geração dos três primeiros, Midori Hatanaka (1950-), Lucio Kume (1951-), Milton Sogabe (1953-), Ayao Okamoto (1953-), Taro Kaneko (1953-), Hiro Kai (1955-), Marta Matushita (1955-), Madalena Hashimoto Cordaro (1956-), e alguns conterrâneos como Mário Ishikawa (1944 -) e Lydia Okumura (1948-), entre outros. Herman Tacasey (1962-), Júlia Ishida (1962-), Oscar Oiwa (1965-), James Kudo (1967-), Sandra Hiromoto (1968-) são mais próximos da geração de Naoto Kondo, e os outros artistas mais jovens, entre outros, são Alice Shintani (1971-), Erica Mizutani (1974-), André Komatsu (1978-), Erica Kaminishi (1979-), Mai Fujimoto (1979-), Yukie Hori (1979-), Fernando Saiki (1981-), Cesar Fujimoto (1981-), Catarina Gushiken (1981-) e Alline Nakamura (1982-), entre outros.

11. Entrevista realizada pela autora em setembro de 2015.

12. Entrevista realizada pela autora em setembro de 2015.

13. Entrevista realizada pela autora em setembro de 2015.

14. É uma concepção japonesa que a autora considera um pré-signo e, quando exteriorizado, aparece como espaço vazio, intervalo (espacial ou temporal), entre-espaço etc.

15. Durante a estadia em um hotel em Cuba, todos seus desenhos e o dinheiro que o artista tinha economizado nos Estados Unidos foram roubados. Ele ficou sozinho, apenas com uma passagem de avião para o México.

16. Renascimento Mexicano é o movimento de valorização da cultura mexicana – tradições da civilização antiga e das culturas indígenas – para a construção da identidade nacional, do qual surgem os muralistas.

17. Pintura realizada com a tinta *sumi*, que é um bloco de tinta à base de água feito de aglutinantes e fuligem da queima de plantas, como o pinheiro. Pode apresentar-se em forma de líquido, feito do bloco de tinta, com a adição de água.

18. Na exposição, foram mostradas mais de mil obras, e a coleção consistia de 175 vestígios de civilizações pré-hispânicas, 415 pinturas da era vice-rei e da era moderna, contendo as dos muralistas, 10 esculturas, 300 cerâmicas e vários artesanatos tradicionais.

19. Destacam-se também Gosei Abe (1910-1972), Kongo Abe (1900-1968), Katsumi Kurosaki (1953-), Kunio Iezumi (1951-), Kenji Yoshida (1924-2009), Midori Suzuki (1949-), Yoshiyuki Takahashi (1942-), Kumiko Watanabe (1949-), Nobuhiro Kagami (1951-), entre outros.

20. Por exemplo, os murais das cerâmicas *O sol e as crianças* (1982), na estação de Yokohama, província de Kanagawa, e *Anel de sol* (1981), na estação de Kitakami, província de Iwate.

21. Artistas como Pavel Oi(1977-), Anri Okada (1989-), Yui Sakamoto (1981-), Shino Watabe (1970-), Ryuichi Yahagi (1967-), Natsumi Baba (1983-), Maho Maeda (1973-), entre outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy (org.). **Um círculo de ligações:** Foujita no Brasil, Kaminagai e o jovem Mori. Catálogo da exposição realizada de março a junho de 2008 no CCBB. São Paulo: Banco do Brasil, 2008.

CORONEL RIVERA, Juan Rafael. Luis Nishizawa: Takuhon. In **Nishizawa:** Luz y explosión de color. Estado de México: Fondo Editorial, 2013.

ESPAGNE, Michel. Cultural Transfers in Art History. In KAUFMANN, Thomas DaCosta et alii. **Circulations in the Global History of Art**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2015.

ESPAGNE, Michel. La notion de transfert culturel. **Reve Sciences/Lettres (en ligne)**. 1/2013, mis en ligne le 01 mai 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rsl/219>. Acesso em: 24 mar. 2021.

FUKUZAWA, Ichiro. 福沢一郎 Tokushū Mekishiko 特集 • メキシコ (Artigo especial: México). **Bijutsu Techô**. (美術手帖) Tóquio, n. 84, ago. 1954, pp. 31-63, Bijutsu Shuppan-sha.

GARCIA BARRAGAN, Elisa. El paisaje como poema íntimo de su existencia. In **Nishizawa:** Luz y explosión de color. Estado de México: Fondo Editorial, 2013.

HANDA, Tomoo. Senso estético na vida dos imigrantes japoneses. In **Vida e arte dos japoneses no Brasil**. São Paulo: MASP/Banco América do Sul, 1988.

HANDA, Tomoo. A propósito dos grupos de estudos da arte. **Jornal Nippak**, São Paulo, 1935, n.p.

HIRADE, Takashi. (平出隆). Kawara On to Mekishiko 河原温とメキシコ (On Kawara e México). In Mehiko no shōgeki メヒコの衝撃 (**Choque do México**). [Catálogo de exposição]. Museu da Arte Lakeside Ichihara (市原湖畔美術館), Chiba: Gendai Kikakushitsu, 2021.

JUNEJA, Monica. Global Art History and the "Burden of Representation". In BELTING, Hans; BIRKEN, Jacob; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (eds). **Global Studies**: Mapping Contemporary Art and Culture. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011. pp. 274-297.

JUNEJA, Monica. Circulation and Beyond – The Trajectories of Vision in Early Modern Eurasia. In KAUFMANN, Thomas DaCosta et al. **Circulations in the Global History of Art**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2015, pp. 59-77.

KAISE, Chisato (貝瀬千里). Okamoto Tarō no kamen 岡本太郎の仮面 (**A máscara de Tarō Okamoto**). Tóquio: Fujiwara Shoten, 2013.

KITAGAWA, Tamiji (北川民次). E o kaku kodomo tachi - Mekishiko no omoide - 絵を描く子供たち - メキシコの思い出 - **Crianças que desenham pinturas** –

memórias do México. Tóquio: Iwanami, 1952.

KITAGAWA, Tamiji (北川民次). Bijutsu Kyōiku to Yūtopia—Kitagawa Tamiji Bijutsu Kyōiku Ronshū - 美術教育とユートピアー北川民次美術教育論集 (**Educação artística e utopia** - Coleção das obras de Tamiji Kitagawa sobre educação artística). Tóquio: Sogen-sha, 1969a.

KITAGAWA, Tamiji (北川民次). Mekishiko no seishun-15 nen o indian to tomo ni メキシコの青春－15年をインディアンと共に (**Juventude no México** -15 anos junto com os indígenas). Tóquio: Sogen-sha, 1969b.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Nipo-brasileiros. Da luta nos primeiros anos à assimilação local. In **Vida e arte dos japoneses no Brasil**. São Paulo: MASP/ Banco América do Sul, 1988, pp. 39-103.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Originalidade e recepção dos artistas plásticos nipo-brasileiros. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 39, 1995, pp. 21-37.

MAGALHÃES, Fernanda Torres. Burajiru e ikimashŌ: vamos para o Brasil! In CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; TAKEUCHI, Márcia Yumi. **Imigrantes japoneses no Brasil:** trajetória, imaginário e memória. São Paulo: Edusp, 2010, pp. 339-347.

MUSEU DA ARTE SETAGAYA (Setagawa Bijutsukan 世田谷美術館). Kōjin Toneyama-ten – taiyō to kodai, soshite eien e no shōkei. 利根山光人展—太陽と古代・そして永遠への憧憬. (**Exposição Kōjin Toneyama** — O sol, o antigo, e o anseio pela eternidade). Tóquio: Museu de Arte de Setagaya, 1995.

MUSEU NACIONAL DE TÓQUIO. (Tōkyō Kokuritsu Hakubutsukan 東京国立博物館). Katarogu Mekishiko-Bijutsu ten. カタログ「メキシコ美術展」(**Exposição de Arte Mexicana**). Catálogo da exposição realizada no Museu Nacional de Tóquio em 1955.

OKANO, Michiko. **Manabu Mabe**. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2013.

PEREIRA, Nilza de Oliveira Martins; OLIVEIRA, Luiz Antônio Pinto de. Trajetória dos imigrantes japoneses no Brasil: censo demográfico 1920/2000. In SAKURAI, Célia; PRATES COELHO, Magda. **Resistência e integração**: 100 anos de imigração japonesa no Brasil. Rio de Janeiro: IBGE, 2008.

SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007.

TANAKA, Shinji. **Burajiru Nikkei Bijutsushi (História da Arte Nipo-Brasileira)**. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 2016.

TANAKA, Keiichi. (田中敬一). Kitagawa Tamiji to Mekishiko Runesansu 北川民次とメキシコ・ルネサンス (Tamiji Kitagawa e o Renascimento Mexicano). In Mehiko

no shōgeki メヒコの衝撃 (**Choque do México**). Catálogo de exposição. Museu da Arte Lakeside Ichihara (市原湖畔美術館), Chiba: Gendai Kikakushitsu, 2021.

TIRAPELI, Percival. **São Paulo, artes e etnias**. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial, 2007.

TOMIMATSU, Maria Fusako. **Kazuo Wakabayashi**: um artista imigrante. São Paulo: Editora Porto de Ideias, 2017.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ASOCIACIÓN MÉXICO JAPONÉS Y COMITÉ DE EDITORIAL LA HISTORIA DEL INTERCAMBIO ENTRE MÉXICO Y JAPÓN. (Nichiboku Kyōkai・Nichiboku Kōryushi Hensyū-in 日墨協会・日墨交流史編集委員) **La historia del intercambio entre México y Japón.** Tóquio: PMC, 1990.

KAWAHARA, Yuko. **Adopción y conservación de los colores entre Japón y México**: La influencia de la cultura mexicana en el arte japonés y la influencia de la cultura japonesa en el arte mexicano., 2015. Tese (Doutorado em Área de Arte), Faculdade da Artes e Design, Universidade Nacional Autónoma de México, Cidade do México.

SOBRE AS AUTORAS

Michiko Okano é professora associada de História da Arte da Ásia da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP); professora colaboradora na pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), no Programa de Língua, Literatura e Cultura Japonesa. É coordenadora do Grupo de Estudos Arte Ásia. Autora do livro Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão (Annablume, 2011), Manabu Mabe (Folha de S. Paulo, 2013), curadora de "Olhar InComum: Japão Revisitado" (2016, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba) e "Transpacific Borderlands: The Art of Japanese Diaspora in Lima, Los Angeles, Mexico City and São Paulo" (2017/18, Japanese American National Museum, Los Angeles).

Yuko Kawahara é pesquisadora e artista. Nascida em Tóquio, Japão. Estudou Comunicação na Universidade do Sagrado Coração de Tóquio. Trabalhou como criadora e redatora na agência Dentsu INC. (2003-2009), obtendo prêmios em várias competições. Fez mestrado e doutorado na Faculdade de Artes e Desenho na Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM). Mora em São Paulo desde 2018.

Artigo recebido em
24 de março de 2021 e
aceito em 10 de março de 2022.

ESTRATÉGIAS DE RESSIGNIFICAÇÃO NO CINEMA DE *FOUND FOOTAGE* FEITO POR MULHERES

RESIGNIFICATION STRATEGIES IN FOUND FOOTAGE CINEMA MADE BY WOMEN

ESTRATEGIAS DE RESIGNIFICACIÓN EN EL CINE DE *FOUND FOOTAGE* HECHO POR MUJERES

CLARA BASTOS MARCONDES MACHADO

RESUMO

Neste artigo, propomos o levantamento e análise da prática do *found footage* na obra de cineastas e artistas mulheres. Aproximamos os estudos de *found footage* aos estudos de gênero através da ideia de ressignificação presente na obra de Judith Butler, para quem as identidades de gênero são construídas socialmente por meio da repetição de identidades coletivas dominantes e podem ser ressignificadas também na sua repetição. Ao transpormos a ideia de ressignificação para o audiovisual, nossa intenção será pensar como a repetição de imagens em novos contextos pode desafiar seu significado original. A partir desta hipótese, proporemos um conjunto de estratégias de ressignificação empregadas com relevância nessa produção: a *repetição*, a *compilação*, o *conflito*, a *continuidade* e a *materialidade*.

PALAVRAS-CHAVE *Found footage*; Mulheres; Ressignificação; Identidade de gênero

Artigo inédito*
Clara Bastos Marcondes Machado**

https://orcid.org/0000-0002-0202-4773

*Este artigo deriva da dissertação *A ressignificação no cinema de found footage feito por mulheres*, apresentada em 2020 à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

**Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.190499

CC BY NC

ABSTRACT

This article proposes the survey and analysis of the practice of found footage in the work of women filmmakers and artists. We draw found footage studies closer to gender studies through the idea of resignification as seen in the work of Judith Butler, for whom gender identities are socially constructed through the repetition of dominant collective identities, and can also be resignified through such repetition. By transposing the idea of resignification to the audiovisual field, we aim to reflect on how the repetition of images in new contexts can challenge their original meaning. From this hypothesis, we propose a set of resignification strategies seen as regularly employed in this production: *repetition*, *compilation*, *conflict*, *continuity*, and *materiality*.

KEYWORDS Found Footage; Women; Resignification; Gender Identity

RESUMEN

En este artículo proponemos un mapeo y análisis de la práctica del *found footage* en la obra de mujeres cineastas y artistas. Acercamos los estudios de *found footage* a los estudios de género por medio de la idea de resignificación presente en la obra de Judith Butler, para quien las identidades de género se construyen socialmente a través de la repetición de las identidades colectivas dominantes y pueden resignificar también por su repetición. Al transponer la idea de resignificación para lo audiovisual, nuestra intención es pensar cómo la repetición de imágenes en nuevos contextos puede desafiar su significado original. A partir de esta hipótesis, proponemos un conjunto de estrategias de resignificación empleadas con relevancia en la producción: la *repetición*, la *compilación*, el *conflicto*, la *continuidad* y la *materialidad*.

PALABRAS CLAVE *Found footage*; Mujeres; Resignificación; Identidad de género

Em um dos primeiros estudos de fôlego sobre a reutilização de imagens e sons no cinema, o livro *Films Beget Films*, Jay Leyda (1964) demonstra como a prática de reciclar trechos de filmes, remontando-os em novos contextos, esteve presente desde os primeiros anos da história do cinema. Leyda atribui a uma mulher, no entanto, o desenvolvimento da prática no que se consideraria um novo gênero, o filme de compilação. A diretora e montadora soviética Esfir Chub realizou, entre 1927 e 1928, três filmes montados a partir de material de arquivo histórico, mostrando que a realização de cinema poderia prescindir inteiramente de câmeras de filmagem. A obra de Chub marca o início de uma associação entre realizadoras mulheres e a remontagem de imagens pré-existentes que vai perdurar ao longo da história do cinema. Durante o século XX, diversas diretoras e montadoras fizeram uso dessa associação para, através de imagens apropriadas, articular leituras feministas sobre a cultura audiovisual hegemônica. O fenômeno se dá de forma mais marcada no contexto do cinema experimental estadunidense onde,

nos anos 1980, as cineastas feministas têm um papel fundamental na ampliação e diversificação dos usos daquilo que viria a ser conhecido como cinema de *found footage*[1]. A partir dos anos 1990, com a ampliação do acesso a arquivos digitais e à prática da montagem, o uso do *found footage* na ressignificação feminista de representações e narrativas audiovisuais se expande e descentraliza, passando a estar presente em cinematografias de nacionalidades diversas e ocupando frequentemente também as galerias de arte e meios digitais.

Embora não faltem pontos de intersecção entre o audiovisual feito por mulheres e a prática do *found footage*, essa relação ainda foi muito pouco explorada pela produção crítica, ficando em geral restrita a comentários passageiros ou a textos dedicados a uma ou outra realizadora específica. A exceção é o dossiê *Found Footage: Women without a Movie Camera*, realizado em 2016 pela revista *Feminist Media Histories*, cuja organização parte justamente da percepção dessa afinidade. Na introdução escrita pelas editoras Monica Dall'Asta e Alessandra Chiarini, a ligação das mulheres com o *found footage* é explorada a partir de uma ideia de autonomia criativa possibilitada pela sala de montagem: "A sala de montagem como um local de separação e autonomia é um espaço onde as mulheres aprenderam a fazer de sua intimidade uma

política, obtendo assim uma margem de movimento no mundo (objetivamente hostil) da indústria cinematográfica" (DALL'ASTA; CHIARINI, 2016, p. 8, tradução minha). As dinâmicas de acesso e restrição têm sido determinantes na produção de mulheres no audiovisual, mas o *found footage* feito por mulheres interessa também por suas possibilidades estéticas e formais e seu potencial expressivo para a criação filmes de posicionamento feminista ou que discutem especificamente questões de gênero, identidade e representação.

A intenção deste artigo será realizar um levantamento e análise da prática do *found footage* na obra de cineastas e artistas mulheres, em especial na construção de leituras feministas sobre as imagens apropriadas. Para isso, iremos aproximar os estudos de *found footage* aos estudos de gênero por meio do conceito de ressignificação presente na obra de Judith Butler. Ao transpormos a ideia de ressignificação para o audiovisual, nossa intenção será pensar como a repetição de imagens em novos contextos pode desafiar seu significado original. Trabalhamos com o *found footage* como a prática de criar obras audiovisuais a partir da apropriação de imagens e sons produzidos com outra intenção ou propósito, remontando-os de formas diversas e fazendo emergir novos significados no processo. O entendimento do *found footage* como uma

prática pretende dissociá-lo de uma aproximação exclusiva a determinado gênero, concebendo-o como um procedimento transversal que atravessa formatos diversos, seja o cinema experimental, o documentário, a videoarte, a ficção, os vídeos de internet ou as obras voltadas a galerias de arte.

Um aspecto central nessa prática é a relação contraditória que os realizadores e realizadoras estabelecem com o material fílmico. Se por um lado a apropriação parte de uma fascinação ou interesse despertado por aquelas imagens, esse movimento costuma coexistir também com uma postura crítica ao material. No processo de apropriação, o ponto de vista mobilizado na captação das imagens coexiste com o de quem delas se apropria na obra final. Em outras palavras, o *found footage* coloca necessariamente um embate entre duas posições, sem apagar completamente o sentido social inicial inscrito no material, mas o contrapondo a um outro sentido, reativo a esse material e marcado pelo novo contexto. Ou, como afirma Paul Arthur (1998), o *found footage* seria por definição uma operação dialógica, que coloca dois ou mais agentes enunciativos em oposição. Esse caráter dialógico, ou mesmo dialético, da prática do *found footage* permite a formação de contradiscursos a partir da ressignificação do material original, muitas vezes representativo de um discurso hegemônico.

A ressignificação operada no *found footage* se relaciona intimamente com o campo dos estudos de gênero, em especial com o trabalho de Judith Butler – autora fundamental tanto para a teoria *queer* e os estudos da sexualidade quanto nas reconfigurações do debate feminista e de gênero que ocorrem a partir da Terceira Onda do Feminismo nos anos 1990. Em seu livro *Problemas de gênero*, Butler (2013) propõe o afastamento da ideia de gênero como diferença sexual, até então hegemônica no feminismo da Segunda Onda, passando a descrevê-lo como um conjunto de gestos performativos que são repetidos de forma inconsciente desde a primeira infância, conformando a identidade de um indivíduo às expectativas vigentes dentro de determinada sociedade. Assim, no trabalho de Butler, o gênero passa a ser enxergado como parte de uma construção social.

Entender a identidade de gênero como algo que não é fundante ou fixo, mas constituído culturalmente, permite pensar certas possibilidades de ação sobre as identidades, ainda que inseridas e delimitadas pelo contexto social que as constitui. Na obra de Butler, as possibilidades de ação aparecem ligadas também à ideia de repetição, mas a uma repetição variante, excessiva, deslocada. Butler trabalha com exemplos como as identidades lésbicas *butch* e *femme* ou a performance *drag queen*, e demonstra

como a imitação da identidade tradicional e normatizada de gênero de forma parodística ou deslocada por outros corpos evidencia o fator de construção cultural determinante nessas identidades. A ideia de repetição é, portanto, essencial para o trabalho de Butler, que afirma:

> A repetição imitativa do "original" revela que o original nada mais é do que uma paródia da *ideia* do natural e do original. [...] que possibilidades existem de recirculação? Que possibilidades de fazer o gênero repetem e deslocam, por meio da hipérbole, da dissonância, da confusão interna e da proliferação, os próprios construtos pelos quais os gêneros são mobilizados? (BUTLER, 2013, p. 57)

O *found footage* também nada mais é do que uma "repetição imitativa do 'original'", uma vez que desloca imagens e sons de seu contexto primeiro para repeti-los em uma nova obra. A repetição no novo contexto faz com que esses materiais assumam significados diversos dos que assumiam inicialmente, mas transforma também a relação que se estabelece com o original, ao manter algum traço de reconhecibilidade na nova obra, o que produz sobre ela novas leituras. Teresa de Lauretis mostrou como as mídias audiovisuais, como constituintes de uma tecnologia do gênero[2], atuam também na formação do gênero nos

sujeitos. Nesse sentido, a prática do *found footage* parece oferecer a possibilidade de criar um movimento de desconstrução e simultânea produção de lugares de gênero, a partir da exploração das fissuras existentes nas práticas audiovisuais dominantes. Entendendo o audiovisual como um dos agentes de conformação das identidades de gênero nos indivíduos, é possível aproximar a ideia de *ressignificação*, ligada à ressignificação dos lugares de gênero, ao trabalho de ressignificação das imagens reapropriadas nesses filmes. Para usar as palavras de Butler, buscamos formas de reemprego de imagens que "repetem e deslocam, por meio da hipérbole da dissonância, da confusão interna e da proliferação" (2013, p. 57), as representações de gênero vigentes nos meios audiovisuais.

Frente a um campo amplo e heterogêneo de *found footage* de autoria feminina, propomos então o levantamento de algumas estratégias de ressignificação empregadas com relevância nessa produção audiovisual. O conjunto de estratégias exposto é composto pela *repetição*, a *compilação*, o *conflito*, a *continuidade* e a *materialidade*. É importante ressaltar que o presente levantamento se distingue das importantes cartografias e categorizações já existentes, em parte justamente pelo entendimento do *found footage* como uma prática. Não nos interessa filiar os filmes a

diferentes tradições estéticas, como ocorre na separação de William Wees (1993) entre compilação, apropriação e colagem. Tampouco pretendemos identificar intenções distintas atuantes na reapropriação e remontagem do material, como já fizeram Nicole Brenez e Pip Chodorov (2014) ao descrever os usos elegíaco, crítico, estrutural, materiológico e analítico do *found footage*. Ao contrário, as estratégias aqui levantadas dizem respeito a recursos formais mobilizados por essas realizadoras e seus efeitos na representação de lugares de gênero nos produtos audiovisuais mais do que a categorias de filmes.

Ademais, embora sejam procedimentos comuns aos filmes de *found footage* de forma geral, o recorte de gênero aqui proposto orienta o levantamento e a análise de cada estratégia descrita, buscando sempre compreender como os recursos identificados atuam na construção de *pontos de vista feministas* sobre o material. Por fim, lembramos que os recursos descritos são frequentemente mobilizados em combinação, uma vez que a maioria dos filmes mencionados acumula uma multiplicidade de estratégias em sua construção, não podendo ser identificados exclusivamente com uma ou outra.

REPETIÇÃO

A repetição tem um papel central na prática do *found footage* e na ressignificação de material audiovisual, em primeiro lugar por se tratar de uma prática que reapresenta, em um novo contexto, imagens e sons que já circularam de alguma forma. É importante também notar que a repetição é frequentemente empregada enquanto um recurso de montagem, em obras que apresentam repetidamente um filme inteiro, determinadas cenas, trechos, planos ou fragmentos. Muitas vezes essa repetição é acompanhada de algum tipo de variação sobre o material, de modo que, cada vez que o vemos, o novo contexto marcado pelas variações faz emergir diferentes sentidos sobre as imagens. A repetição – aliada a variações – se relaciona intimamente com a ideia de ressignificação das identidades de gênero de Butler e sua sugestão de que se "toda significação ocorre na órbita da compulsão à repetição; a 'ação' [...] deve ser situada na possibilidade de uma variação dessa repetição" (2013, p. 209).

Diversos vídeos, filmes e instalações feministas trabalham a ressignificação de imagens produzidas pela grande mídia a partir da

repetição. É o caso de *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-1979), de Dara Birnbaum, vídeo montado a partir de cenas do seriado *Mulher maravilha*, no qual gestos como o giro que a personagem faz para se transformar são repetidos incessantemente, em uma análise da passagem da mulher ordinária para a super-heroína. Ou ainda as instalações de Candice Breitz, como *Her* e *Him* (2008) ou *Mother* e *Father* (2005), nas quais a repetição de trechos de falas de grandes atores do cinema hollywoodiano forma monólogos e diálogos em estrutura espiral que desvelam as obsessões de gênero encenadas nesses filmes. A repetição é também frequentemente associada à postura de devoção às imagens, ligada à cinefilia. No *video-essay Gentlemen Prefer Blondes (Remix Remixed by Laura Mulvey)* (2013), a crítica e realizadora Laura Mulvey repete cinco vezes um trecho de uma performance musical de Marilyn Monroe, realizando pausas e ralentações a cada nova repetição, de forma a empregar um olhar cinéfilo que simultaneamente cultua e desconstrói o gestual da atriz, símbolo do prazer visual no cinema de Hollywood. Nesse vídeo, um fator importante para a ressignificação é a apresentação do trecho na íntegra, sem alterações, no início e no final do vídeo. Embora se trate do mesmo trecho, a experiência de assisti-lo novamente ao final, após as repetições e variações realizadas pelo vídeo, é diferente da experiência inicial.

A repetição também pode servir como ferramenta analítica que incide sobre materiais não ficcionais, mostrando como os papéis de gênero se constroem também na vida de homens e mulheres reais. Essa relação mais ambígua entre performance e performatividade, representação e realidade, também explorada pela repetição na montagem, aparece, por exemplo, em *Covert Action* (1984), de Abigail Child. Nesse curta, Child trabalha com imagens totalmente anônimas, filmes caseiros encontrados por ela, um material sobre o qual tem pouca ou nenhuma informação, mas a partir do qual constrói, através da repetição na montagem, um movimento especulativo e investigativo. Quase todo o material fílmico utilizado no curta parece advir de uma única fonte: os registros caseiros em 16mm preto e branco de dois homens sobre seus vários encontros amorosos com mulheres diversas em uma casa de campo. O material é montado junto a cartelas de texto e sobreposto por um diálogo improvisado entre um homem e uma mulher.

Em uma montagem fragmentada, de ritmo rápido, Child repete diversas vezes ao longo do filme alguns motivos visuais recorrentes no material encontrado: planos próximos de rostos de diversas mulheres brancas e cenas de beijos entre os homens e essas múltiplas mulheres. Devido ao ritmo acelerado da montagem,

somente após algumas repetições é possível identificar os personagens e ações postos em cena. A fragmentação dos gestos pela montagem enfatiza uma impressão de violência nessas relações, mostrando o constrangimento que as mulheres sentem diante da câmera – em geral empunhada por um dos dois homens – ou enfatizando pequenos movimentos em que parecem buscar escapar do enlace masculino. Mais do que o acesso a um real sem mediação, as imagens acabam por se mostrar embebidas de relações de poder: as mulheres posam, e os homens detêm o controle da imagem.

FIGURA 1.
Abigail Child,
Covert Action, 1984.
Fotogramas do filme.

Covert Action revela, por meio da repetição, *padrões inconscientes* (GUNNING, 2005) que dizem respeito à sociabilidade heterossexual, e a decomposição dos gestos enfatiza o que há de violento nessas relações. A montagem cíclica de Child, calcada no procedimento de repetição e variação, é expressiva para a revelação de padrões de comportamento. Por exemplo, em dado momento, lê-se em um intertítulo: "*5 years later* [cinco anos depois]". O plano imediatamente posterior é um dos muitos planos de beijo usados repetidamente por Child, nesse momento já visto pela espectadora. Essa operação coloca uma contradição entre a linearidade sugerida pelo intertítulo e a repetição do material, indicativa da continuidade de um tipo de performatividade social violenta. Perto do fim do filme, lê-se em outro intertítulo: "*It seems strange to me now* [Parece-me estranho agora]". O texto exprime o percurso do filme, de desconfiar das imagens, remexer o material, olhar mais uma vez, empregando uma montagem curiosa, até que aquilo tudo se torne estranho. Assim, o filme submete os papéis de gênero nas relações heterossexuais à análise da montadora-espectadora, mostrando-os por fim também como performativos, pautados em gestos aprendidos e repetidos.

Nesse sentido, a defesa de Butler de uma repetição disruptiva das identidades de gênero parece encontrar ecos no uso da repetição na montagem. Nos filmes de *found footage*, a *repetição* figura com frequência como forma de realizar uma análise minuciosa de um determinado material, reproduzindo-o em novos contextos e, muitas vezes, empregando sobre ele variações – de tempo, som, enquadramento, cor etc. – até desnaturá-lo. Por vezes, o uso desse recurso faz referência a uma espectatorialidade cinéfila, e alude a uma fascinação provocada por uma cena, plano ou gesto. A experiência de assistir a um fragmento audiovisual repetidas vezes, no entanto, inevitavelmente enfraquece seu sentido inicial, sua narrativa ou conteúdo imagético imediato, chamando a atenção para novos detalhes, gestos dos personagens, movimentos de câmera, a textura da imagem. Uma das consequências desse efeito é trazer à tona o processo de construção dessas imagens, que não mais se apresentam como um real ou natural inocente ou sem mediação. Nesse contexto, aponta-se também o processo de construção de gênero operante nessas representações, desnaturalizando as ideias de feminino e masculino.

COMPILAÇÃO

Embora o termo "compilação" seja frequentemente utilizado para descrever uma forma de apropriação de materiais de arquivo própria ao documentário, Catherine Russell (2013) entende essa prática como uma estratégia ligada à ideia de "coletânea", podendo ser encontrada em uma variedade de obras audiovisuais, dos documentários históricos de tom realista aos filmes experimentais de *found footage*; dos *fan videos* às galerias de arte. A compilação, quando entendida como coletânea ou seleção, é frequentemente utilizada com o intuito de condensar imagens normalmente recebidas de forma dispersa, fazendo emergir delas um sentido de enunciação que antes não estava evidente.

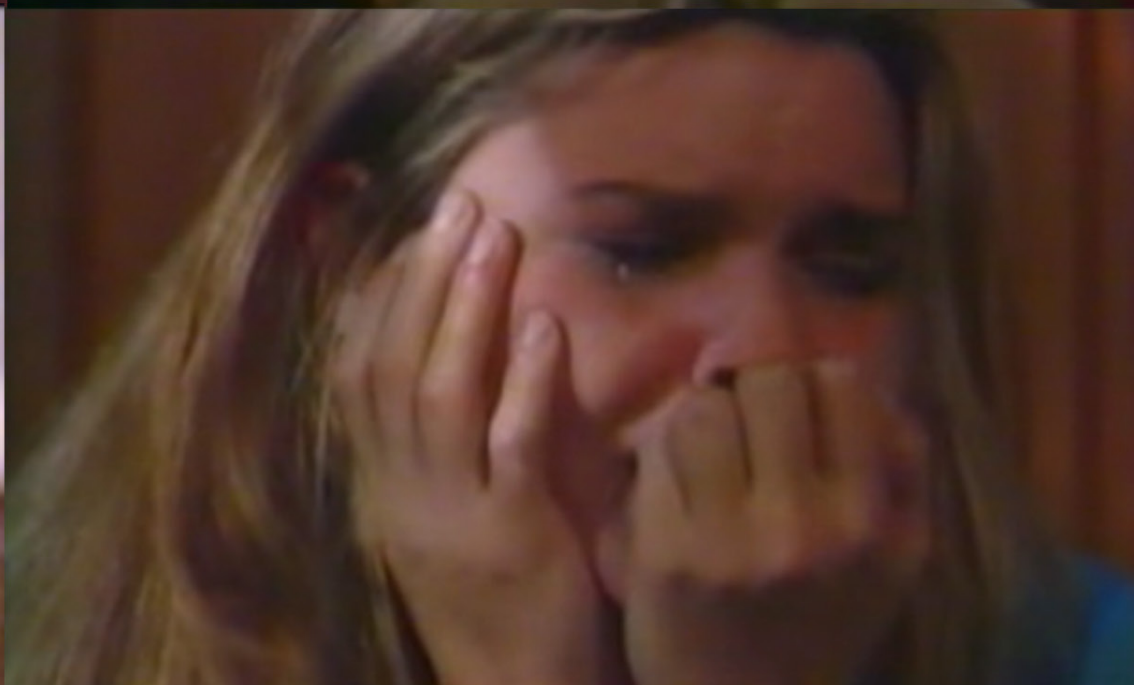
Frequentemente, o uso da compilação por realizadoras feministas tem também relação com a ideia de repetição, na medida em que esses filmes concentram, em um curto espaço de tempo, planos, gestos ou falas muito similares entre si, que se repetem exaustivamente na cultura audiovisual. A reiteração causada por esse tipo de compilação evidencia discursos correntes que atuam na formação de identidades de gênero e papéis sociais, ainda que, quando vistos

dispersamente, não pareçam ter importância ou enunciar algo muito claro. Essa estratégia se aproxima daquilo que Nicole Brenez e Pip Chodorov chamam de *anamnese*, ou o ato de "reunir e aproximar imagens de uma mesma natureza de modo a fazê-las significar não algo diferente do que elas dizem, mas precisamente aquilo que elas mostram e que nos recusamos a ver" (2014, p. 4).

São muitos os exemplos do uso de compilação em filmes feministas de *found footage*. Em *Autópsia* (2016, Mariana Barreiros), por exemplo, vemos uma compilação de cenas de televisão, publicidade e internet, entre outras, juntamente a registros sonoros e canções populares, que mostram a proliferação de discursos e representações violentos com as mulheres na cultura brasileira. Materiais que nos contextos originais passam despercebidos ou são tidos como meras brincadeiras, quando condensados no filme, apresentam-se como parte de um discurso articulado e profundamente relacionado com as vidas de mulheres reais. Já em *Kali-Filme* (1988, Birgit Hein e Wilhelm Hein), são as mulheres que cometem atos de violência. Cenas de filmes de terror, pornografia, e de filmes WIP (*Women in Prison*) são compiladas para mostrar mulheres lutando umas com as outras, ou se voltando contra homens, em brigas e agressões, com o clímax

formado por uma compilação de cenas de castração. O filme acaba por revelar algo não sobre as mulheres representadas, e sim sobre a ansiedade de castração latente na sociedade que produz, consome e faz circular essas narrativas. No mexicano *De cuerpo presente* (1997, Marcela Fernandez Violante), trechos de filmes do melodrama mexicano são compilados para formar a trajetória de uma vida marcada pelo gênero: o nascimento, a maternidade ressentida, relações heterossexuais violentas e uma morte pautada pela culpa cristã. Em outro caminho, o curta-metragem francês *Tears* (2004), de Sabine Massenet, reúne *close-ups* de mulheres chorando em diversos seriados norte-americanos dublados, retirados da televisão francesa. Conforme repete cenas com uma semelhança impressionante entre si, o filme chama a atenção para o choro da atriz como um gesto aprendido, ensaiado e repetido em uma infinidade de imagens.

FIGURA 2.
Sabine Massenet, *Tears*, 2004.
Fotogramas do vídeo.



Recentemente, uma variedade de trabalhos feitos para exibição em galerias, como grande parte da obra da sul-africana Candice Breitz ou da australiana Tracey Moffatt, realiza compilações de filmes hollywoodianos, em um movimento que Thomas Elsaesser (2015) associa ao *mash-up* de internet transportado ao contexto dos museus e da obra de arte "legitimada". A obra de Moffatt é exemplar do uso dessa estratégia. Entre 1999 e 2015, a artista realizou, em parceria com o montador Gary Hillberg, uma série de oito compilações, baseadas em filmes hollywoodianos e destinadas à exibição em *looping* em galerias, composta pelos curtas *Lip* (1999), *Artist* (2000), *Love* (2004), *Doomed* (2007), *Revolution* (2008), *Mother* (2009), *Other* (2009) e *The Art* (2015). Os filmes são divididos tematicamente, compilando as representações feitas pelo cinema para os assuntos indicados em seus respectivos títulos. Assim, a série perpassa, entre outros, arquétipos maternos, a representação da violência no amor romântico e estereótipos raciais presentes no cinema hollywoodiano. O olhar empregado por Moffatt, marcado por sua origem familiar aborígene[3], é sensível a atravessamentos diversos, incluindo questões de gênero, raça, sexualidade e colonialismo, em suas diversas intersecções.

Em *Other* (2009), por exemplo, o olhar da artista se volta para as relações coloniais, através da compilação de uma série de filmes hollywoodianos que retratam o encontro de figuras brancas ocidentais com "o outro", uma categoria ampla que abrange povos orientais, negros e indígenas. O filme se detém especialmente sobre representações do desejo e do encontro sexual inter-racial, evidenciando a intersecção entre medo e desejo nesses encontros. A compilação feita pela artista revela recorrências de estereótipos e de elementos formais, com "o outro" frequentemente representado em grandes grupos frente a um europeu individualizado, em *close up*, detentor do olhar. Em sua repetição incessante de estereótipos, *Other* torna inegável e por vezes até risível a problemática representação do "outro" feita por Hollywood. Ainda, o filme coloca gênero e sexualidade no centro de questões coloniais e de assimilação cultural, ao explorar as representações de Hollywood do "outro" como objeto de desejo.

Assim, o ato de condensar em uma só obra imagens produzidas de forma dispersa, e que reiteram um mesmo discurso, representação ou estereótipo, faz emergir um sentido de enunciação construído no conjunto dessas imagens que muitas vezes não está evidente nas obras quando vistas isoladamente. Tanto a *repetição* quanto a *compilação* apontam a importância da ideia de repetição

na conformação de identidades de gênero nos sujeitos e para sua simultânea importância na ressignificação dessas identidades, a qual se dá através da repetição hiperbólica, das variações, das disrupções, que mostram o gênero como um ato, um conjunto de ações, algo que é formado inclusive em seu processo de representação, e não como uma identidade profunda e inefável.

CONFLITO

A estratégia chamada aqui de "conflito" é talvez uma das mais simples e comuns no cinema de *found footage*. Consiste meramente em cortar de uma imagem a outra de natureza, forma, conteúdo ou temática contraditória ou bastante distinta, fazendo com que esse corte produza algum tipo de associação, preferencialmente dialética, entre as duas imagens.

No já mencionado *Autópsia*, o impacto da compilação é amplificado a partir da promoção do conflito, ou choque, entre as imagens. O principal elemento de conflito se dá pela aproximação entre materiais de natureza distinta. Ao lado de imagens e sons claramente entendidos como representações

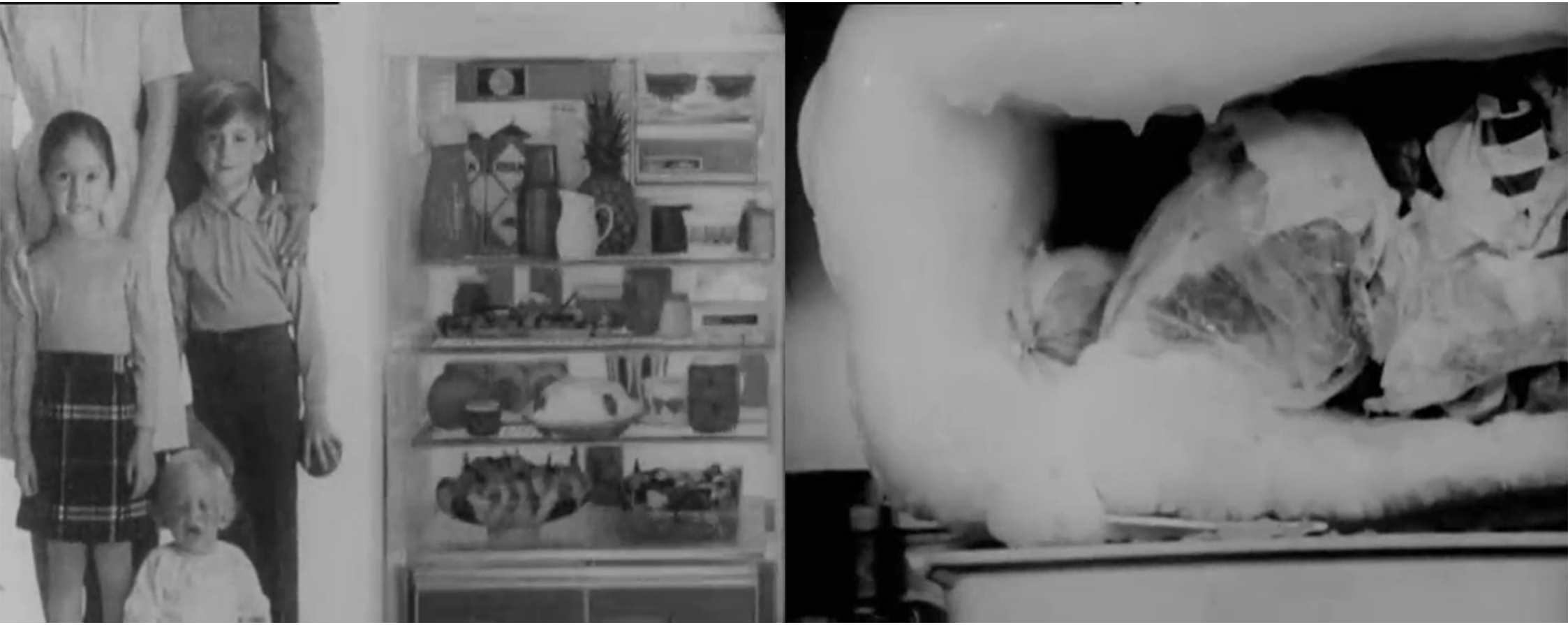
(novelas, propagandas), Barreiros seleciona materiais do campo não ficcional, como a sessão parlamentar em que o então deputado Jair Bolsonaro afirmou que não estupraria a deputada Maria do Rosário, pois ela "não merece", as notícias do feminicídio de Eloá e, principalmente, dois trechos de vídeos amadores em que homens registram suas próprias agressões a mulheres. Ao empregar essas imagens "reais" de agressão, Barreiros reforça o outro lado da moeda da representação: as imagens violentas são parte constituinte de uma sociedade que é violenta em relação às mulheres. Dessa forma, a diretora mostra com clareza como opera, no plano da circulação das imagens, a cultura do estupro e da violência contra mulheres no Brasil.

A estratégia é similar à utilizada por um dos primeiros filmes de *found footage* encontrados a empregar um discurso feminista. *Schmeerguntz* (1965, Gunvor Nelson e Dorothy Wiley) usa como material bruto peças publicitárias dos anos 1940 a 1960, vídeos de ginástica e transmissões televisivas de concursos de *miss*, imagens que promovem um ideal de feminilidade branco típico do pós-guerra estadunidense, no qual as mulheres são retratadas sempre muito arrumadas, seguindo um padrão de beleza estreito e, ao mesmo tempo, conformadas em um modelo de domesticidade.

Nessas representações, a casa e os eletrodomésticos brilham e são associados a uma ideia geral de felicidade da família estadunidense. Nelson e Wiley promovem o choque entre o imaginário construído pela publicidade e pela televisão e o dia a dia de Wiley, então grávida do segundo filho, lidando com o acúmulo de louça, sujeira na casa, trocas de fraldas e o estranhamento com seu próprio corpo.

Realizado durante o início do que ficou conhecido como a Segunda Onda do Feminismo, o filme apresenta preocupações típicas desse momento do movimento feminista e parece estar alinhado à palavra de ordem "o pessoal é político". Sua estrutura é mais ou menos dividida em sessões que trabalham com grandes temas ligados aos ideais de feminilidade (nesse filme, branca, cis e heterossexual): os padrões de beleza, os cuidados com a casa, amor romântico e casamento e a maternidade. Em geral, as associações criadas no filme seguem um determinado padrão: imagens de propagandas de eletrodomésticos são contrapostas a cozinhas sujas e geladeiras lotadas; cenas de concurso de *miss* onde as mulheres performam inocência e docilidade são cotejadas com trechos violentos de partidas de *roller derby*; vídeos de ginástica são cortados junto à imagem de Wiley grávida sem conseguir alcançar os próprios pés.

FIGURA 3.
Gunvor Nelson e Dorothy Wiley,
Schmeerguntz, 1965.
Fotogramas do filme.



A montagem de conflito utilizada por esses filmes remete à montagem dialética como proposta por Eisenstein (1990), na qual o choque ou conflito entre dois planos produz uma ideia, um sentido novo. Essa estratégia foi empregada frequentemente e de formas diversas na história dos filmes de *found footage* feitos por mulheres. Em *Intermitent Delight* (Akosua Adoma Owusu, 2007), por exemplo, imagens similares de propagandas estadunidenses de geladeira nos anos 1960, nas quais os refrigeradores são estampados e coloridos, são cotejadas a filmagens feitas pela diretora nas quais homens e mulheres trabalham com tecidos igualmente estampados no Gana. Nesse caso, o conflito promove uma leitura das imagens diferente da de *Schmeerguntz*, trazendo ao primeiro plano as dimensões de raça e nacionalidade. O conflito pode se dar, ainda, na relação entre imagem e áudio. Em *Pets* (2012, Albertina Carri), por exemplo, um registro fonográfico em que uma voz calma procura ensinar as mulheres a alcançar o orgasmo, através de medidas como o relaxamento, a comunicação e o autoconhecimento, é sobreposto a imagens antigas de pornografia, algumas advindas do cinema silencioso, em que as mulheres ora são submetidas a violência masculina, ora aparecem em situações de zoofilia – em choque direto com o cenário evocado pela pista de áudio.

Assim, o *conflito* aparece com frequência como uma forma de produzir uma operação de contradição ou choque entre as imagens e sons apropriados e um imaginário mobilizado pela realizadora. Esse tensionamento pode ter efeitos diversos: mostrar aquilo que as imagens apropriadas escondem – por exemplo, aquilo que precisa ser ignorado para a perpetuação de um fetiche; mostrar os efeitos desse material, às vezes denunciando-o como parte de um contexto de circulação de imagens mais perverso do que parece a princípio; ou aproximá-lo de imagens que dizem ou representam o exato oposto, o que torna impossível a síntese entre os dois planos, desautorizando o material apropriado.

CONTINUIDADE

As obras mencionadas até o momento trabalham com estratégias que, em suas repetições, conflitos ou ressonâncias não lineares, criam rupturas, fragmentação, descontinuidades, que desnaturalizam as representações existentes no material apropriado e dele fazem emergir um significado oculto, reprimido. Há uma outra abordagem possível no trabalho com *found footage* que consiste

justamente em se apropriar das convenções de continuidade na montagem clássica, criando conexões, ou mesmo uma sensação de unidade, entre materiais de naturezas distintas. Constitutivas de um repertório comum de códigos entre os espectadores, essas convenções de montagem fazem com que os diferentes materiais apropriados, dispostos em sequência, pareçam apresentar uma história, uma continuidade espacial e temporal.

No início da compilação em *Other*, por exemplo, recursos como plano/contra plano e continuidade de movimento são utilizados para fabricar um encontro do branco ocidental com o "outro", a partir de cenas de diferentes filmes, em diferentes países, que parecem ocupar o mesmo espaço fílmico. Em *Loose Ends* (1979, Chick Strand), planos de origens distintas de um homem atirando, um menino caindo, uma mulher que se assusta e sai correndo, deixando de lado um ferro de passar ligado, e labaredas de fogo se espalhando, são articulados de forma a contar uma pequena estória: o homem atirou no menino, o barulho do tiro assustou a mulher, e o ferro ligado causou o incêndio. Em *History Lessons* (2000), Barbara Hammer utiliza a convenção do plano detalhe para inserir materiais heterogêneos que imprimem um subtexto lésbico a materiais narrativos apropriados, ocupando um lugar ambíguo entre a diegese e a colagem.

Encuentro entre dos reinas (1991) é um caso exemplar do uso da continuidade. No vídeo, a realizadora chilena Cecília Barriga se utiliza da convenção do plano/contra plano para promover o encontro amoroso entre duas das maiores estrelas da Hollywood *pre-code*[4]: Greta Garbo e Marlene Dietrich. O curta é dividido em sequências montadas a partir de imagens dos filmes hollywoodianos estrelados pelas duas atrizes e separadas por intertítulos que indicam o tema, objeto ou locação central de cada cena. Em "O lago", por exemplo, Garbo parece olhar horrorizada o beijo de Dietrich com um homem. Já em "A biblioteca", as duas flertam a sós: Dietrich em cima de uma escada é sujeita ao olhar de Garbo, que olha para cima e parece conversar com ela. Ao longo do vídeo, diversas cenas como essas promovem um verdadeiro encontro entre Dietrich e Garbo, criando uma geografia criativa a partir, principalmente, das relações de eixo de olhar em planos próximos – enquadramento símbolo do melodrama. O clímax se dá no encontro, também em plano/contraplano entre a Rainha Cristina de Garbo (*Queen Christina*, 1933, Rouben Mamoulian) e Catarina da Rússia, interpretada por Dietrich em *A imperatriz vermelha* (*The Scarlet Empress*, 1934, Josef von Sternberg).

FIGURA 4.
Cecília Barriga, *Encuentro entre dos reinas*, 1991. Fotogramas do vídeo.

Encuentro entre dos reinas pode ser lido como um filme de fã, expressivo de uma imensa admiração pelas duas estrelas. No entanto, Barriga emprega uma leitura a contrapelo desse *corpus* de filmes, ou aquilo que Richard Dyer chamou de *bricolage*[5], como forma de tornar visível sua própria leitura das imagens enquanto espectadora lésbica. O filme traz ao primeiro plano aspectos da sexualidade dessas mulheres[6] até então relegados à esfera do subtexto, insinuações e fofocas. Assim, ao empregar convenções narrativas

de montagem e de continuidade para fabular uma relação entre as duas atrizes, Barriga produz um espaço fílmico em que o desejo entre mulheres pode ser livremente compartilhado e representado. Ao mesmo tempo, a instabilidade dessas representações, com suas descontinuidades e com o conhecimento extrafílmico que aponta sua artificialidade, produz também a imagem da ausência dessas representações. Em outras palavras, ao produzir essas representações e simultaneamente desestabilizá-las, o filme torna visíveis as lacunas e silêncios da história que apagam das imagens a existência lésbica.

O uso das convenções de montagem se mostra como mais uma camada de apropriação, que se soma à apropriação de imagens e sons. Assim como planos e cenas encontrados, as escolhas de montagem reapropriadas também ocupam uma posição necessariamente contraditória ou dialética, em sua simultânea construção e desconstrução do espaço fílmico. A criação de continuidade entre materiais descontínuos serve não só para construir novos significados, mas também para mostrar a própria ideia de continuidade como uma construção baseada em convenções, o que desestabiliza não só o novo contexto de utilização das imagens, mas também as narrativas das quais elas provêm.

MATERIALIDADE

A ressignificação feita a partir da manipulação das propriedades materiais da película fílmica é recorrente em filmes de *found footage* e se relaciona com o trabalho de mulheres tanto pelas suas possibilidades estéticas de ressignificação quanto pela própria condição material do trabalho. Essa estratégia pode ser realizada seja através de processos mecânicos, com intervenções físicas quadro a quadro, seja com processos químicos, nos quais a película é exposta a reagentes que modificam a natureza das imagens. Assim como o trabalho analógico de montagem foi associado a um universo feminino, é frequente também a associação entre o emprego de procedimentos manuais sobre a película fílmica e uma ideia de trabalho doméstico e, portanto, feminino. A realizadora francesa Cécile Fontaine, por exemplo, cuja extensa obra de *found footage* explora diversas formas de manipulação material, declara: "eu uso métodos que não têm nada a ver com o cinema, como as ferramentas da pintora (a faca), ou da escultora, ou da dona de casa" (*apud* TRALLI, 2016, p. 73, tradução minha). Em seus filmes de *found footage*, trabalha diretamente sobre a película, criando sobreposições com técnicas caseiras que

envolvem tirar a emulsão superficial com fita adesiva, ou com uma faca de cozinha, após lavar o material com sabão. O processo de Fontaine, realizado sobre a pia da cozinha, foi frequentemente descrito como íntimo e feminino (Ibidem).

A associação entre essa forma de trabalho e o espaço doméstico, feminino, torna-se redutiva quando não admite as possibilidades de criação e autoria também presentes na prática, mas ela pode também ser positivada ou subvertida pelas próprias artistas. O filme *Handtinting* (1967, Joyce Wieland) é um exemplo precursor dessa forma de apropriação. Em seus trabalhos nas artes visuais, Wieland já se reapropriava de tradições femininas de trabalho têxtil, com a produção de *quilts*, ou colchas, e sua transposição para o universo artístico. Em *Handtinting*, Wieland utiliza *outtakes* de um documentário em que havia realizado operação de câmera para a Job Corps, organização governamental dos Estados Unidos destinada à capacitação profissional. As imagens mostram apenas mulheres, em sua maioria negras, realizando atividades como dança e natação, no que se imagina ser parte de um treinamento vocacional. Nesse filme, como em sua prática com *quilts*, Wieland recupera a tradição da costura, realizando o tingimento manual da película – daí o nome *Handtinting* – e perfurando o filme com agulhas de

costura. A impressão material de gestos de trabalho artesanal tidos como femininos sobre a película fílmica reforça o conteúdo do próprio material, trazendo ao primeiro plano a temática da divisão de gênero no trabalho.

Uma série de diretoras utilizaram intervenções materiais na película fílmica para tecer uma aproximação entre corpo e filme, ou corpo filmado e corpo do filme. Em *Self Portrait Post Mortem* (2002, Louise Bourque), por exemplo, a diretora enterra uma série de materiais descartados em seu quintal para recuperá-los anos depois. Uma das imagens que encontra ao desenterrar os pedaços de filme é um curto trecho de seu rosto quando jovem, encoberto pelo mofo e pelas manchas de degradação do material. O título do filme e o gesto de exumação do material apontam um espelhamento entre o corpo do filme e o corpo da realizadora. Já em *The Color of Love* (1994), Peggy Ahwesh trabalha a partir de um filme pornográfico em Super-8 encontrado em uma lixeira, no qual mulheres têm relações sexuais sobre o corpo de um homem inerte, desacordado. As mulheres cortam o homem e espalham seu sangue sobre o corpo deitado, além de usar seu pênis inerte como um brinquedo sexual. Quando encontrado, o filme havia sido extensamente degradado pela ação do tempo e da água, adquirindo manchas rosas com tons

turquesa e verde. O vai e vem das manchas laterais remete aos lábios da vulva, e o corpo do filme assume o primeiro plano no campo de visão.

Removed (1999, Naomi Uman) é um exemplo de filme cujas manipulações da materialidade apontam um universo de trabalho e materiais tidos como femininos, ao mesmo tempo que tensionam discursos e representações sobre o corpo. Nele, um *soft porn* alemão em 35mm é transformado a partir da intervenção manual da diretora. Em um trabalho próximo à técnica de rotoscopia, Naomi Uman pintou cada fotograma do filme com esmalte, exceto os corpos nus das mulheres. O filme foi então mergulhado em alvejante, de forma que a parte pintada da imagem foi preservada, enquanto os corpos de mulheres perderam a emulsão, o que formou vazios na imagem pelos quais a luz passa livremente, delineando borrões brancos.

FIGURA 5.
Naomi Uman,
Removed, 1999.
Fotograma do filme.

Ao usar como material bruto a pornografia, um gênero tão marcado pela superexposição do corpo feminino, a intervenção da diretora cria uma cisão no universo representado. Por um lado, as figuras femininas se tornam fantasmagóricas, quase invisíveis, manchas brancas e intocáveis pelos homens com os quais elas contracenam. Por outro lado, cada *frame* carrega em si a marca do toque da realizadora, um trabalho extenuante de manipulação quadro a quadro, artesanal, que deixa marcas da manipulação em sua necessária imprecisão.

Assim, o trabalho com a materialidade fílmica, quando realizado sobre materiais encontrados, muitas vezes se mostra como uma forma de reinscrever sobre a película tradições de trabalho manual tidas como femininas. Além disso, trata-se de uma estratégia efetiva para "subverter a lógica referencial que sustenta a representação, e esvaziar o referente de seu significado, de seu *status* como representação" (KOTZ, 1993, p. 106, tradução minha). Frente aos "gêneros do corpo", no caso exposto aqui, a pornografia, essas estratégias são capazes de promover um retorno das imagens à corporalidade da película. Esse efeito desloca a relação com a imagem para um domínio háptico, rompendo com mecanismos *voyeuristas*, sem deixar de oferecer prazer ao espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que o *found footage* tem se mostrado uma prática privilegiada para a expressão da relação contraditória que muitas mulheres estabelecem com as representações audiovisuais hegemônicas correntes na sociedade. A opção de cineastas mulheres pelo *found footage*, parece-nos, vai além da viabilidade econômica da prática ou de uma familiaridade técnica com o trabalho de montagem. De seu lugar de silêncio, ou de confinamento – a área de montagem e a ilha de edição –, muitas mulheres encontraram um lugar também de potência e de poder, uma possibilidade de dobrar imagens alheias, submetê-las ao seu desejo em uma postura de espectatorialidade ativa, produtiva, que se utiliza dos recursos da mesa de montagem para imprimir sobre essas representações uma leitura própria.

As estratégias descritas neste artigo são recursos comuns na prática do *found footage*, não sendo empregadas exclusivamente em obras de realizadoras mulheres. No entanto, destacamo-nas com o intuito de demonstrar de que forma esses recursos formais podem ser mobilizados na ressignificação feminista do material,

ao desnaturalizar representações correntes na mídia, abrir brechas para novas leituras sobre os discursos audiovisuais, ou analisar criticamente como se dá a construção social do gênero nessas representações.

Ao trabalhar diretamente com imagens criadas pela mídia tradicional, entre outras, o *found footage* parece ser uma prática privilegiada para a articulação de uma oposição a um discurso dominante no qual não há espaço para as mulheres reais, possibilitando a criação de embates entre esses discursos públicos e a subjetividade das mulheres, sujeitos históricos, que recebem essas imagens e se apropriam delas. Obras feministas de *found footage* não apenas recusam as representações muitas vezes misóginas produzidas pelos discursos dominantes, mas as encaram e escancaram, trazendo-as para dentro da nova obra e assumindo o embate. Ferramentas de montagem como repetição, compilação, continuidade e justaposição, aliadas a variações como o ralentamento, aceleração e dessincronia sonora, entre outros procedimentos, possibilitaram que uma série de cineastas feministas fizessem vir à tona, no material reciclado, um aspecto reprimido dessas imagens, ou o excesso da representação do gênero, que, embora oculto, está contido nas próprias imagens que os escondem.

NOTAS

1. Cinema de compilação e *found footage* foram considerados formas de reemprego audiovisual distintas, em especial a partir da obra de William Wees (1993), que associava a primeira ao cinema documentário, e a segunda, ao cinema de vanguarda. Mais recentemente, no entanto, alguns autores têm questionado essa separação. Jaimie Baron (2014) fala em filmes de apropriação para se referir a um *corpus* diverso de filmes que produzem aquilo que chamou de "efeito de arquivo", ou a sensação de estar assistindo a uma imagem que foi produzida para outro contexto. Catherine Russell (2018) cria o neologismo "arquiveologia" para designar a "prática de coletar imagens e as compilar de maneiras novas e surpreendentes". Já Patrick Sjöberg (2001) amplia o uso do termo "compilação" para uma variedade de formas de reemprego, entendendo que esses filmes se esquivam de distinções genéricas ou categóricas, muitas vezes borrando as linhas entre documentário e experimental

2. No ensaio "A tecnologia do gênero", publicado originalmente em 1987, De Lauretis descreve o gênero como uma representação. Para a autora, não existe uma oposição *a priori* de dois gêneros que sejam objetos da representação, mas eles são criados justamente no processo de sua representação – seja por discursos e aparelhos presentes na sociedade, seja na auto representação de determinados indivíduos. Cf. DE LAURETIS (1994).

3. Filha de mãe aborígene, Tracey Moffatt foi adotada na infância por uma mulher branca, como parte de uma política de adoção forçada que vigorou na Austrália entre as décadas de 1950 e 1970 e que visava ao embranquecimento da população. Cf. LLOYD (2014).

4. Hollywood *pre-code* compreende o período entre a expansão do som no cinema estadunidense no final dos anos 1920 e o estabelecimento do Motion Picture Production Code – código de valores que regeu Hollywood entre os anos 1930 e 1960. O período *pre-code* é marcado por uma tematização mais livre da sexualidade, além de outros assuntos que seriam posteriormente censurados, como violência e consumo de drogas.

5. Dyer (1977) parte do termo *bricolage*, de Claude Levi-Strauss, para indicar uma possibilidade para o espectador homossexual de mexer com as imagens que lhe são oferecidas, dobrando seu significado a seu próprio desejo.

6. Para mais sobre o papel das duas atrizes em uma espectatorialidade LGBTQI+ da Hollywood clássica, ver HORAK (2014); RUSSO (1987).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTHUR, Paul. On the Virtues and Limitations of Collage, **Documentary Box**, [S. l.], v. 11, 1998, n.p.

BARON, Jamie. **The Archive Effect:** Found Footage and the Audiovisual Experience of History. 1ª ed. Nova York: Routledge, 2014.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. Cartografia do Found Footage, **Revista Laika**, [S. l.], v. 3, n. 5, 2014, pp. 1-11.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. 6a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DALL'ASTA, Monica; CHIARINI, Alessandra. **Editors' Introduction, Feminist Media Histories**, [S. l.], v. 2, n. 3, 2016, pp. 1-10.

DE LAURETIS, Teresa. A Tecnologia do Gênero. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses** - O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 206-242.

DYER, Richard. **Gays and Film**. Londres: British Film Institute, 1977.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ELSAESSER, Thomas. The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet, **Found Footage Magazine**, [S. l.], n. 1, out. 2015, pp. 30-37.

GUNNING, Tom. Poetry in Motion. In CHILD, Abigail. **This is Called Moving:** A Critical Poetics of Film. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2005, pp. xi-xx.

HORAK, Laura. Queer Crossings: Greta Garbo, National Identity, and Gender Deviance. In BEAN, Jennifer; KAPSE, Anupama; HORAK, Laura. **Silent Cinema and the Politics of Space**. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 2014, pp. 270-294.

KOTZ, Liz. Complicity: Women Artists Investigating Masculinity. In GIBSON, Pamela Church; GIBSON, Roma. **Dirty Looks:** Women, Pornography, Power. Londres: British Film Institute, 1993, pp. 101-123.

LEYDA, Jay. **Films Beget Films:** A Study of the Compilation Film. Nova York: Hill and Wang, 1964.

LLOYD, Justine. Domestic Destinies: Colonial Spatialities, Australian Film and Feminist Cultural Memory Work, **Gender, Place & Culture**, [S. l.], v. 21, n. 8, 2014, pp. 1045-1061.

RUSSELL, Catherine. **Archiveology:** Walter Benjamin and Archival Film Practices. Durham e Londres: Duke University Press, 2018.

RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet:** Homosexuality in the Movies. Nova York: Harper&Row, 1987.

SJÖBERG, Patrik. **The World in Pieces:** A Study of Compilation Film. Estocolmo: Aura förlag, 2001.

TRALLI, Lucia. Layers of Film, Encrusted Images, **Feminist Media Histories**, [S. l.], v. 2, n. 3, 2016, pp. 73-89.

WEES, William C. **Recycled Images:** The Art and Politics of Found Footage Films. Nova York: Anthology Film Archives, 1993.

SOBRE A AUTORA

Clara Bastos Marcondes Machado é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na Universidade de São Paulo (PPGMPA-USP). Atualmente, pesquisa mobilizações feministas do arquivo cinematográfico em filmes de *found footage* feitos por mulheres. Formou-se em Audiovisual pela USP em 2016 e concluiu mestrado no PPGMPA-USP, em 2020, com a dissertação "A ressignificação no cinema de *found footage* feito por mulheres". Diretora, roteirista e montadora, escreveu e dirigiu os curtas-metragens *Tempo* (2014) e *Diva* (2016).

Artigo recebido em
24 de setembro de 2021 e
aceito em 18 de março de 2022.

TRADUÇÃO

ARGUMENTOS FAVORÁVEIS E CONTRÁRIOS À PINTURA: ALGUMAS ANOTAÇÕES

SOME COMMENTS ON THE CLAIMS MADE FOR AND AGAINST PAINTING

ARGUMENTOS FAVORABLES Y CONTRARIOS A LA PINTURA: ALGUNAS ANOTACIONES

JEFF WALL

Tradução[1]
Jeff Wall

Tradução de
Leonardo Nones*

https://orcid.org/0000-0002-9403-6009

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.196961

RESUMO

O texto discute as variadas compreensões sobre a pertinência ou impropriedade da pintura enquanto forma de arte canônica em face das experiências sociais e políticas da modernidade. Partindo de sua notória atribuição enquanto modelo de atividade autônoma entre sujeito e mundo no bojo da cultura iluminista, a análise colige as propostas artísticas das correntes intituladas "boêmio-duchampiana" e "construtivista-soviética", que redundarão na concomitância e, por vezes, rivalidade entre a pintura e novas formas de arte. Por fim, o trabalho sinaliza o pregnante residual histórico de tal debate ao assimilar os caminhos da produção artística atual.

PALAVRAS-CHAVE Pintura; arte autônoma; arte contemporânea

ABSTRACT

This work argues about painting's pertinence or inappropriateness as a canonical art form before modernity's social and political experiences. Departing from painting's notorious attribution as a model of autonomous activity between subject and world in the midst of the Enlightenment culture, this analysis compiles artistic proposals from streams entitled "Bohemian-Duchampian" and "Constructivist-Soviet" that will result in concomitance and, sometimes, rivalry between painting and new art forms. Finally, the text indicates the striking historical traces of such debate by assimilating the paths of current artistic production.

KEYWORDS Painting, Autonomous Art, Contemporary Art

RESUMEN

El texto discute los diferentes entendimientos sobre la pertinencia o inadecuación de la pintura como forma de arte canónica frente a las experiencias sociales y políticas de la modernidad. Partiendo de una notoria atribución como modelo de actividad autónoma entre sujeto y mundo bajo la cultura iluminista, el análisis recogew las propuestas artísticas de las corrientes denominadas "bohemio-duchampiana" y "constructivista-soviética", que resultaran en la concomitancia y, por veces, rivalidad entre la pintura y las nuevas formas de arte. Finalmente, el trabajo señala el residual histórico de este debate al asimilar los caminos de la producción artística actual.

PALABRAS CLAVE Pintura, arte autónomo, arte contemporáneo

CC BY NC

Este texto, nunca publicado, foi apresentado em uma palestra que proferi em Viena há cerca de 10 anos. A ocasião foi uma conferência chamada "O campo da pintura", organizada por Achim Höchdoerfer. Achim foi curador de uma grande mostra do meu trabalho no Museum Moderner Kunst de Viena, em 2003, e nos tornamos amigos.

Tentarei explicar as razões pelas quais os pintores, de maneira geral, têm achado por bem tomar nota das críticas direcionadas à validade de sua forma de arte, mas quase sempre as descartam na prática. Muito do que tenho a dizer é bem conhecido na maneira especialmente tácita como as coisas podem se tornar habituais. Desse modo, estou tentando explicar o que acredito que muitas pessoas já sabem e o que considero que a maioria dos pintores de fato pensa.

As críticas foram dirigidas a todas as formas de arte tradicionais, não apenas à pintura, mas o debate se concentrou mais nesta do que na escultura, embora as mesmas reivindicações tenham sido feitas para ambas as artes.

Reiterarei essas alegações o mais brevemente possível (e peço desculpas de antemão se não for breve o suficiente). Elas foram elaboradas ao longo de um extenso período histórico, provavelmente iniciado em Vasari e encerrando-se – ou sendo substancialmente interrompido – na década de 1970.

Durante todo esse tempo, afirmou-se que uma obra de arte, desde que atingido certo nível de consumação, é um exemplo de um tipo de relação independente do indivíduo com o mundo. Ela parece ser a concretização de uma intuição da totalidade da vida e da existência, um exemplo do que fora chamado de "revelação do mundo"[2]. Assumida, no entanto, como uma revelação de mundo enquanto ilusão.

O argumento propõe que a arte não tem conteúdo cognitivo real, não produz conhecimento; ao contrário, produz uma ilusão da experiência de conhecer algo, um arrebatamento subjetivo que experimentamos intensamente e, ao mesmo tempo, compreendemos como ilusório, um espectro da cognição.

A antiga alegação prossegue: a revelação-do-mundo alcançada pelo artista é um modelo para toda atividade prática. Embora seus defensores insistam que nem tudo é arte, os métodos de criação, inovação, reflexão e construção artísticas são modelos para uma relação

emancipada com a atividade humana e a dimensão prática em geral [*activity and practicality in general*] e, portanto, um modelo para a formação do indivíduo criativo capaz viver como um cidadão do mundo cosmopolita em estado de paz consigo e com os outros. Essa pessoa é o famoso "sujeito autônomo".

As experiências de revelação-do-mundo são realizadas por feitos em certas formas de arte testadas persistentemente – o que podemos chamar de formas canônicas. Ao longo do tempo, estas formas, como a pintura de cavalete ou a poesia lírica, provaram ser o território apropriado para tal atividade; contudo, mais do que isso, eram práticas por meio das quais o valor de revelação-do-mundo havia sido inventado e desenvolvido ao longo da história. Assim fundamentado, constituiu-se um cânone não apenas de obras exemplares em cada arte, mas um cânone das próprias formas de arte. Como tais, elas incorporaram critérios que poderiam ser eficazes para decidir se uma atividade era ou não "arte". Apesar da existência do cânone não prover garantia conceitual ou definição para a arte, ele fora aceito como tal, *de facto*, baseado em sua própria história, ou histórias.

A crítica das formas canônicas de arte concernia a um aspecto do abrangente movimento da "reavaliação dos valores" iniciado no século XIX na esteira das intercorrências do Iluminismo, da cultura

revolucionária e das sublevações contra o Imperialismo. Em grande parte, é uma crítica da relação emancipada do sujeito autônomo com o mundo. Longe dessa condição, não há razão significativa para concentrar imperativamente qualquer atenção crítica sobre as formas canônicas como tais, ou particularmente sobre a pintura. A menos que a pintura tenha uma relação especial com a noção moderna da autonomia, sendo assumida como seu exemplo ou modelo, ela constitui simplesmente um *métier*, uma prática entre outras de igual pertinência ou insignificância.

Mas sabemos muito bem que a pintura se estabeleceu como tal modelo, sendo incumbida e incubindo-se enquanto exemplo dessa relação com o mundo e a cultura, e que, portanto, a crítica da autonomia estava justamente envolvida com a avaliação da pintura como uma arte canônica, possivelmente como a mais canônica dentre todas as formas canônicas. Os proponentes da pintura enquanto revelação-do-mundo, da "grande arte" e do cânon, reiterando tal argumento há séculos, estavam na verdade "pedindo" tal crítica, eles realmente faziam por merecer [*had it coming to them*].

E parece que eles de fato a alcançaram por meio de duas fontes principais, há quase cem anos, ambas evidentemente identificadas com a estética da vanguarda e da neovanguarda, ou sua antiestética.

Denominarei uma delas de corrente boêmio-duchampiana [*bohemian-Duchampian*], e a outra, de corrente construtivista-soviética [*Soviet-Constructivist*].

A boêmio-duchampiana é a objeção mais tendenciosa à cultura burguesa, feita de uma posição autoconsciente em seu interior. Originou-se em experiências de desafeição pessoal aos costumes conformistas do "alto capitalismo", tão perfeitamente expressas pelos grandes poetas franceses da segunda metade do século XIX. O descontentamento é em si mesmo expressão de um apego à arte como algo irrepreensivelmente melhor do que a ordem social vigente, uma "promessa de felicidade", para usar a frase cunhada pelo precursor desses poetas, Stendhal[3]. Essa promessa é implicitamente feita para toda e qualquer pessoa, a despeito de classe, raça, gênero e assim por diante; assim, é uma das reivindicações mais radicais que emergiram das revoluções democráticas burguesas.

A noção de "promessa de felicidade" radicaliza as antigas reivindicações universais da arte. Diz-nos que os indivíduos alienados – isto é, os cidadãos modernos – precisam da arte e a valorizam no processo de alcançar sua própria individualidade e autonomia em meio à luta contra sua alienação. A arte em questão, portanto, tem uma função na formação e no cuidado desses indivíduos autônomos.

Presume-se ainda que todos possam alcançar este estado, que consistiria no *telos* da existência humana, a liberdade mesma.

A autonomia é desenvolvida e formalizada socialmente nas categorias de cidadania e da definição legal do indivíduo como uma pessoa separada do Estado ou clã, alguém que não pode ser propriedade de outro, uma pessoa como um fim nela própria. Podemos chamar isso de "mais-valia" da legalidade da cidadania no conceito burguês-democrático de sociedade e cultura. Esse *superávit* se torna um aspecto essencial da noção de cultura e arte após o romantismo e é a base sobre a qual a noção de arte autônoma se engendra. A arte autônoma é a autonomia regulamentada na forma de revelação-de-mundo.

O problema é que o capitalismo e a cultura burguesa, e a própria democracia burguesa, não oferecem relação fixa com tal excedente. O desenvolvimento cultural é muito rápido e complexo, há muitas novas energias emergentes do próprio processo de modernização para garantir qualquer posição previsível para essa "qualidade excedente". Há uma constante criação de novos valores, mais práticos e populares, que sugerem a possibilidade de uma cultura que pode operar sem muito dessa "qualidade excedente" e um tipo de cidadão que não conhece muito tal excedente, ou, por fim, não necessita dele,

e não sentirá seu desaparecimento; esse novo cidadão se ajustou às limitações, ou características, da recente cultura de massa.

A questão para a vanguarda seria como garantir ou validar – ou simplesmente manter viva – a noção de "qualidade excedente" sob as condições contemporâneas. Não há validação autoevidente disponível, já que o apego ao *superávit* depende de uma noção já existente: a vaga e mesmo obsoleta ideia da "boa vida". E, embora a modernização da sociedade reconheça o valor da educação moral e sentimental, muitos de seus líderes entendem que o mundo pode funcionar muito bem com o mínimo desse tipo de coisa, e, para muitas pessoas, com um mínimo muito parco, administrado por agências públicas e privadas e, cada vez mais, pelas indústrias de mídia de massa e entretenimento, para as quais tal ideia de excedente é reduzida à da (relativa) prosperidade.

Esse é o fundamento da famosa mediocridade burguesa – a redução da noção de excedente a um mínimo funcional, compatível com o ciclo capitalista e a boa ordem de sua cultura conformista. Esta mediocridade é a grande ameaça às artes canônicas e seus padrões de qualidade e significado e é o assunto da arte e crítica vanguardistas desde Flaubert e Baudelaire, passando por "Vanguarda e kitsch", de Clement Greenberg, de 1939, até a *Teoria estética*, de

Theodor Adorno, e *Art and Objecthood*, de Michael Fried, ambos dos anos 1960[4].

A resposta artística mais consistente fora a ocultação da arte, para usar um termo empregado pelos surrealistas. Uma contraposição do que chamamos de "profundidade" ou "excelência" à mediocridade circundante e à dormência de uma cultura cada vez mais instrumentalizada.

E, para complicar, tal excedente não pode ser defendido por nada além de inovação, pelo Novo. Com todos os seus traços ameaçadores, novas condições devem ser encontradas e de algum modo transformadas e testadas a propósito da ocultação da arte necessária em face da destrutiva direção do desenvolvimento cultural geral. Dessa maneira, a noção romântica da emancipação universal e de desenvolvimento da consciência é colocada em um estado de emergência em meados de 1920 – e assim permanece desde então. A situação de emergência se tornou permanente. Estamos aprisionados, mantidos firmemente no estágio da preservação do excedente cultural, e nossos esforços continuamente minados pelo sucesso das formas da cultura de massas, que atraem a atenção e o interesse de artistas, principalmente porque são o terreno das mais impressionantes inovações e da própria novidade. Essa sensação de galopante atualização é cada vez

mais intensa, mais abrangente, e e os artistas parecem estar ficando para trás [*artists seem to keep falling further behind*]. E, à medida que isso ocorre, a viabilidade de uma arte autônoma, especialmente em suas formas canônicas, parece fraquejar.

É cada vez mais difícil resistir à afirmação de que a novidade e o reconhecimento são essencialmente a esfera de ação das mudanças tecnológica e da cultura de massas, que em grande parte incorporou muitas das características da "difícil" e misteriosa arte erudita. A arte pop foi, obviamente, o momento decisivo para tanto. Mas, nesse ponto, o *ready-made* é mais importante do que a arte pop e, além disso, a antevê; é por isso que acrescentei o nome "Duchamp" a essa corrente, em vez do nome "Warhol".

O *ready-made* é uma ocultação levada ao extremo e virada do avesso, surgindo como popularização, disponibilização da arte a tudo e a todos. Uma propalação como provocação – a fórmula do estardalhaço vanguardista. A magia do *ready-made* é que ele alcança um senso mallarmeano de dificuldade ao mesmo tempo que aparentemente rejeita a interioridade da "arte difícil".

Ele aceita as transformações tecnológicas e sociais do processo de modernização e as substitui de uma só vez pelos *métiers* da arte canônica, abrindo as portas para todo e qualquer processo e método,

e para que toda e qualquer pessoa com toda e qualquer habilidade ou falta de habilidade possa praticar e alcançar êxito na arte. Ele concretiza esse conceito romântico de que qualquer um pode ser artista, mas o faz de modo desprovido de todo romantismo. O gesto de Duchamp resume todas as incertezas sobre o cânone e sua relação com o processo de modernização.

Há muito a dizer sobre o *ready-made* e seus efeitos, mas o ponto mais significativo nesse cenário é que, embora formulasse e respondesse novas questões sobre a natureza da arte e parecesse sugerir um tipo de arte plenamente nova, e apesar de alguns comentaristas (em certa medida o próprio Duchamp) afirmarem que se instituía uma negação do conceito e da definição existentes de arte, o *ready-made*, afinal, não conseguiu rejeitar ou invalidar nada. Fora capaz apenas de acrescentar uma gama aparentemente infinita de novas possibilidades, removendo os critérios há muito estabelecidos que as elidiam, mostrando que os cânones não eram conceitos irrevogáveis de arte, mas unicamente exemplos dela.

Mas, embora o *ready-made* fosse familiar aos artistas informados e sofisticados, ao menos na Europa em meados da década de 1920, ele não consistia em um fator decisivo para o pensamento de vanguarda até a década de 1960, quando, por sua vez, foi radicalizado

pela arte conceitual. Nas mãos de Picasso, Matisse, Brancusi ou Mondrian, pintura e escultura ainda eram modelos tão poderosos para a arte que encobriram as implicações intelectuais do gesto *ready-made* por cerca de 40 anos.

A redução conceitual da arte a uma simples afirmação da validade de tal afirmação enquanto obra de arte é a conclusão do discurso iniciado pelo ready-made. A redução conceitual reiterou a impossibilidade de excluir qualquer objeto, gesto ou evento da designação "arte", e o fez de modo a superar qualquer ambiguidade na postura de Duchamp. Entre os anos de 1920 e 1960, centenas de artistas se acostumaram com o esplendor da "grande arte moderna" e até fatigaram-se um pouco dela. Isso fez com que a arte mesma parecesse um pouco desgastada e, nessa atmosfera, jovens artistas ficaram cada vez mais intrigados com o campo aberto sugerido pela invenção duchampiana amadurecendo-se, nesse processo, as condições do que podemos chamar de atual condição pós-conceitual.

A característica mais relevante da condição pós-conceitual é legar intacta e equivalente a validade de todas as formas de arte, das mais antigas às mais recentes. Toda a corrente vanguardista, portanto, não encontrou modos de estabelecer critérios

para invalidar qualquer forma de arte ou criar qualquer nova hierarquia de formas significativas.

Mesmo que fosse viável pensar o *ready-made* como uma negação de outras formas de arte, ainda teríamos que concluir que a vanguarda nada pôde fazer com essa negação. Isso parece duchampiano – essa "negação" que não nega coisa alguma e que deixa tudo como era antes de ser promulgada. Ao reconhecer que uma abertura tão radical a uma infinidade de novas formas e possibilidades fora a inovação mais significativa desde 1920, ainda somos obrigados a admitir que nada disso reduziu a validade das formas canônicas.

Dentre as novas possibilidades pós-conceituais, a mais desafiadora é a que chamaria de arte da pseudo-heteronomia, uma arte que cria certo mimetismo da arte não autônoma ou pós-autônoma a partir do interior da estrutura institucional e categórica da arte autônoma. Esta é a arte que declara sua intenção de escapar das limitações e enquadramentos da arte autônoma por meio da imitação, inclusão ou citação de atividades, métodos ou situações, entre outros, de um domínio externo à arte. Ela encena uma fuga, mas nunca escapa realmente. Isso cria uma incerteza fascinante sobre se de fato deseja se libertar.

O único passo além disso seria a arte real, conscienciosa e pós-autônoma, a arte autenticamente não autônoma, e há apenas um modelo significativo para tanto: aquele originado e engendrado pelo construtivismo ou produtivismo de estilo soviético.

O conceito e os critérios desta corrente dependem também de uma crítica à cultura burguesa, mas, desta vez, não a partir de seu interior. Seu fundamento é o marxismo, mais especificamente, o leninismo.

Duas propostas leninistas são aqui relevantes:

A primeira é a insistência de que a democracia burguesa é essencialmente um instrumento de domínio de classe, talvez sua forma final, a mais sofisticada forma de ditadura de classe. As virtudes da democracia, se é que existem, são questões menores, de pouca importância e irrelevantes para o leninismo. A democracia burguesa é apenas algo a ser superado.

A segunda trata do enunciado de que o proletariado fora concebido pela indústria em larga escala e identifica-se de modo quase ontológico com o processo industrial moderno. Disso se afirma que a vida cultural proletária e todas as suas possíveis práticas culturais estarão enraizadas por completo nessa relação com a produção industrial. Ademais, uma vez que o proletariado é o

precursor da iminente e universalmente emancipada humanidade, suas raízes são o germe de toda civilização futura.

Esses princípios são reiterados em todos os aspectos do construtivismo soviético e se tornaram familiares nas últimas nove décadas à medida que aprendemos mais sobre esse ambiente e que seus princípios básicos foram adotados e experimentados por gerações de artistas de dentro e de fora do mundo soviético do "socialismo desenvolvido" [*Actually Existing Socialism*].

O quadro estabelecido pelo construtivismo leninista evidencia que a vanguarda boêmia é essencialmente um movimento de protesto e que não tem como transpor os limites do domínio capitalista, das relações jurídicas e de seu desenlace, a arte autônoma. O construtivismo anseia mais do que ao simples protesto; ele visa à reconstrução e à "reformulação" [*re-functioning*] da categoria da arte como um todo (Uso uma tradução para o inglês dos anos 1970 de um termo favorito de Brecht e Benjamin). Trata-se de um objetivo ambicioso, e sempre me surpreendo com o fato dele ter alcançado tão pouco nos últimos 90 anos. A arte desse período se mostra predominantemente autônoma, salvo alguns exemplos importantes de trabalhos pseudo ou mimeticamente heterônimos.

No entanto, a teoria, ou discurso ou modelo de arte construtivista pós-autônoma mantém alguma posição substancial, ainda que praticamente não haja exemplos artísticos a apontar. Explicito-o pois é essencialmente o modelo inédito de oposição à arte autônoma, o único que parece ter fundamento para propor um tipo de cultura realmente diferente, em que a arte autônoma já não tem grande importância.

Pode ser que desse processo mimético surja uma autêntica arte pós-autônoma; essa possibilidade é uma das questões mais intrigantes do debate contemporâneo. Se isso ocorrer, será do costumeiro modo imprevisível. De tal processo há apenas um aspecto sobre o qual podemos especular com algum senso de concretude: a questão dos problemas internos da formulação leninista-construtivista e o motivo pelo qual ela provavelmente não participará da próxima fase da transformação da esfera artística.

Se a democracia burguesa consiste no domínio de classe, logo, o estatuto jurídico de seus indivíduos – a relação autônoma da pessoa com o Estado e o poder exercido por ele – é insignificante. Portanto, qualquer forma de expressão dessa autonomia não passa de um reflexo ideológico da "ditadura da burguesia". O indivíduo autônomo é um espectro da ideologia burguesa, e a negação de sua identidade [*its*

non-entity] é exposta na crítica ideológica. Nesse espírito, voltando-nos para a arte, devemos fazer o movimento óbvio de incriminação da arte autônoma e seu cânone, e desse ponto em direção à noção de que a arte deve ir "além da autonomia" de modo a participar da reconstrução revolucionária da sociedade. As formas requeridas para tanto serão aquelas pós-autônomas concebidas pelo modelo construtivista.

Essas formas são mais apropriadamente realizadas nas novas mídias engendradas pela indústria moderna. Não haveria argumento convincente para preservar meios antigos, pois eles são o resíduo da ditadura das velhas classes dominantes e podem apenas demover a consciência de volta a atitudes servis, que são "obsoletas" e "objetivamente reacionárias", para usar termos que eram populares tanto na década de 1920 quanto na década de 1970. O genuinamente Novo emergirá da transcendência do artista em relação à autonomia artística bem como à natureza artesanal da arte dos estúdios e ateliês.

Nesse caso, temos uma maneira de reinventar a arte com base no estado mais desenvolvido das forças produtivas e da divisão do trabalho, um modo de espalhar abordagens criativas em todos os domínios sociais concebíveis com resultados imprevisíveis, uma abertura sem precedentes ao futuro.

Esta é uma opção atraente à emergência permanente e à tarefa extenuante de preservar a "qualidade excedente", uma alternativa à condição sitiada do artista à moda antiga [*old-school type artist*], incessantemente exaurido pelo simples ímpeto de mudança geral e pelas aparentes restrições do cânone.

No entanto, para justificar a rejeição das artes canônicas e autônomas, é preciso aceitar a revogação da identidade jurídica, tacitamente ou não, com base na crítica leninista da democracia burguesa. Historicamente, a maioria, senão todas as críticas ao leninismo, concentraram-se nisso, observando nesta experiência a defesa das formas de governo autoritárias, até mesmo totalitárias, como uma maneira de revolução autodestrutiva que acarreta desastre social e regressão – do autoritarismo do velho mundo ao totalitarismo do novo mundo.

Este exemplo de argumento contra as categorias leninistas não foi considerado sério durante os anos 1920 e, novamente, nos anos 1960 e 70; o "consenso progressista" era de que seriam reacionários e irrelevantes. Mas este entendimento se desintegrou à luz do desaparecimento da URSS, da confusão contemporânea sobre a natureza do socialismo e do novo reconhecimento do significado global dos direitos individuais e da identidade jurídica.

Sem seguir adiante com a análise, podemos reconhecer que não havia fundamento válido para o tipo de negação da identidade e da soberania exigida pelo leninismo. E, portanto, por extensão, nenhuma validade para a negação da arte autônoma e o descarte de suas formas canônicas em alguma lata de lixo da história.

Se a corrente leninista estava errada sobre a soberania, também deveria estar errada sobre a autonomia.

Se estava errada sobre a autonomia, deveria estar errada sobre a relevação-do-mundo, sobre qualidade artística e sobre o julgamento do gosto.

Se estava errada sobre tudo isso, deveria estar igualmente errada sobre a pintura, assim como estava errada sobre todas as artes canônicas e sua posição e valor tanto antes quanto agora.

Mas, ao dizer "estar errada", não significa que não contribuíra com algo de valor. A aversão à autonomia, à soberania e ao cânone é autêntica e expressa ressalvas relevantes sobre todos esses assuntos. Tal repulsa tornou-se norma cultural e foi popularizada a ponto de atualmente abranger formas de arte *pop* de cultura de massas. Trata-se de um elemento permanente e irreversível do modo como a arte se desenvolve. Nesse sentido, na arte nada é desperdiçado, nada é irremediavelmente obsoleto, nada é sim-

plesmente "reacionário".

A ordenação calcada na revelação-do-mundo das artes canônicas permanece válida nos mesmos termos e circunstâncias em que sua aparente antítese – a estrutura artística neoconstrutivista e antiautônoma – logrou sua própria validade.

Isso significa que a pintura é o que sempre foi nos tempos modernos (e talvez em todos os tempos); que sua relação especial com o sentido de independência não pode ser dissolvida pelas críticas que foram elaboradas para este fim. Mas, embora tais críticas tenham falhado em rejeitar a pintura, elas desempenharam um papel importante em legitimar e estimular o desdobramento das novas formas de arte. Uma vez que articulamos essa nova relação por meio de uma despedida crítica dos dogmáticos termos leninista dos anos 1970, somos obrigados a reconhecer que as artes canônicas e as novas formas que funcionam contra o cânone não estão em uma relação ideológico-crítica antagônica entre si. Em vez disso, a legitimidade tanto das artes canônicas quanto das formas mais recentes está enraizada na complexidade e vivacidade do conceito que as enfeixa, o de arte autônoma. As novas formas de arte pós-autônomas, não autônomas ou mesmo antiautônomas, caso ultrapassem a fronteira da pseudo-heteronomia, serão resultado da complexidade e expansividade do

próprio conceito de arte autônoma. Elas não poderão deixá-lo para trás sem nenhum traço na memória ou marca, nem, na melhor das hipóteses, desejarão fazê-lo por si mesmas.

NOTAS

1. Publicado originalmente em WALL, Jeff. Some Comments on the Claims Made For and Against Painting, *Nonsite*, n. 35, maio de 2021. Disponível em: <https://nonsite.org/some-comments-on-the-claims-made-for-and-against-painting/>. Acesso em: 10 abr. 2022. A revista *Ars* agradece ao artista a concessão dos direitos de reprodução do texto.

2. Embora o autor não mencione diretamente, a noção de "revelação do mundo" [*Welterschließung*] foi explorada pelo filósofo alemão Martin Heidegger (2015) em seu consagrado livro *Ser e Tempo* e diz respeito ao modo como os objetos se tornam inteligíveis e significativamente relevantes para os indivíduos por efeito de sua experiência e participação em um mundo ontológico, isto é, um domínio em que operam significados e pressupostos estruturados de maneira holística. Um meio primário de acesso a tal compreensão se daria justamente pela convivência interpessoal e por meio da própria linguagem [N.T.].

3. A definição do belo como "promessa de felicidade" proposta por Stendhal é apresentada em De *L'amour* (1980, p. 59), para versão em português consultar Stendhal (1999) [N.T.].

4. Para versões em português, cf. GREENBERG (2013), ADORNO (2008) e FRIED (1998) [N.T.].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e Kitsch. In **Arte e cultura** / trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 27-44.

HEIDEGGER, Martin. **O ser e o tempo**. São Paulo: Editora Vozes, 2015.

STENDHAL, H.-M. B. **De l'amour.** Paris: Gallimard, 1980.

STENDHAL, H.-M. B. **Do amor**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SOBRE O AUTOR

Jeff Wall defendeu seu mestrado pela University of British Columbia, em 1970, e dedicou-se à atividade acadêmica ao longo da década subsequente, estudando com o famoso historiador de arte britânico T. J. Clark no Courtauld Institute of Art, em Londres. É conhecido pela produção de fotografias de grande formato com temas que variam de cenários urbanos a *tableaux* elaborados que assumem a escala e a complexidade das pinturas históricas do século XIX. Seus trabalhos integram as coleções da Tate Gallery, Art Institute of Chicago, Hammer Museum, Kunstmuseum Basel, entre outros. Wall atualmente vive e trabalha em sua cidade natal, Vancouver, no Canadá.

SOBRE O TRADUTOR

Leonardo Nones é doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAV-ECA/USP), na área de História, Teoria e Crítica, e bacharel em Filosofia pela mesma universidade (FFLCH/USP). Integra a equipe editorial da revista *Ars*.

Artigo recebido
em 22 de abril de 2022 e
aceito em 27 de abril de 2022.

INSTRUÇÕES AOS COLABORADORES

As contribuições para a revista podem ser enviadas em português, inglês ou espanhol. 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 indicado.

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.

PARA OUTRAS INFORMAÇÕES
http://www.revistas.usp.br/ars/
ars@usp.br

LISTA DE DEFESAS

MESTRADO

Título: "Arte olfativa: os limites e potências do cheiro enquanto poética"
Aluno: Ana Carolina Braga Neto
Orientador: Monica Baptista Sampaio Tavares
Data da Defesa: 26/01/2022

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, quando localizados, de seus representantes legais.

© 2022 dos autores e da ECA | USP

distribuição on-line / dos editores
textos Edita Book
títulos e notas Univers LT Std
capa Antônia Perrone