

ARS | ANO 21 | N 49 | 2023

N.49

UNIVERSIDADE

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora 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

Coordenador Prof. Dr. Mario Ramiro

Vice-Coordenador Prof. Dra. Sumaya Mattar

Membro Profa. Dra. Lúcia Machado Koch

Secretaria Daniela Abbade

DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

Chefe Profa. Dra. Silvia Regina Ferreira de Laurentiz

Vice-Chefe Prof. Dr. João Luiz Musa

Secretaria

Regina Landanji

Solange dos Santos

Stela M. Martins Garcia

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]

Editora assistente

Lara Casares Rivetti

Projeto gráfico

Nina Lins

Logotipo

Donato Ferrari

Diagramação

TikNet e Leonardo Nones

Assistência editorial

Leonardo Nones, Beatrice Frudit e Eliane Pinheiro

Capa

Evandro Carlos Jardim e Leonardo Nones

Produção editorial

Lara Casares Rivetti e Leonardo Nones

Preparação e revisão de texto

Lara Casares Rivetti, Beatrice Frudit e
Eliane Pinheiro

Tradução espanhol

Jéssica Melo

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]

Mario Ramiro

[USP]

Milton Sogabe

[UNESP]

Moacir dos Anjos

[Fund. Joaquim Nabuco]

Mônica Zielinsky

[UFRGS]

Regina Silveira

[USP]

Robert Kudielka

[Univ. der Künste Berlin]

Rodrigo Duarte

[UFMG]

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

[UFBA]

Sônia Salzstein

[USP]

Suzete Venturelli

[UFRGS]

Tadeu Chiarelli

[USP]

T. J. Clark

[Univ. of California]

Walter Zanini [*in memoriam*]

[USP]

© dos autores e do Depto. de Artes Plásticas
ECA_USP 2023
<http://www2.eca.usp.br/cap/>

ISSN: 1678-5320

ISSN eletrônico: 2178-0447

Contato:

ars@usp.br

ARS

Os vinte anos de publicação ininterrupta da revista ARS são comemorados, nesta 49^a edição, com um dossiê em torno dos cinquenta anos da criação do curso de Pós-Graduação em Artes na Universidade de São Paulo, iniciativa pioneira no país. Reunidas em um só Programa de Pós-Graduação, as Artes Plásticas, a Música e as Artes Cênicas obtiveram o credenciamento do mestrado acadêmico em Artes em 1974 e do doutorado em 1980. Além de precursora, a pesquisa em Artes então desenvolvida na ECA colaborou para definir critérios para a acolhida das especificidades do campo artístico no âmbito das pesquisas universitárias, tornando-se uma referência para a constituição de outros programas de pós em Artes Brasil afora. Em 2006, o programa de Artes da ECA foi desmembrado em três programas autônomos, e as Artes Visuais estabeleceram duas áreas de concentração para suas pesquisas, as Poéticas Visuais e a Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte.

Saudamos, com este volume, a todas e todos que contribuíram ao longo dos anos com o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e com a Revista ARS nas pessoas de Evandro Carlos Jardim, Regina Silveira, Annateresa Fabris e Carmela Gross, professores que generosamente colaboraram no Dossiê 50 Anos. Mais do que remorar, os ensaios visuais e o conjunto de textos e entrevistas que abrem este volume de ARS buscam demarcar os caminhos percorridos por artistas, teóricos, professores e discentes do PPGAV na busca incessante pela pesquisa qualificada a partir das particularidades do campo artístico e dos complexos desafios postos à produção e à escrita em arte hoje.

SUMÁRIO

10

ENSAIO VISUAL | DOSSIÊ PPGAV-ECA-USP

**REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA DA GRAVURA
EM METAL**

EVANDRO CARLOS JARDIM

32

ARTIGO INÉDITO | DOSSIÊ PPGAV-ECA-USP

**A LINHA E O LUME (SOBRE EVANDRO CARLOS
JARDIM)**

CLAUDIO MUBARAC

43

ENSAIO VISUAL | DOSSIÊ PPGAV-ECA-USP

ANAMORFAS

REGINA SILVEIRA

59

ARTIGO INÉDITO | DOSSIÊ PPGAV-ECA-USP

**DESCREVER PARA NÃO EXPLICAR: O PAPEL
FUNDADOR DE ANAMORFAS PARA A PESQUISA
EM POÉTICAS VISUAIS**

GILBERTO MARIOTTI

89

ENSAIO VISUAL | DOSSIÊ PPGAV-ECA-USP

PROJETO PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CÉU

CARMELA GROSS

107

ARTIGO INÉDITO | DOSSIÊ PPGAV-ECA-USP

SOBRE CARMELA GROSS

MARIO RAMIRO

SUMÁRIO

113

ENTREVISTA | DOSSIÊ PPGAV-ECA-USP

ENTREVISTA COM ANNATERESA FABRIS

LILIANE BENETTI, BEATRICE FRUDIT, ELIANE PINHEIRO,
LARA RIVETTI E LEONARDO NONES

134

ENTREVISTA | DOSSIÊ PPGAV-ECA-USP

ENTREVISTAS COM SÔNIA SALZSTEIN

LILIANE BENETTI, BEATRICE FRUDIT, ELIANE PINHEIRO,
LARA RIVETTI E LEONARDO NONES

174

ENTREVISTA | DOSSIÊ PPGAV-ECA-USP

ENTREVISTA COM TADEU CHIARELLI

LILIANE BENETTI, BEATRICE FRUDIT, ELIANE PINHEIRO,
LARA RIVETTI E LEONARDO NONES

200

ARTIGO | DOSSIÊ PPGAV-ECA-USP

VANGUARDAS DESMATERIALIZAÇÃO, TECNOLOGIAS NA ARTE: AS REFLEXÕES DE WALTER ZANINI

EDUARDO DE JESUS

235

ARTIGO INÉDITO

LE CORBUSIER 1929 - RAÇA NO RIO DE JANEIRO E NA AMÉRICA LATINA

FLAVIO ANTONIO DUGO BRAGAIA

280

ARTIGO INÉDITO

CORPO, AMBIENTE E LUTA: USOS DA TERRA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

GABRIELI PRISCILA SIMÕES

SUMÁRIO

323

ARTIGO INÉDITO

**A PINTURA COMO RESISTÊNCIA: GILLES DELEUZE
INTERPRETE DO PINTOR IRLANDÊS FRANCIS
BACON**

CARLOS HENRIQUE DOS SANTOS FERNANDES

362

ARTIGO INÉDITO

**IRENE BUARQUE NOS ANOS 80: CONTATOS E
CRUZAMENTOS ENTRE LISBOA E SÃO PAULO EM
TORNO DA ARTE EXPERIMENTAL**

PABLO SANTA OLALLA

415

ARTIGO INÉDITO

**A CONDIÇÃO DO EXÍLIO: A PERMANÊNCIA DE
DAVID PÉRLOV POR DETRÁS DA IMAGEM EM
DIARY 1973-1983**

GABRIEL FAMPA

455

ARTIGO INÉDITO

**O INCÊNDIO NO MUSEU NACIONAL EM
SUBTERRÂNEA**

GUILHERME CARRÉRA

506

TRADUÇÃO

A ESTÉTICA DO RUÍDO

TORBEN SANGILD

TRADUÇÃO JULIANA FRONTIN

538

DOSSIÊ PPGAV-ECA-USP

**ANAIS DO 1º SEMINÁRIO LINHA DE PESQUISA
HISTÓRIA, CRÍTICA E TEORIA DE ARTE DO
PPGAV-ECA-USP**

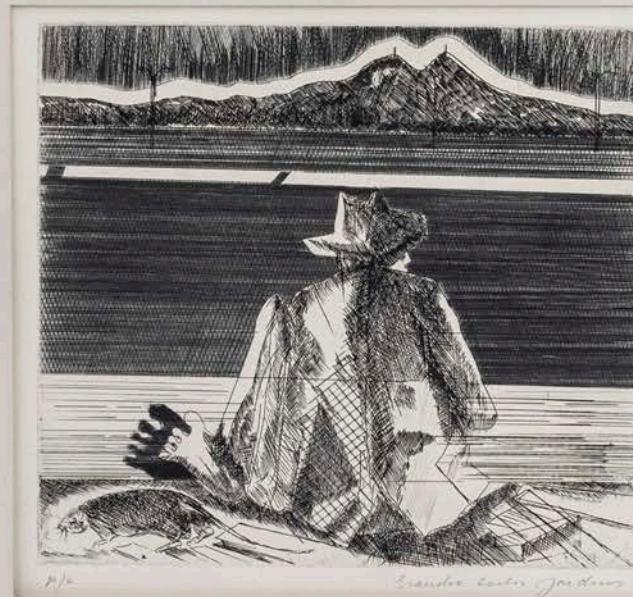
REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA DA GRAVURA EM METAL

EVANDRO CARLOS JARDIM



F1 A

B



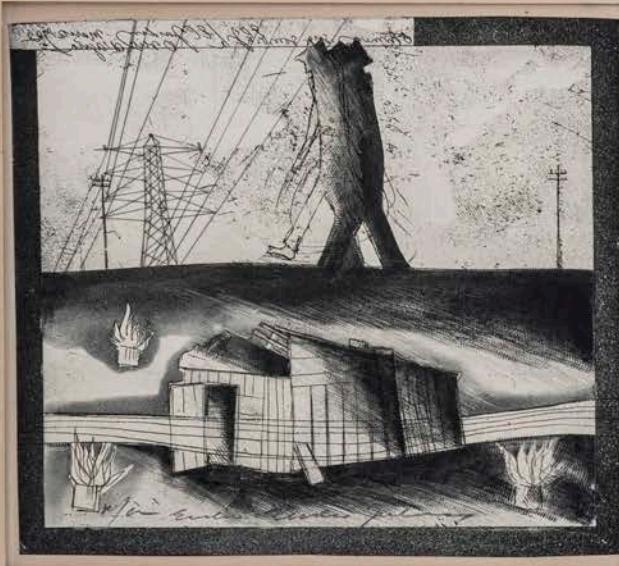
F2



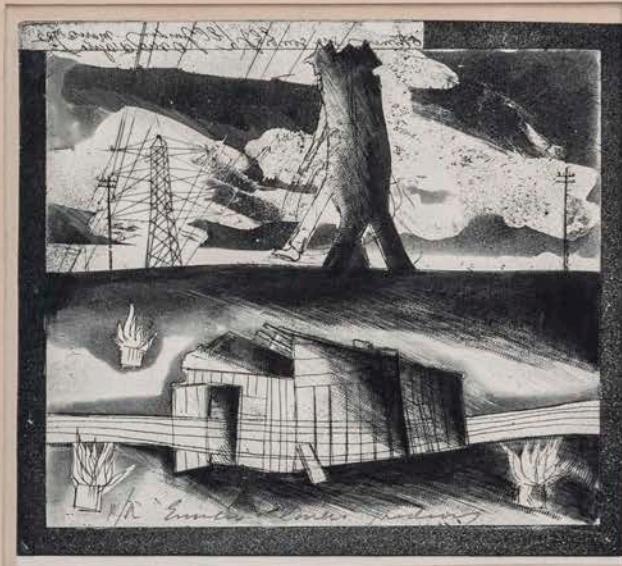
F3



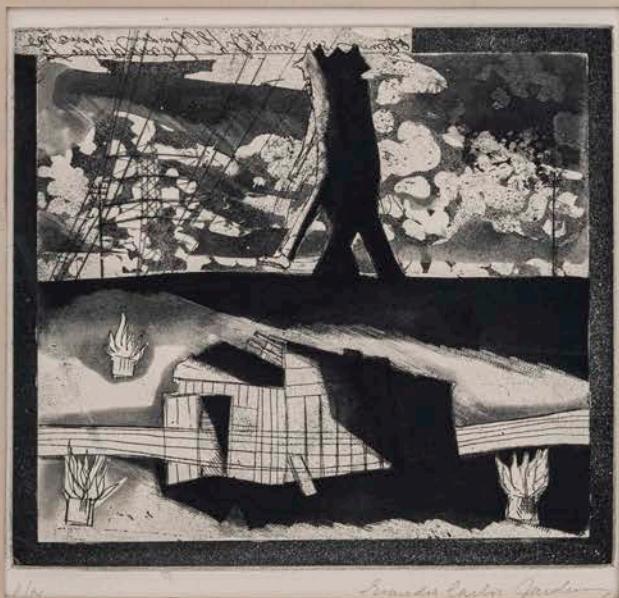
F4



F5A



B



116



117



F 6 A



B



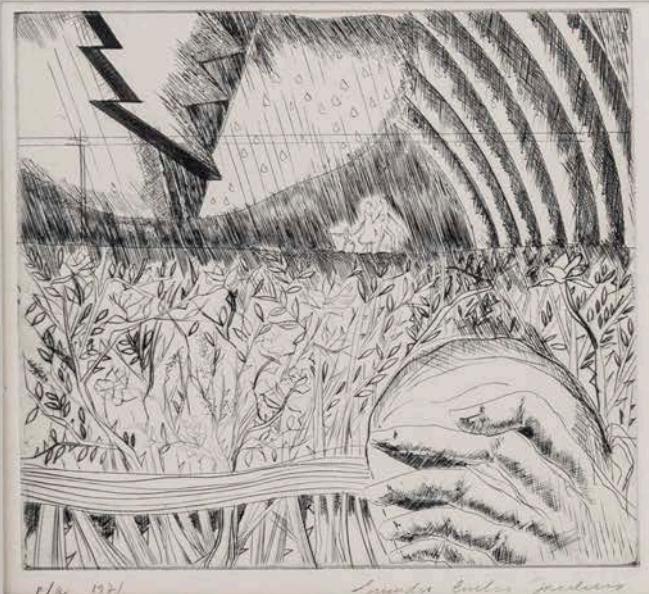
1960
Grandes Casas Náufragos



1960
Tres Casas Náufragos

F7 A

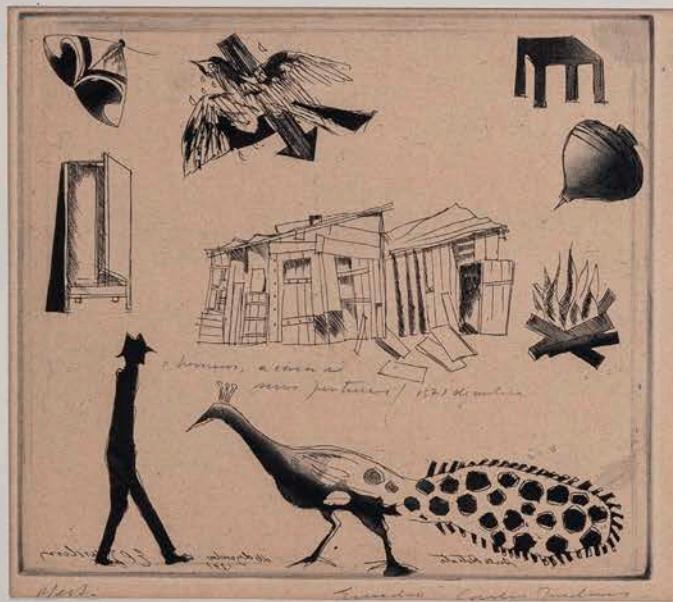
B



F 8 A



B



F 9A



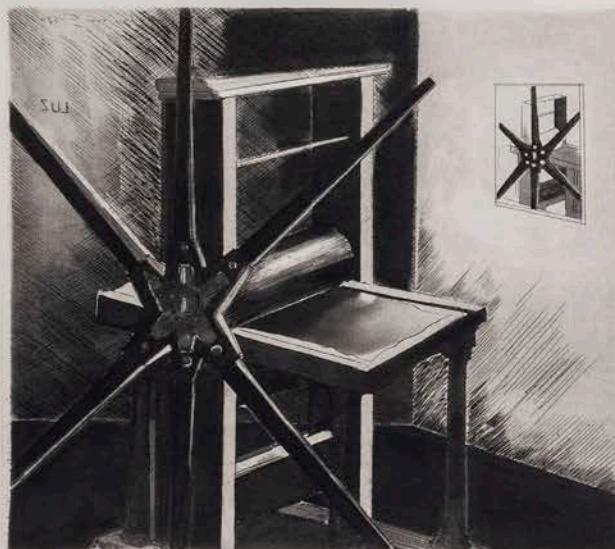
B



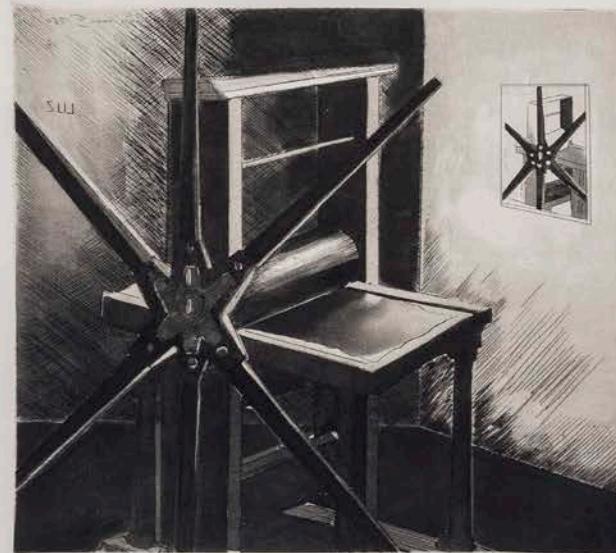
C



D



On
a otila en jardín, en video. 13 feb. 1980
Luis Carlos Jardines



Ya
a otila en jardín, en video. 13 feb. 1980
Luis Carlos Jardines

F 10 A

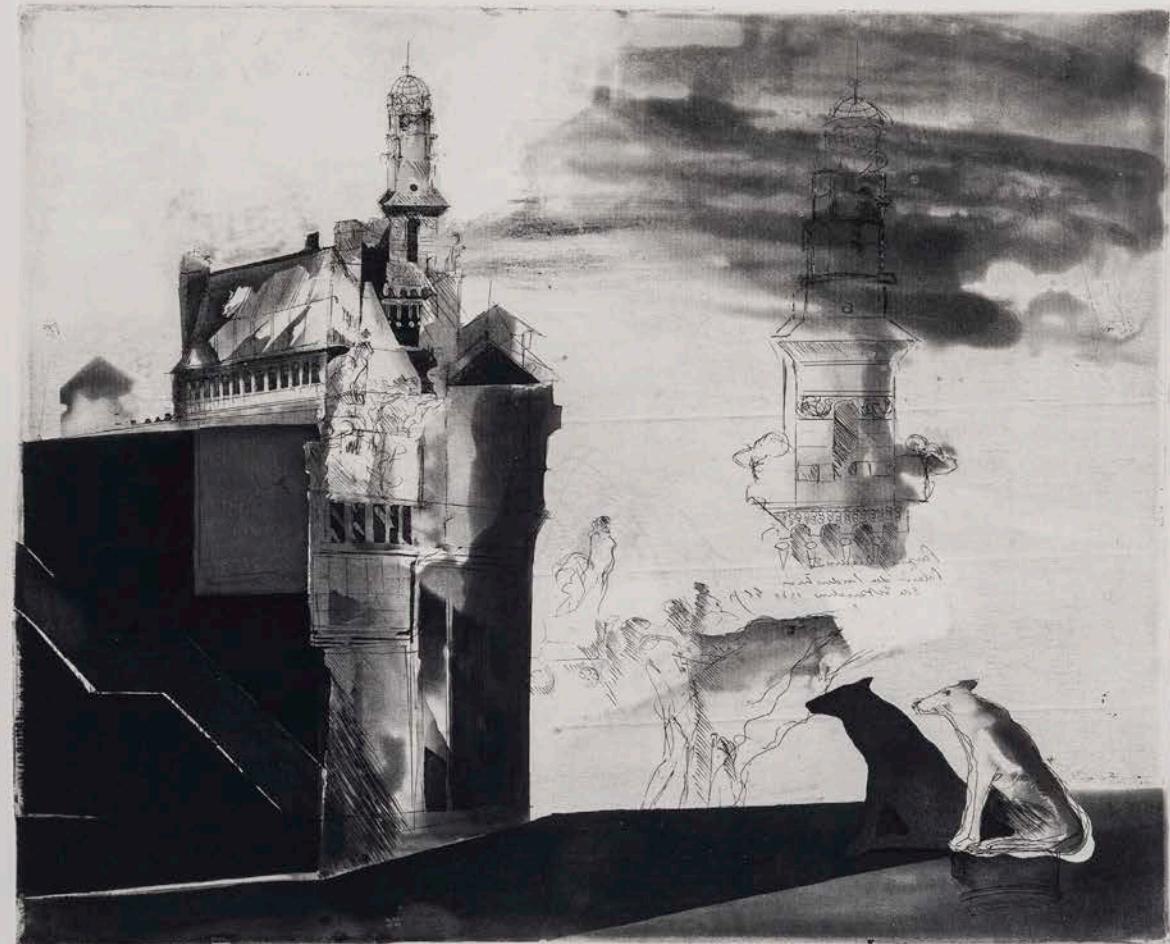
B

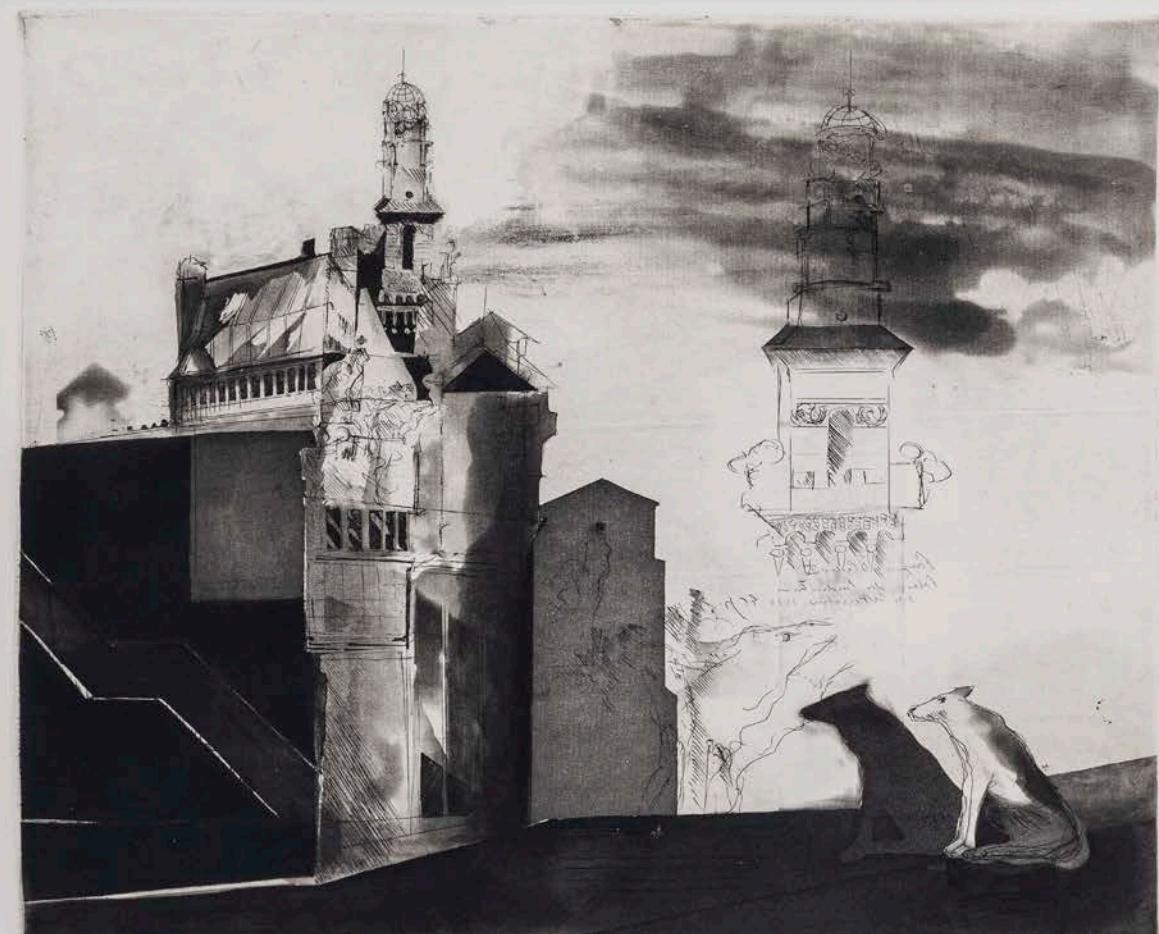


1907.

Louis-Louis Matisse

F 11





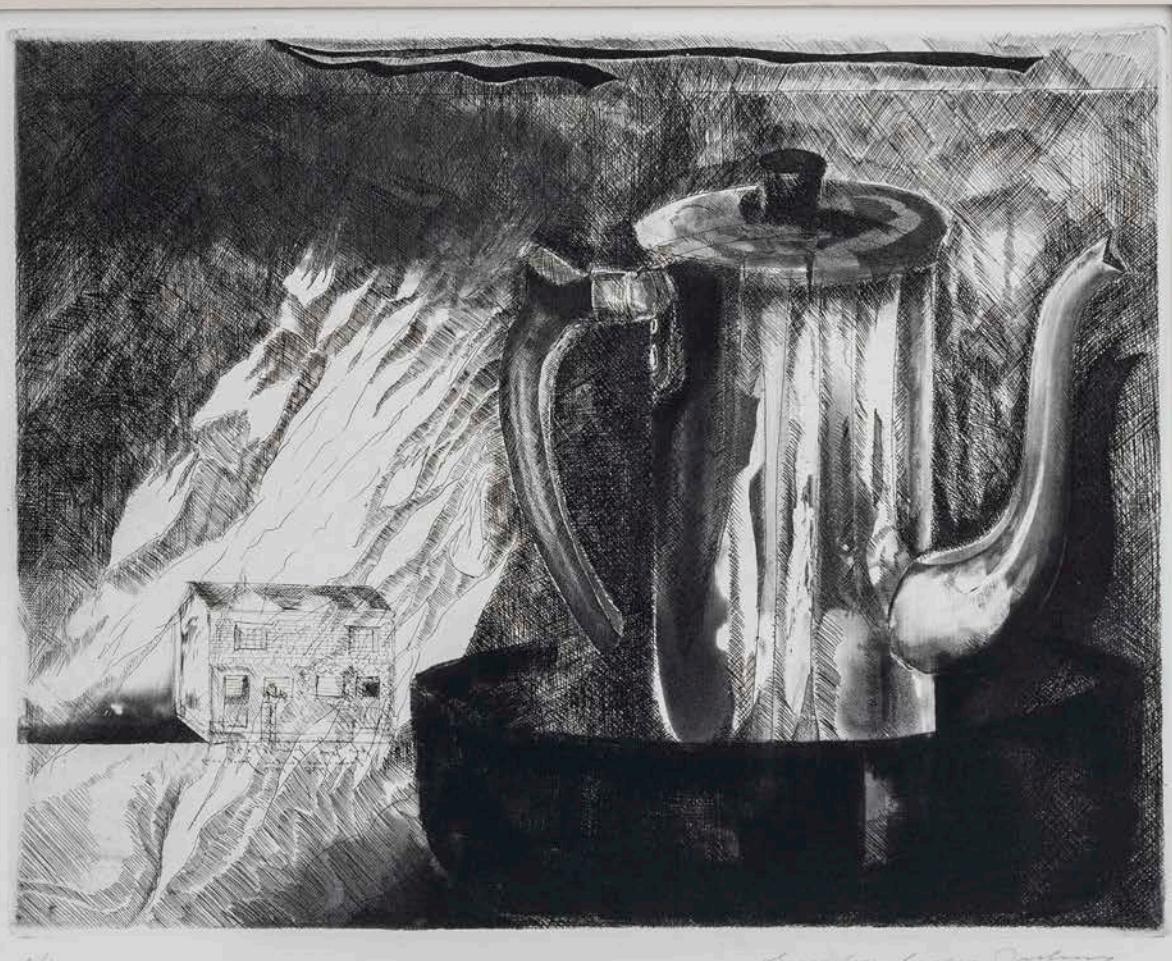


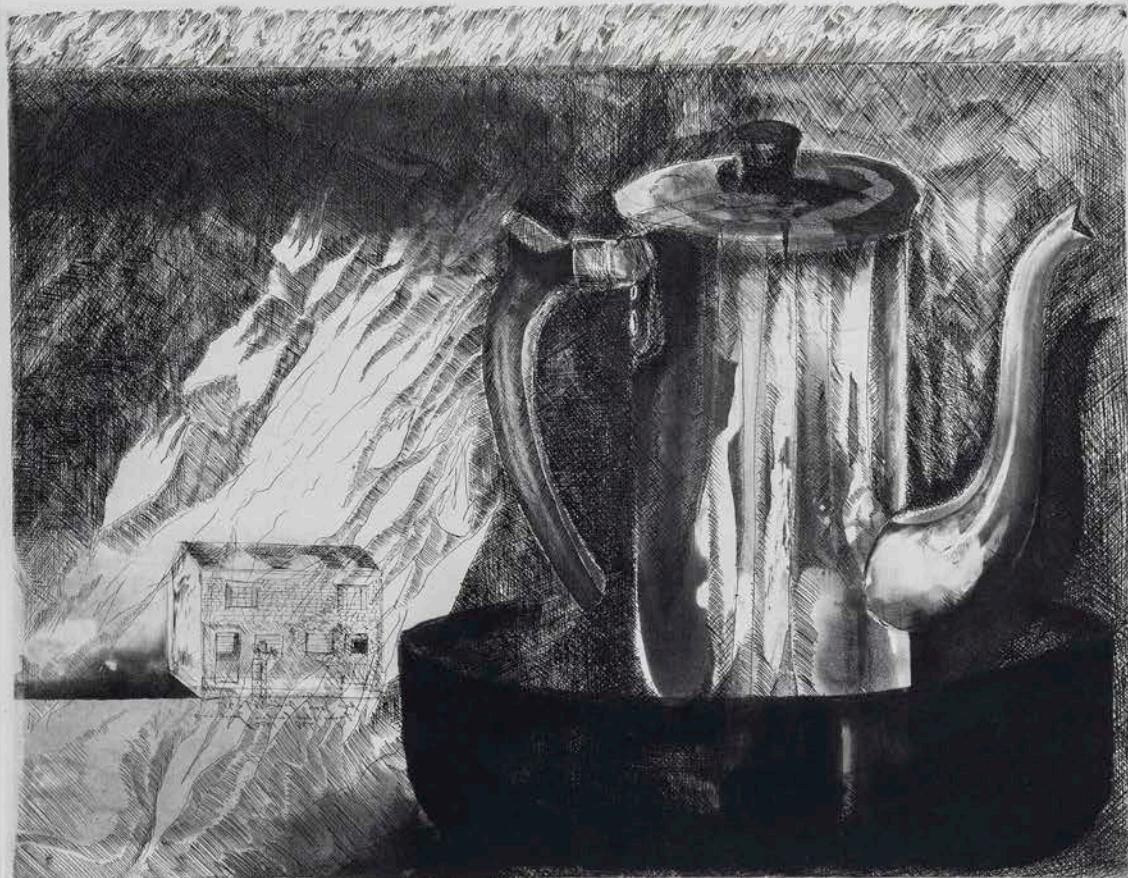
432

Strong and Small

23rd August 1928

Stanley Lector Jacobson





1/2

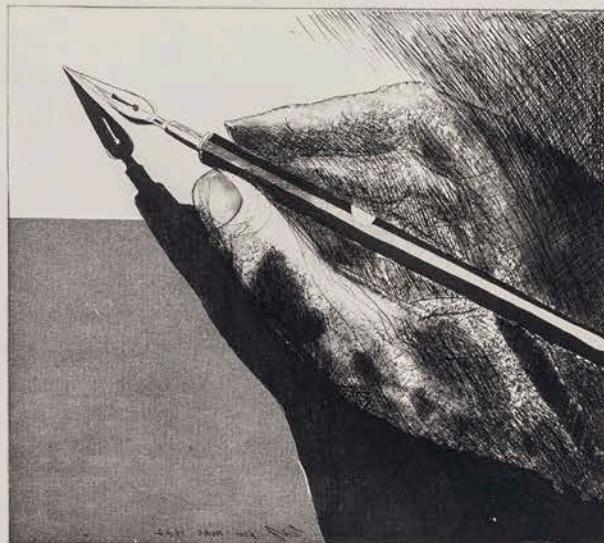
Southwicks Jardens



6/30 Tintoretto Ernst Barlach

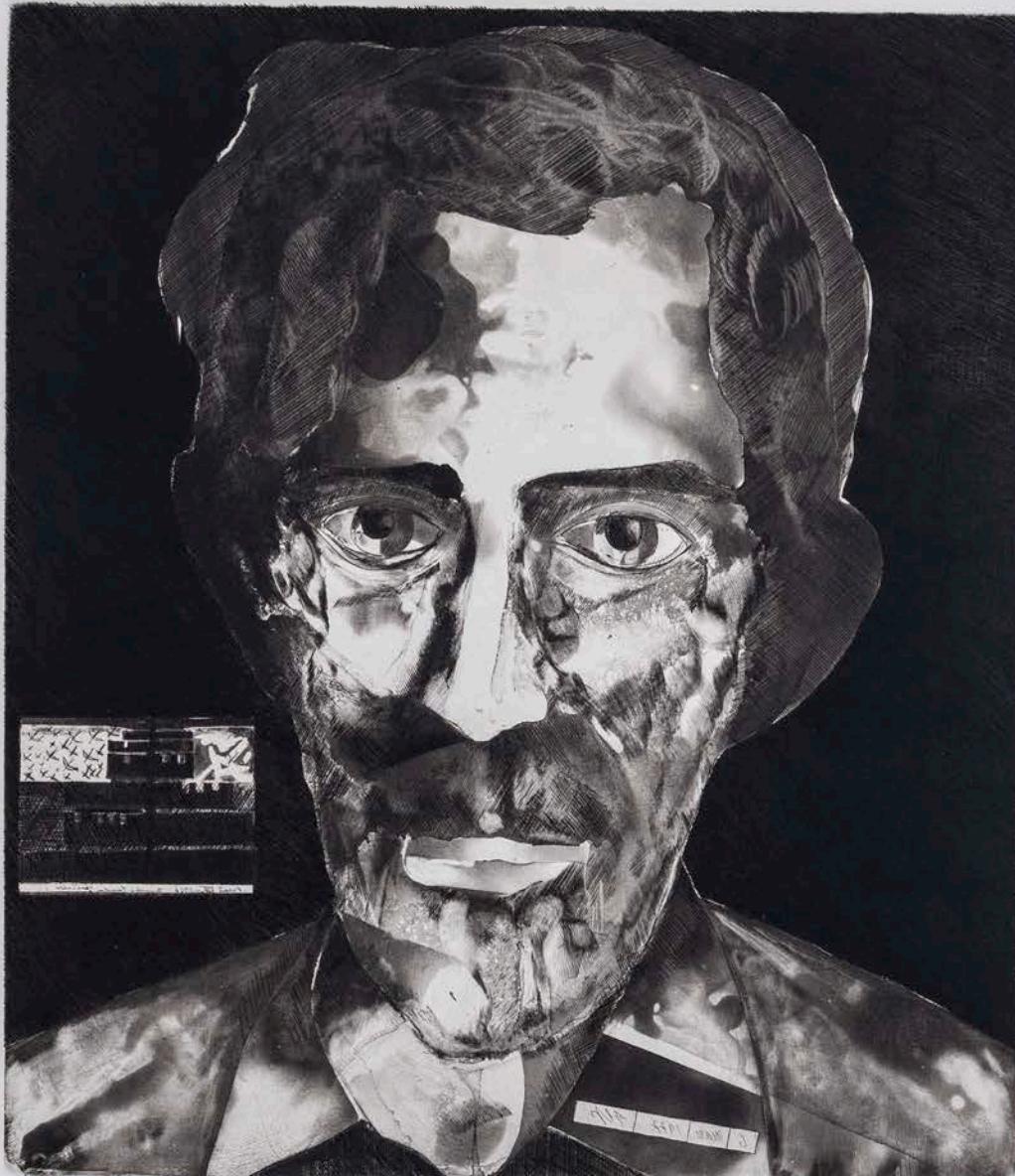


6/30 Wunderkammer Ernst Barlach



1/12

Engraving after J. M. W. Turner



SPU

R. 6th May, 1972

Emmett L. Kelly, Jr.



6/23

Monte - Parque natural a parque

12 de marzo 1979

Monte Llano grande

**Reflexões sobre a prática
da gravura em metal**
Evandro Carlos Jardim

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2023.211247>

CAPA E FIGS. 1-20

Evandro Carlos Jardim, *Reflexões sobre a prática da gravura em metal*, 1963-1988. Gravuras em metal, dimensões e técnicas variadas. Cortesia do artista. Fotografia Mariana Chama.

Imagens do Memorial descritivo da tese de doutoramento orientada pelo Prof. Dr. Walter Zanini e apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1989. O material está disponível no acervo da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

A LINHA E O LUME (SOBRE EVANDRO CARLOS JARDIM)

CLAUDIO MUBARAC

**THE LINE AND THE LIGHT
(ON EVANDRO CARLOS JARDIM)**

**LA LÍNEA Y LA LUZ (ACERCA DE
EVANDRO CARLOS JARDIM)**

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2023.219152

1

Em seu Memorial Descritivo da Tese de Doutoramento, apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, orientada por Walter Zanini, em 1989, podemos ler logo na apresentação, situando o trabalho a ser coletado e desenvolvido:

Considerar a matéria gráfica contestada do ponto de vista de sua “razão prática” e apreciá-la pela experiência, é o que se propõe neste trabalho. A gravura com seus atributos expressivos e de linguagem, as desejáveis relações de equilíbrio entre as técnicas e construção plena da imagem, sua “força inventiva”, a procura enfim de sua expressão; a qualidade da prova gráfica como meio de conduzir uma intenção, uma ideia, sem deixar de analisar a importância e a disponibilidade de seus procedimentos neste processo. A exposição de um projeto e suas possibilidades de consecução. (Jardim, 1989, p. II)

E segue mais adiante:



Estes estudos recolhidos inicialmente das anotações escritas e desenhadas em sucessivos cadernos de campo, serviram para compor assim e aos poucos o corpo gráfico de um único projeto amplo e aberto: a tentativa de figuração e transfiguração de um lugar; seus diferentes registros de luz, sua espacialidade e temporalidade, um esforço de apreensão de sua atmosfera. A montanha e o mar tomados e entendidos como seus limites simbólicos e a distância, um dado da paisagem, como referências de qualidade entre figuras diferentes de natureza diversa.

A própria paisagem como objeto de constante mutação, fonte extraordinária de movimento, e o traçado intuitivo de seu perfil. O desenho e a gravura como os meios de construção, examinados como método de trabalho.

As sequências de figuras gravadas e editadas sucessivamente a partir de então, estão todas relacionadas ao tema. Seguindo sua cronologia, as mais diretamente ligadas ao plano da exposição estão, em resumo, descritas e assim dispostas segundo sua expressão de caráter particular. (Jardim, 1989, p. III)

Depois disso, passa a enumerar as sequências que irão compor os registros escritos, desenhados e gravados, e a exposição, como “Interlagos Luz e Sombra – a noite e o dia”, “Figuras da margem”, “Figuras”, “Figuras jacentes”, dentre outras, sendo que a tese tem como corpo indissolúvel as anotações escritas, os desenhos e gravuras a serem expostos.

Atitudes como esta, de Evandro Carlos Jardim, são pedras fundamentais na construção da então ainda nova área nos Programas de Pós-Graduação da ECA/USP, neste caso, a de Poéticas Visuais.

Como alguém que foi aluno de Evandro e presenciou o desenvolvimento da tese, e antes o de seu mestrado também, “Procedimentos da gravura em metal”, pude testemunhar a fabulosa integridade do que foi apresentado e defendido, com as experiências proporcionadas por sua docência e sua produção artística. O que me faz, passados tantos anos, retomar o fio da meada dessa linha de ação que sedimentou, para mim e tantas outras pessoas, experiências fundantes, retomando alguns princípios por elas gerados, sem a pretensão de ter as respostas para o que eles indagavam e ainda indagam.



2

O que o desenho documenta? O que fica e o que nos escapa entre o traço, pensado como detrito material da linha, essa sim, pura entidade projetiva, e o que se tornou ausência? Seria a linha o lume de uma trajetória?

Essas são algumas das perguntas às quais o desenho e a gravura e, aqui em particular, o desenho de Evandro Carlos Jardim procuram responder.

Esse desenho, desde muito cedo em sua obra e até hoje, encara ao mesmo tempo uma fisicalidade cotidiana com que se confrontar e as muitas dimensões reflexivas que engendram. Apagam-se distâncias muito extensas entre investidas à chamada realidade, e o que há nela de palpável e viscoso, e dúvidas metafísicas. A noção de experiência que esse desenhar em sua práxis inicia é consequência e causa da instauração de sua invenção poética. Num mesmo gesto, essa invenção fabrica o destino, os sinais e os signos dessas imagens que quer fazer vigorar e excede à linha, como a luz excede os corpos refletores.

As imagens nunca estão no presente. No presente está o que elas representam. Assim, são instrumentos preciosos e eficazes para o resgate da memória, numa convivência tensa com as complexidades que suas relações com a história esboçam. Este, a meu ver, é ponto focal na leitura do trabalho de Evandro.

As figuras e as paisagens são coletadas a partir de um rio imenso. Amazonas, São Francisco, Pinheiros, Tietê, Nilo, Yangtze, Mississipi, Ob, Congo, Paraná, Mekong, Níger, Volga, Danúbio,

Ganges, Tigre, Eufrates, e o grande rio mítico/geográfico passa a ser o veio privilegiado, arterial e venoso a um só tempo, das andanças do artista pelos lugares de sua obra e de seu destino de desenhador.

Desenho e paisagem, desenho e transmissão, conhecimento instrumental, navegação e invenção são fundamentos de sua poética. Desenhos do jacente, desenhos das medidas – a distância como qualidade – e espacialidade animista e luminista configuram as chaves comutáveis do desenhista em sua ação, que parece afirmar a impossibilidade de desenhar o espaço, lugar dos acontecimentos, sem antes mapeá-lo, ou de mapeá-lo, sem antes habitá-lo.

Nesse sentido, herda o desenho moderno, fotografado por Brunelleschi com o aparato da praça perfeita, o desenho como cartografia e/ou anatomia do espaço, somado à ideia mais puramente jardiniana de paisagem materna: aquela que se constrói quando o de fora nos habita, no mesmo instante em que o interno se espraia em nossa vista de campo. Sem nunca, há que se notar, desprezar nenhuma das experiências dos desenhistas de todos os tempos e lugares.

Assim, o olhar de Evandro Carlos Jardim sobre a paisagem, sobre as coisas e os seres, como na iminência de uma revelação, nos antepõe e dissolve aporias. Aqui, estão o documento e

o monumento, o papel milimetrado e um sismógrafo tosco e leve com mina de chumbo; projeto e intuição, política e afeto: o estilo como decorrência de nossas limitações.

Esses desenhos são registros intuitivamente medidos, são construções e lugares das figuras da paisagem, da linha como lume, da luz como suave e atritosa corrosão.

A linha e o lume (sobre Evandro Carlos Jardim)

Claudio Mubarac

REFERÊNCIAS

JARDIM, Evandro Carlos Frasca Poyares. Zanini, Walter (orient). **Reflexões sobre a prática da gravura em metal.** São Paulo, 1989. 82p.

A linha e o lume (sobre Evandro Carlos Jardim)

Claudio Mubarac

■ SOBRE O AUTOR

Claudio Mubarac é professor titular de desenho e gravura na Graduação e Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Lecionou gravura e desenho na FAAP e foi orientador do Ateliê de Gravura do Museu Lasar Segall, cuja coordenação assumiu a partir de 1989. Sua obra integra vários acervos, como na Pinacoteca do Estado de São Paulo, MAM-SP e MAM-Rio, MAC-USP, Museu Nacional de Belas-Artes, Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Biblioteca de Alexandria, dentre outros. Realizou mais de 160 exposições a partir de 1980, individuais e coletivas, dentro e fora do Brasil. Recebeu bolsas de estudo de instituições como Tamarind Institute, Estados Unidos (1993); London Print Workshop, Inglaterra (1994); Civitella Ranieri Center, Itália (1996) e Cité Internationale des Arts, França (1999). Realiza curadoria de mostrar como “O desenho estampado: a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim” (2005), que recebeu o Prêmio Bravo de melhor exposição do ano, “Valongo: xilogravuras de Fabrício Lopez” (2009), “Gilvan Samico: primeiras estórias” (2013), para o Centro Universitário Maria Antônia (USP) e “Goeldi/Jardim: a gravura e o compasso” (2015/2016), para o MAC.

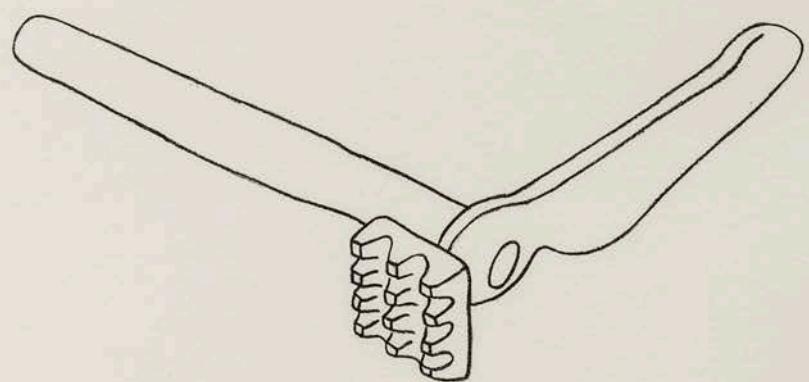
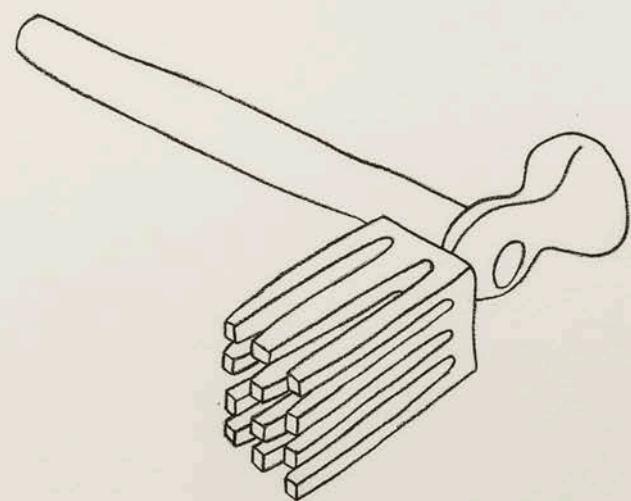
Artigo recebido em
25 de agosto de 2023 e aceito em
6 de setembro de 2023.

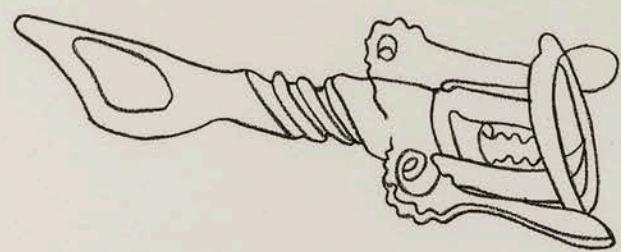
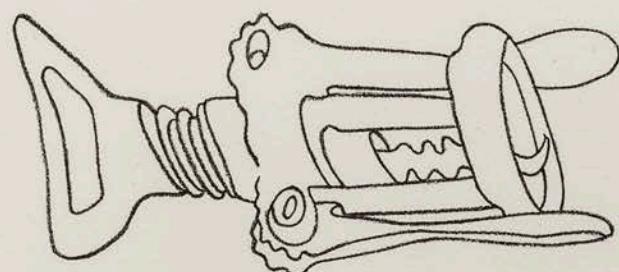
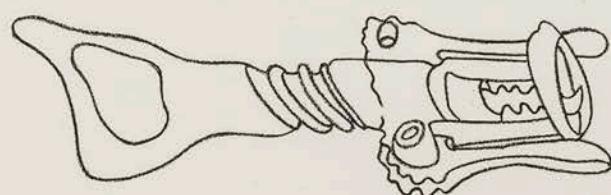
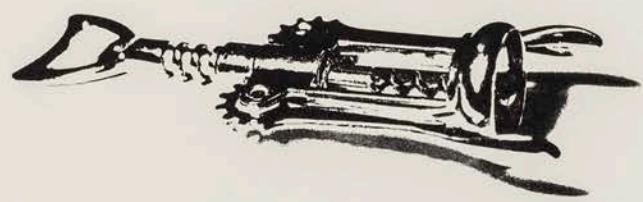
ANAMORFAS

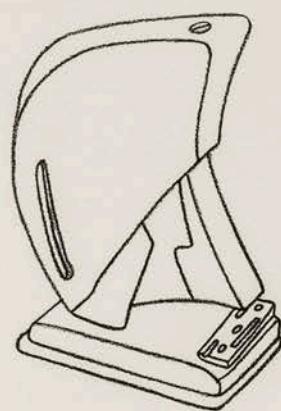
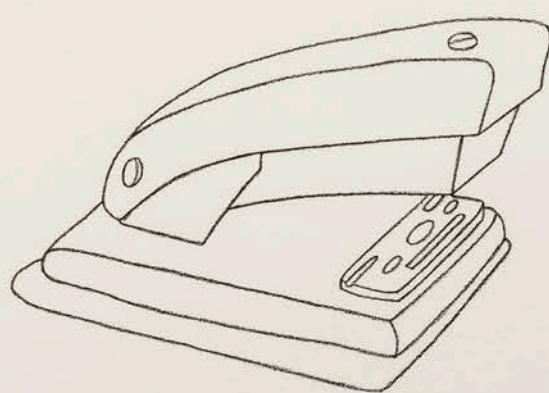
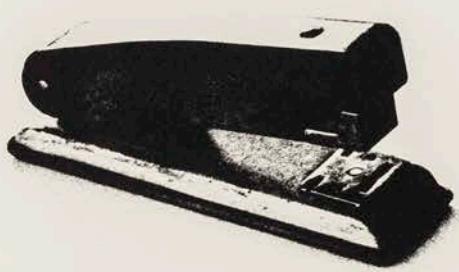
REGINA SILVEIRA

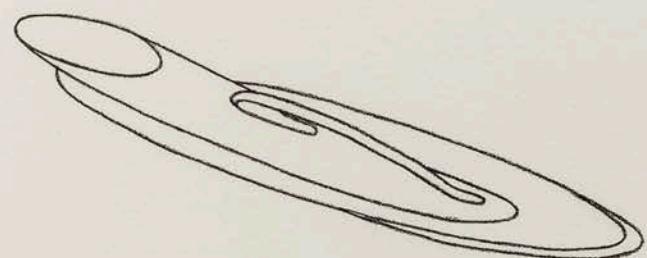
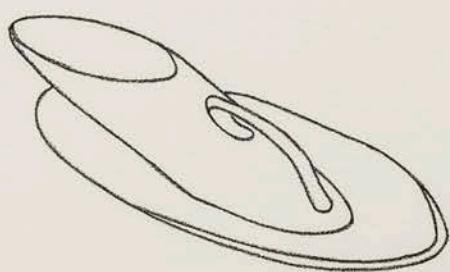
ANAMORFAS

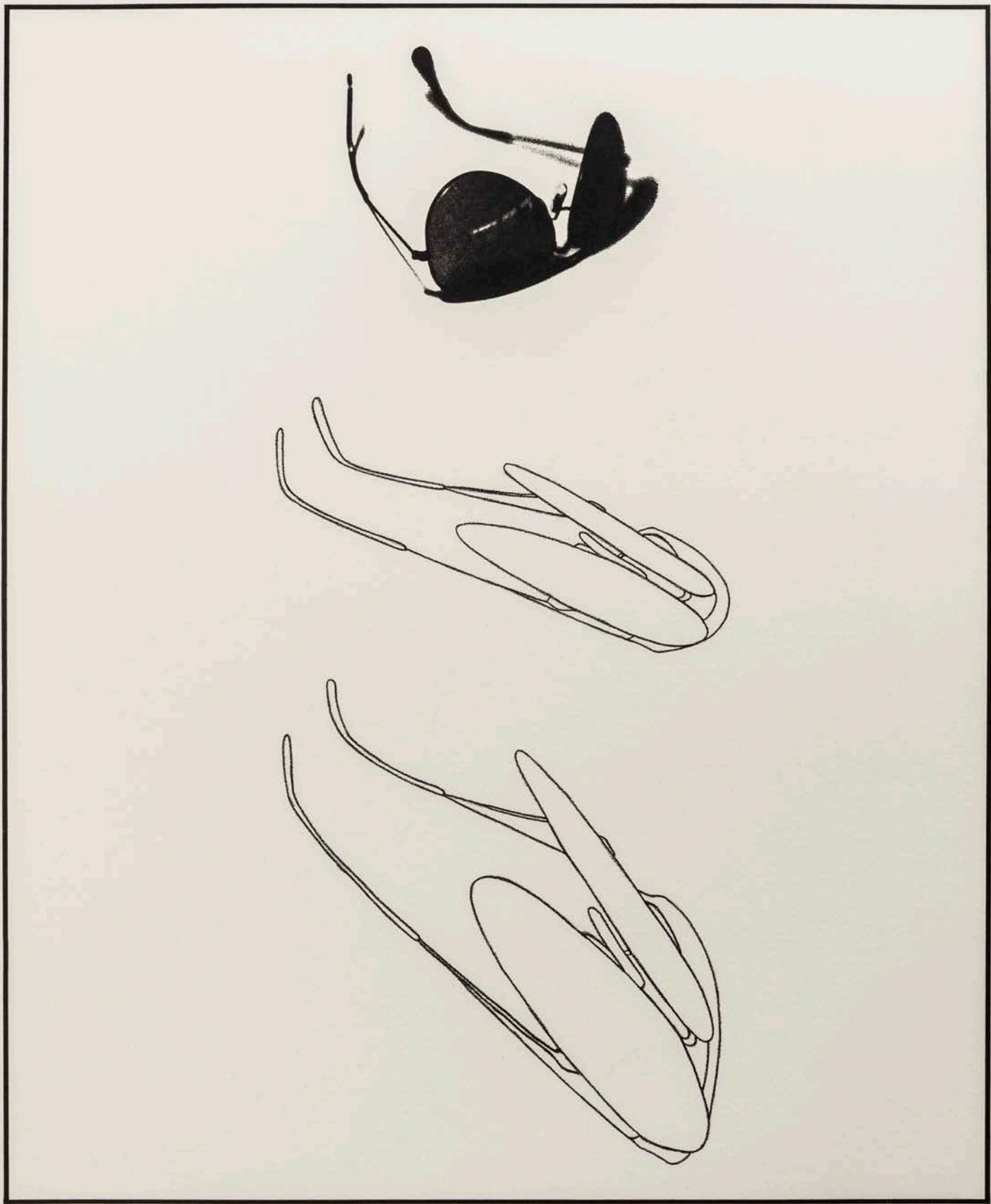
Resina hirreira

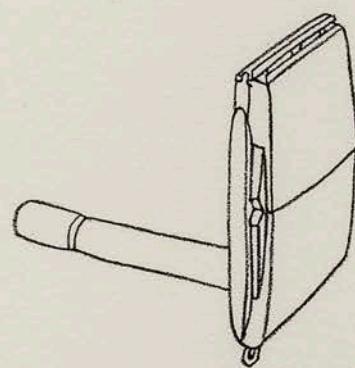
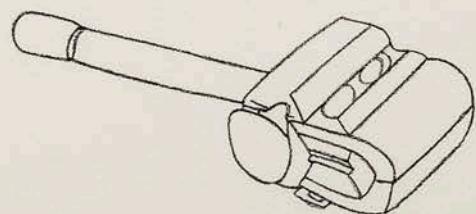
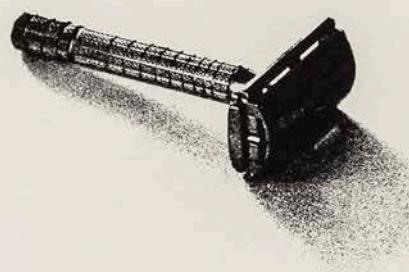


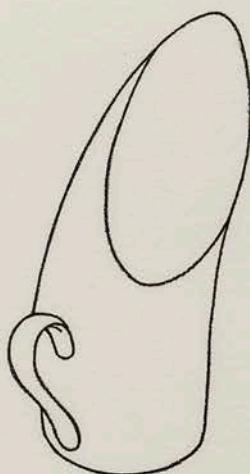


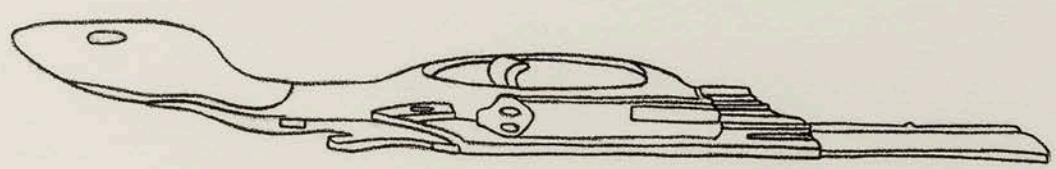


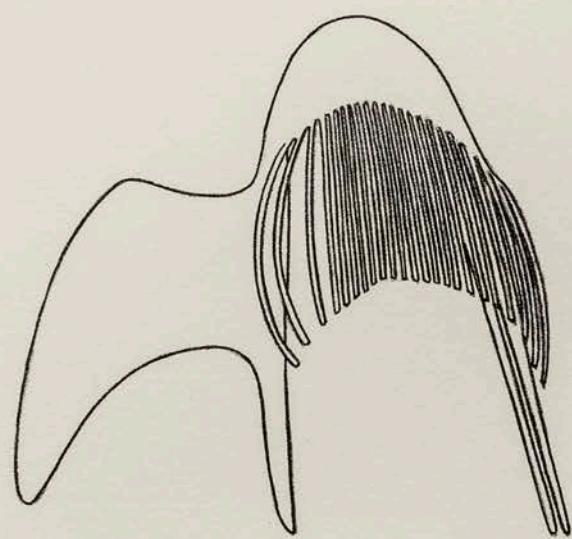
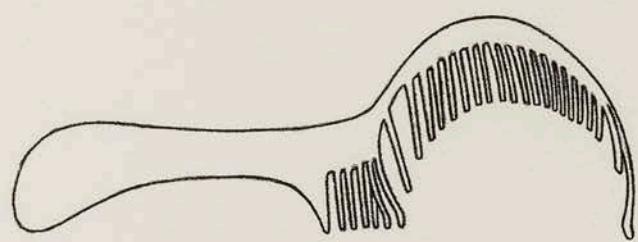


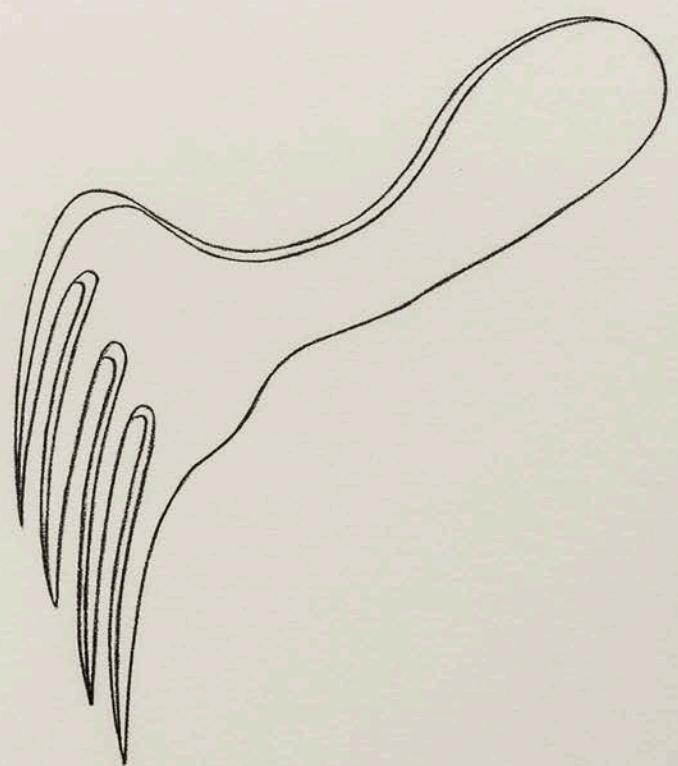
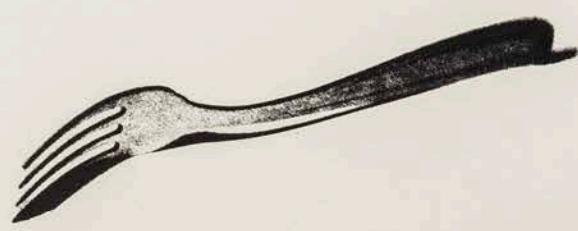




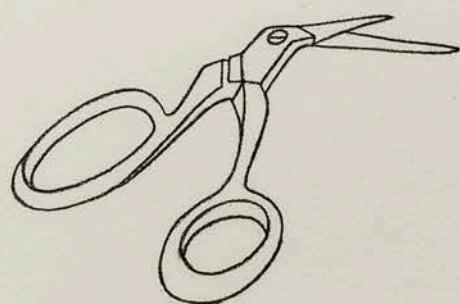
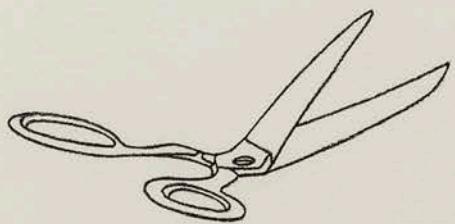












ESTE ALBUM, EM EDIÇÃO ÚNICA, FAZ PARTE DE MINHA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES, APRESENTADA À
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE
SÃO PAULO.

A TIRAGEM É DE 10 EXEMPLARES:
8 EXEMPLARES NUMERADOS DE 1/8 A 8/8
1 EXEMPLAR BPI, COM AS PROVAS DE MODELO À TIRAGEM
1 EXEMPLAR PI, COM AS PROVAS DO IMPRESSOR.

CADA EXEMPLAR CONTÉM 12 GRAVURAS ORIGINAIS EM
LITO-OFFSET, ASSINADAS E NUMERADAS PELA AUTORA.

TODAS AS GRAVURAS FORAM ESTAMPADAS EM PAPEL
ALEMÃO-GRAVURA, PELOS IMPRESSORES PAULO GUEDES E
ANTONIO ALBUQUERQUE, NO CENTRO DE ESTUDOS ASTER.

TERMINOU-SE DE IMPRIMIR EM ABRIL DE 1980, COM A
COLABORAÇÃO DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

EXEMPLAR N° 1/8

REGINA SILVEIRA

Anamorfas
Regina Silveira

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2023.211247>

FIGS. 1-12

Regina Silveira, *Anamorfas*, 1980. Gravuras em lito-offset. Cortesia da artista. Fotografia Mariana Chama.

O trabalho foi apresentado na dissertação de mestrado da artista e está disponível no acervo da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

DESCREVER PARA NÃO EXPLICAR: O PAPEL FUNDADOR DE ANAMORFAS PARA A PESQUISA EM POÉTICAS VISUAIS

GILBERTO MARIOTTI

**DESCRIBE SO AS NOT TO EXPLAIN:
THE FOUNDING ROLE OF ANAMORFAS
FOR RESEARCH IN VISUAL POETICS**

**DESCRIBIR EN LUGAR DE EXPLICAR:
EL PAPEL FUNDADOR DE ANAMORFAS
PARA LA INVESTIGACIÓN
EN POÉTICAS VISUALES**

RESUMO

Artigo Inédito
Gilberto Mariotti*

*Escola da Cidade, Brasil

 <https://orcid.org/0000-0001-9204-3945>

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2023.167206

Por meio da análise de seu posicionamento e de suas estratégias de inserção na Universidade, o presente artigo coloca em perspectiva o papel fundador do trabalho de mestrado *Anamorfas*, da Profa. Dra. Regina Silveira, em relação à pesquisa em Poéticas Visuais na ECA-USP, como referência metodológica fundante para o programa de pós-graduação em Artes Visuais e seu desenvolvimento posterior, bem como para a problematização das formas de arquivo e circulação de produção acadêmica.

PALAVRAS-CHAVE Universidade; Poéticas Visuais; Perspectiva; Programa; Anamorfose

ABSTRACT

Through the analysis of its positioning and its insertion strategies at the University, this article puts in perspective the founding role of the master's work *Anamorfas*, by Prof. Dr. Regina Silveira, in relation to research in Visual Poetics at ECA-USP as a grounding methodological reference for the postgraduate program in Visual Arts and its subsequent development, as well as for problematizing the forms of archive and circulation of academic production.

KEYWORDS

University; Visual Poetics; Perspective; Program, Anamorphosis

RESUMEN

A través del análisis de su posición y estrategias de inserción en la Universidad, este artículo pone en perspectiva el papel fundador del trabajo de maestría *Anamorfas*, de la Profesora Dra. Regina Silveira, en relación con la investigación de Poéticas Visuales en ECA-USP, como referencia metodológica fundacional para el programa de posgrado en Artes Visuales y su posterior desarrollo, así como para problematizar las formas de archivo y circulación de la producción académica.

PALABRAS CLAVE

Universidad; Poéticas visuales; Perspectiva; Programa; Anamorfosis





“Trabalho equivalente à dissertação de mestrado”.¹ O subtítulo que acompanha *Anamorfas*, da Profa. Dra. Regina Silveira, anuncia desde o início de sua leitura uma ausência, em função da qual o trabalho referido se constitui. Como uma espécie de arquivo para memória de algo que se coloca para além do programa em que se insere.

Um livro-emblema da ausência que teria marcado a pesquisa em Poéticas Visuais em sua identidade, e que a determina de modo fundamental: a negação do volume presente em razão de algo que ali não pode ser encontrado. Tal identidade pode ser reconhecida ainda hoje ao perfilarmos uma série de procedimentos que chegam a funcionar para alguns pesquisadores da área quase como um conjunto de instruções: escolher certo número de realizações registradas no sistema/circuito da arte; investir na escrita como espaço de reconstituição de memória dessas realizações; organizar uma espécie de compêndio em que se deposita o conteúdo (este, geralmente, se crê à parte da forma final do trabalho). Um conjunto de registros que alimentará o arquivo e dará lastro acadêmico ao

que houver sido realizado em outros circuitos, comunicantes entre si e, agora, extensivos à Universidade.

Pode parecer que a fórmula descrita acima sentenciaria *Anamorfas* à dicotomia entre o realizado e o registro. No entanto, esse procedimento, que deu molde a muitas formalizações de pesquisa em Poéticas Visuais, despreza as características específicas de *Anamorfas* em particular – um molde cego que serve de base a uma estratégia que se aproveita dele para permanecer oculta –, e o que há de criticidade na proposição feita por *Anamorfas* acaba não se desdobrando na maior parte dos trabalhos de pesquisa que o tem como referência.

A começar pela problematização da imagem fotográfica.² Pode-se dizer que *Anamorfas* nasce de um questionamento acerca da imagem reproduzida, codificada da fotografia e, portanto, da problematização do registro. Deste modo, carrega consigo, no mínimo, duas valiosas contradições:

1. Se por um lado o trabalho se anuncia portador de uma memória de algo que se ausenta, por outro, ao problematizar o modo mais típico desta ausência, inerente à dinâmica que constitui a imagem fotográfica, recusa-se a entregar o que se esperaria de qualquer reprodução;

2. Se por um lado abraça um procedimento lógico quanto à sua própria organização que não corresponderia a suas demandas internas enquanto trabalho artístico, sendo estas: o formato da dissertação, a divisão em itens, a categorização, as referências históricas, o imposto pago à teoria, a forma descritiva, por outro se nega a entregar seu significado ou a apresentar de forma didática seus desdobramentos interpretativos: oferece uma forma previsível na qual se leva algo do inexplicável e do insubordinado.

Anamorfas se encapsularia nessa forma, dourado por seu invólucro, simultaneamente convidado e anfitrião, estudo e programa, em relação fantasmática. Um partido que planeja sua fuga, que racionaliza a ponto de proteger o que não se deve explicar, uma estratégia de produção de discurso para que o não dito possa prevalecer. Neste sentido, trata-se de uma inserção, que de forma ambivalente investe tanto no sentido de negação de suas intenções – como em um *Eppur si muove*³ – quanto no de um esforço de inclusão para a produção artística no campo acadêmico, ainda que de forma estranhada, como se negociasse com o falante de outra língua um contrato em país estrangeiro. O domínio dessa língua estranha, neste caso, corresponde ao domínio da descrição objetiva, aceita como procedimento normativo para determinados

discursos na Universidade. Descrever, nesse arranjo, pode desobrigar a arte ingressante nesse campo de oferecer explicações à ciência que nele se estabeleceu.

Se há uma estratégia de inserção em um circuito, ela se dá tanto pela escrita como pelo desenho. Mas quais prerrogativas se colocam para essa inserção?



COMPETIR

Estabelecer um campo estruturado de saber competente na Universidade corresponde, em primeiro lugar, a estabelecer um domínio que se entende excludente quanto a outros saberes estruturados ou sistematizados.

Indagar sobre a competência das Artes Visuais enquanto campo organizado de saberes é já demandar destes saberes uma postura de adaptabilidade quanto à estrutura disciplinar da Universidade. Significa indagar se, como operam outros campos de saber, outros domínios, isto a que chamamos de Artes Visuais poderia, do próprio campo, sustentar uma enunciação que se dirigisse a outros campos enquanto seus objetos e apêndices, com a

mesma força e potência questionadora e, ainda, com a mesma autonomia com que essas outras áreas ou campos se dirigem a ela.

Questão que parece ser fundamental para a tomada de posição quanto à sistematização de saberes na fundação de um programa de Artes Visuais: como se inserir nesse território dominado pela ciência, ou criar nele um espaço, de modo a evitar a demanda por um desempenho funcional que caracteriza um objeto de estudo?

Ora, em termos da minha competência em filosofia, pude conceber [...] uma certa matriz de investigação, que me permite começar colocando a questão da competência em termos gerais – quer dizer, investigar como a competência se formou, o processo de legitimação, de institucionalização, e assim por diante [...]. Cada vez que me confronto com um domínio que me é estranho, um dos meus interesses ou investimentos concerne precisamente à legitimidade do discurso, com que direito se fala como o objeto é constituído [...]. [...] Ou seja, aprendi com a filosofia que ela é um campo hegemonicó, estruturalmente hegemonicó, que considera todas as regiões discursivas como dependentes dela [...]. Então, cada vez que eu abordo uma obra literária, uma obra pictórica ou arquitetural, o que me interessa é a mesma força desestrutiva com relação à hegemonia filosófica. É como se fosse isso que levasse minha análise adiante. Como resultado, pode-se sempre encontrar o mesmo gesto de minha parte, mesmo que cada vez eu tente respeitar a singularidade da obra. O gesto consiste em encontrar, ou, em todo caso, em procurar, tudo o que na obra representa a sua força de resistência à autoridade filosófica, e ao discurso filosófico sobre ela. (DERRIDA, 2012, p. 20-21)

Este excerto da fala de Jacques Derrida se refere a uma postura no trabalho de análise para a qual podemos propor um desdobramento visando à especificidade da situação: o visível produz também discurso, e este deve se firmar como lugar de produção de leituras “incompetentes” de si e de outrem, no campo de disputas de poderes/saberes no qual e para o qual trabalhamos.

Embora o mesmo autor decrete, resultante de sua reflexão anterior, a necessidade de uma ruptura radical: “Chega de competência: é uma incompetência que dá ou tenta se dar uma certa prerrogativa de falar de dentro do espaço de sua própria incompetência” (DERRIDA, 2012, p. 21). Esta inflexão, que se abre para a contradição, pelo oposto da ideia de competência, talvez delimita de modo mais pertinente o método de *Anamorfias*.



ESCREVER

Em nota, Didi-Huberman resvala em uma discussão importante para o contexto do trabalho de pesquisa realizado em Poéticas Visuais:

Situação estranha e falsa: os artistas com freqüência são criticados por seus contemporâneos por escreverem ‘acerca de sua obra’, e isto em nome de uma ideal suficiência do estilo que legitimaria em silêncio a obra em questão; por outro lado, os escritos de artistas se tornam progressivamente o objeto de atenções tão sacralizadas quanto esquecidas das condições formais da própria obra [...]. Num caso, rejeitam-se as palavras quando são portadoras de incontestáveis efeitos de ‘recognoscibilidade’; no outro, apela-se às palavras para que subjuguem todo efeito de ‘legibilidade’. É esquecer, em ambos os casos, que a ligação das palavras com as imagens é sempre dialética, sempre inquieta, sempre aberta, em suma: sem solução. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 183)

Aponta-se aqui a questão da forma e sua relação com o conhecimento, e para além disso, questiona-se a exclusividade que uma certa crítica parece querer garantir sobre o direito à palavra. Mas uma distinção importante faz falta: “trabalho de arte” difere de “imagem”. Estabelecida esta diferença, podemos perguntar se a imagem que participa desse trabalho (a forma visual que é usada pela edição dos meios em que “texto crítico” e “arte” são justapostos) participa desse diálogo em seus próprios termos.

Desde o campo de trabalho/atuação em Poéticas Visuais, perde-se a prerrogativa de uma tomada estratégica de posição se a escrita for exigência de uma concepção que a entenda como

o único lugar propício para reflexão, ou seja, se a escrita for, além de normatizada, ela mesma a norma a valer para toda e qualquer proposição. E mesmo que uma escrita carregada de reflexão evite participar de tal arranjo, é preciso reconhecer que falhamos: a linguagem nos obriga a dizer até o que não pretendemos (BARTHES, 2004).

Teria sido necessário abraçar a ilusão de uma postura científica nas humanidades que nos garantisse distância da forma literária. Contudo, inevitavelmente, ao se escrever a primeira palavra, com o máximo de cuidado, talhando sua frigidez com precaução, anuncia-se algo que desde então passa a falsear sua presença. O discurso, entroncamento entre linguagem e ideologia, aquece os afetos em poucos fonemas. A objetividade demanda um sacrifício que a escrita não tem condições de honrar. Esta contradição está à luz do dia no desafio implicado pela inserção das Artes no campo acadêmico.

Recoloca-se a questão acerca da escrita, ou talvez da escritura, segundo Derrida:

Mas é igualmente isso que liga fundamentalmente a Universidade, e por excelência as humanidades, ao que se chama literature, no sentido europeu e moderno do termo, como direito de tudo dizer publicamente, até mesmo de guardar um segredo, ainda que sob a forma de ficção. (DERRIDA, 2003, p. 19)

Não é à toa que diversas concepções para o termo “ficção” passaram a figurar no arsenal de abordagens de tantas pesquisas desenvolvidas no programa de Poéticas Visuais: torna-se um alento para muitos artistas a possibilidade de desenvolver uma escrita em formatos que se mostrariam como alternativos à rigidez da escrita acadêmica. O desafio, no entanto, se encarado com rigor, não se mostra menor do que produzir artigos a partir de formatos pré-determinados. A ideia de ficção em *Anamorfas* não se apoia em narrativas novelescas e tem outra relevância, a começar pela consciência que apresenta em relação ao caráter ficcional compartilhado entre arte e ciência.



DESCREVER/INSCREVER

Uma descrição pode remeter à metodologia científica por recorrer a termos que especificam procedimentos controlados, por uma suposta objetividade, além de satisfazer um interesse acerca de características verificáveis. Uma circunscrição de objeto em que se definem algumas características laterais que em seguida sejam lidas como partes de um contorno e, assim, passem por definição, sem que se abra para o interlocutor a chance de insistir na conceituação do

trabalho de arte, muitas vezes satisfazendo um tipo de curiosidade que prioriza o fazer. O texto em *Anamorfás* divide e apresenta o conjunto de decisões, trabalho conceitual íntegro, em uma série pedagógica, quase didática e um tanto ilusória de procedimentos que são vistos como método estrutural ou constitutivo por conta apenas de sua ordenação. Produções e processos, se anunciados em itens, terão a atenção desse interlocutor acadêmico:

Para os desenhos operei por dois recursos básicos: o estabelecimento de uma quadricula perspectivada, como malha para mensuração harmonizada com o espaço virtual da fotografia, e a determinação das silhuetas dos objetos nestas quadriculas, depois de abandonadas todas as indicações de volume por claro-escuro que excedessem a simples identificação dos objetos por seus contornos. (SILVEIRA, 1980, p. 11)

Está claro que a apropriação e distorção sofrida pela perspectiva e pelas figuras ocorre também com o próprio discurso acadêmico.

Para os desenhos busquei uma visualidade determinada, aquela que permitisse classificá-los como ‘exercícios de desenho’. Terminei optando por um grafismo granular, mais ou menos incerto, que pudesse remeter ao “difícil” desenho de um contorno contínuo, sem interrupções. (SILVEIRA, 1980, p. 14)

Os adjetivos colocados entre aspas, como “normal” ou “difícil”, fundamentais para a compreensão das operações conceituais por meio das quais o trabalho se posiciona ante à expectativa (ideologia) do espectador/interlocutor, são apresentados de forma clara, mas nunca explorados. Deixados ali como pistas, escondem-se da análise do leitor por remeterem, pelo tom, a eventualidades de processo, como se marcações para os momentos de inflexão subjetiva, ou em que coube à artista uma decisão fortuita frente aos caminhos possíveis. As aspas, contrariamente ao seu sinal de respeito a algo que foi trazido para dentro do texto e cujo sentido se manteria intacto, funcionam tal qual um “como se”, de modo a guardar o inexplicável, o fora de lugar, principalmente quando se trata daquilo sobre o que se evita discorrer. Evidencia-se a tática dispersiva que oferece dados justamente ao se furtar uma explicação do jogo.

■ CONHECER

Em *Anamorfas*, a questão da forma é evocada duplamente como tema e forma mesma – a ação do desenho (deformação) que se mostra de início como exercício, vai se revelando como uma condição a que estão submetidos os objetos de nossa visão.

(figuras 1 e 2). Não à toa, é Leonardo da Vinci uma referência histórica explorada aqui. Um nome que se presta ao papel, e como tudo mais, mostra-se de uma ambivalência precisa, fazendo-se, em primeira leitura, de lugar comum, conferindo lastro de autoridade à pesquisa, e abrindo, por outro lado, em função da própria dissertação, um espaço a ser explorado entre Arte e Ciência, que se recusa a escolher entre uma postura ensaística do desenho investigativo e outra que produz postulados de modo assertivo, como é próprio do tratado científico. Sobre a ambiguidade dessa relação com o método científico, Merleau-Ponty escreve:

A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las. Estabelece modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se confronta com o mundo real. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desenvolto, esse *parti pris* de tratar todo ser como ‘objeto em geral’, isto é, ao mesmo tempo como se ele nada fosse para nós e estivesse no entanto predestinado aos nossos artifícios. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 15)

A ênfase na figura de Leonardo se coloca por conta do reconhecimento de uma ciência que prescinde da palavra, e em que o visível não se limita a ilustrar o dizível.

Os pintores sempre souberam. Da Vinci invoca uma ‘ciência pictórica’ que não fala por palavras [...] mas por obras que existem no visível à maneira das coisas naturais, e que no entanto se comunica por elas ‘a todas as gerações do universo’. Essa ciência silenciosa [...] vem do olho e se dirige ao olho. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 51)

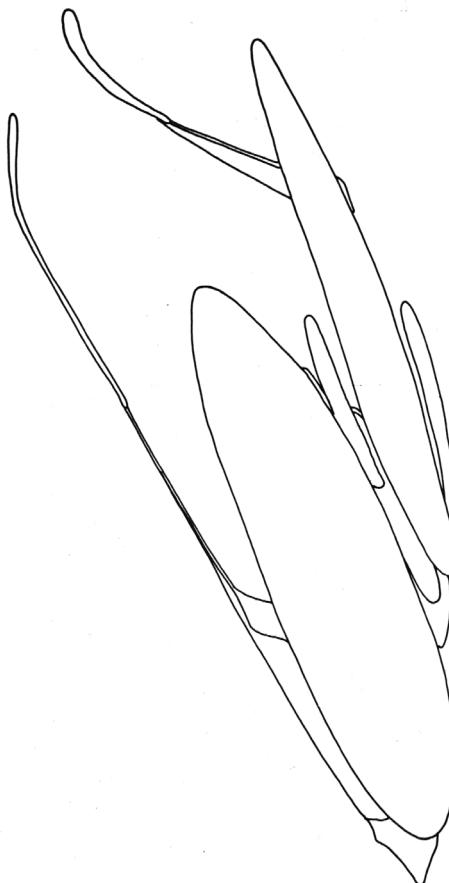


Figura 1.
Regina Silveira, *Desenho preparatório para a Série Anamorfas*, 1980. Desenho a nanquim sobre papel opaline, 48 x 66 cm
Coleção de Arte da Cidade, São Paulo.

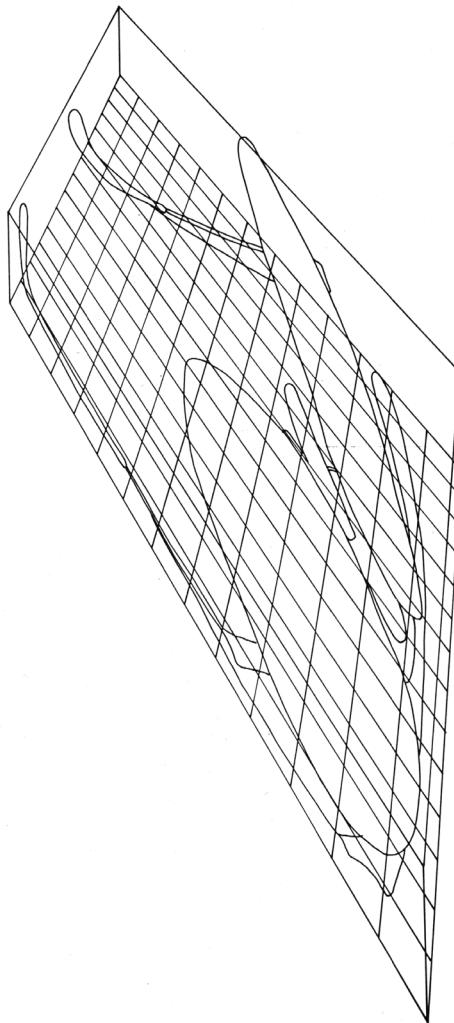


Figura 2.

Regina Silveira, *Desenho preparatório para a Série Anamorfas*, 1980. Desenho a nanquim sobre papel opaline, 48 x 66 cm.
Coleção de Arte da Cidade, São Paulo.

Um saber que tem por prova ou verificação o olhar (de forma sistemática e matematicamente previsível) é capaz de presumir-se portador da objetividade requerida pelo método científico e ao mesmo tempo oferece a experiência estética que pode convencer

o espectador de sua subjetivação por meio de sua aderência ao ponto de vista: a perspectiva. Segundo Derrida:

O ponto de vista é a perspectiva, isto é, a visão do olhar que, ao pôr em perspectiva, seleciona. Falar de perspectivismo é dizer que vemos as coisas, que sempre interpretamos as coisas de certo ponto de vista, segundo o interesse, recortando um esquema de visão organizado, hierarquizado, um esquema sempre seletivo que, consequentemente, deve tanto ao enceguecimento quanto à visão. A perspectiva deve ficar cega a tudo que está excluído da perspectiva; para ver em perspectiva, é preciso negligenciar, é preciso ficar cego a todo resto; o que acontece o tempo todo [...]. A perspectiva é cega tanto quanto vidente. (DERRIDA, 2012, p. 73)

■ ENQUADRAR

O nome de *Anamorfas* se faz também de enunciado ao derivar de anamorfose, procedimento que distorce figuras cuja especificidade depende estruturalmente da sistematização espacial produzida pela perspectiva. A estratégia é anunciada no texto:

As anamorfoses são, como ‘Anamorfas’, jogos com a aparência, ou melhor, com a ‘forma aparente da aparência’ (SILVEIRA, 1980, p. 6)

A associação previsível aqui, para se buscar um exemplo histórica e academicamente recorrente de anamorfose, seria o quadro de Holbein *Os embaixadores* (1533), citado em *Anamorfias* e referenciado por Lacan, no qual o procedimento pode ser verificado, e em que o objeto se reafirma como significado da operação por se dar a ver assim que o observador abandona a posição que o quadro demandava inicialmente e assume um novo ponto de vista. Ao reconhecer os contornos de um crânio humano no lugar em que antes parecia haver uma mancha informe, o espectador terá descoberto o que permanecia oculto. Ou, se compreendido de outra forma, terá sido levado até o ponto que reconhece como revelador, não pela novidade que este oferece, mas por ter lhe devolvido alguma estabilidade.

Constituídas por representações deformadas e possíveis de corrigir desde determinados ângulos de visualização, as anamorfoses, quando corrigidas, dão à percepção suas superfícies que não coincidem: a superfície real da representação (seu suporte concreto) e a superfície virtual da ilusão, organizada por um ponto de vista. Mas não é o mecanismo de correção a ponte para conectar “Anamorfias” e anamorfoses, pois em meu trabalho a correção nunca é possível; a conexão é a intenção comum de manipular uma experiência visual centrada na relação espectador-representação. (SILVEIRA, 1980, p. 6)

A pintura de Holbein não pode ser considerada resultante de uma associação pontual e limitada, neste caso, nas formulações teóricas de Lacan. Já no primeiro livro de seu Seminário, Lacan propõe como fundante para a relação de inclusão mútua entre real e imaginário uma condição que se refere diretamente ao funcionamento ótico da estrutura de representação sistematizada pela perspectiva: “o olho deve estar no interior do cone” (LACAN, 1975). Ou seja, a estrutura conforme que situa o espectador do renascimento frente aos sucessivos planos que suportam a percepção da distância (perspectiva) volta-se ao olho de modo a sobre-determinar sua subjetividade, construída a partir de sua tomada de posição.

A partir de Lacan, é possível compreender a perspectiva como assinalando na pintura um *locus* no espaço não primordialmente referente ao Ego, mas ao registro simbólico do sujeito. [...] O fato é que, a partir da sua identificação com o ponto fixo, um efeito de solidificação do sujeito é comum a dois registros, o do pensamento e o do olhar. (SILVA Junior, 1999, p. 18)

Essa tomada de posição, que depende a um só tempo de estrutura pré-determinada e deliberação pelo sujeito, talvez possa conferir à palavra “situação” a simultaneidade de determinações de que parece estar revestida.

A anamorfose é uma figura em perspectiva deformada que, para ser reconhecida, exige do espectador um deslocamento, um abandono da sua posição convencional, e uma busca de um novo ponto de vista” [...] “A exigência que a anamorfose faz ao espectador é da ordem de um jogo: ele deve buscar seu lugar a partir de, levando em conta o outro. (SILVA Junior, 1999, p. 23)

Ora, *Anamorfas*, ao dispor esta situação, inicia, por meio de um deslocamento contínuo, o desvelar de uma série de outras dimensões e instâncias em que nos situamos, dentre elas a Universidade, enquanto enquadre e sistema. O item da apresentação que se refere às concepções teóricas acerca da representação por anamorfoses já reconhece em seu objeto esta característica metalinguística seminal: “Enquanto aparentemente funcionam como visão-espetáculo e trucagem óptica, é justamente em sua condição de imagem artificiosa que reside sua verdadeira função: a de ser metalinguagem, isto é, código focalizando em si mesmo” (SILVEIRA, 1980, p.7).

Mas em que medida a subversão da perspectiva colocada pelo trabalho *Anamorfas* implica uma intervenção no campo da Universidade, seu funcionamento, seu método? É preciso retornar ao papel desempenhado pela fotografia nesse jogo, já apontado no início deste texto.

O deslocamento operado por *Anamorfas* já leva em conta a especificidade da fotografia enquanto meio, evidente que está no seu contexto de criação o caráter de produção de discurso e lugar de trabalho da fotografia. O texto declara habilmente que a fotografia foi trabalhada de modo a evitar grandes “expressionismos”. Mesmo assim, e por isso mesmo, uma foto é uma foto: o resultado dessa tomada de posição em que o ato fotográfico se impõe, por seu próprio disparo, enquanto procedimento maquinal criador de um espaço para a formação e reforço de determinada subjetividade. Ao mesmo tempo que o problema se impõe quase como obstáculo, pelo mero uso da imagem fotográfica, o que ocorre é diverso: o que se vê como suposto material visual reproduzido como fotografia, antes de uma representação de figura alhures, realiza a si mesmo, trazendo consigo sua definição (BURGIN, 2006, p. 389-400).

De volta a Lacan:

O que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito. Donde se tira que o olhar é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual – se vocês me permitem servir-me de um termo, como faço frequentemente, decompondo-o – sou foto-grafado. (LACAN, 1975, p. 107)

A luz, ao grafar, marca e demarca. Se a perspectiva é tomada em *Anamorfas* como código comum referente ao olhar científico universalista, sendo a fotografia o desdobramento tecnológico desse lugar comum, em um acirramento da naturalização de sua suposta objetividade. Ambas são articuladas por *Anamorfas* em uma chave subversiva de apropriação. Apoia-se na expectativa de inserção depositadas no ato e leitura fotográficos. Na fotografia que nos dita e reconfonta quanto a um espaço comum de percepção, universal como o conhecimento posto em xeque, lugar onde o senso comum e a ciência frequentemente se encontram travestidos, consecutivamente, de normalidade e observação distanciada.



ORDENAR

Ordenadas mecanicamente (em acordo, portanto, com a postura que deixa trabalhar o sentido dado pela ação repetitiva), as páginas de *Anamorfas* têm a autonomia de seu espaço de realização; não por serem únicas e irrepetíveis, mas, pelo contrário, por serem fruto de uma abstração que se sobrepõe a elas e às coisas representadas, e que pode novamente e em outros planos fazer surgir uma faca, uma colher ou um revólver. Tanto da mídia quanto

dos procedimentos acadêmicos, *Anamorfas* retira algo e explora-os apesar de sua vontade ou funcionalidade (figuras 3 e 4).

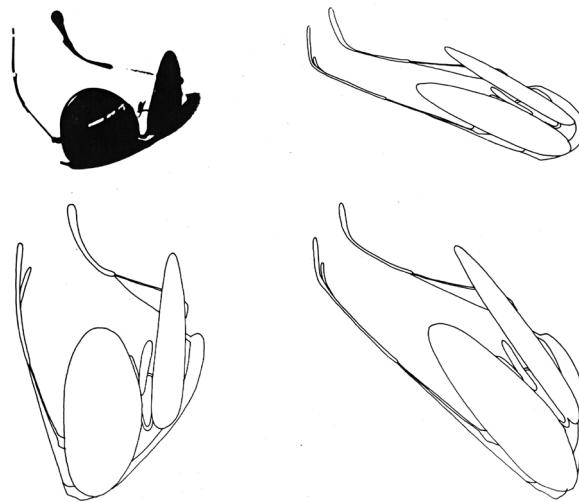


Figura 3.

Regina Silveira, *Desenho preparatório para a Série Anamorfas*, 1980. Desenho a nanquim sobre papel opaline, 48 x 66 cm.
Coleção de Arte da Cidade, São Paulo.

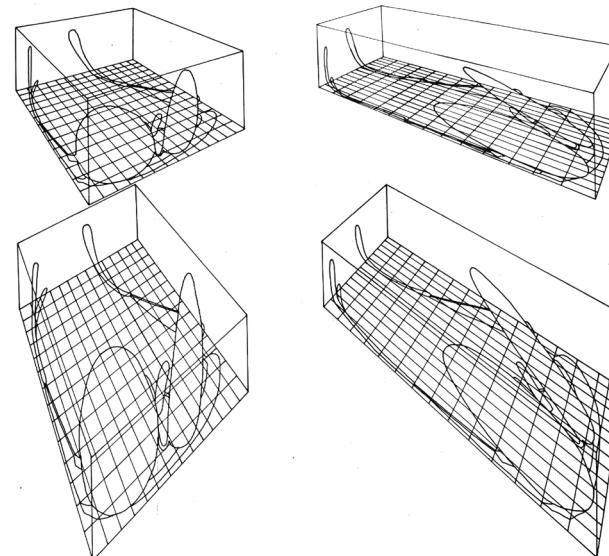


Figura 4.

Regina Silveira, *Desenho preparatório para a Série Anamorfas*, 1980. Desenho a nanquim sobre papel opaline, 48 x 66 cm.
Coleção de Arte da Cidade, São Paulo.

Anamorfas funciona a um só tempo como um múltiplo e uma série, e esse duplo posicionamento depende de uma postura dialógica entre suas proposições e o meio em que estão criticamente inseridas, a saber, o livro e seus sistemas de arquivo e circulação – a biblioteca e, por conseguinte, a Universidade. Não se referem as figuras deformadas em *Anamorfas* ao próprio discurso iluminista em sua visualidade e desdobramento midiático, técnico? Talvez ao desenho como esquema para um pensamento que ainda se quer fora de seu próprio sistema de conhecimento. A deformação que se apresenta como estratégia em *Anamorfas* só é possível por meio do mesmo ponto de vista único estruturante de um espaço comum que define e valida a forma ideal, ou um ideal de forma, própria dos procedimentos sistematizados na perspectiva quando postos como utilitários.

Essa relação de inversão ideológica (no sentido de que causa e efeito se mostram invertidos) se mostra como paradigma da concepção vigente quanto às últimas tecnologias. Estas reordenam a linha progressiva de feitos e invenções a partir de seu próprio referencial: é a partir do pensar programático do computador que entendemos agora as possibilidades das tecnologias que já não exercem hegemonia sobre os procedimentos que desenham

os discursos de autoridade, como ora ocorre nesta ordenação textual. Associam-se inevitavelmente os programas fotográfico e acadêmico. É do senso comum pensar o computador como uma biblioteca – essa imagem nos conforta em relação à máquina, que assim seria um enquadre que não atua além de seus limites, e que apenas carrega e protege objetos, mantendo-os a salvo de sua degeneração.⁴

Contudo, o Livro, pensado como meio, mídia, também contém em sua forma um programa: combinando linearidade e alternância, carrega seu conteúdo como se fosse um discurso expresso, embora o articule e o determine pela forma, sendo deste modo seu próprio suporte. Não são o programa de pós-graduação em Artes Visuais, a área de Poéticas Visuais, nem a linha de pesquisa em processos de criação em Artes Visuais que produzem livros resultantes de suas proposições. É antes o programa disparado pelo livro, enquanto mídia, a produzir uma linha de pesquisa em processos de criação em Artes Visuais, uma área de Poéticas Visuais e um programa de pós-graduação em Artes Visuais. O arquivo é o produtor de seu próprio conteúdo. A partir da realização dessa inversão, não parece importante que a pesquisa que procure abrigar-se nesse campo ao menos se pergunte o que nos reservam as demandas dos programas de edição, dos arquivos digitais, e a que tipo de jogo nos desafiam?

A partir de um enquadre inicialmente acadêmico, *Anamorfas* propõe um deslocamento que rebate ao invólucro pelo qual se nos apresenta no ato de ver. A visão normativa, que não demonstra nada além do resultado de sua própria organização, é revelada como método. A visão que planifica e unifica para o olho o que for multidimensional e fragmentário, fazendo coincidir o olhar com o ponto de vista que organiza a visão, o ponto fixo a partir do qual se posiciona e estrutura a própria subjetividade. Uma amarração ponto a ponto do objeto sensível o faz previsível. Daí a escala precisa desses desenhos em *Anamorfas*: é o próprio sujeito, afinal, – o leitor, o estudante, o pesquisador – que se vê confrontado com os limites que edificam seu ponto de vista.

O que parecia uma solução talvez honrosa ou simplesmente pragmática – e que não deixa de investir em uma negociação quanto ao falso problema da distância entre as linguagens “artística” e “acadêmica” – mostra-se seminal: um momento em que esta suposta distância é questionada radicalmente. Uma forma autora de sua própria dinâmica, que ocupa o espaço que desenhou para si.

NOTAS

- 1** Para uma contextualização do PPGAV-ECA, área de poéticas visuais, cf. PRADO (2009). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/bRKKHXhdcmhK9p59b7pVFnt/?lang=pt>. Acesso em: 30 mai. 2023.
- 2** Em um de seus primeiros parágrafos: “‘Anamorfias’ é um estudo sobre as aparências representadas por códigos projetivos. Trata do problema das distorções de imagens desenhadas em perspectiva, quando, por uma ação gráfica arbitrária, contrariam-se as normas que condicionam este sistema de representação” (SILVEIRA, 1980, p. 1).
- 3** Refiro-me tanto à frase atribuída a Galileu Galilei quanto ao título do trabalho de Cildo Meireles que a ela faz referência, em que, por determinado procedimento, um sinal de contradiscurso permanece implícito na tomada de posição apesar de escolher não confrontar frontalmente determinada norma vigente.
- 4** Em Flusser, a fotografia se deixa ver como um modo de pensar e atuar: câmera e computador se revelam conectados em um sistema comum que, magicamente, nos convoca a um jogo no qual se dá a exploração programada de possibilidades que perfazem um conjunto finito. “O gesto fotográfico desmente todo realismo e idealismo. As novas situações se tornarão reais quando aparecerem na fotografia. Antes, não passam de virtualidades. [...] Inversão do vetor da significação: não o significado, mas o significante é a realidade. Não o que se passa lá fora, mas o que está inscrito no aparelho; a foto-grafia é a realidade. Tal inversão do vetor da significação caracteriza o mundo pós-industrial e todo seu funcionamento” (FLUSSER, 2002, p. 32).

■ REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BURGIN, Victor. Olhando fotografias. In FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia. **Escritos de artistas: anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006, p. 389-400.
- DERRIDA, Jacques. **A Universidade sem condição**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.
- DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002
- LACAN, Jacques. **O Seminário Livro 1: Os escritos técnicos de Freud**. São Paulo: Zahar, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- PRADO, Gilbertto. Breve relato da Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP. **ARS** (São Paulo), vol. 7, n. 13, p. 88-101, 2009.
- SILVA Junior, Nelson da. O abismo fonte do olhar. **Revista Percurso**, São Paulo, n. 23, 2/1999, p. 16-26.
- SILVEIRA, Regina. **Anamorfas: texto descritivo e apresentação**. V. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

■ SOBRE O AUTOR

Gilberto Mariotti é doutor em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo, autor da tese “Bibliografia” (2016), professor de História, Teoria e Crítica na Escola da Cidade (São Paulo), ex-integrante do grupo de intervenção urbana Delenguaamano, com o qual realizou o projeto “Monumetria”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2009), co-organizador dos livros *Museu Arte Hoje* (2011) e *Contracondutas: uma ação político-pedagógica* (2017).

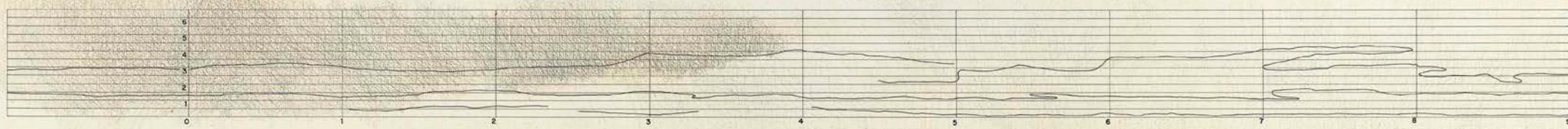
Artigo recebido em
29 de fevereiro de 2020 e aceito em

12 de abril de 2023.

Publicado em
10 de outubro de 2023.

PROJETO PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CÉU

CARMELA GROSS



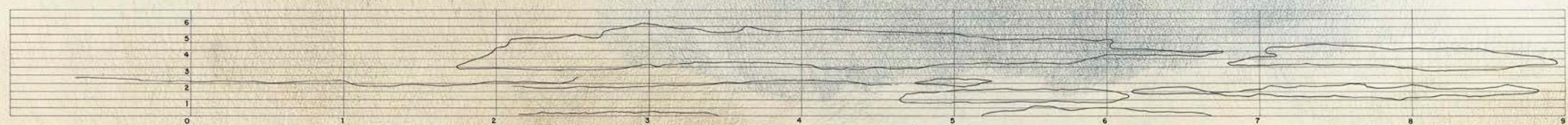


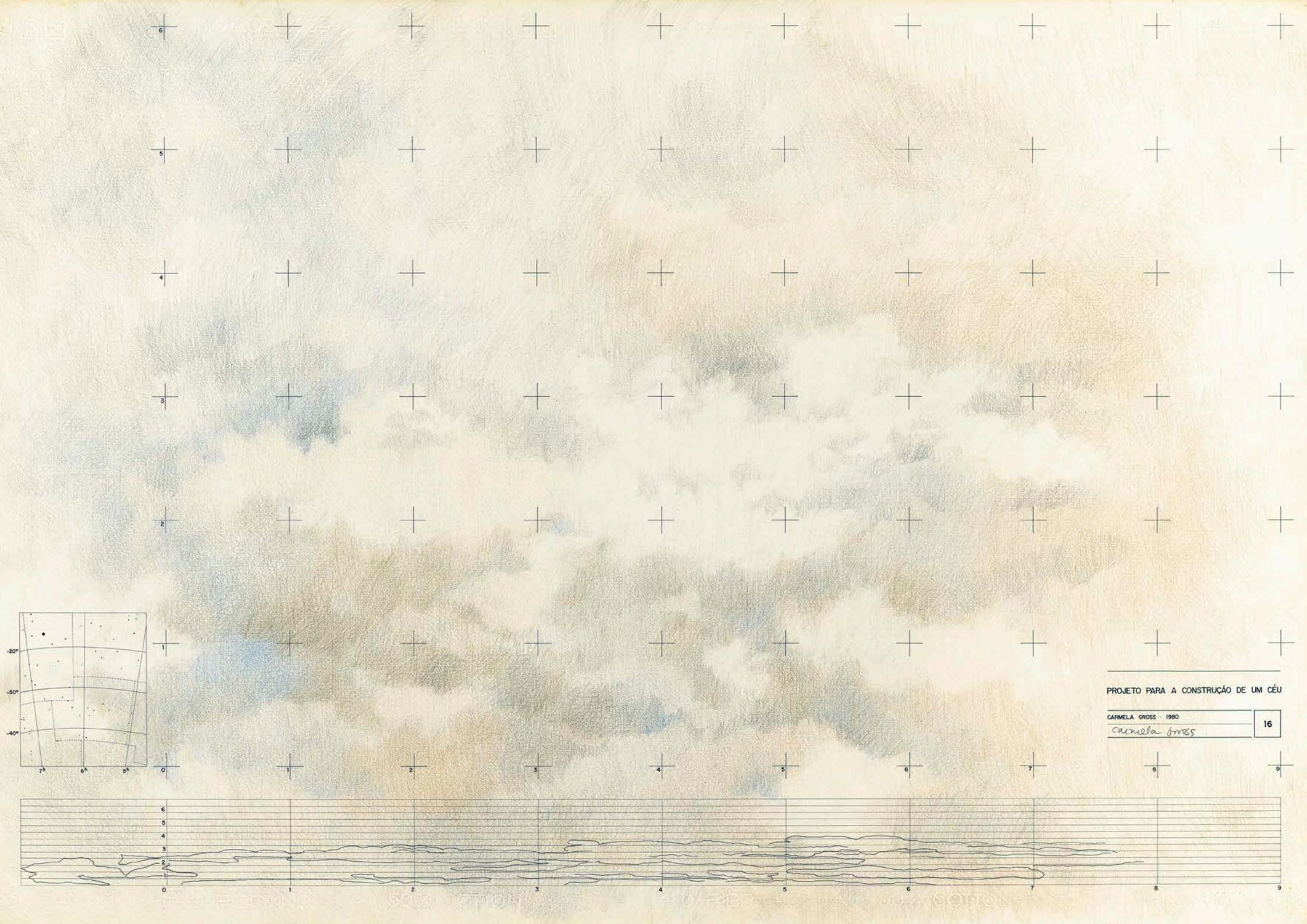
PROJETO PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CÉU

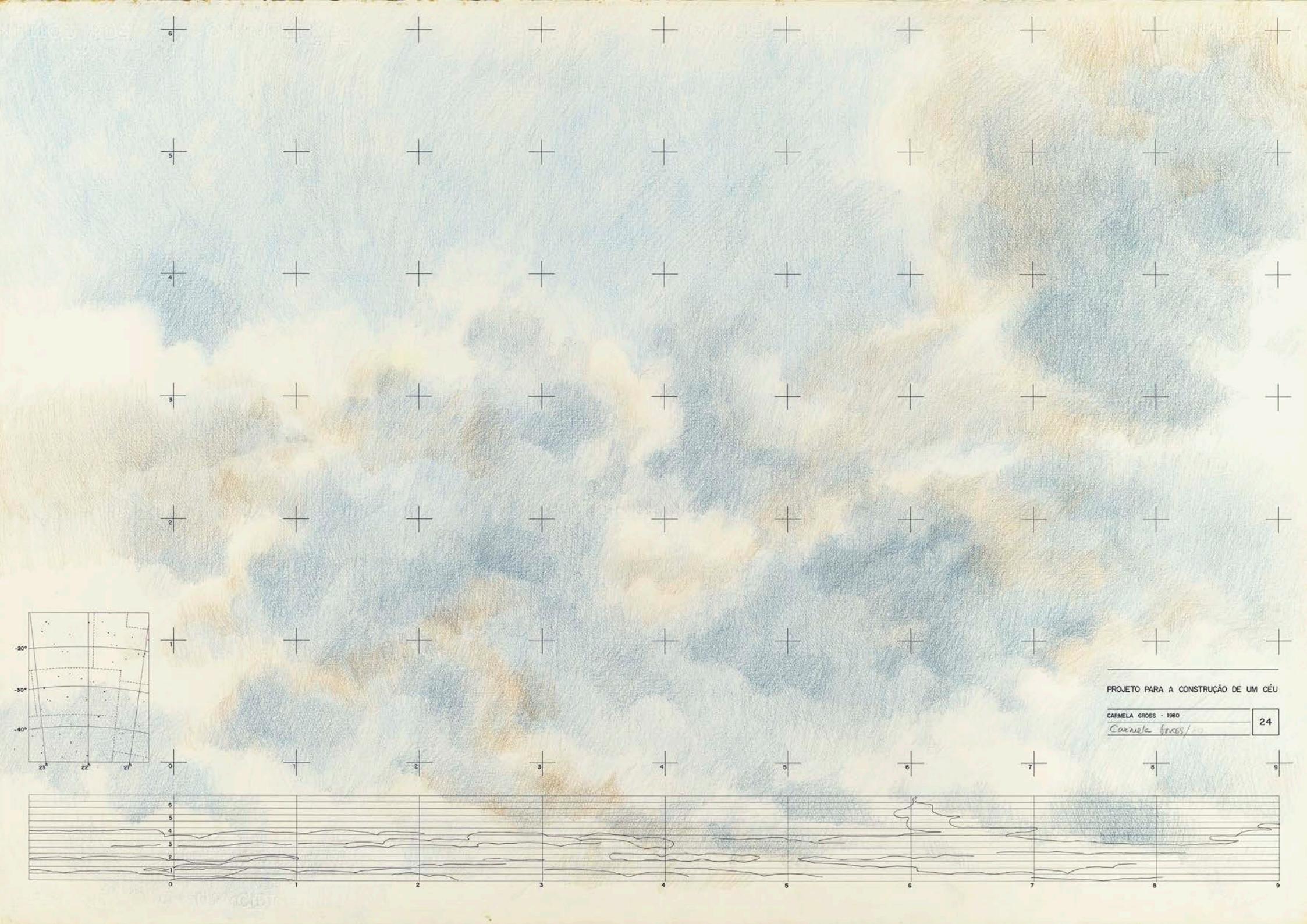
CARMELA GROSS · 1980

Carmela Gross

26







+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

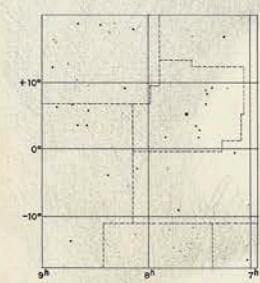
+

+

+

+

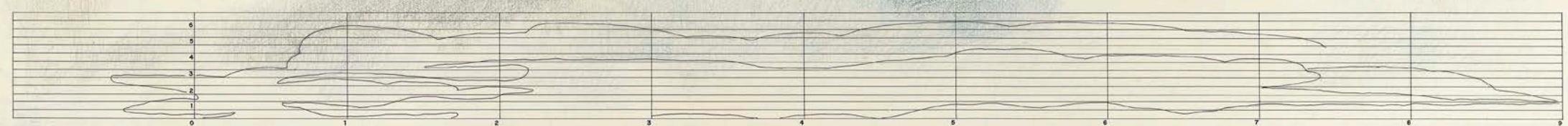
+

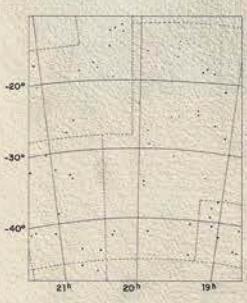


PROJETO PARA CONSTRUÇÃO DE UM CÉU

CARMELA GROSS · 1980
carmela gross

5



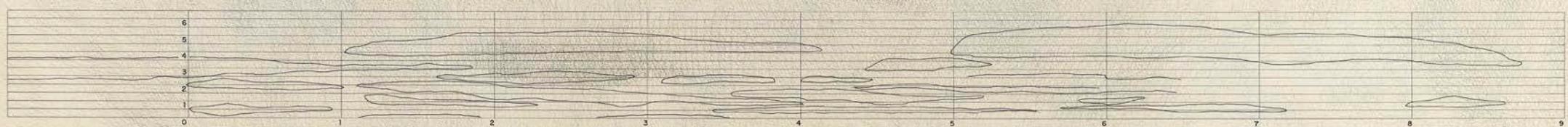


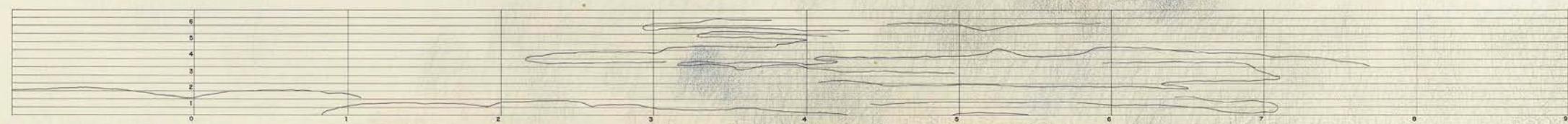
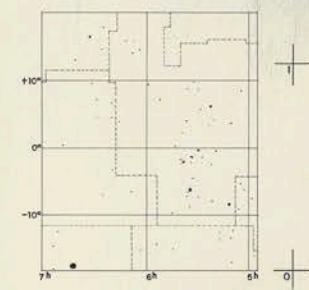
PROJETO PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CÉU

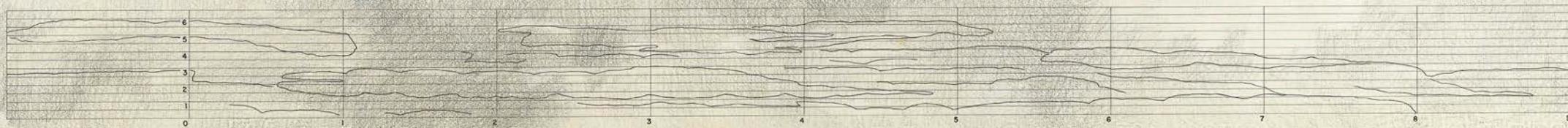
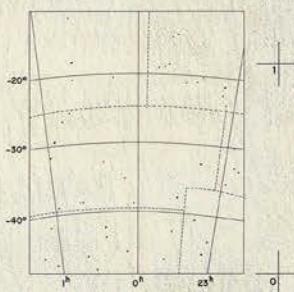
CARMELA GROSS 1980

Carmela Gross

23





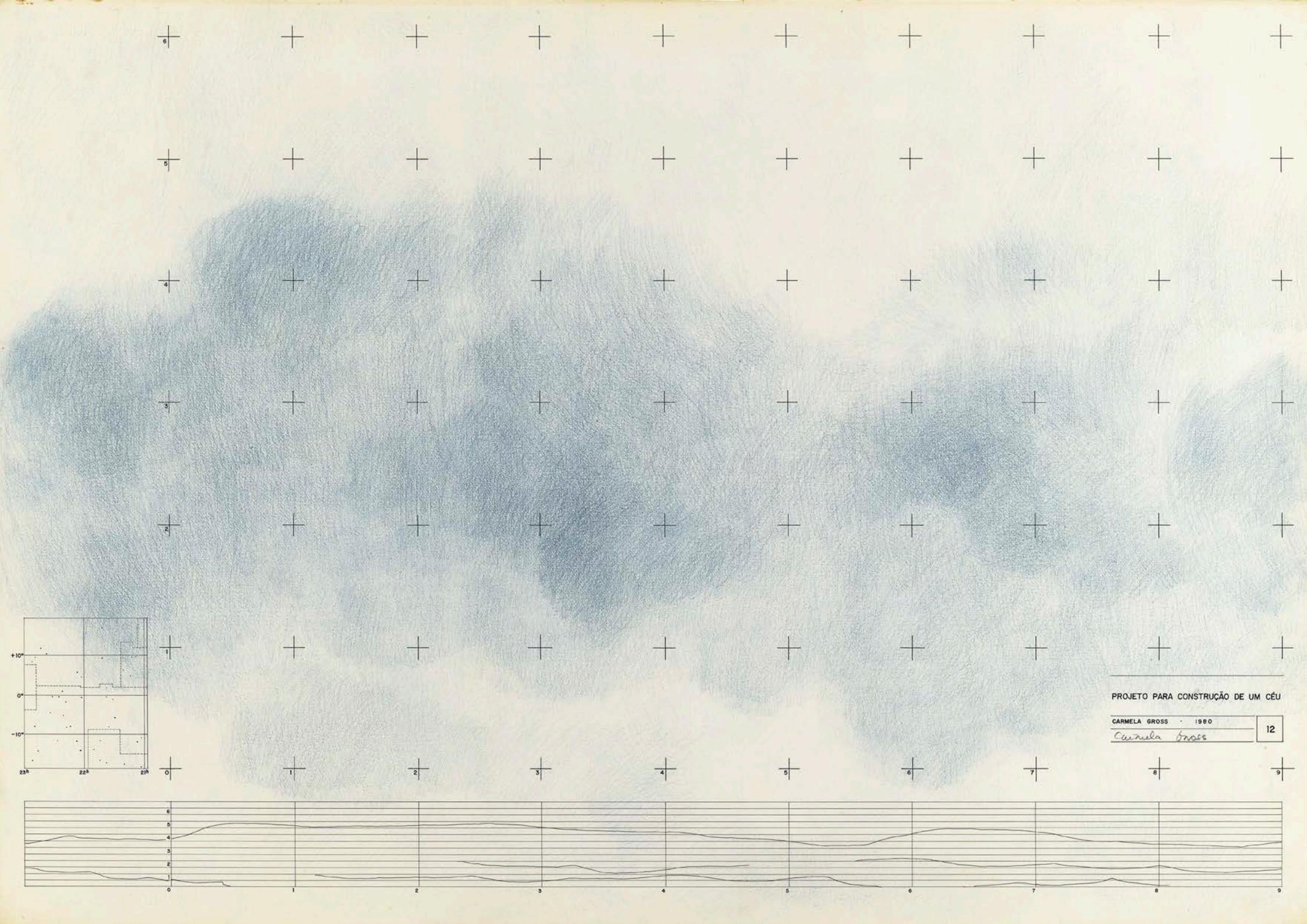


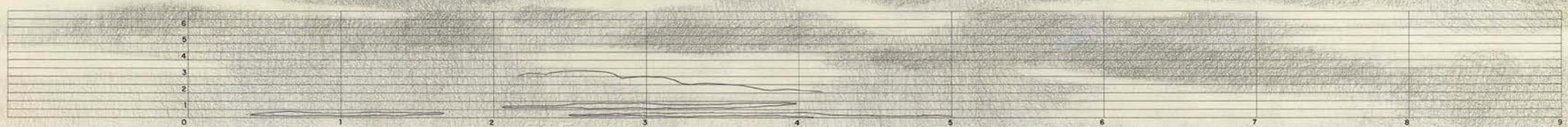
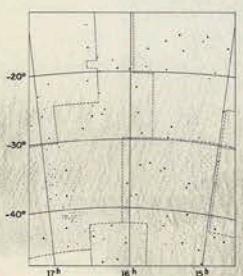
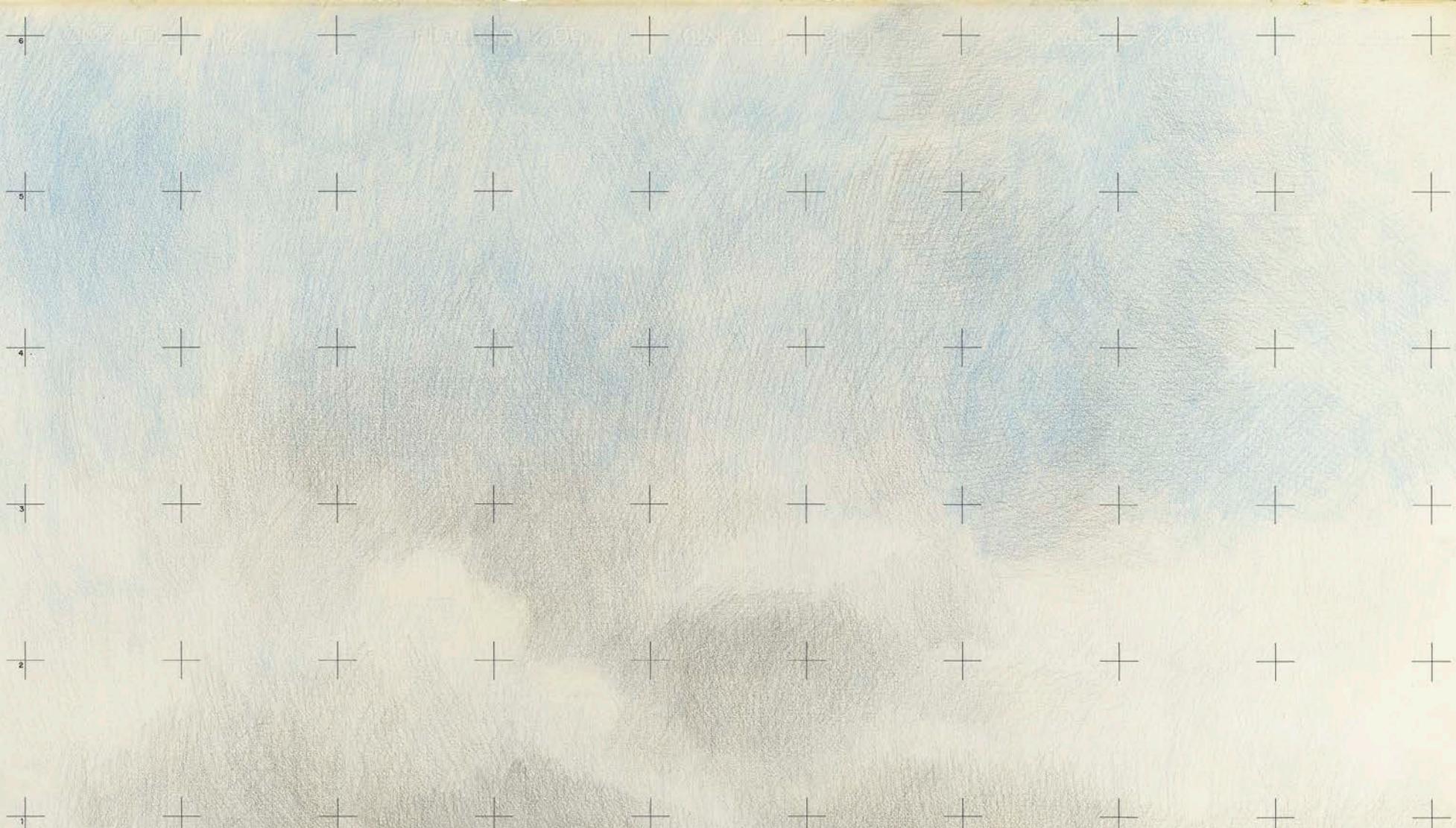
PROJETO PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CÉU

CARMELA GROSS - 1980

Caruella bross

13





PROJETO PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CÉU

CARMELA GROSS · 1980

Carmela Gross

21



6 + + + + + + + + + +

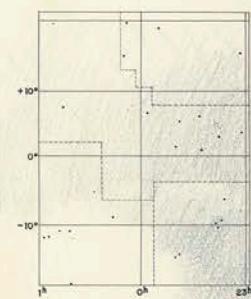
5 + + + + + + + + + +

4 + + + + + + + + + +

3 + + + + + + + + + +

2 + + + + + + + + + +

1 + + + + + + + + + +

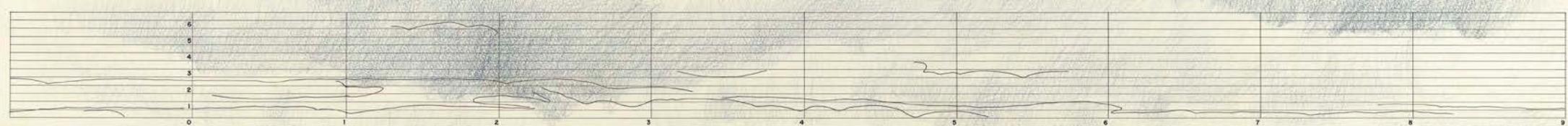


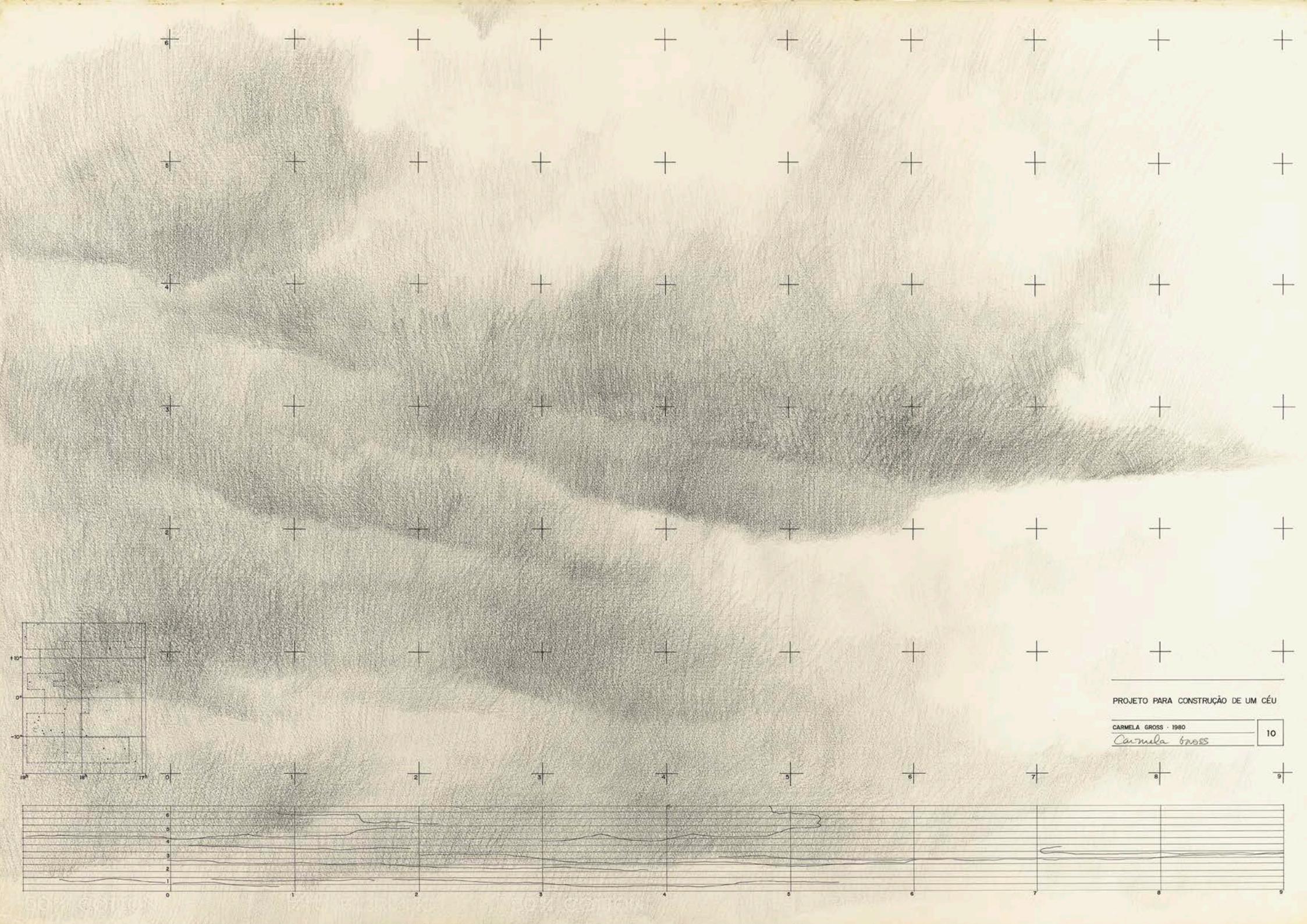
PROJETO PARA CONSTRUÇÃO DE UM CÉU

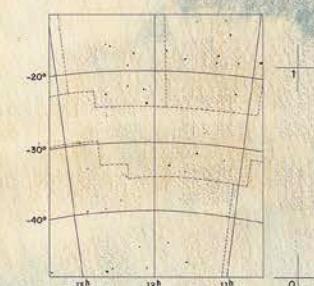
CARMELA GROSS - 1980

Circula Gross

1







PROJETO PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CÉU

CARMELA GROSS - 1980

19



+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

+

6

5

4

3

2

1

0

1

2

3

4

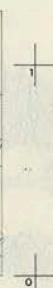
5

6

7

8

9

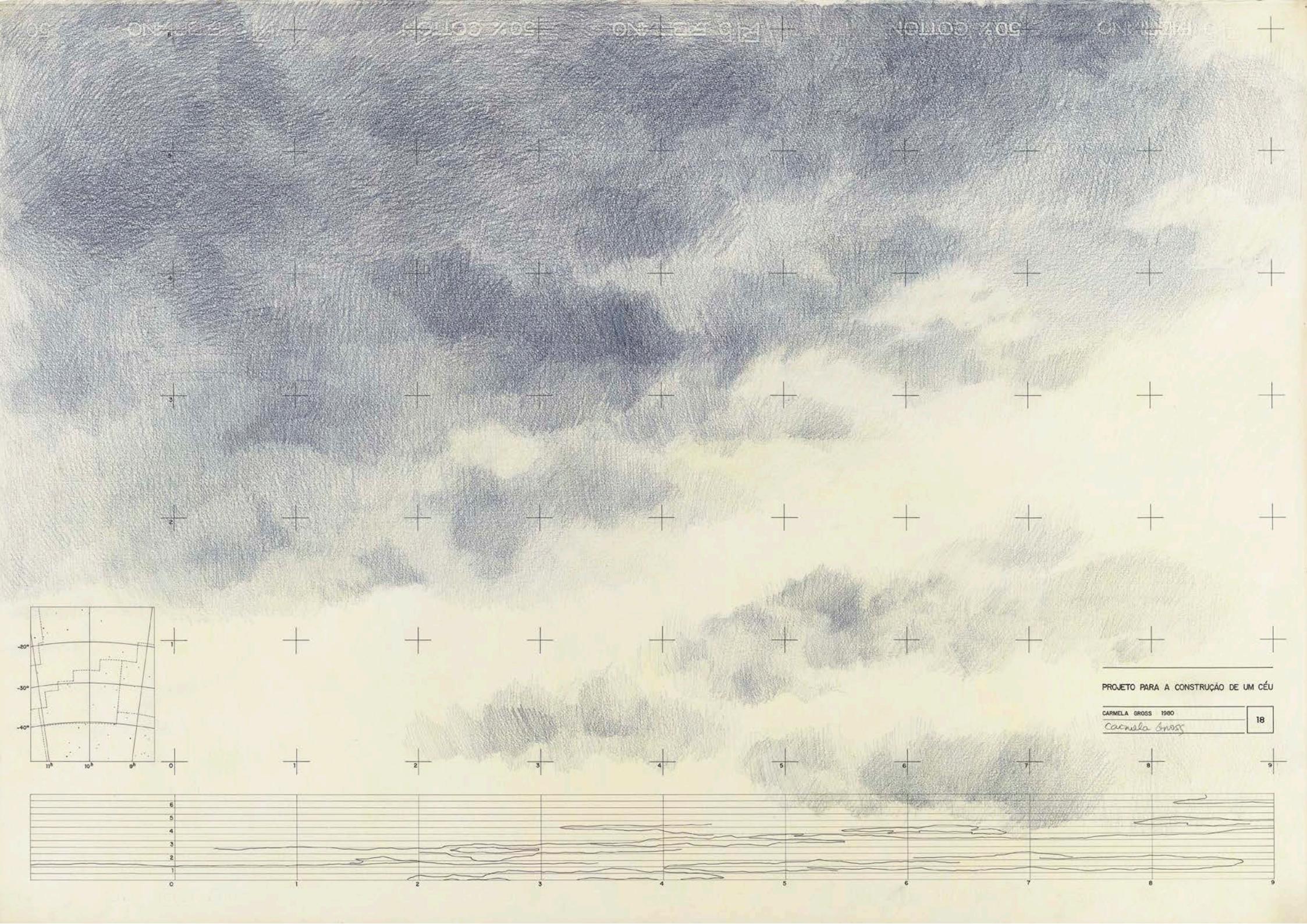


PROJETO PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CÉU

CARMELA GROSS - 1980

Carmela Gross

27



**Projeto para a construção
de um céu**
Carmela Gross

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2023.211247>

FIGS. 1-16

Carmela Gross, *Projeto para a construção de um céu*, 1981. Série de 33 desenhos, 0,70 × 1 m cada. Lápis de cor e nanquim sobre papel. Cortesia da artista. Imagens Motivo.

Trabalho apresentado na dissertação de mestrado orientada pelo Prof. Dr. Walter Zanini e apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1981. O material está disponível no acervo da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

PROJETO PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CÉU

MARIO RAMIRO

**PROJECT FOR THE
CONSTRUCTION OF A
SKY**

**PROYECTO PARA LA
CONSTRUCCIÓN DE UN
CIELO**

Em 1981, orientada pelo professor Walter Zanini, Carmela Gross apresentou uma pesquisa formalizada plasticamente num projeto artístico equivalente a uma dissertação de mestrado com a qual obteve o título de mestre em artes pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP. A escola foi a primeira a oferecer uma pós-graduação do gênero e estava titulando artistas e pesquisadores que já atuavam no ensino superior, como a jovem Carmela, então com 35 anos. Naquele mesmo ano, Zanini foi o primeiro curador – um termo desconhecido até aquele momento – da Bienal de São Paulo, responsável pela reconfiguração da mostra baseada em representações nacionais para uma exposição com um projeto em favor do experimentalismo. Aquele também foi o ano em que Zanini finalizava o seu *História geral da arte no Brasil*, em parceria com Cacilda Teixeira Costa, publicado dois anos depois e que se tornou uma referência para os estudos da arte no país.

Em 1981, Carmela também trabalhava como professora de artes plásticas na ECA/USP e estava envolvida com a apresentação de seu trabalho para a XVI Bienal de São Paulo, a sua terceira participação



desde a de 1967 (IX) e a de 1969 (X). O trabalho era intitulado *Projeto para a construção de um céu*, o mesmo que ela apresentou como sua pesquisa de mestrado, formado por um conjunto de 33 desenhos feitos com lápis de cor e nanquim sobre papel. Esse conjunto teve como antecedentes uma série de desenhos, pinturas, objetos e carimbos que a artista havia criado entre 1976 e 1979, representando fragmentos do espaço urbano, objetos e espaços celestes, como a *Via Láctea*, de 1979. Uma primeira referência ao espaço do céu no trabalho da artista pode ser encontrada em *Nuvens*, de 1967, obra formada por seis peças de madeira esmaltada que representam o corpo fluído das nuvens na solidez dos objetos que podiam ser manipulados e articulados, recompondo e transfigurando as mudanças que ocorrem na abóbada formada sobre nossas cabeças – o céu sem limites, impalpável e de manifestação de fenômenos luminosos.

Segundo a artista, o ponto de partida para esse projeto foi a “representação de uma paisagem real através do desenho de observação” (Gross, 1981), registrando “massas, volumes, cores e transparências da paisagem observada”. Ao mesmo tempo, “esta representação é proposta como um plano construtivo”, ou seja, como um projeto para uma nova realidade. Sobre os desenhos realizados com lápis de cor foram construídas duas malhas ortogonais com nanquim, uma,

semelhante a um sistema de coordenadas, criou a possibilidade de definir o lugar geométrico de cada ponto da imagem, impondo “uma ordem que não lhe é própria, uma nova ordem plana que se opõe à espacialidade do desenho já existente”. A segunda malha traduzia o desenho colorido numa redução gráfica, um registro linear de “outra leitura da paisagem”, baseada em documentos fotográficos de observações astronômicas que apontavam as possibilidades da fotografia de revelar aspectos inobserváveis da realidade.

A pesquisa investigava o trânsito entre polaridades: a representação da paisagem real, de um lado, e o projeto construtivo, do outro; a natureza intangível do céu e a materialidade do desenho sobre o papel; o desenho livre em contraposição ao desenho instrumental, técnico; o registro do céu a partir de observações diurnas e as fotografias astronômicas realizadas durante a noite. “Lado a lado, por caminhos diversos, as várias notações se completam e se relativizam”, resultando numa investigação criativa de fôlego e concisa na sua escrita, em nada comparável às pesquisas acadêmicas atuais no campo da arte, embebidas numa cultura científica e atreladas ao produtivismo de *papers*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GROSS, Maria do Carmo. **Projeto para a construção de um céu**. Projeto artístico equivalente à dissertação. Orientação: Prof. Dr. Walter Zanini. ECA/USP, 1981.

■ SOBRE O AUTOR

Mario Ramiro é artista multimídia, ex-integrante do grupo de intervenções urbanas 3NÓS3. Sua produção reúne redes telecomunicativas, esculturas, instalações, fotografia e arte sonora. É mestre em fotografia e novas mídias pela Escola Superior de Arte e Mídia de Colônia, na Alemanha, e doutor em artes visuais pela Universidade de São Paulo, onde trabalha como professor da Escola de Comunicações e Artes. O artista é representado pela Zipper Galeria, em São Paulo.

Artigo recebido em 4 de dezembro de 2023 e aceito em 12 de dezembro de 2023.

ENTREVISTA COM ANNATERESA FABRIS

INTERVIEW WITH ANNATERESA FABRIS

ENTREVISTA COM ANNATERESA FABRIS

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

① <https://orcid.org/0000-0003-3771-9847>

Entrevista realizada remotamente
em 25 de outubro de 2023 por
Beatrice Frudit¹, Eliane Pinheiro²,
Lara Rivetti³, Leonardo Nones⁴,
e Liliane Benetti⁵.

¹ Universidade de São Paulo (USP), Brasil
① <https://orcid.org/0000-0001-5689-2309>

² Universidade de São Paulo (USP), Brasil
① <https://orcid.org/0009-0005-4374-5904>

³ Universidade de São Paulo (USP), Brasil
① <https://orcid.org/0000-0002-6524-7130>

⁴ Universidade de São Paulo (USP), Brasil
① <https://orcid.org/0000-0002-9403-6009>

⁵ Universidade de São Paulo (USP), Brasil
① <https://orcid.org/0000-0002-1517-1465>

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.219470



ARS

Eu queria primeiro agradecer em nome de toda a equipe da revista Ars sua disposição para conversar um pouco com a gente, relatar um pouco da sua experiência no programa de pós-graduação. A primeira pergunta diz respeito à sua formação, como ela se deu, qual foi o seu percurso como historiadora e crítica de arte.

ANNATERESA FABRIS

Eu me formei em História na USP (Universidade de São Paulo) e uma das disciplinas optativas que selecionei foi história da arte, ministrada no Departamento de História pelo professor Walter Zanini. Na realidade, eu já tinha tido três anos de história da arte no colegial. Então, quando fiz o curso na universidade, eu já tinha os fundamentos de história da arte. Depois que fiz a disciplina do Professor Zanini, me interessei realmente por história da arte e já comecei a solicitar a ele uma bibliografia para ir me preparando para o ingresso na pós-graduação. E o professor Zanini me mandou

ler Giorgio Vasari, Herbert Read, Ernst Fischer e uma série de autores, o que me permitiu ir formando um repertório sobretudo historiográfico. Eu me formei em 1969 e, em 1972, o professor Zanini me convidou para dar aula junto com ele na ECA (Escola de Comunicações e Artes); aí começou meu trabalho na universidade. E o curso de pós-graduação foi aberto em 1973. Então, eu vinha de uma formação em história e não posso dizer que eu tenha tido uma formação de história da arte enquanto eu cursava o mestrado porque, como não havia docentes nem doutores necessários para formar as pós-graduações específicas, formou-se uma pós-graduação em Artes que englobava artes plásticas, cinema, teatro e música.

Na época, nós tínhamos sete anos para fazer o curso e apresentar a dissertação. E, na verdade, foi uma coisa muito complicada, nós tivemos que cursar 11 disciplinas mais uma disciplina chamada “Estudos de problemas brasileiros”, que foi imposta pelo governo ditatorial – e todo mundo tinha que fazer essa bendita disciplina. Então, tive aula de tudo, de teatro, por exemplo, eu tive aula de tragédia shakespeariana; tive aula sobre a presença do imigrante italiano no teatro brasileiro, semiótica, e assim por diante. E você tinha que cumprir créditos e ir fazendo o que aparecesse pela frente. De qualquer maneira, consegui fazer todas essas disciplinas.

E, enquanto isso, eu estava fazendo a pesquisa sobre Portinari. Em 1977, defendi a dissertação de mestrado. Em 1978, ganhei uma bolsa de estudos do governo italiano. Então fui para Itália e aí fiz realmente um curso de história da arte na Universidade de Nápoles. Eu fiz o curso de aperfeiçoamento em história da arte medieval e moderna. Em 1980, voltei para o Brasil porque tinha terminado todas as disciplinas na Itália e tinha feito toda a pesquisa sobre o futurismo, que tinha sido o objetivo da viagem à Itália. Em 1983, voltei para Itália para defender a tese, cujo tema foi futurismo florentino, que será publicada pela Edusp. Depois de um longo périplo, fiz uma atualização recentemente e agora ela foi aprovada pela editora e espero que em breve venha a público.

Em 1981, entrei no doutorado da ECA. Em 1984, defendi a tese “Futurismo: uma poética da modernidade” e a partir daí passei a participar também do curso de pós-graduação. Antes disso, de todo modo, em 1981 eu dei uma disciplina no curso de pós, sob a responsabilidade da professora Ana Mae Barbosa, sobre arte e fotografia no século XIX. Essa era uma questão que tinha me interessado muito na Itália. Eu tive cursos sobre isso, isso me interessou e, aliás, a partir daí também veio a minha relação com a fotografia. E, a partir de 1985, eu me engajei realmente no curso de pós-graduação como docente e orientadora.

ARS

Eu gostaria de saber um pouco mais sobre a sua experiência como docente e o seu trabalho no programa de pós-graduação. Como você percebe a importância dessa experiência como docente na sua atuação como pesquisadora, e vice-versa? Como a experiência de pesquisa participou do seu trabalho na docência?

AF

A minha experiência de pesquisa participou de maneira lateral no trabalho de docência. Às vezes, eu privilegiava certos temas que não estavam relacionados diretamente à pesquisa. Depois que defendi o doutorado, fui preparando a livre-docência, que era sobre o futurismo paulista. E, no momento, resolvi não trabalhar na pós-graduação com esses assuntos, pois estava interessada em explorar realmente a questão fotográfica. Por exemplo, em 1991, eu ministrei a disciplina “Fotografia: usos e funções no século XIX”, e alguns dos trabalhos foram tão bons que acabei organizando o livro homônimo. Quer dizer, eu tive uma resposta muito positiva ao trabalho e à disciplina. Houve uma outra disciplina que analisava as relações entre arte e política que também resultou num livro que coordenei a partir de trabalhos de diferentes alunos. Então,

essas foram experiências muito positivas, porque as respostas foram tão boas que a gente pôde fazer livros. E em uma outra ocasião eu também ministrei uma disciplina associada à fotografia, e alguns dos trabalhos foram publicados na revista *Arte em São Paulo*. Então, eu sempre tentei, na medida do possível, incentivar o trabalho, a reflexão dos alunos e, quando possível, levá-la a público.

Eu explorei, na verdade, diferentes eixos na docência. Trabalhei com as questões da modernidade, particularmente em termos teóricos, trabalhando realmente com os conceitos de modernidade em todas as suas derivações. Trabalhei muito a questão da fotografia, que era uma pesquisa que me interessava. Mas os livros sobre fotografia e vanguarda, assunto que eu tinha trabalhado na pós-graduação, só saíram depois que me aposentei definitivamente da universidade e pude dedicar-me mais à pesquisa. Eu me aposentei em 1996, mas continuei colaborando com a pós até 2008 e depois disso eu pude me dedicar plenamente à pesquisa. Realmente, enquanto estava na universidade, era um pouco complicado tentar escrever um livro completo.

Continuei trabalhando na questão da fotografia, publiquei quatro ou cinco livros sobre o tema. Portanto, as temáticas mais exploradas foram a questão da modernidade, a fotografia e suas relações com as artes visuais, tentando ver como a imagem técnica rompia

parâmetros estabelecidos e, ao mesmo tempo, como ela podia propor novos olhares para os artistas, além de todas as tensões que isso gerou. E, em vários momentos, debrucei-me sobre as relações entre arte e política.

ARS

Seguindo um pouco ainda nessa discussão acerca da pesquisa e do exercício de escrita sobre arte, gostaria de te pedir para falar sobre como você pensa as condições de exercício de crítica de arte e de escrita na formação universitária.

AF

Bom, é um pouco complicado responder porque nós realmente não temos um campo específico na universidade para isso. Acho que quem trabalha com o campo teórico pinça alguns alunos nos quais vê potencial e tenta, digamos, cultivá-los ao longo do curso de graduação. Esse é um pouco o primeiro trabalho. Quer dizer, no meu caso foi assim. Eu me lembro da Sônia Salzstein, que foi minha aluna em praticamente todas as disciplinas, que abarcavam do renascimento até a arte contemporânea. Sônia desabrochou totalmente quando fomos chegando na arte contemporânea e também em crítica de

arte e teoria da arte. A mesma coisa foi com o Tadeu Chiarelli. Mas eu tive pouquíssimo contato com ele na graduação, porque comecei a dar aula para turma dele em agosto de 1978 e no começo de novembro fui pra Itália. Então foram dois, três meses apenas, mas também era uma pessoa na qual eu percebia potencialidades.

Outras pessoas nas quais percebi potencialidades, infelizmente, se perderam ao longo do caminho, nem concluíram o curso. Então, a primeira questão que se coloca para quem trabalha com a área teórica é tentar ver em que alunos você consegue despertar esse interesse e tentar cultivá-los para o nosso lado. Bom, no começo dos anos 1980 houve uma tentativa de criar um curso de história da arte na ECA. Foi um trabalho conjunto meu, do Tadeu, da professora Elza Ajzenberg e da professora Lisbeth Rebolo. Nós fizemos um projeto de curso e uma das disciplinas – inclusive, essa ideia foi sugerida por Telê Ancona Lopes, do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) – era uma oficina de escrita. Essa oficina de escrita seria feita ao longo dos quatro anos do curso e a ideia era ensinar os alunos a escrever um artigo de 20 linhas, um artigo maior, uma resenha, um ensaio e assim por diante. Era uma ideia que nos pareceu interessante porque realmente a gente praticaria na oficina o que seria um laboratório de crítica de arte.

Mas essa proposta acabou sendo desconsiderada quando surgiu a ideia do Instituto de Artes, que nunca decolou. Infelizmente, o Instituto de Artes jamais surgiu, sobretudo por dissidências internas dentro da própria ECA. Sua criação implicava rever toda a estrutura departamental e, ao mesmo tempo, implicava trazer professores de outras unidades para o Instituto. A coisa não deu certo, e foi um divórcio bastante traumático. Então houve tentativas de criar um curso específico de história da arte, mas, infelizmente, a coisa não avançou.

ARS

É incrível como essas questões voltam a cada ciclo de discussão do departamento. Esse é um depoimento interessante para nós que estamos lá hoje.

AF

Eu sei que a Sônia [Salzstein] também tentou recentemente implantar um curso de história da arte.

ARS

Acho que todos nós ficamos pensando em como é notável o seu esforço de pesquisa em arte brasileira, em modernismo, no sentido de pensar

a relação entre arte brasileira e a arte moderna europeia, para além de uma relação de subalternidade. E hoje em dia essa questão se coloca de outra forma. E eu sei que a senhora tem escrito sobre as mudanças na pesquisa em história da arte. Então gostaria de perguntar como pensa os desafios que a situação contemporânea coloca para a historiografia do modernismo brasileiro.

AF

Confesso que eu estou um pouco afastada do modernismo. Eu estou fazendo outras coisas. Parece-me que a gente tem que romper de vez com a ideia da subalternidade, que não tem nada a ver. Nós tivemos um moderno possível para nós. Quer dizer, jamais nós poderíamos aspirar a ter o moderno europeu. Isso não é nenhum desdouro, pois mesmo nos Estados Unidos, por exemplo, nas décadas anteriores ao expressionismo abstrato, houve um modernismo moderado, muito mais próximo da volta à ordem do que das pesquisas de vanguarda. Eu acho que uma das questões que começou a permitir rever a problemática dos modernismos no Cone Sul foi, de fato, o estudo do fenômeno da volta à ordem. Isso permitiu romper com a ideia de que havia um “progresso” entre aspas, inelutável, que daria na arte abstrata e reconhecer que, já antes da primeira

guerra mundial, começavam a se configurar revisões do legado das vanguardas. Acredito que muitos artistas perceberam que, se fossem adiante naquele caminho, decretariam a morte da arte. Depois, evidentemente, a primeira guerra mundial foi um fenômeno fundamental porque foi a primeira vez que uma guerra foi feita com todos os meios tecnológicos. Isso mostrou quão cruel e destruidora poderia ser a modernidade, e muitos artistas se perguntaram se eles não tinham contribuído para aquele estado de espírito, se eles não eram parte daquele mecanismo que provocou mortes brutais. Então, acho que a primeira questão a levar em conta é a problemática da volta à ordem. Por outro lado, é necessário ter em mente que a nossa cronologia não deve corresponder necessariamente à cronologia dos outros. Quer dizer, nós temos os nossos problemas, as nossas questões, e é dentro disso que nós temos que pensar e atuar. Fala-se hoje muito na questão decolonial. E eu já li coisas que me deixaram de cabelo em pé e li outras coisas que me convenceram um pouco. O que eu diria sinceramente é que há muitas pesquisas baseadas em inúmeras teorias, mas que demonstram pouco conhecimento do objeto artístico. Muitas vezes, sinto que se constrói todo um discurso, e o objeto artístico fica reduzido a um mero pretexto. Eu tenho um método contrário: vejo o que o objeto tem a me dizer e a partir daí

resolvo que metodologia vou usar, que instrumental vou usar. Eu não me aproximo de nenhuma obra com ideias preconcebidas. Eu vejo que a obra me diz, o que a obra me desperta, e a partir daí eu lhe coloco as perguntas. Eu não tenho nada contra quem faz um caminho contrário, mas esse não é o meu método e, a meu ver, ele não é o mais adequado para aquilo que eu busco na história da arte. Então, me parece que o ponto de partida tem que ser o objeto. Ultimamente, tenho voltado a me interessar pelas relações entre arte e feminismo, que foi uma questão que me interessou na década de 1970. Depois eu me afastei dela e há alguns anos eu voltei a abordá-la. E, curiosamente, ontem respondi a um questionário que me foi encaminhado pela Ana Paula Simioni. Na minha resposta, chamei a atenção para um fenômeno que me preocupa muito nos estudos sobre arte e feminismo, que é a visão sempre vitimária das mulheres, sem [se] tentar perceber que, claro, a mulher foi vítima de todo um sistema patriarcal, mas um conjunto de artistas conseguiu vencer os obstáculos. Então, o que me interessa estudar, sobretudo, são essas artistas que conseguiram furar o bloqueio. Quais métodos elas usaram? Quais estratégias? Você inverte a questão. A mulher foi excluída do ensino artístico, teve um monte de problemas, mas o que interessa ver é como essas pessoas abriram o caminho para as outras.

Inclusive, há pouco eu publiquei na *ARS* (Fabris, 2021) um artigo nesse sentido, abordando dois livros sobre artistas mulheres no século XIX, tentando mostrar como as autoras, ao mesmo tempo que usavam conceitos da sociedade patriarcal, conseguiam mostrar o caminho que muitas mulheres tinham trilhado por entre milhões de dificuldades e tinham chegado a seu objetivo. E também como essas mulheres tinham já percebido que não existe a questão do estilo feminino e do estilo masculino. Há mulheres que podem ter um estilo viril e há homens que têm um estilo, vamos dizer, feminino. Se você pensar no rococó, ele seria um estilo feminino. Aliás, cada vez mais se diz que quem fundou o rococó foi uma mulher, Rosalba Carriera. Você começa a relativizar certas questões. Daí eu volto à importância da historiografia. Você tem que conhecer a historiografia, pois se você conhecer a historiografia, você começa a derrubar uma série de parâmetros fechados. E uma outra linha que eu tenho investigado são as relações entre arte e desenho animado, sobre as quais tenho escrito uma série de artigos. Quando eu terminar os trabalhos que estou fazendo agora, penso em tentar organizar coletâneas desses artigos, tanto no caso do feminismo quanto no caso do desenho animado e artes visuais.

ARS

Eu já vou me encaminhar para minha última questão. Também gostaria de deixar à vontade para complementar qualquer coisa que você queira falar. Nesse sentido mesmo do que você diz do objeto artístico como ponto de partida, gostaria de perguntar o que você pensa sobre a importância da pesquisa em arte, dessa pesquisa que privilegia o objeto artístico, dentro da universidade, sobretudo nos estudos das ciências humanas?

AF

Vamos dizer que a arte sempre foi a Cinderela dentro da universidade. Eu acho que ela continua sendo, haja vista toda a crise pela qual passa o Departamento de Artes Plásticas, sem docentes etc. Então, nós continuamos sendo a Cinderela. E lembro que o professor Zanini ficava bravo quando participava do Conselho Universitário e lhe diziam “a minha tia pinta aquarela, minha esposa faz bordados artísticos” ao saberem que ele era do Museu de Arte Contemporânea (MAC). O Zanini ficava furioso, mas não podia dizer nada. Isso demonstra que a arte era confundida com lazer, artesanato, e não se via a sua real importância. Eu sempre dava bronca nos alunos que não visitavam exposições. Nos últimos anos em que dei aula na graduação, eu estabelecia a visita a uma exposição uma vez por mês,

e a redação de uma resenha da mostra que depois discutíamos durante a aula para que eles se aproximassesem do objeto artístico, porque eles achavam que a arte [era] o que eles faziam, todo o resto não existia.

Em outro ano, para incentivá-los a ir a museus, eu fiz uma relação de obras do Museu de Arte Contemporânea, e cada um deles tinha a liberdade de escolher a obra que quisesse e havia um roteiro para fazer a monografia. Eu acho que a Universidade de São Paulo tem o privilégio ímpar de ter um museu de arte contemporânea, mas me parece que ele é muito pouco explorado em termos de docência. Provavelmente, quem dá aula no MAC deve explorá-lo muito mais. Mas, no caso do Departamento de Artes Plásticas, os alunos simplesmente não iam ao museu, embora naquele período o MAC ainda estivesse na Cidade Universitária. Então, você tinha que encontrar expedientes para obrigar-los a enfrentar o corpo a corpo com a obra de arte. Não sei como está agora, mas no momento em que dava aula, me lembro de que o Tadeu e eu sempre reclamávamos, e sugeri encontrar uma maneira de obrigar-los a visitar exposições. Se os alunos não visitam exposições, vamos obrigar-los a fazê-lo.

Quando você se aproxima do objeto, você sabe de quem é, você sabe em que período ele foi realizado. Mas o contato direto coloca uma

série de outras questões. Eu lembro que quando estava fazendo o mestrado, cheguei num impasse. Eu estava analisando os ciclos econômicos do Ministério da Educação, que estão no Rio de Janeiro, e não conseguia resolver uma questão. Eu tinha todas as fotografias e nada. Resolvi ir para o Rio e me coloquei durante umas duas horas naquela sala, olhando de uma obra para outra até que me veio o estalo. Eu entendi por onde eu tinha que ir na análise, porque me pareceu que se eu usasse a teoria da alienação de Marx, eu entenderia os ciclos econômicos de Portinari. E eu já tinha visto a obra várias vezes. Tinha um monte de *slides*, fotografia, tinha tudo, e a coisa não ia. Eu fui para o espaço físico e resolvi a questão. A mesma coisa acontece, por exemplo, quando você tem uma experiência de curadoria. Hoje em dia, o arquiteto desenha toda a exposição no computador. Quando chegamos no espaço concreto, muitas vezes começamos a modificar as coisas porque nele percebemos que podem ser estabelecidas outras relações. Nesse caso, não dá para você trabalhar pelo controle remoto. Você tem que ver a materialidade da obra porque, a partir dessa dimensão, você vai entender que relações ela estabelece com outras obras e que percurso possível você pode propor. Eu me lembro de que, na última curadoria que fiz – “No ateliê de Portinari”, no MAM (Museu de Arte Moderna) de

São Paulo – , o arquiteto tinha deslocado uma obra. Eu argumentei que ele não poderia fazer aquilo porque a obra me servia de ponto de passagem de um núcleo para o outro. Seu deslocamento modificaria o percurso que eu tinha criado. O contato com a obra cria uma série de questões, mas permite, sobretudo, vê-la sempre como uma nova experiência. Quer dizer, a cada vez que a gente se aproxima de uma obra, por mais que a conheça, consegue descobrir outras camadas, outros significados, outras relações. Como dizia Argan, nós somos a única disciplina que trabalha diretamente com o objeto, que não precisa de outro tipo de mediação. Claro, a gente vai ter mediações teóricas, mas nós estamos diretamente em contato com aquilo que nós vamos estudar. As outras disciplinas não têm esse privilégio, que é muito complicado, evidentemente.

Entrevista com Annateresa Fabris
Beatrice Frudit, Eliane Pinheiro, Lara Rivetti, Leonardo Nones, Liliane Benetti

ARS

Finalmente, gostaria apenas de comentar como a sua visão sobre o modernismo, que você apresenta aqui e apresentou nas suas pesquisas, marcou a nossa formação, assim como o entendimento a respeito do retorno à ordem e a abordagem do objeto artístico como elemento principal da análise.

AF

Eu acho que trouxe certas questões pelo fato de eu ter facilidade para ler em italiano. Porque aqui havia muito uma bibliografia em francês e em inglês e, pelo fato de eu ter nascido na Itália e ter continuado a falar italiano, acho que isso me permitiu trazer outros elementos teóricos. Se a gente for comparar a bibliografia francesa e a italiana sobre o futurismo, as diferenças de leituras são muito grandes. Quem renovou a leitura do futurismo foram os historiadores italianos, porque se fosse pelos franceses, o futurismo continuaria sendo um subproduto do cubismo. E só. O que levanta uma questão muito complexa. Não se desconhecem os aportes que a França trouxe para a definição de futurismo, a começar pela própria formação do Marinetti. Mas deve-se ter em mente que existem escolas nacionais, sim, apesar de toda a globalização. A França teve, até a chegada dos Estados Unidos no cenário artístico mundial, esse papel de açambarcar tudo o que acontecia no moderno. Agora acontece com os Estados Unidos, que açambarca tudo o que acontece no contemporâneo. Então, você tem que saber como lidar com isso. E realmente você tem que se abrir para uma bibliografia mais vasta para tentar ver as diferentes versões. Eu sempre digo que a gente não tem que confundir a arte moderna com as histórias da arte moderna.

A arte moderna é uma coisa. Ela teve os seus movimentos, ela teve uma vida. As histórias da arte moderna são outra coisa, porque elas expressam o ponto de vista de quem escreve essa história. Se a gente for pegar o Greenberg como parâmetro, todas as tendências figurativas das vanguardas somem do horizonte. Então a gente tem que saber, quando lê um autor, com o que está lidando, que história ele quer nos vender. Usando um termo de hoje, que narrativa ele quer nos vender? Eu acho que não sendo possível no nosso campo – em que as traduções continuam minguantes, porque não temos quase nada traduzido para o português, ainda hoje, apesar de todo o avanço das pós-graduações –, nós temos que tentar ampliar o nosso horizonte de informações para lançar novos olhares sobre os objetos, porque senão a gente vai continuar repetindo histórias já conhecidas.

REFERÊNCIAS

FABRIS, Annateresa. Em busca de um lugar: duas fontes pouco exploradas da história das artistas mulheres. **ARS (São Paulo)**, vol. 19, n. 42, p. 528-589, 2021. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.188412>

■ SOBRE A ENTREVISTADA

Annateresa Fabris é professora titular da Universidade de São Paulo. Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (1969), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1977) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (1984). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes, Teoria e História da Arte Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, surrealismo, pintura, Portinari e modernidade. É autora dos livros *O futurismo paulista* (Perspectiva, 1994), *Candido Portinari* (EDUSP, 1996) e *Crítica e modernidade* (ABC/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006), entre outros.

ENTREVISTA COM SÔNIA SALZSTEIN

INTERVIEW WITH SÔNIA SALZSTEIN

ENTREVISTA CON SÔNIA SALZSTEIN

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

① <https://orcid.org/0000-0003-4430-8771>

Entrevista realizada remotamente em 30 de outubro de 2023 por Beatrice Frudit¹, Eliane Pinheiro², Lara Rivetti³, Leonardo Nones⁴, e Liliane Benetti⁵. As respostas foram posteriormente editadas pela entrevistada, resultando na versão aqui publicada.

¹ Universidade de São Paulo (USP), Brasil
① <https://orcid.org/0000-0001-5689-2309>

² Universidade de São Paulo (USP), Brasil
① <https://orcid.org/0009-0005-4374-5904>

³ Universidade de São Paulo (USP), Brasil
① <https://orcid.org/0000-0002-6524-7130>

⁴ Universidade de São Paulo (USP), Brasil
① <https://orcid.org/0000-0002-9403-6009>

⁵ Universidade de São Paulo (USP), Brasil
① <https://orcid.org/0000-0002-1517-1465>

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.219741



ARS

Primeiro, é um prazer, Sônia, ter você aqui com a gente, que faz parte da nossa formação. A gente queria saber justamente sobre a sua formação, em primeiro lugar. Como ela se deu, a sua formação como historiadora da arte, como crítica, quais foram seus pontos marcantes.

SÔNIA SALZSTEIN

Eu fico honrada em colaborar com vocês nessa edição especial da Ars. Tive uma formação muito assistemática e algo improvisada, pois ao término da graduação em artes plásticas na ECA-USP, me encaminhava a um trabalho teórico em arte e, naquela época – final dos anos 1970 –, esse tipo de formação não era oferecido nas universidades por aqui. Tive de me virar para ir conquistando o campo, ia prestando atenção ao que amigos mais experientes me recomendavam e, principalmente, estudando por conta própria. Os anos de juventude foram difíceis sob a ditadura militar, a repressão e o isolamento cultural imposto ao país. Ao mesmo tempo, havia

uma vontade crítica muito forte entre os estudantes e, no meio cultural, uma percepção crítica aguçada em face da ditadura e do empobrecimento intelectual e moral que ela carreava para o país. [A] Escola de Comunicações e Artes, embora não fosse uma escola com tradição acadêmica (havia sido criada em 1966), era um ambiente estudantil muito vivo e um núcleo de resistência importante à ditadura, reunindo artistas e intelectuais reconhecidos, das diversas áreas de artes. Nos anos finais da graduação, senti que, se quisesse aprofundar meu interesse teórico em arte, precisaria melhorar minha formação, e prestei o vestibular na Faculdade de Filosofia da USP. Antes, havia tido uma passagem pelo Departamento de História, mas a escola permanecera em greve a maior parte do tempo, e eu havia começado a frequentar como ouvinte as aulas na Filosofia. O curso de Filosofia foi uma grande descoberta. Mas não subestimo, absolutamente, minha experiência inicial junto ao Departamento de Artes Plásticas da ECA – havia professores inspiradores, como a Annateresa Fabris, o Júlio Plaza, a Regina Silveira, a Carmela Gross, o Mário Ishikawa. No Departamento de Cinema, havia o Paulo Emílio Salles Gomes, uma presença marcante. O movimento estudantil era forte na Escola, e atiçava nosso senso crítico. Eram anos de turbulência – a morte do jornalista Wladimir Herzog,

professor do Departamento de Jornalismo, que ocorreu sob tortura nas dependências do DOPS, em 1975, foi um acontecimento que me marcou profundamente.

Entre o final da década de 1970 e o início dos anos 1980, eu comecei a me interessar pela crítica de arte, o que era algo raro entre moças, sobretudo entre pessoas mais jovens – tratava-se de uma prática muito marcada pelos protocolos do jornalismo profissional, que pressupunha tarimba e contatos em áreas de poder e influência, condições que definiam um ambiente tradicionalmente masculino. Creio que a Lisette Lagnado começava a carreira por essa época, mas ela se iniciara no jornalismo; a Lisette havia sido editora, junto com a Marion Strecker (como a Lisette, também Marion tinha a experiência de jornalista da *Folha de S. Paulo*) e com o Luís Paulo Baravelli, de uma revista de arte “alternativa” (como então se dizia) chamada *Arte em São Paulo*, que durou uns poucos anos, como era a sina das “publicações alternativas”. Foi, aliás, na *Arte em São Paulo* que publiquei o meu primeiro texto de crítica, em 1981. Mas um fato a se sublinhar é que naqueles anos não havia a conexão forte que há hoje entre a prática da crítica e o ambiente acadêmico, um fenômeno que veio à tona no final dos anos 1970, capitaneado, em escala global, salvo engano meu,

pela revista *October*. Essa questão valeria uma discussão à parte: fascinada pela filosofia francesa pós-estruturalista, ao longo das duas décadas subsequentes o grupo em torno da revista “desconstruía” as premissas modernistas, o campo disciplinar tradicional da arte e, ao fim e ao cabo, de modo algo surpreendente, reinventava o lugar da crítica de arte, e com os anos esta alcançava grande prestígio, poder acadêmico e repercussão global a partir desse grupo. Mas o que faziam era algo muito diverso da crítica de arte moderna, que havia florescido fora do universo acadêmico, na lida direta com o campo cultural. O fenômeno *October* se dava – lembremos – num momento em que a crítica de arte se desintegrava... A crítica, essa escrita combativa sobre arte, esse gênero que o modernismo reinventou e que se tornara um dos legados mais interessantes da modernidade cultural, se via aos poucos substituída por um novo tipo de escrita, providenciada por curadores e voltada às agendas das exposições e a suas propostas conceituais.

É instrutivo, a esse respeito, notar que também aqui no Brasil, muitos de nós éramos, no início da década de 1980, de algum modo ligados à Universidade. Carlos Zílio e seus alunos do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, publicavam a revista *Gávea*, que teve um papel importante na formação de

muitos, arejou o ambiente da arte, significou um esforço notável de atualização cultural. Ronaldo Brito, igualmente, como professor teve um papel notável na formação de jovens críticos. Mas é indispensável notar que a presença da instituição universitária na constituição do trabalho da crítica, durante esses anos, estava longe de oferecer à intervenção dos críticos a legitimidade e ressonância pública do poderoso *establishment* acadêmico norte-americano. A partir de meados da década de 1970, com a chamada “distensão lenta e gradual” da ditadura, promovida pelo governo Geisel, e diante da falta de um ambiente institucional forte no campo da arte e da cultura, a universidade se introduzia, por aqui, como um dos raros espaços institucionais a oferecer a possibilidade de um trabalho de debate e reflexão de longo termo sobre arte. Oferecia, além disso, o contato permanente com um público jovem, disposto ao trabalho desinteressado, a se engajar em projetos de intervenção cultural.

Voltando agora às minhas origens: devo lembrar que, quando estava prestes a concluir a graduação, em 1977, eu consegui um trabalho como “pesquisadora de documentos” junto a um Departamento da Secretaria Municipal de Cultura, que se chamava IDART, acrônimo para Informação e Documentação Artística, naquela época dirigido por Maria Eugênia Franco e tendo a jornalista e crítica de arte

Radha Abramo como responsável pelo setor de artes plásticas. E, nesse trabalho no IDART, eu saía “documentando” exposições de arte na cidade, acompanhada de um fotógrafo; eu tinha de produzir comentários específicos sobre as exposições, de sorte que ao final teríamos um “anuário das artes plásticas” de São Paulo. A ideia era documentar o circuito de arte, as galerias, os museus e visitar ateliês de artistas para complementar a documentação das exposições. Acho que esse primeiro trabalho me proporcionou uma prática inicial na escrita sobre arte e me colocou em contato com artistas, de sorte que escrever sobre os trabalhos era algo que se iniciava para mim muito estreitamente ligado a esse diálogo com os artistas, e não raro essa experiência me proporcionava conhecer um contexto de ideias para além do que se podia encontrar nas exposições. Devo mencionar, a respeito dessa prática inicial da escrita sobre arte, que algumas pessoas que conheci por aquela época foram extremamente importantes para mim. O contato com os textos do Ronaldo Brito havia sido uma descoberta – além das colunas do *Opinião*, conhecer o livro *Aparelhos*, que ele havia feito com o Waltercio, foi impactante – era uma linguagem, uma dicção que eu nunca havia encontrado em textos sobre arte. O Ronaldo assinava uma coluna de artes no *Opinião*; a escrita revelava uma crítica sóbria e implacável,

algo muito diverso das colunas insossas sobre arte que na época quase sempre encontrávamos no jornalismo tradicional, onde há muito se tinha evaporado o lugar marcante firmado pelas artes no debate brasileiro, na escrita de Mário Pedrosa ou do Ferreira Gullar. Alguns anos depois de ter tomado contato com o trabalho de Ronaldo no *Opinião*, conheci o José Resende e a Sophia da Silva Telles, que na época eram um casal, e que me incentivaram bastante à escrita. [Eles] Liam meus textos, comentavam certas passagens comigo, e às vezes o faziam de maneira dura, dizendo: “isso aqui está ruim”, “o que você quer dizer?”, “tem muito advérbio”, “está muito florido”, “precisa ser mais precisa”, “mais aguda.” Ao mesmo tempo, por intermédio do José Resende e da Sophia, fui conhecendo outros artistas próximos a eles. Por essa época, acho que em 1983, encontrei o Waltercio Caldas, ele estava [participando de] uma Bienal. Eu fiz alguma documentação do trabalho dele para aquela Bienal, aquela sala extraordinária que consistia num corredor forrado, de ambos os lados, com as embalagens vazias dos chicletes Adams, a que o artista deu o título de *Velocidade*, e ela comentava exatamente essa circulação intensa e frenética na Bienal, o lugar da exposição de arte convertido a um espaço de consumo de imagens.

Perdoem-me esse atalho biográfico, mas achei importante ressaltar o fato de que a prática da crítica marcou profundamente o início de minha formação profissional, definiu meu primeiro horizonte de interesses – no campo estético, político e teórico –, e essa prática seguiu prioritária para mim durante quase duas décadas, até que eu ingressasse na Universidade, no início de 2000, e fosse atraída pelo projeto de retornar aos estudos em história da arte. Mas sempre me entendi como crítica de arte, mesmo quando a designação começava a obscurecer, em face da disseminação do *modus operandi* das curadorias, num meio de arte marcado pelas agendas frenéticas das instituições e espaços de arte e cultura. O ambiente profissional em que eu circulava até o início dos anos 1990 era majoritariamente masculino, e soava algo extravagante você designar o nome da profissão no feminino – conforme já disse, eu contava entre uma minoria de mulheres jovens que começavam a assinar textos de crítica e curadoria. Inversamente, a administração das instituições tradicionais de arte – e entendo que essa é uma peculiaridade brasileira – era muito marcada pela presença feminina, a longeva gestão do Walter Zanini no MAC-USP tendo sido uma exceção. A Aracy Amaral é um exemplo raro, que se destacou extraordinariamente na gestão inovadora que

imprimiu à Pinacoteca do Estado e depois ao MAC, associando o perfil intelectual ao de gestora. Aracy teve, igualmente, atuação notável na crítica, tendo sido pioneira, como se sabe, nos estudos sobre Tarsila do Amaral e ao longo dos anos – num percurso notavelmente ativo – realizando trabalhos marcantes em inúmeras curadorias. Era muito raro ter mulheres jovens com a ambição intelectual de ter um trabalho autoral na escrita sobre arte, feita a ressalva da Aracy Amaral. Nesse *front*, é preciso citar também a Sheila Leirner, que tinha uma atuação muito sólida como colunista nas páginas do jornal *O Estado de São Paulo*, publicando texto de ambição teórica. O trabalho de Sheila alcançou um momento forte, de potência, na chamada “Bienal da Grande Tela”, da qual ela foi curadora em 1985 (de fato, Sheila foi curadora da 18^a e da 19^a edição da exposição, mas foi a 18^a a mais polêmica, pelo inusitado da proposta de propor a arquitetura da “grande tela”, num momento em que se disseminava o bordão da “volta à pintura”). E, salvo raras exceções, de jornalistas que fizeram durante décadas um jornalismo cultural de excelente qualidade – no Rio de Janeiro havia o trabalho sério do Roberto Pontual, e o Frederico de Moraes também vez por outra assinava textos na grande imprensa; destaco Antonio Gonçalves Filho, Angélica de Moraes e, mais tarde, Maria Hirzsman,

entre outros, muito poucos em todo caso –, o que havia era um gênero de escrita leve, de reportagem, que era muito complacente, calcada no prestígio das relações pessoais, pródiga em adjetivos, muito retórica, pautada pelo mercado e com pouco fôlego crítico, pouca matéria de reflexão. A crítica, digamos profissional, tinha espaço apenas ocasional na grande imprensa, e o colunismo de arte que se exercia no jornalismo diário carecia, em geral, de disposição propriamente crítica. A universidade era meio apagada. Acho que a Aracy teve um destaque muito grande porque era alguém provindo da Universidade (era professora na FAU-USP) e teve essa atuação pública em instituições no campo da arte, com um papel importante numa história da arte brasileira e tendo se voltado com muito entusiasmo à arte contemporânea.

Preciso notar que meu interesse desde muito jovem era a arte contemporânea, era pensar a arte contemporânea no Brasil, isto é, pensá-la à luz de uma realidade cultural muito vulnerável às modas intelectuais, aos jargões que martelam a partir do circuito internacional de arte. Tinha um interesse no modernismo, mas principalmente como um contexto histórico que me ajudaria a compreender a produção contemporânea. Sob esse aspecto, acho valioso o empenho de críticos como a já mencionada Aracy, como o Ronaldo Brito e o Rodrigo Naves,

que sempre se empenharam em iluminar as conexões entre a arte moderna e a arte contemporânea feita no país, revisitando obras da primeira metade do século XX, deslindando nexos imprevistos entre elas e a produção contemporânea. O empenho em revisitar sistematicamente a historiografia do modernismo e em estudar a fundo a tradição moderna – aí incluída a preocupação comparatista, de pensar a arte brasileira à luz das pressões globais dos grandes polos culturais europeus e norte-americanos – veio depois, com o engajamento no trabalho da Universidade e com o envolvimento de estudantes que a sala de aula exigia.

Por isso, costumo dizer que minha formação em arte foi autodidata – algo, enfim, que veio principalmente através da atuação na crítica de arte e, mais tarde, mediante o empenho sistemático de estudo que a atividade da docência impunha. Dessa última experiência veio também a percepção da necessidade de termos em nossas grades curriculares o estudo das culturas ameríndias e do continente africano; em 2009, Dária Jaremtchuk, Tadeu Chiarelli e eu havíamos proposto à ECA – sem sucesso, por razões que agora não vêm ao caso – a criação de um Bacharelado em História, Teoria e Crítica de Arte, que buscava reparar essa falta, propondo o engajamento, no curso, de especialistas dessas

diversas áreas. É uma questão que segue em aberto, uma tarefa às próximas gerações de docentes no campo disciplinar da arte – no Departamento de Artes Plásticas, sei que Liliane Benetti está atenta a essa questão e comprometida com a mudança. Devo observar que meus estudos sobre arte brasileira se beneficiaram enormemente desse aprofundamento na compreensão do modernismo, pois me conduziram ao procedimento comparativo, que me permitiu inscrever a produção brasileira num quadro complexo e assim a atinar com o caráter sistêmico dessa inscrição.

Conforme já havia mencionado, estou trazendo esses materiais autobiográficos porque nunca pensei que iria trilhar uma carreira na universidade. Essa escolha foi tardia – prestei concurso em 1999 (o último concurso aberto pelo Departamento na área de história e teoria da arte ocorreu no início dos anos 1980, quando meu colega Tadeu Chiarelli foi contemplado. Depois disso, o Departamento não abriu concursos na área) e comecei a dar aulas no ano seguinte. Quando comecei a carreira acadêmica, portanto, já tinha um trabalho profissional de cerca de duas décadas como crítica e como curadora, e uma experiência forte em instituições públicas de arte, iniciada em 1977. Junto a ter me iniciado como pesquisadora no antigo IDART da Secretaria Municipal de Cultura,

havia trabalhado no MAC, na gestão da Aracy Amaral, durante muitos anos havia participado de conselhos gestores de instituições de arte, como a FUNARTE, a Fundação Iberê Camargo, o Conselho de Curadoria do Centro Universitário Maria Antonia (primeiro sob a gestão do Lorenzo Mammì, depois, nos tempos do Moacyr Novaes), o IAC (quando este era ligado ao Centro Universitário Maria Antonia) e, como diretora da Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo, havia criado um espaço de exposição e formação para incentivar a carreira de jovens artistas. Essa experiência institucional havia me proporcionado uma boa compreensão da administração pública brasileira na área cultural e me instado a uma visão politizada da cena artística e cultural do país, com o problema da formação da produção de arte de qualidade, do jovem artista e do público de arte no centro dela. Permito-me reiterar uma questão que marcou bastante minha trajetória profissional: o fato de eu quase sempre ser a única mulher em postos de tomada de decisão no ambiente de trabalho. Conforme mencionei, naqueles anos, a atividade pública, mesmo entre as jovens gerações da crítica, se dava num meio majoritariamente masculino. É claro que fiz amigos nesse meio, gente que segue próxima até hoje, e que em algumas ocasiões pude construir, com algumas dessas pessoas,

alianças estratégicas em prol do trabalho institucional, mas isso não atenua o fato de que esse ambiente intelectual, historicamente masculino, ostentava todos os hábitos, todos os cacoetes nas relações interpessoais, quando um dos interlocutores era uma moça mais jovem e com menos experiência. No geral, era difícil esperar lealdades institucionais e parcerias intelectuais verdadeiras, algo que fui encontrar muito mais tarde, na Universidade, com colegas como Ismail Xavier, Moacyr Novaes e Luiz Fernando Ramos (embora também nesse espaço a questão da paridade de gênero e raça ainda precise avançar consideravelmente).

ARS

Fiquei curiosa a respeito da sua entrada na universidade, por ser mulher, como isso era na época. E a gente queria também entender como o próprio trabalho como docente interferiu na sua formação como pesquisadora, como crítica, como que se deram essas relações entre a docente, a pesquisadora, a crítica de arte, a professora.

SS

Sobre a primeira parte da pergunta: essa questão não se apresentou a mim naquele momento. Eu era uma concorrente natural ao posto.

Desde 1996 dava aulas de História e Teoria da Arte no Departamento sob um tipo de contrato temporário e, naquele momento, era alguém que se submetia ao concurso com uma experiência de duas décadas na prática da crítica e com alguma circulação pública. O trabalho de gestão institucional, que havia me entusiasmado durante tanto tempo, mostrava-se, àquela altura, tremendamente transformado – as instituições de arte e cultura haviam mudado de maneira radical, e começavam a dispensar seus quadros técnicos cultivados em anos a fio de dura aquisição de expertise em prol da contratação de projetos elaborados fora delas, e nos quais interesses comerciais passavam a contar muito. Politicamente, os museus pareciam ter renunciado a um horizonte de intervenção na cena cultural. Portanto, a possibilidade de atuar em instituições não acenava para mim como algo desejável. E no Departamento de Artes Plásticas, a Annateresa Fabris deixara uma marca de rigor e dedicação que foram marcantes para mim e creio que também para o Tadeu Chiarelli; a área de História e Teoria da arte no Departamento de Artes Plásticas se sustentara durante muitos anos apenas pela luta dela junto ao Walter Zanini, aos quais o Tadeu depois se associou, no início dos anos 1980. Mas sem dúvida a questão da desigualdade na representação das mulheres ainda se apresenta no contexto

geral da USP, principalmente no que diz respeito à administração central, onde as instâncias de tomada de decisão ainda precisam ter uma ocupação mais igualitária em termos de gênero e raça. Quanto à segunda parte da pergunta, acho que essas duas décadas como professora de História e Teoria da arte foram iluminadoras para minha experiência profissional – acho que nunca deixei de encarar as aulas e a atividade acadêmica em geral – principalmente a relação com os estudantes – como parte de um processo permanente de formação, em todos os sentidos: ético, estético, político. Hoje, não consigo ver minha prática na escrita dissociada de meu trabalho como professora. Não por acaso, alguns alunos, como Liliane Benetti, Thiago Honório, Carlos Eduardo Riccioppo e José Augusto Ribeiro, depois se tornaram grandes amigos, parceiros de lutas e na troca de ideias.

Meu trabalho na crítica de arte foi se fazendo ao longo dos anos, na interlocução com o trabalho dos artistas, nos ateliês, e também a partir de minha experiência – que foi muito marcante e na qual me iniciei muito jovem – com instituições de arte e cultura. Junto às minhas primeiras incursões na escrita, no início dos anos 1980, eu coordenava o setor de acervo e restauro no MAC-USP, e logo a seguir, em 1987, aceitava o convite de Iole de Freitas para atuar na Comissão Nacional de Artes Plásticas (creio que o nome era esse)

da antiga Funarte – tratava-se da instância consultiva da direção do Instituto Nacional de Artes Plásticas, que era um braço da Funarte. Enquanto membro da Comissão, pude participar do comitê curador do Salão Nacional de Artes Plásticas, visitar inúmeros ateliês e conhecer muitos jovens artistas pelo Brasil afora. Com o passar dos anos, o trabalho de crítica – o impacto de confrontar os trabalhos dos artistas fora do espaço institucional, antes que esses trabalhos pudessem se oferecer ao meio institucional, o que era um desafio e um privilégio que com o tempo cairia em desuso – foi se tornando mais consistente, mas foi, também, encontrando grandes impasses. A partir do início da década de 1990, o meio se profissionalizou e internacionalizou rapidamente, e a possibilidade da relação muito próxima e desimpedida entre o artista e o crítico passou a ser condicionada por uma série de novos protocolos, pelos interesses e funções de novos protagonistas que entravam em cena. Enfim, emergia entre o artista e o crítico uma rede de mediações que inexistia quando comecei a escrever – lembremos que eu havia começado a participar desse meio num momento em que ele era muito restrito, as relações no interior dele podiam ser muito familiares, em que ainda havia algo de uma memória da boemia cultural e do ânimo de militância do ambiente brasileiro

das décadas de 1960 e 1970. E quando se expandiu e se consolidou esse processo de profissionalização, a partir da segunda metade dos anos 1990, começou a soar extravagante e menos convincente você dizer “eu sou crítica de arte” – pois a figura do curador e o jornalismo cultural (que quase sempre coincidia com o de entretenimento), com a eficiência e presteza que devem caracterizar o ofício de um e outro, cumpriam bem a tarefa de se dirigir vivamente ao público e, de quebra, atraíam uma publicidade de peso para os eventos, que não eram nem de longe usuais em exposições –; a figura do crítico tornou-se, enfim, dispensável.

Meu primeiro texto de crítica, como disse, havia sido publicado em 1981 e era muito raro textos meus aparecerem nos grandes veículos de imprensa – como ademais ocorreu, em maior ou menor medida, com grande parte dos críticos de minha geração, com exceção de alguns que, por períodos relativamente curtos, tiveram colunas fixas nesses veículos. Mesmo a partir dos anos 1990, quando eu já tinha mais de uma década de experiência na crítica e alguma atuação pública, essa não revertia em uma posição pública forte, em repercussão na mídia – o trabalho da crítica permanecia confinado aos textos de catálogos e ao diálogo com um público demasiadamente restrito. Com algumas exceções importantes

(o *Folhetim*, suplemento cultural da FSP editado por Rodrigo Naves, havia marcado história; remeto, igualmente, à atuação de alguns colunistas já mencionados, com atuação importante como críticos), o trabalho da grande mídia, o jornalismo cultural era muito superficial, sujeito às pressões do próprio sistema cultural, do circuito, do funcionamento das galerias. De todo modo, era impensável ter na grande imprensa brasileira um fórum combativo de crítica de arte como havia sido o lugar firmado por Mário Pedrosa ou por Ferreira Gullar, nas páginas do *Jornal do Brasil*, nos anos 1950-1960.

O que guardo de extraordinário desse período de precariedades era a relação forte com os artistas, de sorte que o texto que acompanhava o catálogo, se em geral vinha a público graças a um patrocínio arrematado pela galeria ou pela instituição, havia sempre sido gestado antes, num ambiente de ideias que era compartilhado. Havia essa graça do trabalho de escrever, porque você não escrevia porque a galeria ou a instituição lhe encomendava um texto, mas porque o artista o fizera antes, porque achava que você já tinha um diálogo, ou um confrontamento com aquele trabalho. Então o evento vinha sempre depois, a exposição, ou evento institucional, era uma consequência de uma relação, o momento estratégico em que aquele ambiente de ideias iria se tornar público. Mas as coisas foram se revertendo. Passou a haver

um funcionamento do meio de arte em que esse tempo distendido, que permitia uma interlocução entre artistas e críticos, parece ter sido sequestrado. Dessa maneira, pode-se dizer que, houve, durante uns poucos anos, esse horizonte de trabalho que foi muito importante para a minha formação. Eu achava que tinha uma liberdade extraordinária atuando como crítica de arte, via na crítica um lugar que me permitia tatear, que admitia a possibilidade da dúvida e, sobretudo, que não pressupunha uma formação acadêmica protocolar – coisa que eu não tinha, pois a minha fora um tanto desordenada. De fato, comecei a estudar sistematicamente e com alguma disciplina apenas a partir do momento em que me tornei professora. E essa formação mais regrada foi muito compartilhada com os alunos, se deu muito na medida da energia crítica e da inquietação dos alunos. O trabalho na universidade – diversamente daquilo que eu supunha em meus anos de atuação como crítica de arte – foi extraordinário, como eu não esperava que fosse.

Na verdade, a perspectiva de ir para a carreira acadêmica me preocupava, eu dizia para mim mesma: “A universidade vai me deprimir, aquele negócio é uma coisa cinza, o tônus é rebaixado”. Mas o fato de eu vir de uma experiência com a crítica, e de ter tido contato com o curso de Filosofia, demonstrou-se benéfico;

de certo modo, a filosofia lidava com a subjetividade – e o fazia com a exigência da distância, com a injunção do método. Como eu tinha uma conexão forte com a arte contemporânea, esperava, também, que a Filosofia me proporcionasse um horizonte mais amplo de interesses. Mas até então nunca havia pensado seriamente em História da arte, isto é, nunca presumi que o meu trabalho com arte tivesse alguma proximidade com os meios que a disciplina tradicionalmente mobiliza. O interesse metódico pela História da arte, foi, assim, um acontecimento tardio na minha carreira; passei a me debruçar sistematicamente sobre o campo apenas quando comecei a dar aulas na USP; mais tarde, esse interesse se associou ao exame da crítica implacável que se fez à disciplina a partir dos anos 1970. Acho que um pouco desse processo – de resgate e crítica da disciplina – está registrado num número especial que organizamos da revista *Ars*, Liliane Benetti, eu e um punhado de alunos de graduação e pós, em 2022.

Como a prática da crítica não adveio para mim a partir de algum vínculo profissional duradouro, acabei firmando um foco mais seletivo de interesses, escrevendo sobre artistas com os quais tinha alguma interlocução ou cujo trabalho produzisse algum impacto em mim. Então, isso já reduzia tremendamente os “objetos” de meu

interesse como crítica. Ao mesmo tempo, eu sabia que seria difícil sustentar um trabalho intelectual consequente e duradouro sem acesso ao núcleo duro das estruturas institucionais no campo da arte e da cultura. Dessa maneira, o concurso na Universidade veio a calhar. E a experiência foi uma grande descoberta. Em especial, a relação com os alunos foi um capítulo extraordinário. Acho que, junto com a possibilidade de me concentrar nos estudos, foi o principal dessa experiência. A autonomia da carreira docente (em comparação com a do crítico de arte e curador) produziu um impacto forte em mim, sobretudo a liberdade, em sala de aula, para experimentar em diversas direções, incursionar por outras áreas disciplinares. Eu percebia as lacunas da formação tradicional oferecida pelos cursos universitários de artes visuais – inclusive a que era oferecida pelo nosso –, e não tinha qualquer segurança quanto ao que devia oferecer no lugar dela. Isso podia tornar minhas aulas um tanto ecléticas – mas nunca abdiquei de discutir os artistas e autores consagrados do modernismo, como Picasso e Matisse, ou Greenberg e Michael Fried (isto é: em vez de descartá-los, sempre optei por analisá-los e por fazer isso a contrapelo dos discursos cristalizados sobre eles), sempre achei que devia incentivar uma visão crítica desses críticos e artistas tão mitificados.

Nesses anos iniciais, passei a cultivar com grande interesse alguns autores, o Leo Steinberg, o Meyer Schapiro e o T.J. Clark, tendo convidado algumas vezes o Clark para colaborar em projetos na Universidade. O contato com o Greenberg e o Michael Fried já vinha desde muito jovem, desde os tempos do trabalho como crítica de arte. Mas “descobrira” o T.J. Clark meio casualmente, em meados dos anos 1990, numa livraria em Nova York. O Thierry de Duve, que eu havia conhecido num seminário sobre “Baudelaire e a crítica”, no Rio de Janeiro, foi outro autor importante em minha carreira na Universidade, alguém que envolvi em outros tantos projetos nossos. Eu fui mapeando esses contatos internacionais – que redundavam em seminários, colóquios, publicações – ao longo de muitos anos, sempre junto com os alunos. A Liliane Benetti, que hoje é docente no Departamento de Artes Plásticas, era um desses alunos.

Para quem vinha do ambiente rarefeito e dispersivo da crítica, tal como era no tempo em que me iniciei na carreira, a universidade oferecia um ambiente de concentração e adensamento intelectual, os jovens estão ali para ouvir e para debater o que você tiver a lhes dizer, para criticar o que você traz. E você tem os interlocutores, você tem professores de diversas unidades com os quais você tem afinidades de ideia e com os quais você pode construir coisas

politicamente. Então, a universidade me deu uma visão global do trabalho intelectual que eu não acredito que teria se tivesse seguido uma carreira de curadora, e tinha a convicção de que, como crítica, encarnaria um projeto autoral de reflexão.

ARS

Então a gente pode dizer que essa aventura crítica que você gostava de experimentar continua te informando, continua embasando o seu trabalho também para que você se formasse como professora?

SS

Sempre encarei o trabalho em sala de aula como parte do meu trabalho de reflexão, de sorte que nunca separei o trabalho como professora, o trabalho em sala de aula, de minha prática de crítica de arte, ou de meu trabalho na escrita sobre arte. Sempre levei para dentro da sala de aula os materiais extra-acadêmicos, materiais da atualidade política e cultural, buscando mostrar aos estudantes que o estudo das obras do passado só seria frutífero se pudesse dizer algo sobre esses materiais. Quero acrescentar, sobre minha atuação como docente, que gostaria de ter tido fôlego (mas, principalmente, força política e institucional) para rever radicalmente a grade

curricular do ensino universitário de arte. É indispensável a nossos alunos estudar as culturas de povos não ocidentais, as culturas que a diáspora africana trouxe para o Brasil, as culturas ameríndias, as culturas asiáticas.

ARS

Como você vê o exercício da crítica de arte na universidade?

SS

Eu não creio que a Universidade se ofereça como um espaço vocacionado para a prática da crítica de arte. Como gênero talhado na modernidade, a crítica é filha das tensões (e contradições) da esfera pública da cultura; por definição, ela solicita o embate direto com os trabalhos de arte. Entretanto – como mencionei em outra parte desta entrevista –, cabe lembrar que, historicamente, se dissolveu um certo lugar e uma certa possibilidade de intervenção da crítica. Acho que a crítica é filha do espaço público, só se exerce na atualidade dessa relação com os trabalhos. Não há mais essa possibilidade de uma relação adensada entre um artista e um crítico que possa preceder o circuito contemporâneo das instituições, que segue uma lógica própria.

Eu não estou dizendo que não haja pessoas críticas, não haja um trabalho de crítica a ser feito. Pelo contrário, mais que nunca ele é necessário, e o ambiente de ideias muito rico na Universidade mostra que há energia e vontade para isso. Mas o lugar para uma prática crítica que tenha a arte por objeto vir a se constituir certamente será diferente daquele que conheci, daquele no qual aprendi a operar.

Ainda sobre o ocaso da crítica enquanto esse gênero forjado na modernidade: gostaria de notar que a revista *October* renovou tremendamente a prática da crítica, repôs em novos termos a prática da crítica nos anos 1980. Embora a revista surgisse sob o emblema do pós-modernismo, de certa forma, repunha para a prática da crítica o rigor e a ambição intelectual dos grandes críticos modernistas. Por outro lado – pode parecer paradoxal, mas não é –, ela trazia essa nova dicção da crítica com pretensão filosófica, com inflexão filosófica, e muito cheia dos trejeitos da crítica francesa da geração chamada de “desconstrucionista”, como também, evidentemente, dissolvia a premissa da jurisdição exclusivista da arte, pois passava a interrogar o sistema da cultura. Mas essa visada aparentemente desespecializada mostrava-se inteiramente banhada nas tecnicidades de uma cultura universitária sofisticada, recém apresentada à filosofia francesa. De todo modo, o contato com a revista foi especialmente importante

ao longo dos anos 1980 e 1990, pois pretendia reerigir, reconstituir a atividade da crítica de um outro lugar, em face da nova hegemonia do sistema cultural, com suas poderosas instituições de arte e cultura, na orientação do debate.

Creio que a *October*, ao longo dos anos 1980 e 1990 – na década de 2000 surgem outros lugares, globalmente se constituem outras vozes, e a reivindicação de desprofissionalizar a linguagem da crítica torna-se uma bandeira no mundo da arte –, marcou um posicionamento crítico em relação à atividade de curadoria, que se tornara uma atividade administrada pela agenda das grandes instituições transnacionais. Eu estou dizendo isso, mas evidentemente entre esses curadores há trabalhos de qualidade extraordinária, mas do ponto de vista macro, global, vimos constituir-se um sistema que pode prescindir muito facilmente desses curadores, ou substituí-los em ritmo acelerado. Os curadores são presenças altamente rotativas e substituíveis. Contrariamente ao crítico, que tinha uma marca autoral muito forte, que tinha o seu preço (em vários sentidos) para a instituição. Firmou-se um certo gênero de texto de curadoria que mudava enormemente ao sabor das pautas, das agendas das instituições, a partir do final dos anos 1980 e ao longo dos anos 1990 (no Brasil, esse fenômeno se tornou nítido a partir dos anos 2000).

Entendo que, não obstante, a revista *October* historicamente teve muitos méritos e qualidades, pois, num cenário artístico avassalado pela cultura do entretenimento, ambicionava repor à crítica rigor intelectual e posicioná-la como uma intervenção importante.

ARS

Você é uma das pesquisadoras que estão envolvidas com uma revisão do modernismo, e a gente queria entender um pouco sobre como você vê os novos desafios de pensar a arte brasileira diante dessas novas abordagens que estão surgindo.

SS

Tenho mais dúvidas do que alguma resposta mais precisa a lhes oferecer. Um pouco antes de me desligar da direção do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, em agosto de 2023, tratei desse contexto de problemas em um texto que escrevi, resultante do seminário organizado pela Biblioteca Brasiliiana Guita e José Mindlin que propunha interrogar as “perspectivas das Brasilianas” hoje, em face das transformações brutais que se verificam no Brasil – como também em escala global – durante as últimas décadas. E, de fato, se considerarmos a chamada “área de estudos brasileiros”, sobretudo

aquela que a coleção do IEB batizou, em 1962, a história da constituição dessa coleção e de outras congêneres já não dá conta, não contempla o Brasil multifacetado que temos hoje, não importa a potência crítica dos títulos que ela congrega. Nossas coleções brasileiras parecem banhadas na premissa de uma nacionalidade (mesmo em seus títulos mais críticos, aqueles que desnudaram os compromissos de raça e classe dos nacionalismos oficialistas) que parece hoje tremendamente esgarçada, *sub judice*, por assim dizer. Mesmo a rubrica “Estudos Brasileiros” parece pressupor um *ethos brasileiro*, uma cultura compartilhada, um território compartilhado, que vemos colocados em xeque pela própria violência social que se escancara no país nos últimos anos. Minha apresentação, nesse seminário, dizia justamente que “o futuro das Brasilianas” (o termo era parte da proposta do Seminário) dependia da inclusão dessas vozes.

Tenho certeza de que precisamos repensar certas fórmulas tácitas que fundaram nossa compreensão de uma imaginação moderna brasileira, de uma experiência estética moderna brasileira, tal como se apresentaram em alguns momentos altos ao longo do século XX, na canção popular, na literatura, na arquitetura, nas artes plásticas, na experiência do cinema dos anos 1960-1970. Isso não significa proscrever esse quadrante da arte brasileira, a síntese problemática

a que muitas dessas manifestações artísticas aspiravam – síntese que elas sabiam problemática, pois paradoxalmente propunham o fragmento como forma privilegiada de seus arranjos. Embora a obra modernista de Tarsila – a que a artista realizou nos anos 1920 – esteja eivada de preconceitos de raça, classe e gênero, fico sempre perplexa com a reação antagônica que vejo, hoje, entre os autores que escrevem sobre arte, em relação ao modernismo, especialmente em relação à obra da Tarsila.

Noto uma incapacidade de lidar com a contradição, com a complexidade do processo histórico; noto a dificuldade em reconhecer na arte um lugar de múltiplas tensões, em face do qual caberia ao crítico compreender os materiais díspares que se aninham sob sua superfície. As obras não esperam do crítico que tenham uma posição de adesão a elas. Eu poderia substituir a obra por história; ela precisa que a gente compreenda quais são os compromissos, onde há dimensões de ruptura e onde há dimensões de conformismo profundo, e essas forças podem estar entrelaçadas numa única obra. Acho que é esse o caso da Tarsila. Ao proscrever o modernismo, estamos sonegando a possibilidade compreender uma particularidade fundamental do processo cultural brasileiro, o fato de que a questão racial era um dado imperativo da modernidade

brasileira, e de que o modernismo dos anos 1920-1930 providenciou maneiras diversas de equacioná-la, o que se deu, por certo, ao preço de se domesticá-la. Mas, ainda assim, isso não se deu sempre da mesma maneira, as forças em jogo variam de artista para artista, de circunstância a circunstância, e teremos muito a aprender sobre a sociedade brasileira confrontando as diversas formas sob as quais a questão racial apareceu em Tarsila e em Di Cavalcanti – ou, numa abordagem comparativa, em Tarsila, Di Cavalcanti, Segall, Vicente do Rego Monteiro e Guignard, por exemplo. No trabalho de análise, é preciso sempre incursionar por dimensões que se põem a contrapelo da biografia do artista, que consigam capturar as contradições entre pontos de vista de classe, raciais, de gênero. Os conflitos estão lá enunciados, encriptados, por assim dizer, e cabe ao crítico justamente buscar onde se põe a forma ali. Eu estava relendo algumas entrevistas do Roberto Schwarz no [texto] “*Martinha versus Lucrécia*”, em que ele fala justamente da importância do Antonio Cândido na formação dele, e que [para o autor] não há precedência entre o que é forma e o que é questão social, essas duas dimensões são pontuais e se concernem mutualmente. Entendo que é um avanço para o trabalho crítico, trazer à tona esses conflitos, explicitá-los.

ARS

Talvez seja esse o papel da pesquisa em arte na universidade? Como você vê a questão?

SS

É algo que constato com um sentimento de frustração: não constituímos, institucionalmente, de uma maneira sólida, uma área de investigação teórica sobre arte na Universidade de São Paulo, embora haja Programas de Pós-Graduação que fazem excelente trabalho na USP, na FFLCH, na FAU, no PGEHA (sediado no MAC), e no próprio PPGAV da ECA. Mas o fato de não haver, na USP, uma graduação em História e Teoria da Arte e de a área se dispersar por uma multiplicidade de Programas parece-me sinalizar fraqueza. Sabemos que a USP conta com especialistas em arte em várias de suas unidades, sem que tenhamos um programa acadêmico e uma diretriz estratégica para a área, em escala nacional e internacional, e isso é, a meu ver, sintoma de uma má compreensão, por parte da Universidade, da importância do campo disciplinar da arte.

Os bacharelados em história da arte começam a brotar no país, a partir da década de 1990, num momento de euforia internacional em torno do pós-modernismo, e no qual a disciplina história da

arte está sob forte artilharia internacionalmente; muitos de nossos cursos universitários nasceram, assim, sob a égide de uma grande indefinição metodológica, e com um ânimo de razia em face do campo disciplinar, uma tradição que no Brasil nunca havíamos chegado a constituir, a integrar na vida universitária. Assim, muitos desses cursos recém-criados trazem estudos de mídia, estudos de performance, mas o interesse em investigar o campo disciplinar tradicional da arte era praticamente inexistente. Eu não estou dizendo que não seja promissor termos cursos de pós-graduação voltados à arte contemporânea, pelo contrário, é um dado promissor, mas o problema é termos abdicado de oferecer aos nossos estudantes uma formação sólida na tradição disciplinar – de fato, para poder criticá-la com agudeza e conhecimento de causa. Estou dizendo que, para que nós possamos fazer uma crítica disciplinar importante, que tenha um lugar no debate internacional, precisamos oferecer aos nossos alunos uma boa cultura crítica do que seja o campo disciplinar.

Não estou falando em prover erudição, isso é bobagem. Pelo contrário, acho que nossos alunos têm uma verve crítica muito natural em razão da formação anticanônica que recebem e da consciência histórica da condição periférica. Estou convencida de que ainda hoje é preciso proporcionar aos estudantes o contato

com a obra do Greenberg, tanto para podermos trazer à tona os vieses e essencialismos que ela encerra como para reconhecer as dimensões libertárias que ela, num certo momento, representou. Do mesmo modo, junto a reconhecer a urgência de formarmos, na Universidade, especialistas em culturas não europeias, não vejo um curso de artes que possa privar os seus estudantes do estudo da cultura figurativa clássica barroca. Por volta de 2008 ou 2009, Dária [Jaremtchuk], Tadeu [Chiarelli] e eu elaboramos o projeto de um bacharelado em História e Teoria da Arte (que lamentavelmente foi nocauteado pela Universidade, sem nunca ter, de fato, recebido apoio da ECA ou do próprio Departamento de Artes Plásticas), e na grade curricular que propúnhamos estavam contemplados os povos originários das Américas, as culturas africanas, o Oriente – enfim, era um primeiro projeto preocupado em abrir o horizonte da formação teórica em arte para tradições não ocidentais.

Eu rumo para a aposentadoria com essa frustração imensa, de não ter tido força ou habilidade política para convencer a Universidade da importância de uma graduação e de uma pós-graduação nessa área. Naquela época, ademais, logo nos veríamos devastados pela crise administrativa e financeira que tomou a USP em 2014, à qual logo se sucedeu a crise que dilacerou o país nos anos subsequentes.

É importante considerar que aquilo a que nos referimos como a disciplina História da arte contempla um campo diversificado, atravessado por vertentes diversas de pensamento, e que ademais se renovou notavelmente dos anos 1980 para cá, principalmente na escrita de historiadoras da arte. Não apenas temos hoje uma constelação de estudos que reviu o modernismo e nos trouxe dimensões inéditas de obras consagradas, como são os estudos de Linda Nochlin sobre o impressionismo, de Eunice Lipton sobre Degas, de Abigail Solomon Godeau sobre Gauguin, de Griselda Pollock sobre Mary Cassat, de Tamar Garb sobre Cézanne; constatamos, também, um extraordinário alargamento do horizonte de interesses da história da arte. A propósito, cabe notar que o campo disciplinar da História da arte se constitui no entrecruzamento de algumas disciplinas. A disciplina é relativamente nova, surgiu no século XIX, veio entrelaçada com a filologia, a história da arquitetura, a arqueologia, a antropologia. Isto é, trata-se de uma disciplina que tem em sua origem uma premissa multidisciplinar. Embora eu ainda acalente o desejo de ver uma graduação em História e Teoria da arte na USP, acho que se enfraqueceram bastante as possibilidades objetivas de que isso venha a acontecer. De todo modo, me parece importante estabelecer a meta, para um futuro

próximo, de um programa de pós-graduação especificamente teórico em arte, que reunisse o campo disciplinar da história, da teoria. Tenho a impressão de que um projeto dessa natureza é mais viável politicamente, junto à USP e à CAPES, do que a criação do bacharelado na área. Na pós-graduação, vocês encontrarão menos empecilhos, menos disputas e interesses políticos envolvidos.

ARS

O que você gostaria de falar, Sônia, que talvez a gente não tenha perguntado? O que você acha importante acrescentar?

SS

Gostaria de enfatizar a importância do trabalho coletivo que pôde ser feito graças ao envolvimento decisivo de alunos, principalmente de graduação. Desde o início da década de 2000, os projetos que coordenei na Universidade, como a realização de seminários reunindo especialistas do país e estrangeiros que regularmente trazíamos (Thierry de Duve, T.J. Clark, Anne Wagner, Christine Poggy, Lisa Florman, Yve-Alain Bois, Robert Kudielka, Kaira Cabañas, Nicholas Brown, dentre muitos outros), e que quase sempre resultavam em publicações, são iniciativas que

só puderam se concretizar porque havia esse esforço coletivo dos estudantes. Durante muitos anos, reuníamo-nos periodicamente para discutir textos sem mesmo termos formalizado essa atividade junto aos órgãos da Universidade ou às agências federais – éramos algo anárquicos e voluntariosos. A partir da segunda década dos anos 2000, a USP disponibilizou um número maior de bolsas de incentivo à graduação – além das bolsas PUB, sempre orientei bolsistas PEEG e de iniciação científica. A esses bolsistas, se juntaram os orientandos e bolsistas de Pós-Graduação e, às vezes, convidados externos, em atividades propostas no âmbito de nossos grupos de pesquisas, de sorte que muito do dinamismo que se espera da atividade docente de fato depende desse envolvimento. Nos últimos anos, me envolvi em muitos trabalhos de gestão universitária, inclusive junto à administração central, e não pude mais coordenar grupos de pesquisa. Esses dispositivos – bolsas, monitorias, os estágios em que você tem esse diálogo, você acompanha mais individualizadamente os alunos – são oportunidades na formação. E entendo formação num sentido mais amplo, trata-se também da formação do professor; por certo, o esforço todo deve ser endereçado à formação do aluno, mas o professor está se formando também.

Acho que esse processo, o envolvimento coletivo em ações estratégicas da Universidade, tem a ver com o fato de estarmos numa escola de arte, onde há essa conversa sempre muito franca, muito livre, entre professores e alunos. Essa liberdade é um dado valioso para a formação em arte. Acho também que um aspecto importante de minha experiência docente foi sempre ter mantido um olho muito atento à arte contemporânea e ao mundo contemporâneo em geral. Refiro-me aqui à arte num sentido aberto, que pressupõe a música, as artes cênicas, o cinema, o audiovisual, o que seja. A sensibilidade aguçada para o presente opera como uma bússola para interrogarmos o passado. Além dessa parceria decisiva com alunos, devo mencionar a interlocução de muitos anos com colegas da Universidade, da ECA e de outras unidades, com quem pude estabelecer uma troca contínua de ideias e amadurecer uma valiosa cultura política, através da qual foi possível enfrentar com relativa serenidade momentos críticos na Universidade e no país.

■ SOBRE A ENTREVISTADA

Sônia Salzstein é Professora-Titular de História da Arte e Teoria da Arte junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Publicou inúmeros estudos sobre arte moderna e contemporânea e sobre questões culturais ligadas à globalização e à modernização em contextos periféricos, tema central de sua tese de doutorado, defendida em 2001 no Departamento de Filosofia da FFLCH da USP. Trabalhou durante mais de quinze anos na gestão de instituições culturais públicas no Brasil. Coordenou, junto à Editora Cosac Naify, a Coleção Outros Critérios, dedicada principalmente à arte moderna e contemporânea, tendo organizado, entre outras antologias, a obra *Diálogos com Iberê Camargo* (2004), *Modernismos*, reunindo ensaios de T.J. Clark (2006) e *Matisse/Imaginação, erotismo e visão decorativa* (2009). Foi curadora de exposições de Tarsila do Amaral, Mira Schendel, Iberê Camargo, Alfredo Volpi, Antonio Dias, entre outras.

ENTREVISTA COM TADEU CHIARELLI

INTERVIEW WITH TADEU CHIARELLI

ENTREVISTA CON TADEU CHIARELLI

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI <https://orcid.org/0000-0002-5123-7628>

Entrevista realizada remotamente em 30 de outubro de 2023 por Beatrice Frudit¹, Eliane Pinheiro², Lara Rivetti³, Leonardo Nones⁴, e Liliane Benetti⁵. As respostas foram posteriormente editadas pelo entrevistado, resultando na versão aqui publicada.

¹ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI <https://orcid.org/0000-0001-5689-2309>

² Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI <https://orcid.org/0009-0005-4374-5904>

³ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI <https://orcid.org/0000-0002-6524-7130>

⁴ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI <https://orcid.org/0000-0002-9403-6009>

⁵ Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI <https://orcid.org/0000-0002-1517-1465>

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.219743



ARS

A primeira questão que a gente queria perguntar tem a ver com a sua formação como historiador e crítico de arte. Como foi esse percurso e a sua passagem pelo Departamento de Artes Plásticas?

TADEU CHIARELLI

A minha formação, acho que como grande parte dos colegas da minha geração, foi muito falha, muito precária. Até hoje não temos uma graduação em história da arte na USP, não por falta de luta, mas não temos. Eu tinha aula de algumas disciplinas em história da arte no departamento e, pessoalmente, tentava buscar em outras instâncias da universidade um complemento meio troncho, vamos dizer assim, dessa formação. Por exemplo, eu fazia qualquer curso que aparecesse no Museu de Arqueologia, alguma coisa relativa à história da arte na História, o que eventualmente ocorria. Não me lembro exatamente, não sei se já tinha me formado ou se eu estava quase me formando, quando comecei a assistir

às disciplinas da pós-graduação como ouvinte. Era muito legal, por sinal. Porque aí eu fiquei mais próximo da Annateresa Fabris, que era minha professora, sempre excepcional. Nessas disciplinas, conheci várias pessoas da área, porque era a única pós-graduação do Brasil. O pessoal que vai formar, por exemplo, a pós-graduação em Porto Alegre se formou aqui. Resumindo, não foi uma formação ideal. Eu tinha uma vontade de estudar fora, mas foi impossível. Eu tentei usar aquilo que a USP possuía, mas foi muito precário, eu reconheço. Então, durante toda a pós-graduação, fui tentando, na medida do possível, estabelecer um equilíbrio.

ARS

Em relação à pós-graduação, já no departamento, e depois [considerando] a sua experiência longa como docente, a gente queria saber como a experiência de docente participou da sua pesquisa, e vice-versa?

TC

Na graduação, fiz um projeto de estudo sobre a Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto. Sou de Ribeirão Preto, e o Walter Zanini, a Ana Mae Barbosa, todo o pessoal mais velho do departamento conhecia a escola e já tinha ido para Ribeirão Preto. Nos anos 1960,

aquela Escola foi algo com alguma significação no interior de São Paulo. Então, propus esse estudo para o Zanini. Ele topou, foi fundamental, porque eu tinha uma proximidade maior com ele. E foi também quando a Annateresa foi para Nápoles. Então, ela também ficava me orientando através de cartas. Eu tenho esses materiais ainda, são muito legais. Quando eu terminei a graduação, fiz um exame para propor minha pesquisa com a Ana Mae Barbosa [como orientadora]. Ela estava iniciando suas atividades como orientadora. Eu fui da primeira leva. A Annateresa me incentivava muito, qualquer aniversário ela me dava um livro sobre história. Eu tenho todos os livros italianos que ela me deu. Ela foi muito querida nesse momento, ela acreditou muito em mim. Bom, eu estava iniciando o mestrado, ampliando meu estudo anterior sobre a Escola de Artes Plásticas de Ribeirão, mas outro interesse começava a chamar minha atenção: o modernismo, mais particularmente as relações entre a pintura de Anita Malfatti e a crítica de Monteiro Lobato. Eram duas personalidades que me interessavam muito na época, cada um em sua área. Queria entender melhor o que acontecera entre os dois. Naquela época, a minha geração e a anterior haviam sido formadas pelo Monteiro Lobato. Fazia parte do cotidiano da classe média ter a coleção infantil dele. Então, era alguém que eu

admirava muito, ainda admiro, embora hoje eu saiba o quanto ele era complexo como pessoa e intelectual; na época, essa questão não era tão clara para mim. Enfim, eu decidi que queria estudar Monteiro Lobato e Anita. Quando Annateresa percebeu esse meu interesse, começou a me incentivar a estudar história da crítica de arte, e dá-lhe livro. Nesse momento, então, fazendo mestrado com a Ana Mae, comecei a projetar um estudo sobre Monteiro Lobato e Anita para o doutorado. Na época, eu fazia uma disciplina na pós com José Teixeira Coelho e um dia, num intervalo de aula, enquanto conversávamos, eu lhe disse que, depois de terminar o mestrado, eu iria fazer o que de fato começou a me interessar: estudar Monteiro Lobato, sua produção crítica, e sua relação a Anita.

De repente, Teixeira me interrompeu: “Espere, espere. Você está me dizendo que o que o mobiliza hoje é um estudo sobre Lobato? E você vai deixar esse interesse para o doutorado? Será que você já não estudou muito a Escola de Ribeirão? Não teria chegado o momento...”. Bom, foi ele quem me despertou. Decidi perguntar para Ana Mae se haveria algum problema em sair do assunto ligado à história da arte-educação no Brasil para me dedicar à história da crítica de arte. Ela foi muito sincera comigo e me perguntou se eu estava mudando de tema porque a arte-educação era um campo sem tradição, preferindo ir

para uma área mais valorizada. Argumentei que se eu quisesse me promover como estudioso, eu ficaria na arte-educação, porque não havia praticamente ninguém naquela área no Brasil, a não ser ela. Eu a ajudaria a formar o campo. Ana me disse que eu poderia mudar de área, sem problema, mas que não seria mais minha orientadora, pois orientava apenas trabalhos em arte-educação. Ela foi clara, foi incrível. E aí fui ser orientando do Teixeira, que talvez tenha se sentido na obrigação de me acolher. Tornar-me orientando do Teixeira significava sair do departamento, sair da área das artes da ECA e ir para a área de Comunicação, já que ele era professor do departamento de biblioteconomia. Lembro que Zanini não gostou nada dessa minha “traição”, mas fazer o quê? Annateresa estava na Itália, e Teixeira transitava muito bem entre as “artes” e as “comunicações”. Foi muito boa essa mudança.

Eu entrei na pós-graduação em 1980 ou 1981 e rolou um concurso interno porque o professor Wolfgang Pfeiffer ia se aposentar. Então, foi feito um concurso em que os candidatos tinham que apresentar um projeto de curso em história da arte no Brasil. No páreo estavam Daisy Piccinini, Maria Cecília França Lourenço, não sei se tinha mais alguém, e eu. Elas já eram doutoras e eu era mestrando. Como tinha sido aluno do departamento, era bem consciente

de um problema sério que existia na disciplina semestral “História da Arte no Brasil, séculos XIX e XX”. Nessa disciplina, o século XIX era apresentado nas duas primeiras aulas e, sobre a arte do século XX, não chegávamos nem na primeira Bienal. Ficávamos o tempo todo no período do modernismo paulistana. Assim, propus um projeto que desdobra a disciplina em dois semestres: um dedicado ao século XIX e outro, ao século XX. Os estudantes – que estavam representados na banca do concurso – gostaram muito do meu projeto e acharam importante me apoiar, uma vez que meu projeto atendia às suas demandas e eu era alguém com intimidade com o departamento. E foi uma coisa horrorosa porque a Daisy e a Maria Cecília fizeram um piti, ficaram muito bravas. Eu as conhecia, porque eu tinha feito algumas disciplinas com elas, mas elas não esperavam. Porque a Daisy, além de tudo, foi a eterna orientanda do Zanini. Hoje em dia a gente se dá bem. Eu era muito jovem quando ingressei como professor no departamento, tinha menos de trinta anos, acho. E quando entrei, a área era capitaneada, é claro, por Walter Zanini. Mas, pelo fato dele também dirigir o MAC USP, o dia a dia da disciplina ficava a cargo de Annateresa e de João Evangelista. Eu tinha sido alunos dos três. Como eu havia proposto desmembrar a disciplina em dois semestres,

Annateresa e João determinaram que eu ficaria responsável pelos dois semestres. Aí foi que vi em que arapuca havia entrado, pois praticamente não existia, então, uma bibliografia significativa sobre a arte no Brasil durante o século XIX, você não encontrava quase nenhuma referência, tudo era muito difícil. Detalhe: foi nesse período que eu havia mudado de orientação e começava a estudar Monteiro Lobato como crítico de arte.

Entrando naquilo que vocês me perguntaram sobre a relação entre a pesquisa e a docência, devo dizer que essa questão foi crucial para mim. Lembro de que tudo o que levantava e estudava junto ao IEB USP, à Biblioteca Pública Mário de Andrade, eu levava para os estudantes e debatia com eles. A disciplina somente ficou mais estruturada uns dois ou três anos depois que comecei a ministrá-la, e tudo isso ocorreu a partir de minhas pesquisas e os debates com os estudantes em sala de aula. Como na época eu estudava Monteiro Lobato, cheguei à conclusão de que ele, no início do século XX, era o porta-voz de uma tradição que eu ainda não conhecia, vinda do século XIX, ligada ao naturalismo na arte e a uma preocupação importante com o nacional. Assim, o fato de ministrar a disciplina sobre o século XIX e, ao mesmo tempo, estudar as bases do pensamento de Lobato me rendeu muito. Fui percebendo a existência de um debate

crítico no Brasil, anterior ao modernismo de São Paulo. Antes, eu – e vários colegas – pensávamos que a questão do nacional na arte, por exemplo, havia sido trazida ao debate pelo modernismo. Então, consegui estruturar uma linha de reflexão sobre arte brasileira usando a metáfora de uma corrente em que o modernismo era apenas mais um elo. Ele não era o iniciador, ele era um outro elo desse debate.

Quando comecei a ministrar aulas no departamento, os alunos, de maneira geral, me barbarizavam, porque, então, eu era somente um pouco mais velho do que eles. Lembro que logo no início eu propus a leitura de um livro em inglês e um estudante disse que eles não liam nessa língua. Eu, prontamente disse que havia uma tradução em espanhol, e a resposta foi que eles também não liam em espanhol. Então, resolvi o problema dizendo que eu traduziria o texto e que eles teriam um prazo maior para entregar a resenha. Aí eu saí da sala de aula meio perdido. Quando encontrei Zanini na sala dos professores, contei o episódio para ele. Ele me levou ao corredor – eu jamais vou me esquecer disso – e estava a moçada saindo das aulas. Ele disse: “Olha, eles sempre terão 18 anos, o tempo só vai passar para você. E aprenda uma coisa, não se pergunta se

o aluno lê em inglês ou espanhol. Você manda ele ler". Eu estava muito inseguro, mas, de qualquer maneira, isso me marcou.

Hoje eu faço muito pouca curadoria, mas quando faço, o meu público é sempre o estudante. Este é uma peculiaridade do meu trabalho: entendo a curadoria como uma extensão do trabalho em sala de aula, do trabalho de pesquisa.

ARS

Você comentou dessa aproximação com a crítica de arte a partir da história da crítica de arte. Como você pensa o exercício de escrita da crítica, de escrita sobre arte contemporânea no seu percurso e também as condições desse trabalho na universidade?

TC

Penso que tanto a Annateresa quanto o Zanini eram muito marcados pelo pensamento de Giulio Carlo Argan e, como aluno dos dois, absorvi muito dele. Uma coisa que me diziam: "sou crítico de arte porque sou historiador da arte, e sou historiador da arte porque sou crítico de arte". Na cabeça deles havia um trânsito entre história e crítica. Uma dica que Annateresa me deu e que sigo até hoje:

visitar exposição não é lazer, é obrigação. E ela me deu outra dica, não para mim só, mas para todos os estudantes: para a visita a exposições, sempre levar um caderno de anotações para registrar as primeiras considerações sobre as obras. Você registra sua primeira impressão para depois checá-la com a história da obra etc. Eu sigo essa dica até hoje.

Entre o mestrado e o doutorado, eu estava muito ligado a um pessoal – Paulo Pasta, Ester Grinspum –, uma moçada que na época produzia obras com muitas referências na história da arte. Nessa mesma época, ao lado da produção desses amigos então “citanistas”, eu também começava a estudar o Retorno à Ordem, devido à continuidade do meu interesse sobre a história da crítica de arte no Brasil durante o modernismo. Foi nesse período que comecei a entender que Mário de Andrade não era “tão moderno assim” [risos]. Mas ele somente não era tão moderno como desejávamos se o vissemos por um viés apenas formal. Annateresa dizia que Mário lidava com um modernismo “possível” dentro daquele contexto. Assim, meu interesse pelo “citanismo” na arte contemporânea brasileira começou a surgir em paralelo ao interesse que também surgia na época em querer entender os influxos do Retorno à Ordem no modernismo paulista. Na época, também começava a ver muita

ligação entre o pensamento de Lobato e o de Mário. Mas eram visíveis também algumas diferenças. E foram essas diferenças que me levaram a levantar a hipótese de que, em Mário, a presença do Retorno à Ordem era algo forte.

Assim, pensei que deveria fazer meu doutorado sobre o Retorno à Ordem – mais precisamente sobre o Novecento Italiano – para buscar as bases do pensamento crítico de Mário de Andrade. A ideia era estudar essa questão na Itália, e Annateresa até conseguiu uma carta de aceite de Mario Perniola para uma espécie de co-orientação quando eu fosse para Roma. Mas um dia, conversando com Annateresa, eu lhe demonstrei que o meu interesse, de fato, era estudar as ressonâncias do Novecento junto à Família Artística Paulista, mas que só faria isso no pós-doutorado, porque no doutorado eu devia estudar o Retorno à Ordem na Itália. Aí ficou claro para Annateresa que o meu verdadeiro interesse era entender o Retorno à Ordem em São Paulo. Por quê, então, ir para a Itália? Por que não permanecer no Brasil? Aqui existia o acervo do MAC USP, o IEB e outros acervos e bibliotecas. A partir daí, propus estudar a “presença” do Retorno à Ordem em Mário de Andrade. Assim iria direto aonde queria.

Pouco tempo depois, realizei minha primeira curadoria, por meio da mostra “Imagens de segunda geração”, que ocorreu no MAC USP.

A mostra apresentava a produção de parte dos artistas que eu acabara de pesquisar para um projeto que desenvolvia como pesquisador junto ao Centro Cultural São Paulo, “Dossiê jovens artistas”. Para essa exposição, escolhi apresentar apenas aqueles artistas que possuíam uma produção mergulhada nos mais diferentes modelos de “citacionismo”: Alex Flemming, Iran do Espírito Santo, Ester Grinspum ... Lembro que, na entrada da mostra, o público era recebido por um guache de Paulo Pasta produzido dentro dos esquemas da pintura de Carlo Carrà e outros novecentistas italiano. Assim, acho importante sublinhar como havia um trânsito nas minhas pesquisas: ao mesmo tempo que estudava o “citacionismo” no período entreguerras, estudava também o fenômeno do “citacionismo” na arte contemporânea.

ARS

Reconhecendo esse longo e árduo trabalho de revisão do legado do modernismo que você desempenhou em toda a sua trajetória, a gente gostaria de saber como você pensa os desafios que os debates atuais e as novas abordagens da história da arte colocam para essa historiografia do modernismo.

Desde 2017, voltei a me interessar pelo modernismo paulista, querendo propor algumas revisões. Em 2017, ainda como diretor geral da Pinacoteca de São Paulo, resolvi fazer uma exposição denominada “Metrópole: experiência paulistana”. Meu objetivo era refletir sobre a cidade a partir de algumas obras. Em um determinado momento, tive o interesse de colocar a maquete do Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, porque ele ainda permanece como símbolo de São Paulo para muita gente. Pois bem, acontece que a tal maquete, que pertencia à Pinacoteca, foi destruída num acidente nos anos 1940. Assim, escolhi para substituí-la na exposição um projeto de monumento, concebido por Brecheret em 1921, no qual fica demonstrado que o escultor ainda discutia plasticamente as questões do projeto do Monumento. Optei, então, por exibir esse trabalho de 1921 de Brecheret (como alusão ao Monumento às Bandeiras). Acontece que, se Brecheret era um dos artistas mais antigos da exposição, o mais jovem era Jaime Lauriano. Jaime apresentava um trabalho que era um tijolo de argila sobre o qual ele colocou uma réplica do Monumento às Bandeiras produzida, segundo ele, de materiais coletados do arsenal da Forças Armadas. Durante a expografia, o trabalho de Brecheret foi colocado em

frente àquele de Jaime. Não foi uma decisão tomada previamente, simplesmente aconteceu durante as reestruturações que sempre ocorrem numa montagem. Foi depois da inauguração que percebi que um trabalho, que ficava numa sala, “olhava” para o outro, que ficava em outra sala. Comecei, então, a pensar sobre essa simetria problemática e problematizadora entre os dois trabalhos e isso me levou a muitas indagações sobre o papel do Monumento às Bandeiras no âmbito do espaço público de São Paulo. Me interessava muito refletir sobre o seguinte: havia o Monumento ali no Parque Ibirapuera, inaugurado em 1953 com muito orgulho, e havia a obra de Jaime que comentava aquele Monumento, produzida décadas depois e com um viés crítico incontornável. A mostra foi inaugurada, o texto do catálogo foi escrito, denunciando já a efervescência que estava na minha cabeça, relativa às múltiplas possibilidades que as comparações entre a obra de Brecheret e a de Jaime me traziam. De novo, vejam bem: história e crítica de arte: estudar o passado por causa do presente, e o presente por causa do passado. Um dia, já me desligando da Pinacoteca e pensando em iniciar algum estudo sobre o Monumento, me encontrei casualmente com Max Perlingeiro, que me convidou para escrever um ensaio sobre a escultura de Brecheret. Coincidência maior, impossível! Por outro lado, por estar próximo

a artistas ligados à questão identitária – como o próprio Jaime, mas também Sidney Amaral, Rosana Paulino e outros –, percebi que seria interessante estudar como a imagem do Monumento foi mudando com o passar das décadas, como ele deixava de ser um símbolo da pujança paulista para, aos poucos constituir-se como um símbolo da repressão e do massacre de minorias.

Hoje eu estou viabilizando um livro que reúna ensaios inéditos sobre o Monumento às Bandeiras e as várias interpretações que ele recebeu ao longo dos anos. Ele deve ser o segundo volume de uma coleção de livros de arte a ser lançado pela Mercado de Letras, editora de Campinas. O primeiro deverá ser a terceira edição de *A arte brasileira*, de Gonzaga Duque que, lançado, no final dos anos 1880 no Rio de Janeiro, teve sua segunda edição publicada em 1995 pela Mercado e hoje está totalmente esgotado. Para a introdução dessa nova edição – e pelo apelo entusiasmado de um amigo, ex-aluno da pós da ECA, Fábio D’Almeida –, estou finalizando o novo texto. Nele, fica evidente como minhas leituras levadas a cabo para entender as produções de Jaime, Rosana, Sidney, Flávio Cerqueira e outros abriram perspectivas para uma nova visada sobre o modernismo no Brasil. É nesse sentido que, no prefácio que atualmente escrevo, alguns novos autores – Como Aníbal Quijano – estão ampliando

minha reflexões sobre o fenômeno da arte num país como o Brasil. Ou seja, continuo a fazer a revisão do período da arte da Primeira República, agora com uma nova bibliografia.

Rever o legado de Gonzaga Duque sob essas novas perspectivas, 30 anos após ter escrito sobre sua crítica, é algo que me causa grande interesse. Prestar atenção nos problemas que ele teve para atuar como um crítico sensível à produção moderna, porém sem a oportunidade de contato direto com obras ou tipos de obras que lhe interessavam, configura um quadro que todos nós já sabíamos existir no país, mas que poucos enfrentaram: a precariedade do nosso circuito de arte, sem praticamente nenhuma importante coleção de arte, pública ou privada. O que fazia, por exemplo, com que Gonzaga Duque conseguisse estabelecer alguma reflexão pertinente sobre a obra do gravador Félicien Rops - cujas gravuras ele deve ter tido em mãos -, ao mesmo tempo que, sobre a pintura de Puvis de Chavannes, ele só conseguia escrever clichês de cunho literário porque seu contato com a obra desse pintor foi obtido apenas por reproduções. Essas contradições e problemas precisam ser revistas, porque não são circunstâncias, mas estruturam o nosso campo de atuação.

Dentro desse meu processo de revisão do modernismo de São Paulo, tenho voltado meu interesse para a produção jornalística

de Menotti Del Picchia, um dos modernistas paulistas históricos que, a meu ver, ainda não teve bem avaliada a sua contribuição relativa às artes visuais no período. Como sou muito ligado ao discurso sobre a arte, me interessa saber mais de Menotti, como ponto de contato entre intelectuais os mais diferentes, como Plínio Salgado e Oswald de Andrade, por exemplo. Me interessa perceber como ele abre espaço – no campo modernista – para o debate sobre o fascismo, sobre o Retorno à Ordem, sobre uma ação política “paulistana” etc. Pois creio que tudo isso importa para pensarmos a arte e a cultura de São Paulo de uma forma mais ampla.

Como a questão da presença do Retorno à Ordem na produção modernista, de alguma forma, já foi devidamente digerida por mim, agora me dedico a essas outras questões. Me interessa saber mais sobre os pontos de contato e pontos de diferenciação entre Menotti e Oswald, Menotti e Mário de Andrade, Menotti e Plínio Salgado, sobretudo no que tange às artes visuais. Precisamos abrir essas cortinas, para, talvez, entendermos um pouco mais essa situação tão complexa que foi o modernismo em São Paulo.

E essa questão do Menotti tem a ver com certas indagações de Annateresa também, porque ela foi a primeira a chamar atenção para como Menotti tenta criar um novo tipo de brasileiro,

apto a abarcá-lo como tal. O que ando observando é, de fato, muito interessante. No início, é incrível como Monteiro Lobato influencia seu pensamento. Menotti pensa igual a ele; só que chega um momento em que ambos superam a figura de Peri como símbolo do Brasil e do brasileiro. Lobato segue até a figura do Jeca Tatu e para ali, transformando-se na criatura que concebeu, mas isso não ocorre com Menotti, pois ele não se reconhece no Jeca. É daí que ele concebe o imigrante europeu como o novo bandeirante, aquele que veio ajudar os “verdadeiros” paulistas a conquistar o protagonismo que supostamente merecem.

ARS

Muito interessante, fiquei entusiasmada com essa reedição. Ficaremos aguardando.

TC

Você está se referindo à reedição de *A arte brasileira*, não é? Então, somos Eliane, aqui da ARS, e eu que, na marra, estamos fazendo toda a revisão do texto original para o lançamento. Isso já faz quase dois anos, mas estamos quase terminando.

ARS

Direcionando para a nossa última questão, você mencionou que a abordagem do Gonzaga Duque muitas vezes vem da literatura e como seria importante uma visada a partir das artes plásticas. Então, de maneira mais ampla, como você pensa a importância dos estudos em arte na universidade?

TC

Desde o início de minhas atividades como participante de bancas de mestrado e doutorado, sempre achei uma atitude equivocada solicitar que o artista escreva sobre o seu trabalho, o justificasse. E isso porque acreditava que era a universidade quem deveria explicar por que o trabalho daquele artista deveria ser acolhido por ela, e não o contrário. Por essa razão, desde minha participação na banca de mestrado de Daniel Acosta, em que presenciei todos nós de costas para os projetos do artista, ouvindo-o falar, disse a mim mesmo: esta é a última, não compactuo com isso... Depois, mais recentemente, acabei voltando, tenho hoje uma atitude menos radical porque não adianta você sozinha ficar dando murro em ponta de faca. Por outro lado, acho que é importante para a formação, tanto do estudante de arte, tanto daqueles que querem se dedicar

à crítica e à história, que tenham uma formação em que a prática artística seja valorizada. Aqui no Departamento temos esse tipo de formação, que deve ser melhorada e mais valorizada porque, sem dúvida, é um diferencial

Eu me lembro de duas cenas de uma disciplina que eu fazia com a Regina Silveira que foram fundamentais. Uma vez a gente foi ao MAC e ela analisou uma colagem do Kurt Schwitters, comparando-a com uma colagem de um artista brasileiro dos anos 1960. Ali ela deu uma aula explicando o porquê um era bom e o outro não era. Frente a frente com os trabalhos. Essa experiência de uma aula com uma artista de peso, mostrando o que tem qualidade e o que não tem, é importante tanto para aquele estudante que deseja ser artista quanto para aquele que pretende ser historiador e crítico. Outra experiência que foi fundamental para mim e que também foi dentro da disciplina de pintura que fiz com Regina Silveira foi a seguinte: nos primeiros dias, ela nos pediu para comprarmos tecido para tela. Aí, aprendemos com ela a fazer o chassi, pregar a tela e, finalmente, pintar a base da tela. Na sequência, Regina pegou três pequenas telas que ela também havia feito e, na nossa frente, pintou um “Manabu Mabe”, um “Volpi” e, por último um outro artista de quem agora não me lembro o nome. E nós, pasmos.

Sabíamos que ela tinha sido pintora, mas não que ela conseguia mimetizar daquela maneira. Ela falou para nós, éramos uns cinco: “Isso aqui é para mostrar para vocês que a arte não está aqui [aponta para as próprias mãos], que a arte está aqui [aponta para a própria cabeça]”. Por outro lado, as análises que o Evandro Carlos Jardim fazia, a Regina Silveira, o José Resende; claro que eles influenciaram muito a minha percepção sobre arte, o meu posicionamento perante determinadas questões. Acho isso fundamental, e acho que esse ainda é o diferencial do Departamento de Artes Plásticas, porque, bem ou mal, quem trabalha com história e crítica da arte tem contato com um pessoal que tem uma familiaridade com o fazer, com a cozinha dessas modalidades artísticas. Sou muito próximo de colegas de outros estados e, neles, acho que falta esse convívio crítico com a obra de arte, essa discussão de critérios de qualidade que parece que saiu de moda no país. Por exemplo, quando você conversa com o Claudio Mubarac e com o Marco Buti. Ambos, além de artistas maiores, dominam com muita erudição todas as sutilezas das várias modalidades da gravura. Tenho uma ex-orientanda, a Marianne Arnone, que junto comigo desenvolveu estudos sobre gravura brasileira no século XIX, desde a iniciação científica até o doutorado. Ela não apenas contou com minha orientação no campo

da história da arte do período, mas também com os ensinamentos de Mubarac e Buti que, durante todos esses anos, embasaram Marianne com um conhecimento profundo sobre a estampa e sua história. Acho que esse exemplo mostra bem o diferencial do Departamento de Artes Plásticas da ECA. Não sei de qual maneira, mas creio que, se um dia tivermos um bacharelado em teoria e crítica, precisamos pensar em estratégias para mantermos essa ligação entre o saber sobre a arte (a história e a crítica) e o saber da arte (as questões relativas ao fazer artístico). Não estou querendo dizer aqui que os estudantes de história da arte devam ser artistas, é claro que não. Mas que precisam ter o mínimo de intimidade com esses fazeres para melhor entendê-los e criticá-los.

ARS

Você falou sobre seu interesse pela historiografia da crítica de arte. Então acho que talvez valesse a pena comentar um pouco mais sobre esse interesse por vários críticos de arte no Brasil, como eles estruturaram a sua trajetória.

TC

Penso que fui muito marcado pelas propostas de Argan que me foram passadas por meus professores: você observa uma obra,

fica impactado e aí você vai cotejar suas impressões e considerações sobre ela, consultando todos aqueles que, em época diferentes, também se posicionaram criticamente sobre a obra. A obra de arte é ela e tudo aquilo que foi dito sobre ela durante gerações e gerações. É por isso que me interesso por história da crítica de arte.

Quando entrei na pós-graduação para estudar com a Ana Mae, fiz uma disciplina com a Marta Rossetti Batista, que era uma pessoa maravilhosa e que estava ministrando uma disciplina na pós-graduação no departamento. Ainda não era, que eu me lembre, o PPGAV. A disciplina era sobre aquilo que eu queria estudar: a Semana de Arte Moderna de 1922 e seu entorno. O trabalho final que produzi para a disciplina foi sobre os textos críticos de Monteiro Lobato publicados na *Revista do Brasil*. Foi naquela situação que eu estudei Lobato pela primeira vez. Passados tantos anos, quando volto a estudar o Monumento às Bandeiras também me interesso por refletir sobre como aquele grupo escultórico foi percebido por todas as gerações de artistas e intelectuais que o acompanharam e se posicionaram sobre ele. Concomitantemente, escrevo o texto sobre Gonzaga Duque que também trata de história da crítica de arte. É algo que sempre me interessou.

Gostaria de deixar aqui um comentário: sou da opinião que perdemos muito quando foi criado o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Tivemos que nos adequar ao Lattes e aos outros ditames do CNPq que transformaram a pós numa linha de produção de teses e dissertações produzidas muito rapidamente para preencher quesitos quantitativos que deviam ser negados pela universidade. Eu fiz meu mestrado em sete anos e isso, para mim, fez toda a diferença, porque não é possível fazer uma boa reflexão sobre um artista ou um crítico em apenas três anos, não dá. Se tivéssemos que fazer algum tipo de revisão, acho que deveríamos lutar para estender um pouco mais os períodos de produção das teses e dissertações, porque essa linha de produção está comprometendo a qualidade do material apresentado.

Porque é o seguinte: Fui estudar Monteiro Lobato como crítico de arte. O que isto significou? Significou ir praticamente todas as tardes à Biblioteca Mário de Andrade, ler o *Estadão* página por página e copiar as notícias e reflexões sobre arte ali publicadas. Para esse tipo de trabalho você necessita de tempo, pois além de tudo, é necessário conversar com seu orientador ou orientadora sobre o material que você está coletando para, só depois, começar a escrever um texto.

Quero desejar o maior sucesso para essa edição da edição da ARS.

■ SOBRE O ENTREVISTADO

Tadeu Chiarelli é Professor Titular da USP junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes (ECA), onde atua desde 1983. Possui graduação em Educação Artística (1979), mestrado (1989) e doutorado (1996) pela Universidade de São Paulo. Entre 1996 e 2000, foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Entre 2007 e 2010, foi Chefe do Departamento de Artes Plásticas na ECA-USP. Coordena o Centro de Estudos Arte&Fotografia (2004 -) e o Grupo de Estudos em Crítica de Arte e Curadoria (2005-2013), ambos no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Entre 2010 e 2014, foi Diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP). Assumiu a Pinacoteca do Estado de São Paulo como diretor geral em 2015, cargo ocupado até 2017. Publicou livros sobre arte e crítica de arte no Brasil.

VANGUARDAS, DESMATERIALIZAÇÃO, TECNOLOGIAS NA ARTE: AS REFLEXÕES DE WALTER ZANINI

**AVANT-GARDE,
DEMATERIALIZATION,
TECHNOLOGIES IN ART: WALTER
ZANINI'S REFLECTIONS**

**VANGUARDIAS,
DESMATERIALIZACIÓN,
TECNOLOGÍAS EN EL ARTE: LAS
REFLEXIONES DE WALTER ZANINI**

EDUARDO DE JESUS

RESUMO

Dossiê PPGAV
Eduardo de Jesus*

 [https://orcid.org/
0000-0002-7369-001X](https://orcid.org/0000-0002-7369-001X)

*Universidade Federal de
Minas Gerais (UFMG), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars2023.216174

O ensaio explora a trajetória de Walter Zanini, enfocando sua pesquisa interrompida em 2006, que buscava uma abordagem inovadora da história da arte ao considerar a influência das tecnologias na desmaterialização da obra artística. Suas escolhas revelam seu pensamento crítico e curatorial, bem como suas significativas contribuições para a arte brasileira.

PALAVRAS-CHAVE Walter Zanini; História da arte; Arte tecnologia; Bienal de São Paulo

ABSTRACT

The essay explores the trajectory of Walter Zanini, focusing on his research interrupted in 2006, which sought an innovative approach to art history by considering the influence of technologies on the dematerialization of the artwork. His choices reveal his critical and curatorial thinking, as well as his significant contributions to Brazilian art.

KEYWORDS

Walter Zanini; Art History; Art Technology;
Bienal de São Paulo

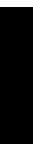
RESUMEN

El ensayo explora la trayectoria de Walter Zanini, centrándose en su investigación interrumpida en 2006, que buscaba un acercamiento innovador a la historia del arte al considerar la influencia de las tecnologías en la desmaterialización de la obra artística. Sus elecciones revelan su pensamiento crítico y curatorial, así como sus importantes contribuciones al arte brasileño.

PALABRAS CLAVE

Walter Zanini; História del arte; Arte
y tecnología; Bienal de São Paulo





NOTAS INICIAIS

É uma alegria haver línguas
Que não entendo
(...)
Nelas é sempre a infância:
Mar mãe manhã
Ana Martins Marques (2021)



Figura 1.

Nam June Paik, *Global Groove* (imagem inicial), 1973. Vídeo, 28' 30''. Son., color. (EAI - Eletronic Arts Intermix)

Primeiramente, antes mesmo de entrar na trajetória e obra de Walter Zanini, recorremos a uma obra para trazer à tona um contexto e algumas de suas linhas de força. Uma imagem abstrata:

uma grande mancha colorida que parece movimentar-se pelo horizonte. Em seguida, uma voz solene masculina afirma:

Este é um lampejo da vídeo paisagem de amanhã, quando você poderá mudar para qualquer estação de televisão na Terra e os guias de TV serão tão grossos quanto os catálogos telefônicos de Manhattan. (*Global Groove*, 1973)¹

Essa frase, quase profética e enfatizada pelo tom grave da locução, abre o antológico vídeo *Global Groove* (1973) de Nam June Paik (figura 1). Essa obra singular apresenta, de forma quase didática (em lampejos é claro), importantes referências ao programa político e estético da videoarte. Inclui a inserção das estéticas da televisão, a experimentação radical com a imagem e a abstração, a não narrativa, a exploração da imagem como sinal eletrônico maleável para a total desfiguração e a reflexão crítica e anárquica do meio. Paik, observa Zanini (2018, p. 215), “encontrava-se entre os artistas e inventores dos novos instrumentos geradores e transformadores de formas e cores e que também podem produzir imagens sem recorrer a câmera, como os sintetizadores desenvolvidos por Shuya Abe”.

Dentre os artistas que utilizavam o vídeo como suporte, havia o desejo de refletir criticamente sobre as imagens, o meio e suas mediações, especialmente a televisão, mas a partir de seu

interior, abordando não apenas as questões técnicas, mas também conceituais. Nam June Paik, assim como muitos outros artistas do vídeo, não escondia as mediações técnicas que sustentavam suas obras.



Figura 2.

Nam June Paik, *TV Buddha* (versão para a 11ª edição do Videobrasil), 1996. Videoinstalação. (Associação cultural Videobrasil)

Os cabos, monitores e câmeras em suas instalações ou performances sempre estão aparentes. Tudo explícito nas novas dinâmicas espaço-temporais do visível. Rosalind Krauss (1976), logo no começo de tudo, nos lembrou da vertente narcisista do vídeo, talvez expressando desde sempre sua inclinação para a *selfie*, apontando seu centro como Vito Acconci. Bruce Nauman e seu corredor transgredindo a noção de presença e a abertura da Documenta VI de Kassel, em 1977. O evento trazia Paik, Charlotte

Moorman, Joseph Beuys e Douglas Davis em radicais apresentações transmitidas ao vivo pela televisão via satélite, marcando uma certa virada no sistema da arte e nas formas de entrelaçar videoarte, televisão e performance, em diálogos transversais e em outros arranjos com a cultura contemporânea. Em Kassel, a voz de Russel Connor, a mesma que narra a frase da abertura de *Global Groove*, agora em primeira pessoa faz a mediação da transmissão². Mais um lampejo, desta vez, da radicalidade da cena artística da década de 1970 que também se desenhava ali.

O vídeo, em suas múltiplas formas, trouxe a transmissão ao vivo para o sistema da arte, inaugurando outras tensões e processos estéticos nas relações com o tempo (tanto o tempo da fruição quanto o da produção). Para Zanini:

O vídeo inicial tendeu a ser uma exploração daqueles aspectos do tempo que são exclusivos dessa mídia: instantaneidade resultante da agilidade de retomar imediatamente o que se gravou (*playback*) sem processamento, *time delay* (tempo retardado); uso simultâneo de várias câmeras ou vários monitores, permitindo gravar ou reproduzir diversas imagens no mesmo lugar, ou diversas imagens de diferentes lugares todas acontecendo ao mesmo tempo. As possibilidades são infinitas, e as metodologias variam enormemente. (Zanini, 2018, p. 207)

A imagem eletrônica e o vídeo em circuito fechado com sua inserção no ambiente da arte naquele período colapsaram categorias, inauguraram procedimentos e borraram limites que a história recente da arte, nos parece, ainda não conseguiu assimilar totalmente.

A arte é atualmente, e há quase um século, uma noção em crise, uma prática incerta, um valor duvidoso. E essa vacilação se deve em grande parte ao surgimento das mídias do imediatismo (rádio, televisão, sem esquecer, antes de tudo, a imprensa diária apoiada no telégrafo e na foto, que se aperfeiçoaram no telex e no belinógrafo), seja no campo das representações, seja no das narrativas. (Fargier, 2007, p. 39)

Essas “mídias do imediatismo” e seus meios tecnológicos de produção de imagem, como observou Fargier, açãoaram intercessões entre os meios e suportes existentes trazendo novas configurações espaciais para as obras. Além disso açãoaram inúmeros outros modos de tomar as dimensões do tempo, criando temporalidades expandidas ou condensadas, mas sempre atravessadas pela urgência do tempo presente da transmissão.

Ao longo do tempo, as múltiplas relações com essas mídias desenvolveram modos de expressão, criação artística e metodologias

de pensamento – como a arte tecnológica ou *new media art*, entre muitas outras designações e possibilidades – que mobilizaram reflexões e estratégias no circuito da arte contemporânea de forma muito dinâmica. A interatividade e suas potências, que animaram o debate entre as décadas de 1990 e 2000 junto com CD-ROM's experimentais e depois a net.art, parecem ter alimentado nosso imaginário para as atuais vertigens espaço-temporais acionadas pelo ambiente *wireless*, os *smartphones* e as redes sociais. Tudo muito veloz. A vídeo paisagem que se desenhou nos parece ser extremamente mais complexa e estranha do que pensavam os pioneiros como Paik. Havia nos gestos inaugurais deles muita ousadia e invenção, mas sobretudo uma utopia que estimulava um jogo poético, crítico e lúdico com as tecnologias que marcaram sensivelmente a arte e sua história. Ainda hoje percebemos que a gradativa, mas intensa, consolidação da tecnologia no domínio da arte exigiu (e ainda exige) uma criteriosa e cuidadosa revisão histórica. Para percebermos historicamente as relações e articulações entre arte e tecnologias é importante retomar as heranças do passado, os incessantes desenvolvimentos tecnológicos vindos tanto da indústria quanto do entretenimento, assim como as questões políticas alavancadas pelo capitalismo avançado de

vertente neoliberal. No início da década de 1990, Gilles Deleuze (p. 223, 1992), em um de seus últimos textos, afirmou: “Não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo”. Tudo isso incide no desenvolvimento e percepção das elaborações da história da arte ao longo do tempo, especialmente na contemporaneidade.

Global Groove continua. A forma cor de rosa que cobre o monitor torna-se a capa de um guia de TV com textos em inglês. Logo surgem os créditos: *Global Groove*, por Nam June Paik e John Godfrey. Esses caracteres aparecem sobrepostos a uma intensa distorção da imagem do guia que se desfigura em um movimento rotativo e torna-se outra capa, agora com caracteres orientais. O vídeo começa com as imagens recortadas de um casal que dança freneticamente, sobrepostas a detalhes deles próprios, gerando um efeito de expansão. Uma imagem ruidosa que parece se deixar levar pela música. Em pouco tempo as operações formais seguem em ritmo célere com imagens cada vez mais diversas. Radical no modo como edita, mostra e mistura as imagens, Paik inventa um frenético *zapping* em uma TV do mundo inteiro. Um gesto que parece antecipar o *reels* do *instagram*, mas sem o complexo controle que, de certa forma, os algoritmos assumem. A rede com isso torna-se

um potente sistema de recomendação (com anúncios e medição de audiências) cerceando preferências e indicações financiadas pelo regime opressor das novas formas do capital.

Ao longo da história da arte, houve muitas tentativas inventivas de explorar as relações entre arte e tecnologia, incorporando gestos radicais, como os presentes em *Global Groove* de Nam June Paik e em outros trabalhos da produção artística das décadas de 1960 e 1970. Essas abordagens abriram caminhos, trazendo revisões, diferentes enfoques, diálogos e aproximações. Walter Zanini foi um dos pensadores que se destacou nesse cenário, ao desenvolver reflexões inovadoras sobre as interações entre a história da arte e as tecnologias, durante um período de grandes transformações políticas e sociais no Brasil e no mundo.

Walter Zanini, em sua trajetória como professor, curador e crítico, esteve intensamente ligado a processos e práticas experimentais, criticamente inseridos nas relações sociais e extremamente abertos a encontros e diálogos, “uma práxis impecável”, como caracteriza Cristina Freire em “Walter Zanini: escrituras críticas” (2013). Essa compilação organizada por Freire, contemplada com o prêmio Jabuti (2014), além de textos selecionados e exaustivamente revisados por Zanini, inclui um conjunto de ensaios detalhando sua trajetória

especialmente em torno da implantação e gestão do MAC USP. Tanto nos ensaios desenvolvidos por Freire, que descrevem e historicizam a atuação de Zanini, quanto em seus próprios textos, é fácil perceber o espectro de sua atuação e sua responsabilidade com a inserção e desenvolvimento da produção artística diretamente ligada ao experimental e aberta a interação entre público, obras e artistas. Tudo isso combinado a rigor acadêmico e intensa dedicação a pesquisa, visitas a ateliês, realização de seminários e formação de associações coletivas de ação cultural.

A PESQUISA

Foi em 2013, ano do falecimento de Walter Zanini, que tomei conhecimento da pesquisa que ele desenvolvia desde o fim da década de 1990. Primeiramente no livro de Cristina Freire, que nos revela as condições impostas por Zanini para a realização da compilação que ela organizaria com uma seleção de seus textos críticos. Segundo Freire, Zanini só aceitaria essa proposta de publicação se lhe fosse garantida a possibilidade de revisá-la e ajustá-la. “Todos os argumentos que usei para manter os textos como documentos e testemunhos de uma época, conforme publicado inicialmente,

foram vãos" (Freire, 2013, p. 13). No mesmo ensaio, um pouco mais adiante, a autora comenta ainda que alguns dos textos incluídos no volume que organizou "intersectavam-se com a exaustiva pesquisa que realizara havia vários anos (...) que ficou inacabada e inédita, intitulada *A arte no século XX: vanguardas, desmaterialização e progressões tecnológicas*" (Freire, 2013, p. 13). Com a revisão dos textos para a publicação organizada por Freire iniciada entre 2005 e 2006, a pesquisa foi interrompida, não sendo retomada posteriormente.

Ainda em 2013 encontrei-me casualmente com Cacilda Teixeira da Costa, no museu Iberê Camargo, em Porto Alegre. Durante uma conversa repleta de atravessamentos históricos, evidentemente surgiu o nome de Zanini. Era o elo de nossa proximidade. Cacilda me disse que estava, junto com a família de Zanini, iniciando um projeto para retomar a pesquisa inacabada e publicá-la. Figura chave no pioneiro setor de vídeo do MAC USP na década de 1970 durante a gestão de Zanini, Cacilda organizou inúmeras mostras e exibições (cf. Costa, 2003).

A grande admiração por Zanini, especialmente pelo pioneirismo na inserção das práticas experimentais ligadas ao vídeo nos espaços artísticos, despertou meu interesse na publicação da pesquisa, mas tudo estava começando e ainda não se sabia ao certo

quem a realizaria e como. Quase dois anos depois, já no fim de 2015, por outras conexões e contatos, tive o prazer de ser convidado para organizar a publicação da pesquisa. Logo no início do ano seguinte tivemos uma reunião com Dona Neusa Boari, viúva de Zanini, que tinha imenso interesse na circulação da publicação. Nesse dia, depois de uma conversa amena em torno de questões práticas, ao final, ela me passou os três imensos volumes impressos encadernados em espiral e um pequeno envelope amarelo com duas fotografias.

As fotos – que eram quase a mesma imagem, em dois planos diferentes, um mais aberto e outro em detalhe – mostravam uma caixa de papelão repleta de pequenos conjuntos de papeis coloridos agrupados com clipes. Nos momentos finais da conversa, passei os olhos no imenso volume de textos e rapidamente abri o envelope. Viai as imagens e, naquele momento, sem entender direito, simplesmente agradeci. Ainda não conhecia o material com que iria trabalhar e nem o quanto aquelas duas imagens iriam significar em todo esse processo.

■ VANGUARDAS, DESMATERIALIZAÇÃO, TECNOLOGIAS NA ARTE

Eram dois enormes volumes contendo o material original, totalizando cerca de 700 páginas, além de um terceiro que trazia

uma primeira versão mais reduzida da pesquisa. Também havia um CD com outros arquivos digitais relacionados, bem como um volume impresso contendo o Memorial de Zanini para tornar-se professor titular da Escola de Comunicações e Artes (USP) em 1992.

As peças do quebra-cabeça estavam finalmente colocadas, e cada fonte se entrelaçava de várias formas com a pesquisa em andamento. Isso incluía textos previamente publicados em revistas acadêmicas ou no volume organizado por Cristina Freire. Essas fontes formavam um verdadeiro guia, não apenas para explorar o pensamento crítico de Zanini, mas também para mergulhar em uma densa vertente historiográfica que investigava a presença das tecnologias na arte e suas repercussões.

Além disso, entre os documentos encontrava-se o relatório de pesquisa ano a ano, organizado em 2005 para o CNPq, oferecendo referências detalhadas sobre o desenvolvimento da pesquisa entre 1997 e 2005. Essa peça foi fundamental para criar a sequência de capítulos e compreender a forma como Zanini conduzia seu trabalho de pesquisa. A interconexão das fontes e o detalhamento do relatório proporcionaram uma visão mais abrangente, permitindo compreender o desenvolvimento das ideias de Zanini ao longo do tempo na análise das relações entre arte e tecnologia. Assim,

o conjunto dessas informações fornecia uma base para a iniciar a edição da pesquisa.

A ideia era, por um lado, buscar uma abordagem mais fiel ao modo como Zanini conduzia a pesquisa e, por outro, deixar as marcas das incompletudes e reflexões ainda em andamento, presentes nas anotações, referências e pequenos lembretes inseridos no texto que caracterizavam sua processualidade. Muitas dessas anotações foram mantidas em um conjunto de notas explicativas da edição posicionando e relacionando-as com as reflexões em andamento.

Nos dois volumes impressos, encontrava-se a maior parte do texto, ainda com passagens abertas e lacunares, que representavam um primeiro esboço de estruturação da pesquisa. Neste imenso arquivo de trabalho, essas muitas notas sinalizavam, entre outros aspectos, por exemplo, as dúvidas de Zanini em relação à ordem final dos capítulos. O material mais resumido, com cerca de 130 páginas, apresentava uma primeira estrutura mais enxuta da pesquisa com poucos capítulos, mas já ordenados e detalhava de forma minuciosa as referências bibliográficas. Esse material resumido foi uma chave fundamental para a composição do livro, permitindo acessar a vasta bibliografia que Zanini havia manejado ao longo de muitos anos de pesquisa. Além de ajudar a corrigir

e aprimorar o texto, serviu como fonte para a recuperação de trechos e detalhamento das referências, esclarecendo dúvidas que surgiam durante o processo.

Com todo esse material em mãos, iniciei uma primeira leitura desenvolvendo uma série de anotações e marcações, para tentar estabelecer algum método de trabalho dada a extensão do empreendimento. Logo de início foi fácil perceber que muitas partes estavam duplicadas, haviam seções que eram compostas com fragmentos de outras. Sem falar dos textos integrantes da pesquisa que já haviam sido publicados em versões mais atualizadas. Logo depois da primeira leitura, ao cotejar o material impresso, os textos já publicados, o relatório de atividades ano a ano e a versão resumida da pesquisa em curso, ficou nítido o modo como Zanini trabalhava na pesquisa e seguia extremamente atento ao desenvolvimento tecnológico do período entre as décadas de 1990 e 2000, caracterizado pelo intenso agenciamento sócio técnico que mudou a feição da paisagem midiático-comunicacional contemporânea. As notas demonstravam um conhecimento do cenário nacional e internacional das relações entre arte e tecnologia, referindo-se não apenas a obras, artistas e exposições, mas também as articulações teóricas e conceituais que emergiam.

Manejando todo esse material, em seus diversos cruzamentos, é possível mostrar o vigor e a atenção de Zanini com a pesquisa em curso: uma primeira situação ligada a arte cinética e outra ao cinema experimental. A arte cinética aparecia de forma mais dispersa pela pesquisa, pontuando a cronologia inicial. No entanto, aos poucos parece ter ganhado mais importância, o que levou Zanini a reunir e reordenar muitos fragmentos dispersos, dando um outro contorno histórico em um capítulo exclusivo. Tudo isso ocorreu entre os anos de 1999 e 2000, como aponta o relatório de atividades ano a ano. Neste período os emergentes processos de interatividade acionados pelas tecnologias informacionais parecem ter renovado o interesse crítico, histórico e curatorial na produção de arte cinética, que por seus intrínsecos processos de participação do público com as obras poderia abrir diálogos com as interações mediadas pela informática e até mesmo, segundo algumas leituras, um antecessor dessas formas de participação. Nos parece que Zanini expressou interesse nessa questão, construindo esse capítulo específico. Em sua abordagem ampliou os contextos mais tradicionais da história da arte abrindo uma importante passagem para introduzir artistas, como o francês Nicolas Schöffer,³ e aproximar a arte cinética da chamada arte cibernética.⁴ No manuscrito, no final do capítulo,

havia referências, notas e indicações junto a fragmentos de textos repetidos⁵ e incompletos. O texto parecia terminar desenvolvendo uma aproximação mais direta entre a arte cinética e as formas de interação que emergiam com o avanço das tecnologias digitais e a expansão da internet. Zanini começa o último parágrafo, antes das notas e repetições, com a frase “Reconhecem-se na arte cinética elementos que contribuíram para a fundamentação da arte eletrônica” (Zanini, 2018, p. 109) e desenvolve brevemente a ideia afirmando a importância do espectador como “fator ativo da consecução da arte”. No entanto, finaliza o capítulo sem avançar na abordagem que uma das últimas notas sugeria: “Instalações, ambientes, telecomunicações, situações imersivas. Apelo a realidade imaterial”. Essa nota deixa nítido a possibilidade de aproximar os desenvolvimentos da arte cinética de outros avanços ligados a interatividade naquele período.

A construção da investigação de Zanini revela um aspecto sintomático no posicionamento inicial do capítulo dedicado ao cinema experimental. No manuscrito, esse capítulo foi intitulado como “Bloco especial: aspectos da contribuição do cinema de artista e experimental”, mas foi deixado de forma ainda lacunar, situado entre dois capítulos extensos com textos praticamente finalizados.

Por um lado, havia uma vasta e detalhada reflexão que configurava o centro teórico-conceitual da pesquisa de Zanini, intitulada “O impulso para o imaterial”, por outro, um capítulo chamado “Vídeo”, com uma densa digressão em torno das origens da utilização das imagens eletrônicas no mundo da arte.

Essa disposição do “Bloco especial” entre os capítulos mais finalizados demonstra, mais uma vez, que a pesquisa ainda estava em andamento e que Zanini estava explorando diferentes caminhos para a organização e desenvolvimento de suas ideias. No primeiro dos dois capítulos, centro irradiador de sua investigação em torno do processo de desmaterialização do objeto artístico, Zanini toma reflexões de Lucy Lippard para a partir daí revisitar artistas, grupos, exposições e movimentos com pouca visibilidade nas versões mais tradicionais da história da arte. Grupo Gutai, Grupo Cobra, Letrismo, Bauhaus Imaginista, coletivos como o Judson Dance Group com suas relações entre dança, performance e tecnologia somadas as obras de Robert Rauschenberg, as coreografias e filmes de Yvonne Rainer e Trisha Brown, assim como o grupo Fluxus, entre muitos outros artistas e movimentos presentes nesse capítulo. Toda essa reflexão dá consistência a ideia que sustenta a pesquisa de Zanini de que as tecnologias configuraram ao longo do século

XX, especialmente na segunda metade após o surgimento do vídeo, uma importante linha de força na desmaterialização da produção artística. A abrangência e densidade das apresentações, descrições e reflexões em torno da produção desses artistas reforça, de um lado, o gesto mais enciclopédico que caracteriza certa parte da produção crítica de Zanini e, de outro, seu trânsito fácil pela complexidade que caracterizou a cena artística do período, fazendo abordagens transversais que conseguiam espelhar as fronteiras tênues entre as manifestações artísticas.

Já o capítulo seguinte “Vídeo” desenvolve uma densa e robusta reflexão em torno da imagem eletrônica. Em um gesto ousado e propositivo, Zanini convoca novos olhares para a construção da história da arte trazendo referências da presença da televisão no pioneiro “Manifesto do movimento espacial para a televisão” (1952) do grupo italiano liderado pelo artista argentino Lucio Fontana. Tomando esse gesto pioneiro, Zanini segue por um conjunto de referências construindo uma potente linha de reflexão que apresenta os desenvolvimentos do uso do vídeo na produção artística e seus desdobramentos. As reflexões seguem o traço enciclopédico, mas são densas e manejam, com muita frequência e em diversos momentos do livro, textos vindos de artistas e curadores, assim como

de teóricos, colocando em questão as relações espaço-temporais, as tensões com as tradições do cinema e a invenção de novos e inventivos esquemas formais da imagem em movimento acionado pelas potências eletrônicas.

Mantivemos o “Bloco especial” entre os dois capítulos, seguindo o título indicado por Zanini: “Aspectos da contribuição do cinema de artista e experimental”. No entanto, percebemos certa indeterminação na expressão que nos sugere: contribuição a quê? Talvez possamos interpretar que a contribuição se refere a dois aspectos: primeiro, o cinema de artista e experimental influenciando as formas visuais e estéticas assumidas posteriormente pela videoarte; segundo, sua importante contribuição para a vertente da desmaterialização do objeto artístico. No fim desse bloco, encontramos várias notas que sinalizam dúvidas em relação à ordem final da pesquisa e a posição deste bloco.

O “Bloco especial” representa uma montagem de fragmentos oriundos de outros capítulos, mas cuidadosamente rearticulados a partir de um aspecto crucial da história e da crítica da arte mais recentes, focado no desenvolvimento do vídeo. Num primeiro momento, houve uma defesa do vídeo como um fenômeno absolutamente inédito, considerando-o como uma espécie de

marco zero na experimentação radical das imagens em movimento. No entanto, podemos traçar uma linha entre ruptura e continuidade se nos concentrarmos mais nos procedimentos e estratégias visuais, ao contrário de ver apenas os suportes utilizados. A criação do “Bloco especial” parece reforçar a atenção dedicada por Zanini às articulações teóricas em torno do vídeo, atualizadas ao longo do tempo, que passaram a perceber o amplo e diversificado repertório visual do cinema experimental incorporado, de múltiplas maneiras, pelo ambiente da videoarte. Ao retomar as origens da videoarte e as inúmeras reconfigurações da imagem em movimento no cinema das vanguardas históricas do início do século XX, ou mesmo nas práticas experimentais do cinema anteriores à década de 1960, Zanini amplia as formas de abordagem da história do vídeo em sua investigação.

As inovadoras experiências curatoriais no MAC USP, a prática em sala de aula e o rigor nas pesquisas bibliográficas, bem como as visitas regulares a acervos, artistas e exposições, certamente constituem marcas importantes nos métodos de trabalho de Zanini. Em várias passagens são estabelecidos diálogos teóricos com importantes curadores e historiadores da arte do século XX, como Pontus Hultén, Germano Celant e Enrico Crispolti, entre outros.

A proposição da pesquisa que gerou o livro “Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte” remonta seus gestos teóricos, especialmente a combinação entre certo traço enciclopedista, abrangente, historicamente bem constituído e a densidade crítica nas abordagens. Outras de suas obras, como nos dois volumes de “História geral da arte no Brasil” (1983) e também em “A arte no Brasil nas décadas de 30 e 40: Grupo Santa Helena” (1991), que também atravessam períodos históricos mais longos, trazem presente o mesmo gesto. Zanini retoma a história da arte aproximando-a da premissa de que as tecnologias de um modo geral formaram um poderoso vetor, uma linha de força, que atuou, junto com outras, nos processos de redimensionamento e depois de desmaterialização do objeto artístico. O empreendimento de Zanini, como aparece na introdução do livro, trata de investigar as chamadas “Epistemologias do efêmero”, expressão dele ao comentar a produção artística a partir da década de 1950. Para tanto retoma a história da arte, partindo como outros historiadores do fim do século XIX da arquitetura *art nouveau* até o modernismo, passando pela detalhada e detida abordagem do Futurismo, abrindo as vanguardas históricas do século XX. No entanto, de forma cada vez mais nítida ao longo do trajeto, Zanini abre vertentes com exposições, obras

ou artistas que trazem a tecnologia como vetor dos processos de desmaterialização da produção artística iniciados entre as décadas de 1950 e 1960.

De um modo geral, desde o início da pesquisa, Zanini sempre tratou de colocar em cena a produção e os artistas brasileiros. Nela, ele desenha uma importante e inovadora disposição histórica dedicando muito espaço aos artistas brasileiros que trabalharam com o vídeo como meio de expressão, certamente o ponto alto da pesquisa. Especialmente por revisitar a cena pioneira e os primeiros trabalhos em vídeo.

O CONTEXTO DAS BIENALS

No capítulo “A videoarte no Brasil”, Zanini desenvolve uma história do uso desse meio no país para no tópico “Bienal, tecnologia, videoarte” nos surpreender com uma reflexão que revela aspectos ainda pouco conhecidos em torno da Bienal de São Paulo e das aberturas que a fizerem absorver o vídeo em um processo de atualização. Nesse tópico Zanini investiga os antecedentes e bastidores da entrada muito conturbada, e já parcialmente conhecida, do vídeo e da videoarte no contexto da 12^a Bienal de São Paulo, em 1973.

No entanto vai além dos problemas ocorridos na abertura da exposição para retomar seus antecedentes. A história começa com os encontros internacionais da Bienal para promover mudanças em sua estrutura em 1969 e 1971, na tentativa de absorver as inúmeras transformações e rearticulações da produção artística do período, especialmente no domínio das relações entre arte e tecnologia. O escritor e crítico francês Pierre Restany entra em cena, a convite de Ciccilio Matarazzo, na tentativa de trazer a São Paulo parte de uma exposição que havia realizado na Suécia reunindo artistas envolvidos com plataformas de comunicação e tecnologias típicas do período. No entanto, depois da censura de obras brasileiras para a VI Bienal de Jovens de Paris, em 1969, Restany se afasta do trabalho e organiza formas de resistência que serviram de estopim para o longo boicote à Bienal de São Paulo, em discordância com a Ditadura Militar que imperava no país. Posteriormente, a tarefa de renovação da Bienal, em novo convite de Matarazzo, se encaminhou para Villem Flusser, que por uma série de questões institucionais deixou o cargo sem conseguir fechar a exposição. Zanini comenta em detalhes os bastidores da 12^a Bienal junto com uma sofisticada análise das questões estéticas e também do ponto de vista institucional, com uma detida pesquisa em documentos e correspondências que remontam ao período. Vemos um instigante

panorama de múltiplas tensões no campo da arte que oscilavam entre a renovação da estrutura da Bienal, o peso da tradição e uma grande dificuldade de manejo técnico para a exibição das obras. Tudo isso lança luz para aspectos ainda pouco conhecidos, sobretudo da entrada do vídeo nos contextos artísticos do Brasil.

Zanini também atuou como curador da 16^a e 17^a Bienal de São Paulo, em 1981 e 1983, respectivamente. A 16^a Bienal comemorava seus 30 anos de atividade como principal centro de exibição e difusão de arte e de diálogo entre o circuito nacional e internacional. Comemorava também o fim do boicote internacional instaurado em 1969, em protesto contra a Ditadura Militar, que comentamos acima, de uma série de países, entre eles França e Holanda.

Em sua pesquisa Zanini não escreve uma linha sequer sobre os projetos e desenvolvimentos dessas duas edições da Bienal. Além de fundamentais para a história da arte brasileira, a 16^a e 17^a edições são também centrais para sedimentar propostas e visões mais abertas e experimentais da trajetória de Zanini como crítico e curador. No volume organizado por Freire temos os textos curatoriais dessas duas exposições. Em relação a 16^a Bienal, Zanini (2013, p. 261) afirma: “Passava-se a uma exposição de artistas e não de artistas separados em compartimentos nacionais. Com esse caráter e amplitude, era

a primeira vez que se assumia tal metodologia na Bienal". Zanini estruturou a 16^a Bienal em núcleos ampliando os gestos anteriores, mas nitidamente voltado para as novas tendências. Havia um desejo de renovação e isso marcou a curadoria que trouxe uma mostra de Videoarte⁶ e a marcante exposição paralela, "Arte incomum", com material do acervo do Museu do Inconsciente, criado pela Dra. Nise da Silveira, com curadoria nacional de Annatereza Fabris e internacional de Victor Musgrave. Obras de Gilbert e George, Antoni Muntadas, vídeos com as performances de Abramovich e Ulay e uma radical mostra de arte postal com curadoria de Julio Plaza integravam aquela Bienal. Zanini comenta os processos que implementou e o contexto da exposição:

As bienais precedentes vinham sendo montadas a partir de temas, mas ainda permanecia o critério das exposições obtidas por via diplomática. Os artistas se adequavam aos temas. (...) Ser curador significava sair do sistema, inovar, partir para uma organização crítica do evento, que vinha arrastando-se por conta da perda de prestígio, muito por causa do período em que foi manipulado pelo regime militar. (Farias, 2001, p. 33)

Já a 17^a edição firmava "o compromisso com a experimentação por parte do curador" (Farias, 2001, p. 200) que trouxe logo na abertura o Concerto Fluxus com Bem Vautier, Wolf Vostell e Dick

Higgins performando no primeiro pavimento do prédio da Bienal. A experimentação seguia para além das performances, abrangendo todo um segmento chamado de “Novos Media” com videotextos com curadoria de Julio Plaza e a mostra “Novas metáforas/seis alternativa” em que a curadora Berta Sichel incluiu obras em videotexto, computadores, *slow-scan* e videofone, entre outros meios tecnológicos do período. Foram edições repletas de novas possibilidades, como observa Zanini em um raro depoimento sobre a curadoria das Bienais:

Em 1983, o elemento novo foi o núcleo de arte e tecnologia, com a presença da videoarte, da arte por computador, que ainda não era facilmente digerida pelo público. (...) Mas estávamos engatinhando nesse campo: não havia compatibilidade de sistemas e muitos artistas não podiam mostrar sua produção. (Zanini apud Farias, 2001, p. 330)

As duas edições da Bienal refletiam a bagagem de Zanini como diretor do MAC USP, sendo responsável por sua gestão desde a implantação em 1963 até 1978. Em entrevista Zanini comenta sobre sua atuação no Museu:

Deve-se acrescentar que o MAC foi o primeiro museu do Brasil a criar uma seção de arte em vídeo, em 1974. Embora a seção fosse pequena, tínhamos

condições de ajudar tecnicamente os artistas. Até 1977, apresentamos trabalhos pioneiros com *videomakers* de fora, além dos nossos como Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Ivens Machado, Jonier Marin, Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Gastão de Magalhães. (Obrist, 2009, p. 65)

Toda essa experiência e intensa atividade criativa também se desdobrou nas atividades de docência. Zanini lecionou na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e integrou o grupo de fundadores do Curso de Artes Plásticas na Escola de Comunicação e Artes (USP), onde lecionou até a sua aposentadoria e que também dirigiu entre 1985 e 1989. As duas edições da Bienal consolidaram a trajetória de Zanini e em suas escolhas podemos perceber os primeiros traços das linhas de força de sua pesquisa em torno das relações entre a desmaterialização do objeto artístico e as tecnologias.

■ AS DUAS IMAGENS

Em 2018, depois de quase dois anos de muito trabalho, o livro “Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte” foi publicado reunindo a pesquisa, um conjunto de notas explicativas

da edição e o texto “Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil” que originalmente integrava o volume. No relatório ano a ano havia uma marcação apontando esse primeiro desmembramento para publicação na coletânea de Diana Domingues “A arte no século XXI – a humanização das tecnologias” (1997) e depois republicado no volume organizado por Cristina Freire. No texto Zanini elabora uma brevíssima história das relações entre arte e tecnologia no Brasil e menciona as duas edições da Bienal de que foi curador em uma síntese que destaca seus principais avanços. A ausência de referências às Bienais na pesquisa nos indicou a importância da inserção do capítulo no livro, como um anexo.



Figura 3.

A continuação da pesquisa: As duas imagens que D. Neusa Boari me entregou junto com os originais da pesquisa de Zanini

Sempre voltei ao envelope amarelo contendo as duas imagens (figura 3) gentilmente compartilhadas por D. Neusa Boari durante nosso encontro. Ao revisitar a vasta pesquisa e adentrar no universo

das reflexões de Zanini, tornou-se evidente que essas duas imagens representam um índice de sua dedicação rigorosa e sua postura forte como pesquisador que preserva recortes, breves anotações e pequenos textos com o objetivo de nunca perder uma conexão, diálogo ou uma nova perspectiva.

Assim como os inúmeros apontamentos em seus manuscritos, que formam uma potente rede de referências e possibilidades de conexões, esses bilhetinhos reunidos certamente sugerem outras e novas abordagens que podem revelar futuros desdobramentos do incansável e exemplar Zanini como pesquisador, sempre em busca de aprimorar as formulações e abordagens no campo da arte.

NOTAS

- 1** No original: "This is a glimpse of a video landscape of tomorrow when you will be able to switch on any TV station on the earth and TV guides will be as fat as the Manhattan telephone book".
- 2** Disponível em: https://vk.com/video-41627856_456239271. Acesso em: 2 out. 2023.
- 3** Nichollas Schöffer (1912-1992) nasceu na Hungria e radicou-se em Paris, onde desenvolveu obras ligadas ao movimento e a interação com o público.
- 4** Manifestações artísticas que se serviram das teorias de Norbert Wiener desenvolvidas no fim da década de 1940.
- 5** Nos manuscritos Zanini sempre deixava ao final de cada um dos capítulos muitos fragmentos de parágrafos que haviam sido abandonados ou modificados ao longo do texto. Sempre que começavam a aparecer partes repetidas ou frases sem finalizar, percebia que era o ponto que ele havia parado as reflexões e a redação final. Parece que Zanini tinha como método deixar os parágrafos que alterava ou revisava acumulados ao fim do documento. Esse peculiar método foi fundamental para saber até que ponto iam os textos e sobretudo para perceber indicações de linhas de desenvolvimento de reflexões.
- 6** Com curadoria de Cacilda Teixeira da Costa, que atuava no setor de vídeo do MAC USP como comentamos anteriormente.

■ REFERÊNCIAS

COSTA, Cacilda Teixeira. Videoarte no MAC. In MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

DELEUZE, Gilles. Post Scriptum: sobre as sociedades de controle. In. **Conversões**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DOMINGUES, Diana. **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, 1997.

FARGIER, Jean-Paul. Video Gratias. In **Caderno SESC Videobrasil/SESC SP**, Associação Cultural Videobrasil – Vol. 3, n.3 (2007) – São Paulo: Edições SESC SP, Associação Cultural Videobrasil, 2007.

FARIAS, Agnaldo (org.). **Bienal 50 anos**: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

KRAUSS, Rosalind. Video: The Aesthetics of Narcissism. **October**, vol. 1, MIT Press, primavera 1976, p. 50-64. Tradução em português disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51653/27990>. Acesso em: 17 set. 2023.

MARQUES, Ana Martins. **Risque esta palavra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas**: Volume 1. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, Inhotim, 2009.

ZANINI, Walter; FREIRE, Cristina (org.). **Walter Zanini**: Escrituras Críticas. São Paulo: Annablume, 2013.

ZANINI, Walter; JESUS, Eduardo de (org.). **Walter Zanini**: vanguardas, desmaterialização, tecnologias. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

AUDIOVISUAL

Global Groove (1973), Nam June Paik e John Godfrey. Dir: Merrily Mossman; Nar: Russell Connor; Filmagem: Jud Yalkut e Robert Breer. Nova York, 28' 30''. Video, formato 4:3, Son., color.

■ SOBRE O AUTOR

Eduardo de Jesus atua como Professor no Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, onde integra o Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Tem publicado textos, ensaios e organizado livros como *Walter Zanini: Vanguardas, desmaterialização, tecnologia na arte* (WMF Martins Fontes, 2018) e *Estratégias da arte numa era de catástrofes* (Cobogó, 2017), que reúne reflexões da professora Maria Angélica Melendi. Desenvolveu ainda curadorias como: Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte (2013, 2015 e 2017), “Esses espaços” (Belo Horizonte, 2010), “Densidade local” (Cidade do México, 2008) e Festival Internacional de Arte Contemporânea - Videobrasil (2001 a 2013)

Artigo recebido em
25 de julho de 2023 e aceito em
17 de agosto de 2023.

LE CORBUSIER 1929: RAÇA NO RIO DE JANEIRO E NA AMÉRICA LATINA

FLAVIO ANTONIO DUGO BRAGAIA

**LE CORBUSIER 1929: RACE IN
RIO DE JANEIRO AND
LATIN AMERICA**

**LE CORBUSIER 1929: RAZA
EN RÍO DE JANEIRO Y
AMÉRICA LATINA**

RESUMO

Artigos inéditos
Flávio Antonio Dugo
Bragaia*

 [https://orcid.org/
0000-0002-6302-016X](https://orcid.org/0000-0002-6302-016X)

*Universidade Estadual de
Campinas (Unicamp), Brasil

DOL: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.207910

A partir de uma perspectiva que leva em consideração mecanismos de validação estrangeira sobre a cultura brasileira, este texto dialoga com *Eugenics in the Garden* [Eugenia no jardim], de Fabíola López-Durán, ao elaborar uma análise sobre a aparente mudança de postura de Lucio Costa diante da participação da população preta na sociedade brasileira. A primeira visita de Le Corbusier ao Rio de Janeiro, em 1929, parece crucial para que Lúcio Costa tenha podido transitar em direção a posições mais afastadas de postulados eugenistas, reproduzindo, a partir da década de 1930, um discurso marcadamente menos racista e machista em relação às décadas anteriores.

PALAVRAS-CHAVE Lúcio Costa, Eugenia, Racismo, Machismo, Descolonialismo

ABSTRACT

From a perspective that takes into account mechanisms of foreign validation of Brazilian culture, this essay dialogues with *Eugenics in the Garden*, by Fabíola López-Durán, when analyzing an apparent change in Lucio Costa's take on the participation of the black population in Brazilian society. Le Corbusier's first visit to Rio de Janeiro, in 1929, seems crucial for Lucio Costa to have been able to move towards positions further removed from eugenics postulates, reproducing, from the 1930s onwards, a markedly less racist and sexist discourse compared to previous decades.

KEYWORDS

Lúcio Costa, Eugenics, Racism, Sexism, Decolonialism

RESUMEN

Desde una perspectiva que toma en consideración los mecanismos de validación extranjera sobre la cultura brasileña, este texto dialoga con *Eugenics in the Garden* [Eugenios en el jardín], de Fabíola López-Durán, al elaborar un análisis sobre el aparente cambio de actitud de Lucio Costa ante la participación de la población negra en la sociedad brasileña. La primera visita de Le Corbusier a Río de Janeiro, en 1929, parece ser crucial para que Lucio Costa haya podido evolucionar hacia posiciones más alejadas de los postulados eugenésicos, reproduciendo, a partir de la década de 1930, un discurso notablemente menos racista y machista en comparación con las décadas anteriores

PALABRAS CLAVE

Lucio Costa, Eugenesia, Racismo, Machismo, Descolonialismo





INTRODUÇÃO

Não é angustiante o espetáculo da grande imprensa, que descreve com todos os detalhes o drama “escandaloso” – ofensas à dignidade humana (!) – de uma pobre moça que praticou o aborto? Querem saber por que ela abortou?

Busquem: arquitetura e urbanismo.
(Le Corbusier, 2004, p. 40)¹

Em 2005, a artista britânica de ascendência cingalesa M.I.A. lançou a música “*Bucky Done Gun*”, que rapidamente se tornou um grande sucesso inclusive no Brasil. Produzida pelo DJ e produtor estadunidense Diplo, a música é uma releitura do funk carioca “Injeção”, lançado em 2004 pela cantora Deise Tigrona. No mesmo ano, Tati Quebra Barraco lançou o álbum *Boladona*, reunindo faixas hoje consideradas clássicas do estilo de música que nasceu nas favelas do Rio de Janeiro, como “Kabo kaki”, “Sou feia, mas tô na moda” e “Dako é bom”, além da faixa “Boladona”, que dá nome ao disco. Enquanto as músicas de Deise Tigrona e Tati Quebra Barraco foram consideradas imorais e indignas da alcunha de cultura – mesmo após o grande sucesso alcançado pela dupla Claudinho e Buchecha ao

longo da segunda metade da década de 1990, percurso interrompido pela morte de Cláudio Rodrigues de Mattos, o Claudinho, em 2002 –, “*Bucky Done Gun*”, um funk cantado em inglês, foi aclamado pela elite cultural brasileira.

Para essa elite, essa música funcionou como uma espécie de autorização. Num momento de abertura de perspectivas para as classes pobres brasileiras – o Financiamento Estudantil (Fies) havia sido criado em 1999 e o Programa Bolsa Família em 2003 – dois estrangeiros, de países no Norte global, reconheceram o valor de um estilo musical preto e periférico brasileiro e, com isso, autorizaram as classes privilegiadas brasileiras a também reconhecer e gostar de funk. Então, na segunda metade da década de 2000, o funk desceu dos morros do Rio de Janeiro e ocupou diversos outros espaços, dos programas de auditório das tardes de domingo às festas organizadas pelos estudantes das melhores universidades do país.

O complexo e nuançado arranjo entre a intelectualidade brasileira e a leitura estrangeira sobre o Brasil, do qual faz parte o mecanismo de validação descrito nos parágrafos anteriores, sofreu uma série de mudanças ao longo do século XX, mas é também marcado por permanências. No campo da arquitetura, também é possível observar as consequências de tal arranjo. Ao longo da

primeira metade do século XX, Lucio Costa fez um movimento de afastamento de posições marcadamente racistas e machistas, evidentemente influenciadas por ideias eugenistas, em direção a um discurso que não toca em questões explicitamente ligadas a noções de raça. O momento dessa virada parece coincidir com o contato de Lucio Costa com Le Corbusier, figura estrangeira de autoridade.

■ **POSTURADOS² EM TRÂNSITO**

A Proclamação da República (1889), imediatamente posterior à Abolição da Escravatura (1888), significou, para o Rio de Janeiro, a implementação de uma série de políticas públicas, incluindo significativas intervenções no espaço da cidade, que acabaram por marginalizar a população não branca. Antes mesmo disso, a Lei de Terras (1850) funcionava para barrar o acesso de ex-escravizados e de seus descendentes à propriedade de bens imóveis. A gestão de Francisco Franco Pereira Passos (1902 – 1906) abriu a Avenida Central; o prefeito Carlos Sampaio (1920 – 1922) iniciou o desmonte do Morro do Castelo; as intervenções urbanas propostas pelo francês Alfred Hubert Donat Agache, promovidas pelo prefeito Antônio da Silva Prado Júnior (1926 – 1930), incluíram a retomada do desmonte

do Morro do Castelo e o desmonte do Morro de Santo Antônio, e foram marcadas pelo viés abertamente eugenista – a eugenio é uma pseudociênciia fundada pelo inglês Francis Galton no final do século XIX, presente de maneira marcante nos círculos intelectuais e artísticos de elite brasileiros ao longo das primeiras décadas do século XX e de grande influência para a cultura brasileira até os dias de hoje, que almeja a melhoria racial dos seres humanos através do controle social, e que parte do pressuposto de que a raça ariana é superior.

Assim como as reformas urbanas iniciadas no início do século por Francisco Pereira Passos para preparar a mostra internacional da cidade de 1908 foram alimentadas pelo desejo de apagar a imagem do Brasil atrasado e incivilizado, também a dramática demolição do Morro do Castelo – gerando o extenso território no qual a Exposição Internacional de 1922 foi exibida – representou a primeira e mais radical ação na construção de uma nova imagem. Essa imagem negava não apenas qualquer associação retrógrada, mas também a percepção do país como racialmente exótico. Em outras palavras, a exposição de 1922 foi concebida como um autorretrato de uma nação cosmopolita – uma nação que foi capaz de empreender um processo de autoconstrução não apenas de seu meio, mas de sua população. O *Livro de ouro*, catálogo da mostra com mais de 518 páginas, é explícito ao descrever a exposição como uma “expressão da energia construtiva de uma nova raça”, uma nova raça capaz de triunfar “na batalha entre os homens, as montanhas e o oceano”. (López-Durán, 2009, p. 70, tradução nossa)³

Alfred Agache torna-se um importante nome no que diz respeito ao desenho de cidades no Brasil; por exemplo, a ele é atribuída a responsabilidade pela abertura da Avenida Presidente Vargas, já no período conhecido como Estado Novo, época em que, na esplanada resultante do desmonte do Morro do Castelo, foi construído o edifício do Ministério da Educação e Saúde. De acordo com Fabíola López-Durán (2009), Agache, que tinha todo o apoio de José Mariano Filho, grande nome da arquitetura neocolonial, era membro do *Musée Social de Paris*, instituição que tinha como objetivo promover a eugenia. Além disso:

Em várias oportunidades no período de 1921 a 1923, a Câmara dos Deputados considerou e discutiu leis nas quais se proibia qualquer entrada no Brasil “de indivíduos humanos de raças de cor preta”. Quase no fim do seu governo ditatorial, Getúlio Vargas assinou, em 18 de setembro de 1945, o Decreto-Lei nº 7967, regulando a entrada de imigrantes de acordo com “a necessidade de preservar e desenvolver na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia”. (Nascimento, 2016, p. 86)

Em 2009, Fabíola López-Durán defendeu uma Tese no Massachusetts Institute of Technology (MIT) intitulada *Eugenics in the Garden: Architecture, Medicine, and Landscape from France to Latin America in the Early Twentieth Century* [Eugenia no jardim:

arquitetura, medicina e paisagem da França à América Latina no início do século XX]. O texto procura demonstrar que, ao longo da primeira metade do século XX, ideias e práticas eugenistas foram fundamentais para o pensamento arquitetônico e urbanístico na América Latina, por influência francesa, associadas a ideais de higiene, saúde coletiva, moral e progresso, levando às primeiras concepções de Estado de bem-estar social. No Brasil, ideias eugenistas fomentaram planos e políticas de embranquecimento da população e, de maneira tácita porém explícita, planos e políticas de extermínio da população negra, de ex-escravizados e de seus descendentes. Dessa forma, o ambiente construído e, portanto, a arquitetura e o urbanismo, foram fundamentais para a estruturação de políticas eugenistas na América Latina.

Um importante pressuposto desse texto é a ideia de que, de certa forma, na América Latina, as elites econômicas, políticas e culturais procuram ver o mundo a partir de um ponto de vista europeu: “As elites latino-americanas defendiam uma essência latina que estava entremeada pela cultura e ciência francesas” (López-Durán, 2009, p. 21, tradução nossa)⁴. Nesse sentido, assumimos que um traço fundamental da cultura capitalista e industrial europeia é a suposição de diferenças entre o homem

branco europeu, considerado universal, referência para todas as coisas, e todos aqueles que não são homens brancos europeus, são outros; diferenciação essa que faz coincidir alteridade e inferioridade. Empiricamente, não é difícil constatar que até os dias de hoje uma boa parcela das elites latino-americanas se pretende tanto ou mais europeia do que propriamente latino-americana; constatação que nos ajuda a entender a necessidade de submeter a produção brasileira à validação estrangeira.

Fabiola López-Durán nos alerta para o fato de que eugenio não é um conceito que mantém uniformidade histórica e geográfica, focando sua Tese num recorte conceitual bastante específico, no qual eugenio inclui tanto ideias darwinianas ligadas à hereditariedade quanto ideias lamarckianas relacionadas à influência do meio sobre os corpos. Apesar de pouco discutir raça como categoria política e de raramente identificar com clareza quais eram os grupos-alvo daquilo que hoje podemos identificar como políticas de extermínio, o texto ainda permite aproximar eugenio e racismo – pela constatação de que, na prática, eugenio, na América Latina, é sinônimo de embranquecimento. Nos chama a atenção o fato de que a autora não cita importantes autores negros brasileiros, como Lélia Gonzalez ou Abdias Nascimento, autor de *O Genocídio do negro brasileiro*:

processo de um racismo mascarado. Esse livro foi editado no Brasil pela primeira vez em 1978, pela Editora Paz & Terra, com prefácios de Florestan Fernandes e Wole Soynka. Foi escrito originalmente em 1977 como contribuição de Abdias Nascimento, durante seu exílio na Nigéria, ao II Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas (Festac) realizado em Lagos. Sob o título *Racial Democracy in Brazil: Myth or Reality* [Democracia racial no Brasil: mito ou realidade?], o texto foi rejeitado pelos representantes oficiais da Nigéria e do Brasil no Festac, mas foi editado pelo Departamento de Línguas e Literatura Africanas da Universidade de Ifé, onde Abdias atuava como professor convidado, e distribuído aos participantes do evento (Santos, 2020).

Como sugere o título original, o livro de Abdias Nascimento é uma profunda crítica ao conceito de “democracia racial”. Gilberto Freyre, autor de *Casa-grande e senzala*, publicado originalmente em 1933, a quem é atribuída a sistematização e a defesa da teoria da democracia racial, foi uma referência importante para Lúcio Costa inclusive participando da estruturação da noção de tradição para o autor do Plano Piloto de Brasília, como nos mostram trabalhos como “Gilberto Freyre e Lúcio Costa, ou a ‘boa tradição’” e “Entre o CIAM e o SPHAN: Diálogos entre Lúcio Costa e Gilberto Freyre”,

de Silvana Rubino (1993; 2003), ou “Gilberto Freyre e o horizonte do Modernismo”, de Mariza Veloso (2000). Nas últimas décadas, pesquisadores como Otavio Leonidio (2005), Luis Henrique Rechdan (2009), Luana Espig Regiani (2019), Alexandre Benoit (2020) e Gabriel Romero (2020) vêm desenvolvendo importantes trabalhos sobre a noção de tradição para Lucio Costa.

Ao debate sobre eugenio é franca a possibilidade de empregar os conceitos de “biopolítica” de Michel Foucault e “necropolítica” de Achille Mbembe para elaborar leituras sobre essa passagem. Biopolítica é um conceito desenhado por Foucault ao longo da década de 1970 para tratar de relações de poder que se manifestam tanto nos espaços quanto nos corpos. Os significados da biopolítica e necropolítica para o espaço na cidade de São Paulo são tema de “São Paulo metrópole e colônia: Planejamento urbano, segregação racial e espaço racializado” (Barzaghi; Bragaia, 2021).

A noção foucaultiana de biopolítica é fundamental em *Testo junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*, livro de Paul Preciado lançado originalmente em 2008 e traduzido para o português em 2018, no qual são descritas as maneiras pelas quais a indústria farmacêutica sediada no Norte global, frequentemente amparada por governos locais autoritários, trata como cobaias

a população do Sul global (Preciado, 2018). Contemporâneo de Preciado, Achille Mbembe publica em 2003 o artigo “*Necropolitics*”, traduzido para o português e publicado como livro em 2018 (Mbembe, 2018), posteriormente expandido e publicado como livro em 2019 (ainda sem tradução para o português). Fortemente influenciado por Frantz Fanon, Mbembe reelabora o conceito de biopolítica e o transforma em necropolítica, dando contorno a tecnologias (em sentido foucaultiano) que trabalham a partir da ideia de que há corpos que devem viver e há corpos que devem morrer, isto é, fala-se sobre corpos que são escolhidos como “descartáveis” ou “matáveis”. Esse é um conceito de grande importância para os latino-americanos. Em 2020 e 2021, durante os momentos mais dramáticos da pandemia de COVID-19 no Brasil, uma empresa de planos de saúde conduziu de forma irregular testes do fármaco Hidroxicloroquina, inclusive com ocultamento de mortes (Balza, 2021).

O texto de Fabíola López-Durán (2009) constrói a ideia de que as cidades latino-americanas eram de grande importância para projetos de sociedades ideais, nas quais se pretendia uma espécie de engenharia biológica e social, cujo objetivo era a construção de raças superiores. Os processos colonialistas, a própria construção dos espaços da cidade, eram pensados a partir de ideias eugenistas.

Vale ressaltar que, de acordo com Fabíola López-Durán, ainda que houvesse autores que consideravam miscigenação um problema, no Brasil, essa era uma estratégia de embranquecimento da população; de acordo com a autora, à época da construção da sede do Ministério da Educação e Saúde, o ministro Gustavo Capanema Filho mantinha relações com autores abertamente racistas, incluindo o sociólogo Francisco José de Oliveira Viana, um dos principais defensores da ideia de que o encontro de raças brancas e pretas serviria ao extermínio da componente preta, pois prevaleceria a componente branca, considerada superior. Na esteira de Michel Foucault, que em diversos textos e entrevistas dá protagonismo para o espaço construído como elemento de políticas estatais de controle dos corpos, a autora afirma que, na América Latina, “reprodução era ainda mais relevante que produção” (López-Durán, 2009, p. 39-40, tradução nossa)⁵. Para o Norte global, as cidades latino-americanas eram – e continuam sendo – laboratórios nos quais se conduzem experimentos.

Epistemologicamente, *Eugenics in the Garden* comete dois equívocos marcantes, típicos de autores do Norte global que pesquisam relações de dominação baseadas em raça. O primeiro é considerar que as relações culturais entre Brasil e França ao

longo da primeira metade do século XX se dão em um contexto geopolítico não colonialista. Isso faz com que o texto possa ser lido como filiado ao que podemos chamar de pós-colonialismo sem, no entanto, levar em conta o descolonialismo⁶.

O chamado pós-colonialismo é um conjunto de teorias desenvolvidas a partir da segunda metade do século XX, ligadas à noção de pós-modernidade, que analisam os efeitos contemporâneos no campo da política, da economia e da cultura, de relações colonialistas. Nesse âmbito é possível dividir o mundo em dois grupos: o Norte global, composto pelos países chamados desenvolvidos; e o Sul global, composto por países chamados subdesenvolvidos; entre eles havendo relações de exploração do Sul pelo Norte. Contemporâneo do pós-colonialismo, o descolonialismo é um conjunto de teorias de origem latino-americana que procura romper com lógicas eurocêntricas no campo da política, da economia e da cultura. Não se trata de conceitos concorrentes, mas, sob o ponto de vista descolonial, há críticas que podem ser feitas à teoria pós-colonial: os principais autores do pós-colonialismo são, em sua formação, europeus, não apenas por terem nascido em territórios europeus ou recém-emancipados, mas por terem percorrido carreira acadêmica em países e instituições na Europa; além disso, apesar de considerar

relações de exploração entre países, a teoria pós-colonial comumente não reconhece, nessas relações, a permanência de mecanismos que ainda permitem caracterizá-las como colonialistas.

O segundo equívoco de *Eugenics in the Garden*, relacionado ao primeiro, é apostar na ruptura com uma leitura “centro-periferia” – a constatação de que entre grupos opressores e grupos oprimidos existe uma “via de mão dupla” no que diz respeito às trocas culturais não coloca esses dois grupos no mesmo nível em uma “paisagem de sobreposições e disjunções” (López-Durán, 2009, p. 22). O fato de que as elites latino-americanas procuram se aproximar das elites europeias não as faz europeias.

Além disso, apesar de oferecer uma leitura sobre o trabalho de Le Corbusier e Lucio Costa acrescentando camadas que permitem localizar ideias dos arquitetos e urbanistas em um panorama teórico mais amplo, relacionando-as com concepções de autores contemporâneos, Fabíola López-Durán parece desconsiderar a complexidade de relações que podem ser observadas na paisagem conceitual que ela mesma constrói. Com destaque para as filiações de Le Corbusier e Lucio Costa a ideias eugenistas, *Eugenics in the Garden* leva a crer que a segunda viagem de Le Corbusier ao Brasil, em 1936 – ainda impactado pela sua viagem de 1929 à América

Latina, ocasião na qual teria viajado pela primeira vez a bordo de um avião –, pode ter marcado uma mudança de postura do arquiteto e urbanista franco-suíço diante da ideia de raça.

Um dos principais catalizadores dessa mudança seria Burle Marx, que assumia postura oposta à de Le Corbusier: enquanto este trabalhava a partir da oposição arquitetura *versus* natureza, aquele trabalhava a partir da articulação arquitetura *e* natureza, não para construir um ambiente de uniformidade, como Le Corbusier, mas para celebrar a diversidade, caracterizando, assim, a modernidade tropical. Ainda que o trabalho de Burle Marx estabelecesse, de alguma forma, resistência em meio a um cenário político racista, no qual eram construídas políticas de extermínio da população não branca, essa leitura sobre a relação entre arquitetura e natureza no trabalho de Le Corbusier e Burle Marx é discutível, bem como a leitura que Fabíola López-Durán constrói sobre o campo político ao longo de seu recorte – a autora chega a afirmar que o governo de Getúlio Vargas, ao longo do período conhecido como Estado Novo, pode ser caracterizado como “socialismo *top-down*”, com características semelhantes às de regimes fascistas (López-Durán, 2009, p. 246-447).

O que interessa a este ensaio são hipóteses que contrastam com os postulados de Fabíola López-Durán no que diz respeito

a Le Corbusier, Lucio Costa e a ideia de raça, quais sejam: 1) Le Corbusier, já em 1929, transitava entre posições ora mais, ora menos racistas e machistas; 2) após a primeira visita de Le Corbusier à América Latina, Lucio Costa – que, ao contrário de Le Corbusier, era declaradamente eugenista – passa a flexibilizar sua postura diante da ideia de raça, autorizado por Le Corbusier a valorizar o povo preto do Rio de Janeiro.

Atribui-se a Le Corbusier o papel de protagonista da fundação da arquitetura moderna brasileira, no decorrer das décadas de 1920 e 1930. Ao longo das décadas de 1950 e 60, o advento de Brasília marcou um novo debate em torno de revisões críticas no campo da arquitetura moderna brasileira, colocando em análise princípios fundadores dessa corrente, frequentemente agrupados sob o termo “funcionalismo”.

Na revista *Módulo* de número 31 (dezembro de 1962), Oscar Niemeyer publica “Contradição na arquitetura”, que dialoga com “Forma e função na arquitetura”, texto do mesmo autor publicado na edição 21 da mesma revista (dezembro de 1960) (Niemeyer, 1960). Os textos marcam diferentes momentos de reflexão do arquiteto sobre sua própria obra e sobre sua relação com os cinco pontos da arquitetura e as quatro funções da cidade postulados

por Le Corbusier, “princípios que adotávamos religiosamente” (Niemeyer, 1962, p. 18).

Isso explica a recuperação de Gaudí, com sua delirante arquitetura, recuperação tão sintomática da época atual; isso explica o movimento renovador que senti na Europa, o interesse pela forma diferente, bela e criadora. E explica, também, porque certos arquitetos vão evoluindo, como que guiados pela intuição, dimensionando suas estruturas – pilares, vigas, etc. – de acordo com sua fantasia, dando-lhes uma leveza ou uma robustez que contraria deliberadamente, para mais ou para menos, as solicitações estritas do concreto armado, embora – e isso custa a compreender – procurando não raro justificá-las dentro do velho critério funcionalista, explicação para mim ociosa, pois as aceito e por vezes também as faço, com a mesma gratuidade, desinteressado dos comentários que na crítica especializada possam provocar. (Niemeyer, 1962, p. 18)

Niemeyer relata ter conversado sobre o assunto ao jantar com Le Corbusier em Paris. O arquiteto franco-suíço se incomodava com acusações que lhe eram dirigidas de aderir ao barroco, sobre as quais afirmava: “Nosso trabalho é como um rio. Tem um objetivo certo, mas varia e dá voltas durante todo o curso” (Niemeyer, 1962, p. 18). Quando se encontraram, 15 anos antes, em Nova Iorque, Le Corbusier, examinando fotos das obras de Niemeyer, teria dito ao arquiteto carioca: “Você faz o barroco com o concreto armado,

mas faz muito bem” (Niemeyer, 1962, p. 18). A ideia de que o trabalho é como um rio ecoa a “teoria do meandro” de Le Corbusier (2004), principal tema de sua sexta conferência em Buenos Aires, em 1929.

Em 1962, Le Corbusier viaja novamente ao Brasil, contratado pelo governo francês para projetar a embaixada da França em Brasília. A revista *Módulo*, na edição de número 32 (março de 1963), publica a breve carta de Le Corbusier que marca o fim de sua viagem (Le Corbusier, 1963), e um texto de Niemeyer em homenagem ao arquiteto franco-suíço, em que relata brevemente seus encontros com ele, retratando-o como um guerreiro vitorioso que, aos 75 anos, continuava pronto para a batalha; arquiteto “cuja obra passou as fronteiras da Europa, invadindo a América, a Ásia e o Oriente, com a força irresistível do seu gênio” (Niemeyer, 1963, p. 23).

Começamos a tomar contato com a obra de Le Corbusier nos bancos da Escola Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. Aí a estudamos, manuseamos seus álbuns, procurando sentir suas intenções, tentando descobrir em cada traço, em cada curva, o objetivo arquitetural. Mesmo depois de formados há vários anos – sua obra permaneceu como uma espécie de guia, de tira-dúvidas, que consultávamos com frequência. (Niemeyer, 1963, p. 23)

Le Corbusier é novamente citado, ao longo da primeira metade da década de 1960, na revista *Acrópole* de número 298 (agosto de 1963)

por Eduardo Corona, que comemora os 40 anos da publicação de *Por uma arquitetura*, livro publicado pela primeira vez em 1923 e traduzido para o português em 1973, que, de acordo com Corona, deu ao arquiteto franco-suíço “a oportunidade de chamar a atenção dos arquitetos do mundo todo para algumas de suas realizações técnicas que estavam representando verdadeiramente bom senso, realidade, compreensão, ao lado do mau gosto, da desordem, da falsidade das construções comuns da época” (CORONA, 1963, p. 2).

De toda lição do passado sadio e grandioso em que a grande arquitetura foi realizada e desses aspectos de renovação e revolta depois de um período desastroso no campo da arte e da arquitetura, Le Corbusier nos traz a bandeira de uma época para modificar, para engrandecer uma arquitetura que, hoje, 40 anos depois aí está, a fantástica e poética arquitetura contemporânea que, no Brasil, tomou corpo, criou personalidade. (...) 40 anos são passados. Já muita coisa se realizou. Muitos anseios e ideias se consolidaram. Nos encontramos, porém, em plena revolução arquitetônica (...). (Corona, 1963, p. 2)

Em 1965, a *Acrópole* de número 321 (setembro de 1965) lamenta o falecimento do “mundialmente famoso urbanista, arquiteto e pintor Le Corbusier” (Falecimento, 1965, p. 19) e, na edição seguinte (322, outubro de 1965), Eduardo Corona presta homenagem ao

arquiteto e urbanista (Corona, 1965). A última edição da *Habitat*, de número 84 (jul./ago./set./out./nov./dez. de 1965), também presta homenagem a Le Corbusier, tido como um dos inventores “da última palavra na arquitetura moderna” (Ferraz, 1965, p. 17).

Devemos-lhe o risco do Ministério da Educação, o mais belo edifício moderno que o Rio possui, completado nos pormenores por uma equipe de arquitetos brasileiros, que se tornaram os discípulos amados de Le Corbusier, e que foram Jorge Machado Moreira, Carlos Leão, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vasconcelos, Afonso Eduardo Reidy. (Ferraz, 1965, p. 18)

RIO E RAÇA

Nas décadas de 1980 e 1990, em meio à redemocratização do Brasil, os cinco pontos da arquitetura e as quatro funções da cidade de Le Corbusier eram colocados em xeque diante de novas ideias e abordagens agrupadas sob o termo “pós-modernismo”. Em 1988, Anatole Kopp publica pela primeira vez *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*, traduzido para o português em 1990. O livro expõe passagens dos escritos de Le Corbusier que permitem especular sobre as orientações políticas do arquiteto, e procura

demonstrar que Le Corbusier transitava com certa naturalidade entre o fascismo e o socialismo, em busca de uma autoridade com suficiente poder para concretizar seus grandes projetos. Dessa forma, o arquiteto e urbanista sustentava uma postura que, na prática, era pouco clara e levaria à sua rejeição por parte de grupos tanto da esquerda quanto da direita no espectro político (Kopp, 1990).

À época em que o livro de Anatole Kopp foi lançado, as ideias contidas no texto talvez estivessem envoltas por ares de novidade. Porém, já na década de 1920, o próprio Le Corbusier tratava do assunto. Para ele: “A política devora as energias. A política não é uma função construtiva; é um crivo, que age somente por eliminação; é também uma fornalha, um incinerador.” (Le Corbusier, 2004, p. 190). Ele também afirmava que “tudo isso é feito para suscitar o trabalho do homem, para tornar seus conceitos mais sublimes, despertar seu orgulho, fazer nascer o civismo” (Le Corbusier, 2004, p. 236).

A *Ação Francesa* declarou: este projeto é nosso programa.

O fascismo francês de 1926 disse exatamente a mesma coisa.

O *Ami du Peuple*, num editorial recente, denunciou-me como cúmplice de Lênin, um destruidor.

L'Humanité, jornal comunista francês, designou-me em 1923 como agente do capitalismo francês para a repressão da “Grande Noite” (“Grand Soir”). “Ele propõe”, dizia esse jornal, “a solução para a habitação e, com ela, a massa trabalhadora será colocada numa situação de suficiente bem-estar para não desejar mais correr o risco da revolução.”

O presidente do Soviete do Trabalho em Moscou, neste mês de junho, encerrou uma discussão de muitas horas decidindo construir sobre pilotis nosso palácio do Centrosoyus, *a fim de incitar, por intermédio dele, a urbanização da Grande Moscou.*

O “*Redressement Français*”, organização de estudos econômicos da grande indústria francesa, publicou meu estudo *Vers le Paris de l'époque machiniste* e, mediante seu patrocínio, a ideia agitou com intensidade novos ambientes. (Le Corbusier, 2004, p. 189)

No Brasil, Lucio Costa é frequentemente visto como o principal representante das ideias de Le Corbusier, ainda que o autor do Plano Piloto de Brasília, como se sabe, não tenha sido um grande defensor da arquitetura moderna desde os primeiros anos de sua carreira. No dia 19 de março de 1924, publica-se no jornal carioca *A Noite* a entrevista “A alma de nossos lares”, referência conhecida entre os pesquisadores que se dedicam à “trajetória” do arquiteto e urbanista, do neocolonial à arquitetura moderna,

especialmente porque o texto foi publicado imediatamente antes de sua viagem a Diamantina, permitindo estabelecer importantes contrastes em relação à sua produção após a visita à cidade mineira. Um dos mais importantes elementos estruturadores do raciocínio de Lucio Costa é a ideia de raça.

Para o arquiteto e urbanista, o Brasil, era um país “de raça ainda não constituída definitivamente, de raça ainda em caldeamento, não podemos exigir uma arquitetura própria, uma arquitetura definida” (Costa, 1924). Em outra entrevista, publicada no jornal *O Paiz* no dia 1º de julho de 1928 como parte de uma série intitulada “O Arranha-céu e o Rio de Janeiro”, Lucio Costa leva adiante seu raciocínio:

Toda arquitetura é uma questão de raça. Enquanto o nosso povo for essa coisa exótica que vemos pelas ruas, a nossa arquitetura será forçosamente uma coisa exótica. Não é essa meia dúzia que viaja e se veste na rue *La Paix*, mas essa multidão anônima que toma trens da Central e Leopoldina, gente de caras lívidas, que nos envergonha por toda a parte. O que podemos esperar em arquitetura de um povo assim?

Tudo é função de raça.

A raça sendo boa, o governo é bom, será boa a arquitetura. (Costa, 1928, p. 4)

Em 1929, ano do Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, Le Corbusier faz sua primeira viagem à América Latina; o arquiteto e urbanista proferiu dez conferências em Buenos Aires e visitou Montevidéu, Rio de Janeiro e São Paulo. Essas foram reunidas no volume *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, publicado originalmente em 1930 e traduzido para o português em 2004.

Aquilo que denomino pesquisar “*uma célula na escala humana*” significa esquecer todas as moradias existentes, todo código de habitação em vigor, todos os hábitos ou tradições. É estudar, com sangue frio, as novas condições sob as quais transcorre nossa existência. É ousar analisar e saber sintetizar. É sentir, atrás de si, o apoio das técnicas modernas e, diante de si, a fatal evolução das técnicas construtivas em direção a métodos sensatos. É aspirar a satisfazer o coração de um homem da época maquinista e não acalentar alguns romancistas caducos, que assistiram, sem mesmo se dar conta do fato e tangendo o alaúde, a dissolução da raça, o desencorajamento da cidade e a letargia do país. (Le Corbusier, 2004, p. 110)

Por um lado, é possível afirmar que ao longo da década de 1920 a ideia de que o advento da indústria havia provocado a destruição de maneiras antigas de organizar a cultura e a sociedade parecia levar Le Corbusier a crer que um dos reflexos negativos do “cataclismo”

provocado pela chegada da era maquinista era a “dissolução da raça”. Porém, é possível que o arquiteto franco-suíço se referisse à “dissolução da raça” como um problema para os “romancistas caducos”, mas não exatamente para ele próprio. Menções à ideia de raça aparecem com razoável frequência no livro, e talvez seja possível que essa viagem de Le Corbusier à América Latina tenha contribuído para que ele construísse sua própria noção de raça.

Na quinta conferência, o arquiteto e urbanista afirma: “Nós, de Paris, somos dados essencialmente à abstração, criadores de motores de corrida, possuídos pelo equilíbrio puro. Os senhores, na América do Sul, estão numa região velha e jovem; são povos jovens e suas raças são velhas” (Le Corbusier, 2004, p. 238). Na sexta conferência, Le Corbusier (2004, p. 153) afirma: “O urbanismo não é uma questão estética senão sincronicamente com a questão da organização biológica, da organização social, e da organização financeira”. Na nona conferência, após Le Corbusier (2004, p. 205) ter tido tempo para observar a “desordem característica da América”, a ideia de dissolução da raça é substituída:

Senti, na cidade, o esforço constante de dois milhões de homens que vieram “fazer a América”. Vi, nos escritórios, que os alemães e ingleses enviaram técnicos para equipar o país; senti, sobretudo, o imenso poderio

dos Estados Unidos no plano financeiro e industrial. (...) Quanto à elegante rigidez dos senhores, a reserva que se deve, em parte, ao espírito dominador adquirido no manejo dos grandes rebanhos do “campo” ou na administração dos vastos empreendimentos e, em parte, à incerteza provocada pelo silêncio de um imenso oceano que os mantém longe do mundo, avaliei que tudo isso constituirá um traço de raça e que Buenos Aires, feita de todos os povos, era na realidade uma nova raça, monolito animado por um civismo ardente. (Le Corbusier, 2004, p.199-200)

No “Prólogo americano”, texto que abre volume *Precisões*, redigido durante sua viagem de volta à Europa, o arquiteto e urbanista também escreve sobre o tema:

As multidões de imigrantes cruzam os mares, surgem novas entidades nacionais, formadas pela nova fusão de todas as raças e de todos os povos, os Estados Unidos ou o país dos senhores. (...) É uma dissolução fenomenal, que se precipita a cada dia e que em breve será total. Somente os acontecimentos que se situam fora do alcance da máquina parecem resistir. Os negros continuam sendo negros e os índios, vermelhos. E ainda assim... Em todos os lugares o sangue do negro infiltra-se no branco, e o do vermelho, no branco ou no negro. (Le Corbusier, 2004, p. 37-38)

Nesse texto é possível observar Le Corbusier (2004, p. 29) caminhando em direção à ideia de raça menos como categoria

biológica do que social e política: “A história não existe, é talhada. Assim é que vemos surgir a ficção da ‘raça’.” Ele também coloca em xeque a ideia de nacionalidade ao afirmar que “alguém torna-se americano na América, embora seja emigrante” (Le Corbusier, 2004, p. 29); para ele, a chegada da era maquinista ensejou “uma imensa e súbita mobilidade na família e na cidade” (Le Corbusier, 2004, p. 39). A noção de “devir” é de grande valor para as discussões sobre identidades nos dias de hoje. “A reforma que se precisa realizar é profunda e reina a hipocrisia: amor, casamento, sociedade, morte. Somos inteiramente falsificados, somos *falsos*”, escreve o arquiteto e urbanista (Le Corbusier, 2004, p. 23). De fato, os valores burgueses cristãos como um todo são colocados em questão ainda em território argentino: “Permanecem mecanismos sociais, mentais, mecânicos, que são parasitários, anacrônicos, paralisantes.” (Le Corbusier, 2004, p. 144). Essa crítica aparece de forma marcante desde a primeira conferência:

Penso que vivemos em um equívoco profundo e em uma hipocrisia deprimente. O “*contrato social*” vigente não passa de um resíduo. Sua moral é cruel, pérfida, mentirosa. Ela é imoral. O dogma bíblico que começa a definir como pecado o ato de fazer amor, que é a lei fundamental da natureza, apodreceu nossos corações, acabou desembocando, nesse vigésimo século,

em conceitos de honra e honestidade que não passam de fachadas, as quais, algumas vezes, encobrem mentiras e crimes. O peso desse contrato social sobre nossos atos mais legítimos e normais sujeita multidões inteiras. [...] Com efeito, o castigo se abate sobre esses pecadores! O castigo de quem? Simplesmente a cruel e inconsciente “honestidade” daqueles que, aparentemente, seguem o código. Este julgamento é tão correto quanto o destino de uma tropa jogada na linha de tiro da vida: aqueles que foram atingidos pelos obuses são os pecadores! (Le Corbusier, 2004, p. 40-41)

A diferença na posição de Le Corbusier no que se refere a ideia de raça, no “Prólogo americano” em relação aos textos das conferências, vem acompanhada por menções à população negra do Rio de Janeiro e de São Paulo sem paralelos em praticamente todo o restante do livro.

Volto a encontrar naquilo que denomino “Casa dos homens” estas disposições fatais. Dei, aliás, explicações a este respeito em *Une Maison – Un Palais*. No entanto, altas personalidades brasileiras ficaram furiosas quando souberam que, no Rio, subi os morros habitados pelos negros. “É uma vergonha para nós, gente civilizada!” Expliquei que, antes de mais nada, eu considerava esses negros fundamentalmente *bons*, gente de bom coração. E belos, magníficos, além do que sua *nonchalance*, os limites que eles sabem impor a suas necessidades, sua capacidade de devaneios interiores, sua candura faziam com que suas casas estivessem implantadas admiravelmente no solo, com a janela surpreendentemente aberta para espaços magníficos, e que

a exiguidade de seus cômodos fosse abundantemente eficaz. Tinha em mente o problema das casas baratas da nossa Europa, envenenada pelos príncipes da Renascença, os papas ou o sr. Nérot, e minha eterna conclusão, após tantos países percorridos há mais de vinte anos, torna-se cada dia mais precisa: é o conceito de vida o que tem de mudar, é a noção de felicidade o que se deve resgatar. A reforma está nisso, o resto é apenas consequência. (Le Corbusier, 2004, p. 22-23)

O texto contém profundas marcas de racismo; *nonchalance* é um termo pejorativo usado até os dias de hoje para caracterizar a população negra, pode ser traduzido como “indolência” e, para Le Corbusier, parece ser um traço natural das pessoas às quais se refere. Por outro lado, em viagem de volta à Europa, ele opera uma inversão da lógica eugenista: em vez de tratar as cidades americanas como laboratórios, lugares nos quais poderiam surgir sociedades controladas conforme padrões eugenistas europeus, o arquiteto e urbanista rechaça tentativas de reproduzir, na América, a arquitetura da Europa e afirma que é a partir da observação e da valorização daquilo que há de particular em Buenos Aires, Montevidéu, Rio de Janeiro e São Paulo, que surgiria a nova arquitetura. “Aprender! Ver os negros, os mulatos, os índios na multidão de São Paulo!” (Le Corbusier, 2004, p. 26). Os americanos são “irmãos separados de nós pelo silêncio de um oceano” (Le Corbusier, 2004, p. 31),

as respostas para os problemas das cidades europeias eram respostas americanas.

Os senhores me dirão: “Nada temos!”. Eu respondo: “Têm uma planta padrão, um jogo de belas formas sob a luz argentina, um jogo de formas muito belas, muito puras. Observem! Meçam o escândalo que são esses *cottages* ingleses com seus telhados de telhas, inutilizáveis, com quartos nas mansardas, impondo despesas anuais de manutenção. Os senhores fizeram nascer naturalmente o teto-terraço na Argentina. Mas os álbuns de arquitetura europeia os levam estupidamente três séculos para trás, em suas cidades-jardim ‘modelos’ e seus residenciais de lazer, em Mar del Plata!”. (Le Corbusier, 2004, p. 222)

Para Le Corbusier (2004, p. 29), assim como para diversos outros viajantes para os quais a Argentina é a velha Castela e o Brasil o velho Portugal, nesse país a presença do povo negro era inescapável. As favelas no Rio de Janeiro fazem parte da paisagem, a cidade de São Paulo “parece suportar, em seu território, a carga espiritual e autocrática dos fazendeiros de café que outrora mandavam nos escravos e que hoje são como governadores severos e insuficientemente ativos” (Le Corbusier, 2004, p. 15). Evidentemente, ele está longe dos debates que hoje chamamos de descolonialistas; seu olhar é marcado por um romantismo flagrante:

Quando escalamos as “favelas” dos negros, morros muito altos e escarpados, onde eles dependuram suas casas de madeira e taipa, pintadas com cores vistosas, e que se agarram a esses morros como os mariscos nos enrocamentos dos portos – os negros são asseados e de estrutura magnífica, as negras vestem-se de morim branco, irrepreensivelmente lavado; não existem ruas ou caminhos, é tudo muito empinado, mas atalhos por onde escoa o esgoto e a água da chuva; ali ocorrem cenas da vida popular animadas por uma dignidade tão magistral que uma requintada escola de pintura de gênero encontraria, no Rio, motivos muito elevados de inspiração; o negro tem sua casa quase sempre a pique, sustentada por pilotis na parte da frente, com a porta atrás, do lado do morro; do alto das “favelas” sempre se contempla o mar, as enseadas, os portos, as ilhas, o oceano, as montanhas, os estuários; o negro vê tudo isso; o vento reina, útil sob os trópicos; existe orgulho, no olhar do negro que contempla tudo isso; o olho do homem que avista horizontes vastos é mais altaneiro, tais horizontes conferem dignidade; eis aqui uma reflexão de urbanista. (Le Corbusier, 2004, p. 228-229)

A ideia de que Le Corbusier é um autor “em trânsito” pode ser reforçada pela análise de suas posições em relação à suposta hegemonia cultural europeia, sobretudo francesa. Em *Precisões*, há momentos nos quais o homem europeu prevalece como referência, sinônimo de universalidade: “O terno inglês que usamos realizou algo importante: *neutralizou-nos*.” (Le Corbusier, 2004, p. 113); “Paris [é o] lar espiritual do mundo.” (Le Corbusier, 2004,

p. 188). Também há momentos nos quais as referências à Europa causam incômodo: “[...] nos Estados Unidos, bem como aqui, o sr. Vignola é um deus. As cidades dos senhores nada manifestam de original, a não ser uma extravagante vegetação de balaústres (existe um caso americano de balaústre!) e uma devoção cega às *ordens da arquitetura*.” (Le Corbusier, 2004, p. 216). No “Prólogo americano”, Le Corbusier (2004, p. 24) questiona: “Afinal de contas o que é que os gregos e os padres vieram fazer aqui? Estamos na terra vermelha e violenta dos índios e essa gente tem uma alma.” E, com cinismo, afirma:

O argentino que não precisa preocupar-se em “fazer a América” (ganhar dinheiro), compartilha sua vida e seus pensamentos com a pátria e a França. Oh, França, que faz suas dádivas a este país novo, por ocasião de seu centenário, a um país repleto de um conhecimento ponderado daquilo que construiu o poderio intelectual de Paris, desse imenso bombom glacê de mármore branco, talhado sob os auspícios do Instituto, você se ofende ao ofender o belo passeio de Alvear de Palermo! (...) Paris está juncada de cadáveres. Paris é um concílio canibal que estabelece o dogma do momento. Paris é uma selecionadora. (Le Corbusier, 2004, p. 28-29)

Além disso, com devidas ressalvas pelo fato de se tratar de um homem europeu da primeira metade do século XX, Le Corbusier se

mostrava significativamente menos machista do que alguns de seus contemporâneos. Autoras e autores como Fabíola López-Durán e Paul Preciado nos mostram como o machismo é componente fundamental da construção de uma sociedade branca e heteronormativa, que relega à maioria das mulheres um papel apenas reprodutivo. López-Durán e Preciado demonstram também que a prostituição cumpre diferentes funções nessa sociedade ao longo da história, com a constante de ser sempre uma espécie de heterotopia, e, consequentemente, ocupar diferentes espaços na cidade.

Enquanto Lucio Costa (1924, p. 1) afirmava ao jornal *A Noite* que “Assim como a principal missão da mulher é ser mãe, a missão principal da casa é ser lar”, Le Corbusier (2004, p. 28-29), nos conta que, em Buenos Aires “A sra. Victoria Ocampo, somente ela até agora, fez o gesto decisivo na arquitetura, ao construir uma casa que provocou escândalo. Pois é assim Buenos Aires. Seus dois milhões de habitantes, emigrantes que se enterneçem com o mais rele brique-a-braque, chocam-se com esta mulher só, que sabe querer.” Antes de escrever o “Prólogo americano”, em sua décima conferência, na qual cita Charlotte Perriaud, o arquiteto e urbanista franco-suíço afirma:

A mulher nos precedeu. Ela realizou a reforma de seu traje. Ela encontrava-se num impasse: seguir a moda e então renunciar à contribuição das técnicas

modernas, à vida moderna. Renunciar ao esporte e, problema mais material, não poder aceitar empregos que lhes permitiriam ter uma participação fecunda na atividade contemporânea e *ganhar sua vida*. Seguir a moda: ela não podia pensar em guiar; não podia tomar nem o metrô, nem o ônibus, não podia sequer agir com desenvoltura em seu escritório ou na loja. Para poder realizar *a construção* cotidiana de sua toalete – pentear-se, calçar o sapato, abotoar o vestido – ela não tinha mais tempo para dormir.

Então a mulher cortou seus cabelos, suas saias e suas mangas. Agora está com a cabeça descoberta, os braços de fora e as pernas livres. Veste-se em cinco minutos. E é bela, seduz com o encanto de suas graças, das quais os modistas resolveram tirar partido. (...) A mulher moderna cortou os cabelos. Nossos olhares conheceram a forma de suas pernas. O espartilho deixou de existir. “*A etiqueta*” sumiu. A etiqueta nasceu na corte. Nela, apenas algumas pessoas tinham o direito de sentar e precisavam fazê-lo de uma certa maneira. Mais tarde, no século XIX, o burguês tornou-se rei e encomendou poltronas infinitamente mais esculpidas e douradas do que aquelas de uso dos príncipes de sangue. As “boas maneiras” foram ensinadas no convento. Pois bem, hoje tudo isso nos entedia! Uma pessoa distinta jamais perde sua distinção, mesmo no carnaval. Quanto a isto estamos tranquilos. (Le Corbusier, 2004, p. 112-125)

O contraste entre o discurso de Lucio Costa e o discurso de Le Corbusier ao longo da década de 1920 é inegável. No campo da arquitetura e urbanismo no Brasil, atualmente, são razoavelmente

aceitas as hipóteses de que a viagem de Le Corbusier à América Latina, em 1929, adiciona elementos à prática projetual do arquiteto franco-suíço, e, de certa maneira, marca a passagem de Lucio Costa de grande defensor do neocolonial à porta-voz do moderno. Mas há camadas de leitura que precisam ganhar mais evidência.

CONCLUSÃO

Em 1934, Lucio Costa escreve “Razões da nova arquitetura”, que, diferentemente de “A alma de nossos lares” e “O Arranha-céu e o Rio de Janeiro”, foi incluído em *Registro de uma vivência*. No texto, ele vislumbra um momento de felicidade no qual “arquitetura, escultura, pintura formam um só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação” (Costa, 2018, p. 109). Apesar de ainda ser possível relacionar algumas ideias contidas no texto com aspirações a algum tipo de supremacia, talvez esse texto possa ser tomado como indício de uma mudança de postura de Lucio Costa diante da ideia de raça. Longe de romper com um olhar biologizante, o arquiteto e urbanista lista uma série de elementos, entre eles a “variedade das raças” (Costa, 2018, p. 112), que levaram os estadunidenses a construir com entusiasmo uma história e uma tradição para si, através da

arquitetura; mas lamenta, no entanto, a escolha de um repertório de referências inscritas numa suposta tradição clássica e a falta de sensibilidade diante das possibilidades abertas pela Revolução Industrial enquanto revolução tecnológica. Parece importante o fato de que Lucio Costa faz um elogio à variedade de raças nos Estados Unidos, como Le Corbusier no “Prólogo americano” de *Precisões*; mas, ao contrário do arquiteto e urbanista franco-suíço, o autor do Plano Piloto de Brasília ainda não estende, em “Razões da nova arquitetura”, esse elogio à América Latina.

A validação estrangeira opera duplamente: o ato de Le Corbusier de valorizar algo que podemos chamar de pluralidade racial autorizou Lucio Costa a também valorizar o que ele chama de variedade de raças; esse elogio, num primeiro momento, é dirigido à variedade de raças nos Estados Unidos, ecoando o discurso de Le Corbusier e “virando as costas” para a América Latina.

Não é novidade a ideia de que a primeira visita de Le Corbusier à América Latina parece ter induzido Lucio Costa a uma guinada, movimento que o levaria a se tornar um dos principais representantes do movimento moderno no Brasil, um dos responsáveis pela fundação de uma maneira de articular modernidade e tradição tanto no campo do discurso quanto no campo da prática projetual,

maneira essa que distingue de forma prestigiosa a arquitetura moderna brasileira no cenário internacional. Le Corbusier parece ter induzido Lucio Costa a aderir a uma maneira moderna de pesar. O racismo de Lucio Costa deveria ceder; o que não quer dizer necessariamente assumir posições antirracistas, mas, ao menos, caminhar na direção oposta à de posições eugenistas.

Por outro lado, não seria demasiado suspeitar de que a arquitetura moderna brasileira alcançou elevados patamares de aceitação e prestígio nacional e internacional em parte porque a tradição havia passado ela própria, pelas mãos de nossos arquitetos, por um processo de embranquecimento como aquele que os eugenistas almejavam, processo esse que acontece justamente quando passamos a consumir versões do Brasil desenhadas a partir do olhar estrangeiro. Em um certo momento, o Brasil observado por Lucio Costa pode muito bem ter sido o Brasil descrito por Le Corbusier (2004, p. 238), para quem a América Latina é “velha e jovem; são povos jovens e suas raças são velhas”. Sob o ponto de vista da branquitude latino-americana, a América Latina parece ser ou branca, ou exótica.

Lucio Costa, ainda que brasileiro, nasceu, cresceu e se formou na Europa; era europeu, mas menos do que Le Corbusier. Ambos

são figuras em trânsito inclusive entre posições marcadamente distintas no que diz respeito a questões como raça e gênero; questões essas que, fundamentais, são determinantes de uma série, se não todas, de intervenções pelas quais passaram as cidades brasileiras ao longo de toda a sua história. A história do Brasil é a história da influência estrangeira e do racismo no Brasil.

NOTAS

- 1** As citações reproduzem os grifos de Le Corbusier conforme a tradução para o português de *Precisões*, publicada pela Cosac & Naify em 2004. A pandemia de COVID-19 impediu o acesso a bibliotecas e arquivos e, consequentemente, a consulta ao texto original, em francês.
- 2** Vindo do universo do funk, “posturado” ou “posturada” é um termo que significa “pessoa que mantém a postura”.
- 3** No original: “Just as the urban reforms initiated at the beginning of the century by Francisco Pereira Passos to prepare for the city's 1908 international exhibition were fueled by the desire to efface the image of Brazil as backwards and uncivilized, so the dramatic demolition of the Morro do Castelo — generating the extensive territory in which the 1922 International Exhibition was displayed — represented the first and most radical action in the construction of a new image. This image negated not only any backwards association but also the perception of the country as racially exotic. In other words, the 1922 exhibition was conceived as a self-portrait of a cosmopolitan nation — a nation that was able to undertake a self-remaking process, not only of its milieu but of its population. The *Livro de Ouro*, a more than 518-page catalogue for the exhibition, was explicit when it described the exhibition as an ‘expression of the constructive energy of a new race’, a new race able to triumph in ‘the battle between man, mountain, and ocean.’” (López-Durán, 2009, p. 70)
- 4** No original: “Latin American elites argued for a Latin essence that was embodied in French culture and science.” (López-Durán, 2009, p. 21)
- 5** No original: “reproduction was even more relevant than production”. (López-Durán, 2009, p. 39-40)
- 6** Optamos pela grafia “descolonial” e seus derivados, considerando que o prefixo “des-”, em português brasileiro, é o mais comumente empregado para expressar negação, afastamento ou cessação de um estado. O prefixo “de-”, nesse caso, em razão de ser o mais frequentemente utilizado nas línguas francesa e inglesa para o mesmo fim (« *décolonial* » e “*decolonial*”, respectivamente), ressoa um estrangeirismo oriundo de línguas do Norte global — de modo que o vocábulo “decolonial”, no Brasil, acaba por ser uma forma contraditoriamente colonialista de nomear o referido conceito.

■ REFERÊNCIAS

BALZA, Guilherme. EXCLUSIVO: Prevent Senior ocultou mortes em estudo sobre cloroquina, indicam documentos e áudios. **GloboNews e G1 SP**. São Paulo, 2021. Acesso em: 6 jul. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/09/16/investigada-na-cpi-da-covid-prevent-senior-ocultou-mortes-em-estudo-sobre-cloroquina-apoiado-por-bolsonaro.ghtml>

BARZAGHI, Clara; BRAGAIA, Flavio Antonio D'Ugo. São Paulo metrópole e colônia: Planejamento urbano, segregação racial e espaço racializado. **Oculum Ensaios**, v. 18, p. 1–17, 2021. Acesso em: 6 jul. 2023. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/oculum/article/view/5039>

BENOIT, Alexandre. **Tradição e antitradição em Lucio Costa**. 2020. 174 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. Acesso em: 6 jul. 2023. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-31032021-120804/pt-br.php>

CORONA, Eduardo. 40 anos de *Vers une architecture*. **Acrópole**. São Paulo, ano XXV, n. 298, p. 2, ago. 1963.

CORONA, Eduardo. Le Corbusier. **Acrópole**. São Paulo, ano XXVII, n. 322, p. 22, out. 1965.

COSTA, Lucio. A alma de nossos lares. **A Noite**, Rio de Janeiro, 19 mar. 1924.

COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 1 jul. 1928.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo/Editora 34, 2018 [1995].

FALECIMENTO. **Acrópole**. São Paulo, ano XXVII, n. 321, p. 19, set. 1965.

FERRAZ, Geraldo. De luto a arquitetura mundial: Desaparecem Rino Levi e Le Corbusier. **Habitat**. São Paulo, ano XV, n. 84, p. 17-18, jul./ago./set./out./nov./dez. 1965.

KOPP, Anatole. Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa. São Paulo, Nobel/Edusp, 1990 [1988].

LE CORBUSIER. **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo** / trad. C.E.M. de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1930].

LE CORBUSIER. Para os meus amigos do Brasil. **Módulo**. Rio de Janeiro, ano VII, n. 32, p. 22, mar. 1963.

LEONIDIO, Otavio. Carradas de Razões. **Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)**. 2005. 368 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Acesso em: 6 jul. 2023. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=6999@1>

LÓPEZ-DURÁN, Fabíola. **Eugenics in the Garden**: Architecture, Medicine, and Landscape from France to Latin America in the Early Twentieth Century. 2019. 263 f. Tese (Doutorado em História e Teoria da Arquitetura) – Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018 [2003].

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: Processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NIEMEYER, Oscar. Forma e função na arquitetura. **Módulo**, vol. 4, n. 21, p. 2-7, dez. 1960.

NIEMEYER, Oscar. Contradição na arquitetura. **Módulo**, ano VII, n. 31, p. 17-20, dez. 1962.

NIEMEYER, Oscar. Le Corbusier. **Módulo**. Rio de Janeiro, ano VII, n. 32, p. 23-24, mar. 1963.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie**: Sexo, drogas e biopolítica na era fármaco-pornográfica / trad. M.P.G. Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018 [2008].

RECHDAN, Luis Henrique. **Moderno dentre 'modernos'**: A escolha do projeto do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (1935-1937). 2009. 174 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Acesso em: 6 jul. 2023. Disponível em: <https://sapiencia.pucsp.br/handle/handle/13129>

REGIANI, Luana Espig. **Diamantina e o percurso da arquitetura moderna**: Lúcio Costa, Juscelino Kubitschek – e Oscar Niemeyer. 2019. 219 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura, Tecnologia e Cidade) – Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas. Acesso em: 6 jul. 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1637570>

ROMERO, Gabriel. **Modernidade e religião a serviço do patrimônio**: Lúcio Costa, Igreja e SPHAN. 2020. 134 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura, Tecnologia e Cidade). Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas. Acesso em: 6 jul. 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1638242>

RUBINO, Silvana. Gilberto Freyre e Lúcio Costa, ou a 'boa tradição'. **Oculum Ensaios**, v. 2, p. 77-80, 1993.

RUBINO, Silvana. Entre o CIAM e o SPHAN: Diálogos entre Lúcio Costa e Gilberto Freyre. In: KOSMINSKY, Ethel Volfson; LÉPINE, Claude; PEIXOTO, Fernanda Arêas (org.). **Gilberto Freyre em quatro tempos**. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração/Editora da UNESP, 2003.

SANTOS, Anderson Luiz Machado dos. O genocídio do negro brasileiro: Uma (re)leitura para espaços-tempos de pandemia. **Portal Geledés**, 2020. Acesso em: 6 jul. 2023. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-genocidio-do-negro-brasileiro-uma-releitura-para-espacos-tempos-de-pandemia/>

VELOSO, Mariza Motta Santos. Gilberto Freyre e o horizonte do Modernismo. **Sociedade e Estado**, v. XV, p. 25-50, 2000.

■ SOBRE O AUTOR

Flávio Antonio Dugo Bragaia é Arquiteto e Urbanista, desenvolve pesquisa de Doutorado sobre relações entre arquitetura e política ao longo da primeira metade da década de 1960, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Tecnologia e Cidade da Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas (FEC UNICAMP), onde adquiriu título de Mestre; MBA em Gestão de Escritórios de Arquitetura pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) e graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), com disciplinas cursadas na Universidade Técnica de Lisboa (FA UTL) e na Universidade Técnica de Zurique (ETH). Trabalha desde 2009 desenvolvendo projetos de arquitetura e planos urbanísticos e desde 2018 é Analista de Desenvolvimento na empresa municipal São Paulo Urbanismo, participando da elaboração de planos como PIU Setor Central e PIU Arco Leste.

Artigo recebido em
8 de fevereiro de 2023 e aceito em
9 de agosto de 2023.

CORPO, AMBIENTE E LUTA: USOS DA TERRA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

GABRIELI PRISCILA SIMÕES

**BODY, ENVIRONMENT, AND
STRUGGLE: THE USES OF EARTH
IN CONTEMPORARY ART**

**CUERPO, ENTORNO Y
LUCHA: USOS DE LA TIERRA
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

RESUMO

Artigos inéditos
Gabrieli Priscila Simões*

* Universidade Estadual
de Campinas (Unicamp),
Brasil

 [https://orcid.org/
0000-0002-6679-1672](https://orcid.org/0000-0002-6679-1672)

DOI: 10.11606/issn.2178-
0447.ars.2023.210236

O presente artigo tem como objetivo explorar três diferentes eixos em relação ao uso de terra na arte produzida desde o segundo pós-guerra: corpo, ambiente e luta. A partir da premissa de que o empenho em fazer da terra objeto, linguagem e suporte artístico tem sido uma tendência que cruza fronteiras geográficas e culturais, é proposta uma análise centrada na agência da matéria e em diálogo com o novo materialismo.

PALAVRAS-CHAVE Arte Contemporânea, Terra, Agência, Novo materialismo

ABSTRACT

This paper aims to explore three different axes in relation to the use of earth in the art produced after the second post-war: body, environment, and struggle. Based on the premise that the endeavor to make the earth an object, language, and artistic support has been a trend that crosses geographical and cultural borders, an analysis centered on the agency of matter and in dialogue with new materialism is proposed.

KEYWORDS

Contemporary Art, Earth, Agency,
New Materialism

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo explorar tres diferentes ejes en relación con el uso de la tierra en el arte producido desde la segunda posguerra: cuerpo, entorno y lucha. Partiendo de la premisa de que el compromiso de convertir la tierra en objeto, lenguaje y soporte artístico ha sido una tendencia que cruza las fronteras geográficas y culturales, se propone un análisis centrado en la agencia de la materia y en diálogo con el nuevo materialismo.

PALABRAS CLAVE

Arte Contemporáneo, Tierra, Agencia,
Nuevo materialismo



INTRODUÇÃO

*Pois então modelaram
E trabalharam
A terra
E a lama.
O corpo eles fizeram,
Mas este não lhes pareceu bom.
Este apenas avançou desunido.
(Brotherston, Medeiros, 2007. p. 63)*

Os versos acima pertencem ao antigo poema Popol Vuh escrito por volta de 1544 e que narra a cosmogonia dos povos maias da Mesoamérica. Em uma primeira tentativa dos deuses de criarem os homens, seres que deveriam adorá-los, o barro foi utilizado, modelado e trabalhado, mas sem sucesso, uma vez que estes primeiros seres não possuíam a consciência necessária à adoração. Tão distante no espaço quanto no tempo, na cosmogonia mesopotâmica também se identifica a presença do barro na célebre história de Gilgamesh, cujos primeiros registros remontam a 2000 a.C.. Na história que, assim como a de Popol Vuh, deveria ser narrada oralmente muito antes de ser escrita, surge Enkidu, um ser criado a partir barro por

Arúru, a deusa da criação. Similar importância é atribuída ao barro na cosmologia cristã, na qual é matéria utilizada para criação do homem e aparece constantemente nos textos religiosos a partir da associação metafórica “homens = barro, deus = oleiro”, como no livro de Isaías 45: 9-13:

Ai daquele que contende
com seu Criador,
daquele que não passa de um caco
entre os cacos no chão.
Acaso o barro pode dizer ao oleiro:
‘O que você está fazendo?’
Será que a obra que você faz pode dizer:

‘Você não tem mãos?’

Ainda que no caso cristão o homem seja comparado ao barro, não se trata de reconhecer a humanidade da matéria, e sim o contrário, ou seja, diante da força e superioridade do deus criador, o homem, enquanto caco de cerâmica, não passa de um ser sujeito às vontades de seu oleiro, este dotado de uma verdadeira agência, sendo o questionamento da criatura em relação ao criador algo descabido. No entanto, tal absurdo não é óbvio,

tampouco natural. Como apontou Eduardo Viveiros de Castro no ensaio “Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena” (Castro, 2002), tratando-se de culturas indígenas, a distinção entre natureza e cultura deve ser criticada, sendo representativa disso a maneira como em cosmogonias ameríndias o barro é dotado de uma especial agência a partir da qual seria absolutamente plausível questionar seu criador.

Populações indígenas do Pueblo de Santa Clara, localizado no Novo México, por exemplo, possuem uma visão de mundo pautada pela interconexão de todas as coisas, na qual o ato de separar e dividir é visto como antinatural e indesejável. A maneira como eles produzem cerâmica é um exemplo disto (Naranjo, 1996), pois eles consideram o barro como algo vivo, dotado de uma agência social, tanto que possui nome: *Clay-old-lady*.

Por agência social, tomamos o conceito de Alfred Gell, para quem é agente qualquer coisa, animal, pessoa ou divindade que exerce a “agência” enquanto outro é (momentaneamente) um “paciente” (Gell, 2020, p. 54) – uma definição, portanto, sempre relacional. Assim, “a agência social pode ser exercida em relação às ‘coisas’, bem como pelas ‘coisas’” (Gell, 2020, p. 54).

No processo de confecção da cerâmica em Pueblo de Santa Clara, as pessoas que modelam a argila devem conversar com ela e abordá-la sempre com cuidado, respeito e reverência. Dentro desta ontologia, fazer cerâmica não é um trabalho individual, porque criatividade e criação são sempre coletivas e colaborativas, já que *Clay-old-lady* muitas vezes determina como deve ser moldada. Esse é um exemplo não só do animismo ameríndio, mas também de uma visão não ocidental de autoria, pois não existe um artista/criador como gênio superior.

É compreendendo que desde os primórdios da humanidade – seja em cosmologias construtivas ou criacionistas – a terra (e nisto se inclui suas mais diversas formas, como o barro e a lama) foi um material de especial interesse para a sobrevivência humana, mas também para processos criativos, e tomando como base a perspectiva de matéria enquanto agente social, que gostaríamos de propor a análise de algumas manifestações artísticas contemporâneas.

Segundo Juhani Pallasmaa (2016), quando se trata de arte, o tipo de material utilizado denota uma certa preocupação com determinadas questões, o que leva o autor a defender a existência de uma linguagem da matéria. Por exemplo, pedras falam sobre sua origem geológica distante, durabilidade e permanência inerente. Tijolos nos fazem pensar em terra, fogo, gravidade e antigas tradições de construção. Bronze evoca

a manufatura, mas também antigos processos de fundição, bem como reflexões sobre a passagem do tempo a partir de sua pátina. Segundo Pallasmaa (2016, p. 178), “estes são materiais e superfícies que falam sobre as camadas do tempo, o que é diferente e oposto aos materiais industriais de hoje que são geralmente rasos, sem idade e sem voz”.

Assim, como reação à perda de materialidade e experiência temporal da contemporaneidade, a arte e a arquitetura parecem ter a capacidade de ressensibilizar as mensagens da matéria. Ao mesmo tempo, outros modos sensoriais para além da visão têm se tornado, cada vez mais, canais de expressão artística desde o segundo pós-guerra, nos quais materialidade, erosão, destruição e decomposição têm sido temas privilegiados.

Portanto, este artigo se insere em novas correntes da história da arte que procuram ampliar seu escopo de análise e investigar, para além de objetos artísticos e vidas de artistas, relações entre seres humanos e o meio ambiente a partir da arte. Para tal, serão abordados três eixos diferentes de uso da terra na arte do segundo pós-guerra: *corpo, ambiente e luta*. Compreendendo que estas são formas de sistematizar tendências das últimas décadas em relação ao tratamento da matéria, ou seja, primeiro as performances e foto-performances que colocam o corpo do artista enquanto agente e suporte junto à terra; depois o giro de

artistas em direção às questões da espacialidade, incorporando-a às obras – e nisto se inclui o espaço natural; e finalmente as maneiras como artistas têm se debruçado sobre questões ecológicas a partir de uma produção engajada tanto com denúncias de crimes ambientais como com a reflexão sobre formas não ocidentais de tratamento da natureza.

Como veremos, essas são tendências internacionais que refletem a circulação de ideias em torno da matéria e podem ser notadas pela recorrência da utilização de terra tanto como meio e suporte quanto tema da arte contemporânea desde os anos 1950 aos anos 2000, do Japão à América Latina.



CORPO

Dez anos após a derrota do Japão na segunda guerra mundial, e da catástrofe atômica que antecedeu o fim dessa, um grupo de artistas japoneses propôs na Primeira Exposição de Arte Gutai a inovação de cenários – parques, teatros, telhados – e formatos – performances, instalações, eventos – para demonstrar o processo de expansão da criação artística que defendiam. Gutai, que foi criado no Japão em meados dos anos 1950 e se manteve até 1972, é considerado uma das

principais manifestações da cultura japonesa do pós-guerra. Seu nome, que significa “incorporação”, está relacionado à maneira como os artistas se engajavam fisicamente com as obras que estavam criando.

Dentre as performances apresentadas em 1955 estava a de Kazuo Shiraga, *Doru ni Idomu* (Lama desafiadora), na qual o artista, vestindo um traje íntimo branco, interagia com um punhado de lama que o envolvia (figura 1)¹. As fotografias que registram a ação deixam clara a questão da gestualidade cravada na matéria, o que também marcou outras obras de Shiraga, sobretudo compreendendo a pintura gestual. O envolvimento e movimento corporal do artista, suas vestimentas e o tom performático e espetacular (figura 2), lembram uma cena comum da cultura japonesa: as lutas de sumô, evocando certa violência no contato do corpo com a matéria bruta.



Figura 1.
Kazuo Shiraga na performance *Doro ni Idomu*, na Primeira Exposição de Arte Gutai, Ohara Kaikan, Tóquio, 1955. © Shiraga Fujiko and Hisao and the former members of the Gutai Art Association.

■ Figura 2.
Kazuo Shiraga na terceira execução
da performance *Doro ni Idomu*,
na Primeira Exposição de Arte Gutai,
Ohara Kaikan, Tóquio, 1955. © Shiraga
Fujiko and Hisao and the former
members of the Gutai Art Association.



Segundo o manifesto de Arte Gutai, escrito por Yoshihara Jirō em 1956:

A Arte Gutai não altera a matéria. A Arte Gutai dá vida à matéria. A Arte Gutai não distorce a matéria.

Na Arte Gutai, o espírito humano e a matéria se cumprimentam enquanto mantêm distância. A matéria nunca se compromete com o espírito; o espírito nunca domina a matéria. Quando a matéria permanece intacta e expõe suas características, ela começa a contar uma história e até a gritar. Fazer o máximo uso da matéria é fazer uso do espírito. Ao elevar o espírito, a matéria é levada à altura do espírito. (Jirō, 1996, n.p.)

Assim, no contexto do Japão dos anos 1950, trazer tal tratamento da matéria era uma forma de expressar a ênfase do Gutai no processo artístico, questionando o automatismo e convencionalismo formais

arraigados em um passado (nem tão distante) que se esperava superar das mais diferentes maneiras. Pode-se pensar, portanto, em um tipo relacional de subjetivação da matéria, ou seja, ela é ativada pelo contato com uma subjetividade já existente: o corpo do artista, que naqueles anos 1950 se colocava como um novo suporte e forma de expressão.

Também no sentido de atribuir novos valores e significados ao corpo do artista em relação à arte e à matéria, situa-se Celeida Tostes, artista brasileira que, como Shiraga, utilizou o barro em seus processos criativos. Na performance *Rito de passagem* (figura 3), de 1979, temos uma metáfora da criação, essa não protagonizada por um deus antropomorfo e onipotente, mas pelo barro. Em sua casa, no Rio de Janeiro, e com a ajuda de duas mulheres, a artista revestiu seu corpo de lama e adentrou um grande vaso de barro em processo de confecção, que foi fechado com o seu corpo dentro. Após alguns instantes, como narra a própria artista em um poema, seu movimento rastejante de “sair do vaso” se dá através do rompimento da parede e da passagem para o lado de fora:

Despojei-me
Cobri meu corpo de barro e fui.
Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.
O tempo perdeu o sentido de tempo.
Cheguei ao amorfo.

Posso ter sido mineral, animal, vegetal.
Não sei o que fui.
Não sei onde estava.
Espaço.
A história não existia mais.
Sons ressoavam.
Saíam de mim.
Dor.
Não sei por onde andei.
O escuro, os sons, a dor, se confundiam.
Transmutação.
O espaço encolheu.
Saí.
Voltei.
(Costa; Silva, 2014, p. 52)



Figura 3.
Celeida Tostes,
Rito de passagem, 1979. Performance.
Foto de Henry Stahl.

O fim dos anos 1970, período marcado pela violência da ditadura militar, coloca a performance de Tostes em um lugar de reflexão a respeito de tempo e trauma. Todo processo de nascimento é traumático; a dor mencionada pela artista faz parte do esforço de romper a barreira que a separa do mundo externo, da luz. Mesmo que ela “renasça”, os vestígios dessa passagem ainda são carregados – e fundidos – no seu corpo coberto de lama – que também lembra excrementos, presentes no processo de nascimento. A performance de Celeida Tostes, ao colocar a matéria e o corpo como protagonistas em uma ação na qual “o escuro, os sons, a dor, se confundiam”, evoca imagens de tortura, feridas que, passados mais de quarenta anos, sabemos ainda estarem abertas.

Além disso, há uma importante dimensão de gênero que precisa ser ressaltada. Em 1952, Simone de Beauvoir (1960) observou que na lógica do patriarcado tanto a mulher como a natureza eram tratadas como o “outro”, convergência que nas décadas seguintes foi reforçada pelo surgimento do ecofeminismo e pela defesa de que feminismo e ambientalismo seriam inerentes um ao outro. Portanto, é preciso lembrar que nos anos 1970 Tostes não estava sozinha ao tratar como elemento fundamental o corpo feminino em meio à matéria natural. Também atuando nesse sentido esteve a artista cubana Ana Mendieta com seus *earth-body-works*, que, a partir de performances de “fusão”

entre corpo e espaço natural, invocava a história de suas raízes e rupturas com elas.

No início dos anos 1960, em decorrência das agitações políticas pós-revolução cubana, Mendieta teve que se mudar, ainda criança, para os Estados Unidos. Em sua trajetória artística se envolveu em nível pessoal com o México no início dos anos 1970, tendo produzido a partir de sua experiência no Vale de Oaxaca sua primeira *Silueta* – *Imagen de Yagul* – cobrindo seu corpo nu com ramos de flores brancas em uma tumba zapoteca. Nos anos seguintes, até 1978, Mendieta produziu mais de 100 *Siluetas*, entre México e Iowa, imprimindo seu corpo na paisagem, utilizando sempre materiais naturais como terra, flores, folhas, gravetos e pedras, além de fogo, pólvora, fogos de artifício, velas e tecidos.

Figura 4.
Ana Mendieta, *Tree of Life*,
Iowa, 1976. *Fotografia da série*
Siluetas. Hayward Gallery, Londres.



Em *Árvore da vida* (figura 4), fotografia que registra uma das performances da série, a artista se cobre de lama e plantas, camuflando seu corpo em uma árvore, em uma espécie de fusão marcada pela dualidade entre presença e ausência. Sobre sua ligação com a natureza, Mendieta afirmou:

Minha arte é a forma de eu reestabelecer os laços que me unem ao universo. É um retorno à fonte materna. Através das minhas esculturas de terra/corpo eu me torno uma com a terra... eu me torno uma extensão da natureza e a natureza torna-se uma extensão do meu corpo. Este ato obsessivo de reafirmar meus laços com a terra é realmente a reativação de crenças primitivas... uma força feminina onipresente, a pós-imagem de ser envolvida dentro do útero. (Manchester, 2009)

A imagem do útero expressa, como em diversas cosmologias, a ligação entre origem, criação e terra. Em Tostes se corporifica no invólucro de barro a ser rompido pela artista; em Mendieta está presente nas *earth-body*, mesmo que de forma simbólica.

Notamos, portanto, a partir dessas três performances a agência da matéria. A relação entre corpo e terra não é apenas uma forma de trazer à cena artística a ênfase em novos suportes e materiais. No caso de Shiraga, exalta-se a energia da lama agente e viva, quase como nas cerâmicas da região de Pueblo de Santa Clara. Em Tostes e Mendieta, corpo e terra são também transformados em ferramentas

transgressoras no que diz respeito aos papéis de gênero e o que se impõe socialmente sobre os corpos de mulheres.



AMBIENTE

Paralelamente ao esforço de artistas tratarem o corpo, em contato com a matéria, como linguagem, especialmente através de performances que vão pavimentar os caminhos da chamada *body art*, outras formas de interação com a terra surgiram a partir dos anos 1960 dentro de tendências nomeadas como *Arte Povera*, *Land Art* e Arte Ambiental.

No primeiro caso, o apelo à terra se deu de maneira tautológica, como em *Un metro cubo di terra* e *Due metri cubi di terra*, de Pino Pascali (figura 5), apresentadas em 1967, na exposição *Arte povera - Im Spazio* que ocorreu na Galeria La Bertesca, em Gênova, e a partir da qual se difundiu a expressão “arte povera”, cunhada pelo crítico e curador Germano Celant.

Em ocasião da mostra, o comentário do curador, e agenciador da sua recém-criada categoria artística, foi o seguinte:

O cubo de terra e o mar de Pascali são feitos de terra e de água. São sinédoques naturais de um mundo natural. É o natural cotidiano privado de cada

máscara, violado no seu tabu de banalidade, despido e desnudado, também dilacerado como paradigma linguístico. (Celant, 1985, p. 30, tradução nossa)

Figura 5.
Pino Pascali, *Due metri cubi di terra* (esquerda) e *Un metro cubo di terra* (direita), 1967. Terra e cola sobre estrutura de madeira. Galleria Nazionale D'Arte Moderna di Roma.



No texto no catálogo, Celant apontava para a manifestação da relação entre arte e vida a partir da linguagem denotativa e da presença física da matéria: a terra, a água, o espaço, o metal, o fogo etc. Em seu argumento, os elementos não simbólicos – “puros” – atacavam o espectador e faziam nascer o horror pela realidade cultural. Defendia que o processo linguístico consistiria em remover, eliminar, minimizar e empobrecer sinais para reduzi-los a seus arquétipos, alegando que aquele era um momento de regressão cultural no qual as convenções iconográficas desfaleciam e as linguagens simbólicas convencionais seriam aniquiladas.

Desta maneira, ele entendia que a tensão entre conservação e transformação, presente em grande parte da esfera social e política

de anos tão agitados como os anos 1960, estava sendo captada pelos artistas que associou à *Arte Povera*. Ainda que tivessem produções bastante distintas, Celant tentou encontrar – especialmente para fins curoriais – uma coesão entre os artistas poveristas que passava pelo retorno ao “homem real”, às repetições plásticas e aos eventos reais e óbvios através do “empobrecimento” (Celant, 1985, p. 30). Assim, ao aceitarem a pobreza e a redução a elementos puros, estes artistas colocariam a arte como protagonista na recusa a uma falsa consciência de realidade. Na verdade, o gesto de Celant revela um interesse em conectar a arte que era produzida na Itália ao cenário artístico internacional, também fortemente marcado por artistas que utilizavam recursos minimalistas, matérias orgânicas, e materiais considerados de “pouco valor artístico”, como a terra.

Outro tipo de tendência artística interessada no uso da terra envolvia a intervenção diretamente na paisagem natural, o que foi nomeado de diversas formas, sendo *Earth Art* e *Land Art* as mais difundidas. A proposta era levar a arte para fora de museus e galerias, e produzir em meio à natureza, o que se apresentava como uma forma de expandir o alcance do “objeto de arte” tradicional e do mercado de arte.

Naquele momento, no entanto, tais preocupações com a natureza e o tratamento da matéria nem sempre se propunham

exatamente ecológicas, no sentido de uma defesa de pautas ambientais. Pelo contrário, o tipo de intervenção que é feita na paisagem pelos americanos Robert Smithson e Michael Heizer, por exemplo, tem sido inclusive colocado em debate sob o prisma decolonial apontando justamente para oposto. Artistas indígenas, como Raven Chacon, do coletivo Postcommodity, afirmam estarem fazendo desde sempre o que o Ocidente exaltou sob o rótulo de *Land Art* e que o que Smithson e Heizer tentaram fazer foi destruir a terra². Além disso, parte da crítica evidencia que os artistas canônicos da *Land Art* dos anos 1960 e 1970 se colocaram como os grandes pioneiros da paisagem, mas que tal ideia de paisagem ou natureza como um espaço vazio ou virgem a ser explorado é na verdade uma visão colonial que reforça o conceito de “deserto” (“wilderness”), dissociando a terra das pessoas que viveram ou ainda vivem nela (cf. Bae-Dimitriadis, 2021; Scott, 2018).

De forma diferente atuou no Brasil Hélio Oiticica quando final dos anos 1970 propôs seu “Contra-Bólide nº 1”. Os Bólides, que segundo Oiticica eram “uma nova ordem de obra e não um simples objeto ou escultura” (Oiticica, 1978, p. 17), começaram a ser produzidos no início dos anos 1960 e eram compostos de recipientes, como caixas garrafas e sacos, que continham materiais diversos, como terra,

areia, água, pigmentos, fotografias e poemas. Através da interação do espectador – abrindo compartimentos, manipulando ou sentindo cheiros e observando as cores e materiais – os Bólides tinham como intuito ativar a percepção sensorial do observador-participador, de forma similar ao que faziam, em maior escala, os penetráveis.

Este era o sentido daquilo que Oiticica afirmava como sendo uma “Arte Ambiental”, segundo o artista: “a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc (...)” (Oiticica, 1966, p. 1). Assim como Arte Povera e *Land Art*, o termo “ambiental” também foi uma espécie de rótulo utilizado para abarcar uma vasta gama de experimentalismos artísticos que propunham que os espectadores deveriam “estar” na obra para poder vê-la e vivenciá-la.

No final dos anos 1970, posicionando-se contra a absorção dos Bólides enquanto objeto, Oiticica propõe um antibólide ou contrabólide, uma revelação, segundo o artista, do “caráter de concreção da obra gênese que comandou a invenção-descoberta da bólide” (Oiticica, 1978, p. 17). Com uma caixa de madeira sem fundo, de 80 x 80 cm, uma porção de terra preta foi “moldada” e deixada no ambiente natural, a céu aberto, formando uma obra de “terra sobre terra” (figuras 6 e 7). A ação, que lembra – inclusive em dimensões – o famoso quadro branco

sobre fundo branco de Malevitch, foi executada por Oiticica em 1979 em ocasião do evento-poético urbano *Caju-Kleemania*, que ocorreu no baixo do Caju, no Rio de Janeiro, local onde havia um aterro sanitário com grande quantidade de lixo acumulado.

Figura 6.

Hélio Oiticica, *Contra Bólide* n. 1 – *Devolver a terra à Terra*, 1979. Forma de madeira e terra. Arquivo Hélio Oiticica.



Figura 7.

Foto de Kleemania, *Devolver a terra à Terra*, 1979. Foto de Ronaldo Goyanes. Fonte: Arquivo Hélio Oiticica.



No processo de criação do contra-bólide, Oiticica reflete retroativamente sobre os Bólides, pois, segundo Guy Brett, nesse gesto o artista testa a eficácia dos Bólides anteriores, numa “espécie de ato interno de negação crítica e afirmação da lógica de sua própria obra, para renovar sua relação com o mundo de modo geral” (Brett, 2005, p.74). Ou seja, no movimento de eliminação das bordas do Bólide e de liberação da terra à própria terra, observamos uma forma de reativação das intenções iniciais de Oiticica, já que desde os anos 1960 não se tratava de aprisionar a terra em caixas, mas ao contrário, expandi-la através da experiência sensorial.

Ao afirmar tal expansão por meio do contra-bólide, já que o quadrado de terra passa a ganhar novos contornos e se integrar ao meio ambiente de forma imprevisível, Oiticica afirma duplamente o caráter *ambiental* de sua descoberta, tanto no sentido do rompimento da simples contemplação, quanto da afirmação de uma natureza que não é inerte, tampouco apenas depósito de recursos, e sim coautora, pois são as condições naturais que determinam os novos limites de seu “programa-obra *in-progress*”.

Desde a ação de Oiticica em 1979, que foi uma das últimas do artista, temos visto um giro paradigmático em relação a maneira como artistas lidam com a natureza, que só reforça o caráter ambíguo de uma arte ambiental. Mais recentemente, mas no mesmo sentido

de afirmá-lo, podemos citar a artista colombiana Delcy Morelos, que tem produzido instalações com terra, como *Earthly Paradise* (2022), em ocasião da 59^a Bienal de Veneza (figura 8). Feita com uma mistura de terra, argila, canela, cravo, cacau, fécula de mandioca, copaíba, bicarbonato de sódio e carvão em pó, a obra ocupou parte do *Arsenale* na mostra *Milk of Dreams* e, através da combinação de aromas que exala dos blocos de terra, também coloca o espectador diante de uma experiência multissensorial que evoca as cosmologias andinas e amazônicas.

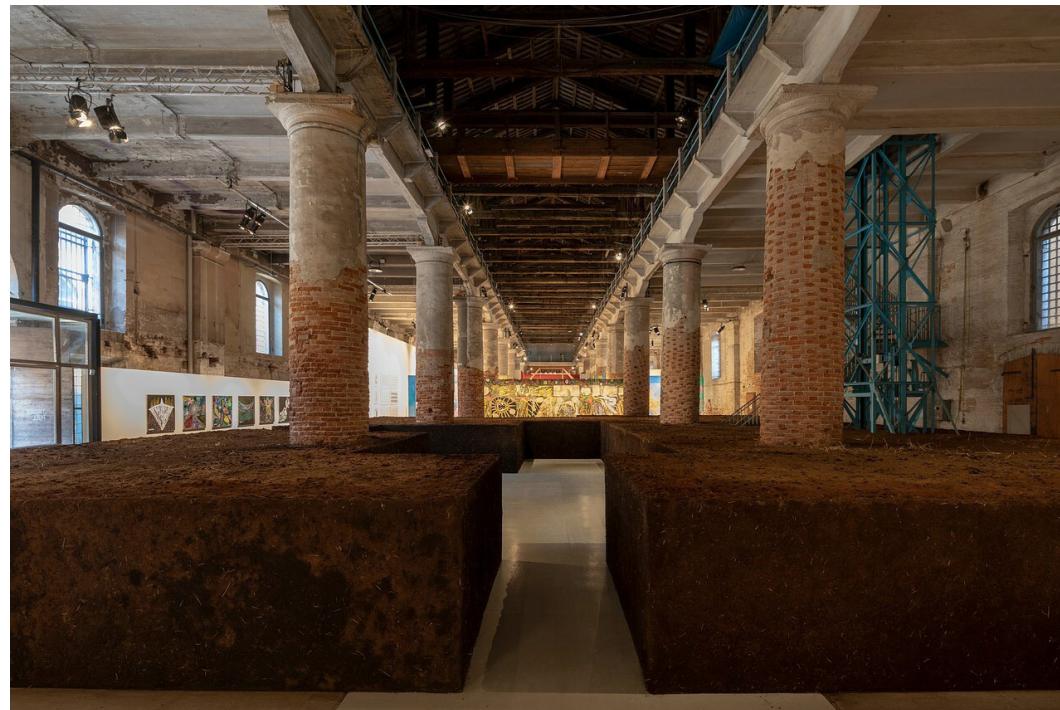


Figura 8.
Delcy Morelos, *Earthly Paradise*, 2022. Terra, argila, canela, cravo, cacau, fécula de mandioca, copaíba, bicarbonato de sódio e carvão em pó. La Biennale di Venezia.

Earthy Paradise, embora tenha uma notável inspiração no *Earth Room* de Walter de Maria, possui outros elementos que extrapolam o uso da terra apenas como questionadora do espaço expositivo. Morelos é uma artista criada no território indígena Embera e educada em Cartagena, seus blocos de terra se relacionam ao estudo do pensamento Uitoto, povo indígena da Amazônia colombiana, e sugerem tanto o fim quanto a origem.

O labirinto aromático de Morelos cria um ambiente imersivo, mas também proporciona um diálogo físico com a terra, uma reflexão mais ampla sobre natureza, tempo e ancestralidade, funcionando como um chamado à reconexão com *Pachamama* e um lembrete – como na obra de Oiticica – daquilo que nos liga: uma energia cíclica que vem da terra e volta à terra.



LUTA

Sem dúvida é possível atribuir à obra de Morelos – uma artista mulher, indígena e latino-americana – uma dimensão política importante, o que nos afasta de um uso tautológico da matéria como em Pino Pascali ou Walter de Maria. Mas é notável que os caminhos trilhados nas últimas décadas são tributários dos

primeiros experimentos com terra nos anos 1950 e 1960. Nas últimas décadas, tendo as questões ambientais se tornado foco de discussões geopolíticas, e o sinal colapso da concepção ocidental que separa cultura e natureza ficado mais evidentes, artistas têm cada vez mais demonstrado grande interesse pela materialidade política da terra, ou seja, pelo uso da terra como ferramenta de ações artísticas engajadas nas quais a origem do material é também uma escolha que atende a uma determinada luta política.

Após o rompimento da barragem em Brumadinho (MG), em 2019, por exemplo, o tema do desastre ambiental esteve presente de diferentes maneiras em produções artísticas. Dentre elas, diversas utilizaram rejeitos do local como matéria prima, como as releituras realizadas pelo “artivista” Mundano. Parte da lama tóxica recolhida foi utilizada nas suas versões de *O Mestiço* (1934), de Cândido Portinari e *O Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral.

Mestiço do Vale do Paraopeba (2019) e *Abaporuapeba* (2019) são compostas da lama da Vale retirada do leito do Rio Paraopeba, spray, resina, verniz e tinta acrílica sobre tela e trazem os conhecidos personagens da arte moderna brasileira como protagonistas da denúncia ambiental. O mestiço (figura 9), por exemplo, encontra-se em meio a um cenário de paisagem devastada (como Brumadinho),

está sujo de lama até o pescoço e suas mãos grandes, que outrora representavam o trabalho braçal na lavoura – símbolo de uma ideia de progresso modernista –, agora representam a luta do ativista expressa também pelo megafone.

Também a tragédia de Brumadinho foi tema da série fotográfica *Quando o tempo dura uma tonelada* (2021), do Duo Paisagens Móveis, dupla composta por Bárbara Lissa e Maria Vaz. As artistas realizaram visitas à região do Córrego do Feijão, atingida pelo rompimento da barragem, e fotografaram as sequelas do evento dois anos depois, notando os efeitos da passagem do tempo (figura 10).

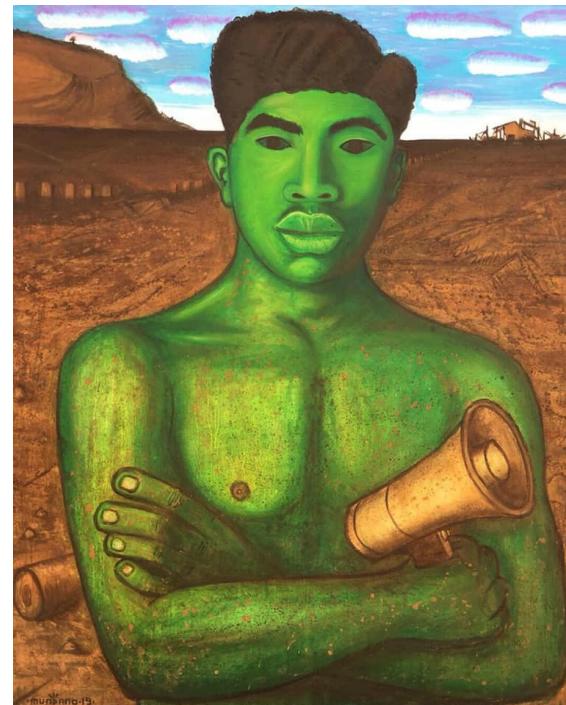


Figura 9.

Mundano, *O mestiço do Vale Paraopeba*, 2019. Lama da Vale retirada do leito do Rio Paraopeba, spray, resina, verniz e tinta acrílica sobre tela, 100 x 120 cm.

Figura 10.
Duo Paisagens Móveis
(Bárbara Lissa e Maria Vaz),
sem título, 2019. Fotografia da série
Quando o tempo dura uma tonelada.
Fonte: site das artistas.
© Paisagens Móveis.



As montagens fotográficas em preto e branco trazem casas, estradas e outras construções que parecem abandonadas. Uma paisagem de devastação em meio à terra e às plantas que continuam a viver no local, a despeito da morte que as circunda. Segundo a dupla:

Ao fotografar em película, o negativo torna-se um testemunho do lugar: coletamos a água local que, neste momento, a população não pode beber ou nadar, pois nos testes feitos estão sendo encontradas altas concentrações de ferro, de alumínio e mesmo de chumbo. Coletamos também a poeira de minério de ferro que, junto dessa água e dos químicos, utilizamos para revelar o filme: as fotografias revelam não apenas imagens do lugar, mas a própria materialidade do Córrego do Feijão, impressa no negativo. (Lissa, Vaz; n.d)

Ao desafiarem a lama, como Shiraga, as artistas comunicam a denúncia ambiental, como Mundano, através da linguagem da

matéria, retratando o tempo suspenso na paisagem e fazendo da tragédia algo ainda visível e inesquecível. A lama, que não é tóxica em si, mas foi intoxicada dadas as condições de exploração dos recursos naturais, rebela-se em uma ação que prova a força e a reação da natureza. Os negativos de Lissa e Vaz se tornam, assim, matéria-testemunha das vidas (humanas e não humanas) que foram vitimadas. As imagens, focadas nas paisagens e suas alterações, evidenciam mais uma vez a agência da terra, que se eterniza no processo de revelação fotográfica.

Esses são exemplos de como são exploradas as possibilidades da materialidade política da terra, no entanto, outras maneiras de abordar a sua agência também têm sido utilizadas de forma combativa à visão ocidental de natureza enquanto recurso. A oposição a esse pensamento, como apontou Viveiros de Castro (2002), já estava presente muito antes na base das cosmologias ameríndias e, como assinala a crítica de Chacon a respeito da *Land Art*, artistas não indígenas vêm fazendo aquilo que os povos indígenas sempre fizeram.

É nesse movimento, somado ao destaque que artistas indígenas têm conquistado na última década, que gostaríamos de ressaltar a obra *Excitação do barro seco* (figura 11), de Aislan Pankararu, como uma outra forma da abordagem supracitada.

Figura 11.
Aislan Pankararu,
Excitação do barro seco, 2021.
Tinta acrílica sobre tela,
70 x 110 cm. Foto: Galeria Galatea.



A tinta sobre tela, que dentro da ontologia e da História da Arte Ocidental representa uma das manifestações artísticas mais tradicionais, ganha outra dimensão quando pensada como “armadilha para levar bons curiosos a um lugar de reflexão profunda”, como disse Jaider Esbell (2021). Na tela do artista Pankararu, pontos dourados brilhantes emergem em meio a tons terrosos, feixes de tinta são cobertos por eles e se sobreponem a um fundo laranja de pinceladas aparentes que deixam transparecer a materialidade da pintura. O dourado impressiona e capta a atenção até mesmo do observador mais desatento, o contraste

com os pontos pretos faz sobressair ainda mais a luz, mas não se trata de reproduzir com a cor o brilho de metais ou tecidos, tampouco de propor uma reflexão formal por meio do pigmento. A pintura aqui, mais uma vez em sua história, parece afirmar sua capacidade elástica que, de Alberti a Fontana, propõem-se ser repensada.

Excitação do barro seco foi apresentada em duas exposições recentes, “DA TERRA À TERRA”, na Universidade Estadual de Campinas, em 2022, e “Brasil futuro: as formas da democracia”, no Museu Nacional da República, em 2023. Em ambas as mostras, houve uma preocupação com a presença de artistas indígenas na discussão de pautas urgentes, porém, elas ressaltaram aspectos distintos, ainda que complementares, da mesma obra. Na primeira, *Excitação do barro seco* foi apresentada em uma exposição que se pretendia dialogar com a necessidade de pensar questões ambientais a partir de uma reflexão sobre a terra em seus mais diferentes sentidos: morada, matéria, superfície e elo que liga todos os seres que coabitam no planeta. Na segunda, a obra é pensada como parte agente no processo de retomada das formas e faces da democracia no Brasil, essa entendida como incompleta e em processo de construção.

Aislan Pankararu tem uma história pessoal atravessada pela questão da mobilidade e pela religiosidade de seu povo³. Com o

avanço da exploração colonial e da consolidação dos europeus e seus interesses no território ameríndio, o povo Pankararu foi alvo de constantes missões jesuíticas que chegaram à região Nordeste e, ainda que tenham assimilado parcialmente a cultura do colonizador, mantêm até hoje parte de suas práticas culturais e religiosas⁴. Embora majoritariamente se considerem católicos, eles cultivam, por exemplo, a crença nos *Encantados* e as práticas culturais que a envolvem, como danças, festas e processos de cura.

Segundo Maximiliano Carneiro da Cunha (2007, p. 50), os *Encantados* são para os Pankararu como “espíritos dos antepassados’ que tiveram algum destaque na vida social do grupo e são reverenciados até hoje”. São, portanto, as figuras centrais da cosmovisão Pankararu, e sua representação em forma terrena “se dá através dos Praiás, indivíduos especificamente designados pelas lideranças Pankararu que, sob uma máscara ritual que lhes cobre todo o corpo, dançam músicas executadas durante os ceremoniais” (Cunha, 2007, p. 50). Sua manifestação se dá pela primeira vez através da *semente*, ainda que as formas dessa manifestação (e do encantamento) não possam ser totalmente narradas, pois configuram uma espécie de mistério que não é revelado a todos (cf. Arruti, 1996).

De acordo com Cláudia Mura (2013, p. 180), tais *sementes* apresentam características peculiares, “tendo consistência, forma e

cor que devem ser avaliadas” (geralmente por autoridades familiares) e não são “necessariamente uma semente, podendo ser uma pedra ou um fóssil, ou, ainda, uma cerâmica que os índios levam geralmente em seu aiô – bolsa de caroá (...).” Ainda, as *sementes* são dotadas de subjetividade, uma vez que elas escolhem, pois têm vontade própria, o seu *zelador*⁵, ou seja, o humano incumbido do *levantamento* – termo utilizado para se referir ao ritual em que se confeccionam as vestimentas dos *praiás*. Este pode ser considerado um caso no qual, como apontou Philipe Descola (apud Castro, 2013, p. 353)⁶, “o referencial comum a todos os seres da natureza não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição”, característica comum a diversos povos ameríndios.

Na obra de Aislan Pankararu, a matéria em estado excitado é representada principalmente pelos pontos de tinta, uma poeira suspensa e brilhante que acompanha os rastros das camadas de cor por detrás. Como o próprio artista sugere que sua arte seria uma forma de trazer as referências de seu povo e sua ancestralidade, é possível notar que a disposição dos traços, as cores, como também a curvatura que marca a composição central, lembram a “saia” de um *praiá* em movimento, uma referência muito presente na produção do artista.

Quando se manifestam por meio de *praiás*, os *Encantados* o fazem nos terreiros, lugar central para a prática de celebrações

Pankararu. Cunha observa que os Pankararu, quando dançam no terreiro, o fazem com passos curtos e ligeiros, o que muitas vezes dá a impressão de que estão flutuando; ilusão realçada pela terra seca – que na obra de Aislan se apresenta como o “barro seco excitado” – que eles levantam (Cunha, 1999, p. 61) formando uma espécie de névoa marrom (figura 12).

Segundo o artista, a poeira advinda dos terreiros representa cura e proteção. Em *Excitação do barro seco*, os pontos de tinta dourados, especialmente a maneira como brilham ao refletirem a luz, parecem reforçar este aspecto de uma terra dotada de agência curativa e protetiva.



Figura 12.
Praiás na Dança da Toré na
Festa do Menino do Rancho, 2014.
Aldeia Brejo dos Padres,
Jacaratu, Jatobá, Pernambuco.
Foto: Renato Soares.

Por fim, consideramos que a obra exerce também a sua forma de agência social. Em diversas situações públicas, Aislan afirmou que sua atuação como artista se deu em um momento em que, isolado pelas incertezas do mundo pandêmico, em um contexto de falta de pertencimento em espaços marcados pelos privilégios da branquitude, ele buscou uma forma de se conectar com seus parentes, sua ancestralidade e cultura.

Seria este um caso daquilo que Esbell considerou como aquele no qual “a arte indígena encosta na arte geral enquanto sistemas próprios, mas elas não se fundem nem se confundem totalmente, *a priori*” (Esbell, 2018), ou seja, a tinta sobre tela de Aislan não é apenas um quadro, objeto material e artístico segundo a tradição ocidental. Tem sim a função de paciente (ou criatura, para lembrar as antigas cosmogonias), mas ao mesmo tempo age sobre o próprio artista (é também criadora), provando que os objetos não apenas fornecem um cenário para a ação humana; eles são parte integrante dela (cf. Godsen; Marshall, 1999). Ainda que Aislan não utilize a terra como matéria em seu sentido mais óbvio, o faz de maneira simbólica, mas não menos agente, indo sua estratégia ao encontro de um processo curativo ao qual as manifestações naturais-culturais de seu povo estão ligadas.

O que tem feito o artista é, a partir de intersecções entre a ontologia de seu povo e o sistema de arte não indígena, trazer suas raízes à superfície, não só como armadilha, mas também como cura em um processo mais amplo de luta pela sobrevivência, pois, ainda como disse Esbell, “não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar de direito à terra e à vida” (Esbell, 2018).

■ CONCLUSÃO

A partir da compreensão de que a terra, em suas diferentes formas, tem sido alvo de interesses artísticos, para além da representação da paisagem, e notando como a partir do segundo pós-guerra o empenho em fazer da terra objeto, linguagem e suporte artístico tem sido uma tendência que cruza fronteiras geográficas e culturais, propusemos a análise deste fenômeno a partir de três eixos: o primeiro em relação ao corpo, ou seja, a utilização do corpo enquanto elemento expressivo junto à terra, como é o caso de artistas como Kazuo Shiraga, Celeida Tostes e Ana Mendieta. Em todos, tanto o uso do corpo quanto da terra se dá em contextos sócio-políticos de repressão e/ou tentativa de superação de traumas, sendo a agência do corpo e da terra uma forma de afirmar o caráter experimental da arte naquele momento.

O segundo tipo de uso da terra pode ser compreendido, desde os anos 1960, como um interesse por materiais que eram considerados de “pouco valor artístico”. Assim, artistas se voltaram à precariedade dos materiais, e nisso se inclui a terra, seja de forma tautológica, como Pino Pascali, ou com interesse de desenvolver processos ambientais de interação multissensoriais, como fazem Hélio Oiticica e Delcy Morelos, que afirmam a agência da natureza e provocam um chamado à sensibilização do espectador-participador.

Por fim, entendemos que os caminhos abertos, a partir dos anos 1960 e 1970, no que diz respeito ao uso da matéria terra, culminam nos dias de hoje em artistas como Mundano e a dupla Duo Paisagens Móveis, que recorrem ao uso da terra enquanto forma de denúncia de questões socioambientais, como por exemplo, a tragédia em Brumadinho. Além disso, apontamos para o constante uso da terra, seja enquanto objeto, matéria, suporte ou forma de expressão, por parte de comunidades indígenas, o que se expressa, por exemplo, na obra do artista Aislan Pankararu, que partindo de elementos de seu povo e sua cultura ancestral, afirma em sua pintura a agência curativa e protetora da terra seca do terreiro, o que não deixa de ser uma forma de luta pela visibilidade e sobrevivência.

Portanto, ainda que mediados por circunstâncias locais e diferentes aspectos formais, os artistas apresentados aqui, que são apenas um recorte de tantos outros na mesma tendência, se mostraram interessados no uso da terra como elemento artístico primordial. Em um momento no qual as questões socioambientais se tornam cada vez mais candentes, as emoções e experiências são a base para um profundo envolvimento filosófico com a ecologia, como afirma Timothy Morton (2021). Assim, se formas alternativas de sensibilização são cada vez mais urgentes, faz-se necessário, como o presente texto procurou fazer, buscar a partir da crítica e história da arte caminhos para a compreensão de expressões artísticas nas quais a natureza desempenha um papel agente.

NOTAS

- 1** Shiraga executou sua performance no pátio frontal do Ohara Hall de Tóquio três vezes durante a Primeira exposição de Arte Gutai.
- 2** Entrevista de Raven Chacon no documentário *Through the Repellent Fence: A Land Art Film* (2017), de Sam Wainwright Douglas.
- 3** Os Pankararu habitam diferentes lugares do território brasileiro, residindo majoritariamente em Pernambuco, no contrafrente do estado, entre os municípios de Petrolândia, Jatobá e Tacaratu, próximos à região do Rio São Francisco. Há também uma parcela deles em Minas Gerais, Bahia e São Paulo, onde ocupam, em sua maioria, a favela do Real Parque, mas se distribuem também em outras localidades da cidade. Aislan Pankararu viveu o trânsito entre aldeia Brejo dos Padres e os centros urbanos desde a infância, tendo se formado em medicina pela Universidade de Brasília e, posteriormente, mudado para São Paulo, onde vive e trabalha atualmente.
- 4** Além da questão religiosa, é possível citar a questão linguística: os Pankararu expressam-se em português e em sua língua, uma variante do Tupi-Guarani, considerada quase extinta.
- 5** Os zeladores têm como atribuições confeccionar as vestimentas dos praiás e oferecer fumo regularmente aos encantados (cf. Matta, 2009).
- 6** Publicação original, Descola (1986).

REFERÊNCIAS

ARRUTI, José Maurício Paiva Andion. **O reencantamento do mundo**: trama histórica e arranjos territoriais Pankararu. 1996. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ.

BAE-DIMITRIADIS, Michelle. Land-Based Art Criticism: (Un)learning Land Through Art. **Visual Arts Research**, vol. 47, n. 2, p. 102–114, janeiro de 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5406/visuartsrese.47.2.0102>. Acesso em: 8 ago. 2023.

BEAUVIOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

BRETT, Guy. Um paradoxo de contenção. In BRETT, Guy. **Brasil experimental**: arte e vida, proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

BROTHERSTON, Gordon; MEDEIROS, Sérgio (org). **Popol Vuh**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CELANT, Germano. **Arte Povera**: storie e protagonisti, Milão: Electa, 1985.

COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel (org). **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2014.

CUNHA, Maximiliano Carneiro da. Performance e prática nos ceremoniais Pankararu. In ATHIAS, Renato (org.) **Povos Indígenas de Pernambuco**: identidade, diversidade e conflito. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

CUNHA, Maximiliano Carneiro da. **A música encantada Pankararu** (toantes, toré, ritos e festas na cultura dos índios Pankararu). Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural). – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999.

DESCOLA, Phillippe. **La nature domestique**: symbolisme et praxis dans la ricologie des Achuar. Paris: Maison des Sciences de L'Homme, 1986.

ESBELL, Jaider. Artista indígena que fomentou a Bienal desse ano, Jaider Esbell revela seu esforço para trazer a arte dos povos originários para o centro do debate. Entrevista concedida a Artur Tavares. **Elástica**. out de 2021. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>. Acesso em: 8 ago. 2023.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. **Select**. jan. de 2018. Disponível em: <https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acesso em: 8 ago. 2023.

GELL, Alfred. **Arte e agência**: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GODSEN, Chris; MARSHALL, Yvonne. The Cultural Biography of Objects. **World Archaeology**, vol. 31, n. 2, p. 169-178, outubro de 1999.

JIRŌ, Yoshihara. Gutai Art Manifesto / Traduzido para o inglês por Reiko Tomii. [originalmente publicado como Gutai bijutsu sengen]. **Geijutsu Shinchō**, vol. 7, n. 12, p. 202–204, dezembro de 1956. Disponível em: <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>. Acesso em: 19 ago. 2023.

LISSA, Bárbara; VAZ, Maria. Quando o tempo dura uma tonelada (2021). **Paisagens móveis**, n.d. Disponível em: <<https://www.paisagensmoveis.com/quando-o-tempo-dura-uma-tonelada>>. Acesso em: 8 ago. 2023.

MANCHESTER, Elizabeth. Untitled (Silueta Series Mexico). **Tate**, 2009. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-silueta-series-mexico-t13357>>. Acesso em: 8 ago. 2023.

MATTA, Priscila. Dois elos da mesma corrente: os rituais da corrida do Imbu e da Penitência entre os Pankararu. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 18, p. 1-352, 2009.

MORTON, Timothy. **All Art is Ecological**. Londres: Penguin, 2021.

MURA, Claudia. “**Todo mistério tem dono!**”: ritual, política e tradição de conhecimento entre os Pankararu. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013.

NARANJO, Tessie. Cultural Changes: The Effect of Foreign Systems at Santa Clara Pueblo. In WIGLE, Marta; BABCOCK, Barbara A. (org.), **The Great Southwest of the Fred Harvey Company and the Santa Fe Railway**. Phoenix: The Heard Museum, 1996.

OITICICA, Hélio. **Posição e Programa – Programa Ambiental – Posição ética**, 1966. Projeto HO, doc. Nº 0253/66. Disponível em: <<https://projetooho.com.br/pt/home/>>. Acesso em: 19 ago. 2023.

OITICICA, Hélio. **Caderno-Caju**, de 10 dez. 1978 a 1 jan. 1980. Projeto HO, doc. nº 0123/78. Disponível em: <<https://projetooho.com.br/pt/home/>>. Acesso em: 19 ago. 2023.

PALLASMAA, Juhani. Matter, Hapticity and Time: Material Imagination and the Voice of Matter. **Building Material**: Architectural Association of Ireland, n. 20, p. 171-189, 2016.

SCOTT, Emily Eliza. Decentering Land Art from the Borderlands: A Review of Through the Repellent Fence. **Art Journal Open**, 27 de março de 2018. Disponível em: <http://artjournal.collegeart.org/?p=9819>. Acesso em: 8 ago. 2023.

FILMES

Through The Repellent Fence: A Land Art Film (2017), Sam Wainwright Douglas, Estados Unidos, 74', son., col.

■ SOBRE A AUTORA

Gabrieli Priscila Simões é Doutoranda em história da arte no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Campinas. Pela mesma universidade, possui graduação e mestrado em história e especialização em artes visuais, intermeios e educação.

Artigo recebido em
3 de abril de 2023 e aceito em
3 de agosto de 2023.

A PINTURA COMO RESISTÊNCIA: GILLES DELEUZE INTÉRPRETE DO PINTOR IRLANDÊS FRANCIS BACON

CARLOS HENRIQUE DOS SANTOS FERNANDES

**LA PEINTURE COMME RÉSISTANCE:
GILLES DELEUZE INTERPRÈTE DU
PEINTRE IRLANDAIS FRANCIS BACON**

**LA PINTURA COMO RESISTENCIA:
GILLES DELEUZE INTÉRPRETE DEL
PINTOR IRLANDÉS FRANCIS BACON**

RESUMO

Artigos inéditos
Carlos Henrique dos
Santos Fernandes*

⑩ <https://orcid.org/0000-0002-3624-2349>

*Universidade Federal
de São Carlos (UFSCar),
Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.210190

O presente ensaio procura mostrar, em caráter introdutório, como a recusa à figuração, na pintura de Francis Bacon, cuja principal consequência pode ser vista na deformação de suas Figuras, pode vincular-se à noção de criação deleuziana como um ato de resistência. Para tanto, num primeiro momento, apresentam-se algumas interpretações fenomenológicas elaboradas por Gilles Deleuze e aplicadas às pinturas do pintor irlandês. Num segundo momento, ao apontar o limite destas interpretações frente aos retratos histéricos pintados por Bacon, busca-se aprofundar a ideia de uma interpretação alternativa que o próprio filósofo francês propõe por meio do conceito de *corpo sem órgãos* (CsO). Por fim, num terceiro momento, aproximando-se das técnicas pictóricas de Bacon, tenta-se trazer à luz o problema da deformação como um ato de resistência.

PALAVRAS-CHAVE Deformação; Francis Bacon; Gilles Deleuze; Pintura; Resistência

RESUME

Cet essai cherche à montrer, de manière introductory, comment le refus de la figuration, dans la peinture de Francis Bacon, dont la principale conséquence se manifeste dans la déformation de ses Figures, peut être lié à la notion deleuzienne de la création comme un acte de résistance. En premier lieu, quelques interprétations phénoménologiques sont présentées, élaborées par Gilles Deleuze et appliquées aux peintures du peintre irlandais. Alors, en pointant la limite de ces interprétations, face aux portraits hystériques peints par Bacon, nous cherchons à approfondir l'idée d'une interprétation alternative que le philosophe français lui-même propose à travers le concept du corps sans organes (CsO). Enfin, abordant les techniques picturales de Bacon, nous tentons de mettre au jour le problème de la déformation comme un acte de résistance.

MOTS-CLÉS

Deformation; Francis Bacon; Gilles Deleuze; Peinture; Résistance

RESUMEN

El presente ensayo busca mostrar, en carácter introductorio, cómo el rechazo a la figuración en la pintura de Francis Bacon, cuya principal consecuencia vemos en la deformación de sus figuras, puede relacionarse con la noción de creación deleuziana como un acto de resistencia. En un primer momento, se presentan algunas interpretaciones fenomenológicas elaboradas por Gilles Deleuze y aplicadas a las pinturas del pintor. Después, al señalar el límite de estas interpretaciones frente a los retratos histéricos pintados por Bacon, se busca profundizar en la idea de una interpretación alternativa que el propio filósofo francés propone a través del concepto de cuerpo sin órganos (CsO). Finalmente, en un tercer momento, acercándonos a las técnicas pictóricas de Bacon, intentamos arrojar luz sobre el problema de la deformación como un acto de resistencia.

PALABRAS CLAVE

Deformación, Francis Bacon, Gilles Deleuze, Pintura, Resistencia





*Ao nosso Mestre em Estética,
Luís F. S. Nascimento (in memoriam).*

Em seu estudo *Deleuze, a arte e a filosofia* (2009), ao debruçar-se sobre a única obra que Gilles Deleuze (1925-1995) consagrou à pintura, a saber, *Francis Bacon: lógica da sensação*¹, Roberto Machado sintetiza-a como sendo um duplo esforço analítico complementar.

Em *Francis Bacon: lógica da sensação*, Deleuze faz dois tipos de análise complementares: uma análise estrutural, que explica a composição dos quadros de Bacon, e uma análise genética, que reconstrói o processo pictural, o ato de pintar. (Machado, 2009, p. 222)

À *análise estrutural*, Machado refere-se à tripartição elementar das pinturas de Bacon, por Deleuze, em Figura, contorno (ou área redonda) e grande superfície plana, reportando-os, sobretudo, ao problema do movimento duplo da sensação: o centrípeto, que vai da Figura para a grande superfície plana, e o centrífugo, que

vai dessa superfície para a Figura. Por exemplo, em *Três estudos de Lucian Freud*, de 1969 (ver Figura 1, a qual tomaremos como modelo para as questões a serem desenvolvidas no presente texto), podemos observar esses três elementos (a Figura humana sentada em uma cadeira, a área redonda acinzentada e a grande superfície plana amarela), bem como acompanhar o duplo movimento da sensação proposto por Deleuze: da Figura à superfície, e vice-versa.

Figura 1.
Francis Bacon: *Três estudos de Lucian Freud*, (1969b). Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm.
Fonte: <https://www.francis-bacon.com/art/influence-inspiration/contemporaries/lucian-freud>.



Quanto à *análise genética*, Machado refere-se à primazia no ato de pintar de Bacon, de acordo sempre com Deleuze, uma “manipulação do acaso”, discutindo a relação das manchas livres com o controle (a própria autocrítica do pintor); relação inclusive que se associa à discussão do diagrama ao mesmo tempo como caos e ordem em suas pinturas. Retomaremos detalhadamente essa abordagem

mais adiante, mas, à guisa de introdução, importa considerar que se trata aqui de um procedimento pictórico paradoxal, ou seja, em que se põe em jogo ao mesmo tempo o caótico e o ordenado, em alguma parte do quadro, pelo diagrama; em suma, um exercício pictórico que busca criar um acontecimento, uma “possibilidade de fato”, vivas Figuras, como acreditamos ver, por exemplo, no movimento da Figura sugerido no tríptico de Lucian Freud (ver Figura 1).

A exposição de Machado torna, de certo modo, mais clara e organizada uma linha de pensamento seriada e gradativamente complexa sobre a interpretação deleuziana das pinturas de Francis Bacon. Por isso, longe de apresentar toda a “ordem relativa” de Deleuze dessa “lógica geral da sensação”, tão bem esquematizada pelo estudo de Machado, façamos antes um recorte neste plano – enquanto um exercício introdutório – e tentemos ver como, para Deleuze, nas pinturas de Bacon, podemos encontrar uma crítica à representação, passando de algumas interpretações fenomenológicas da sensação para outra mais apropriada, a saber, uma interpretação *histérica*. Nossa proposição principal é a de que essa crítica deleuziana aponta para o caráter de *resistência* na criação pictórica de Bacon, justificando positivamente, inclusive, a deformação em suas Figuras.

■ COMO PODEMOS INTERPRETAR AS FIGURAS DE FRANCIS BACON?

Para Deleuze, existem duas maneiras de se contrapor à representação ou à figuração na história da pintura: pela forma abstrata ou pelo figural. Segundo o filósofo francês, o pintor Francis Bacon – como veremos – escolheu essa última maneira. Há uma diferença terminológica entre “figuração” (ou figurativo) e “Figura” (ou figural) que precisamos esclarecer de início. Tendo Bacon escolhido a Figura, não significa que ele compactue com a figuração, antes disso, argumenta Deleuze, é para opor-se de modo mais direto e sensível do que a via da abstração, forma pura, a qual “se dirige ao cérebro e age por intermédio do cérebro”, que Bacon caminha para o figural (Deleuze, 2007, p. 42).

Contudo, essa via “em direção à Figura”, nerval, se quisermos assim nomeá-la, em oposição à neural, não é uma marca genuinamente baconiana. Na verdade, ela manifesta “o fio” nervoso que liga Bacon a outro pintor. De acordo com Deleuze, foi Cézanne quem, embora não tenha sido o inventor, “deu a essa via da Figura um nome simples: a sensação”. Há duas aproximações entre Bacon e Cézanne no tocante à sensação: em primeiro lugar, “a forma referida à sensação (Figura) é o contrário da forma referida a um objeto que ela deveria representar (figuração)”. Isto é, a Figura ou sensação não passa pelo cérebro, como

uma história a ser narrada. Em segundo lugar, “a sensação é o que passa de uma ‘ordem’ a outra, de um ‘nível’ a outro, de um ‘domínio’ a outro”. Ou seja, ela opera – como tentaremos demonstrar ao longo de nosso texto – *deformações*. Em síntese, enquanto a pintura figurativa (ilustrativa, narrativa, representativa) e a pintura abstrata “passam pelo cérebro” e permanecem “*num mesmo nível*” (Deleuze, 2007, p. 42-44), a saber, o cognoscível, a pintura “figural” age diretamente sobre o nosso sistema nervoso, sobre a *carne*, movimentando-se em vários níveis de sensação.

Mas, como podemos interpretar as pinturas de Bacon? Indo mais além da mera interpretação de que cada nível corresponderia a uma sensação específica, Deleuze sustenta que cada Figura, cada quadro de Bacon, possui diferentes níveis ou ordens de uma mesma sensação, ou seja, a sensação em uma Figura já está em uma sequência, em uma pluralidade; acontecendo de a sensação *sintetizar* essas ordens, níveis ou domínios: uma Figura, vários níveis de uma sensação. Atento ao vocabulário de Bacon em entrevistas que o pintor concedeu ao crítico de arte inglês David Sylvester, Deleuze levanta algumas hipóteses sobre o que seriam as “ordens de sensação”, os “níveis sensitivos”, os “domínios sensíveis” ou as “sequências moventes”, e o que produziria o caráter sintético da sensação em

Bacon. Para o que nos interessa discutir no momento, vejamos quatro dessas interpretações. As duas primeiras, que, antecipamos, serão rejeitadas por Deleuze, sustentam, respectivamente, que (a) é o objeto representado que produz a unidade da sensação, bem como (b) os níveis de sensação são vistos como sentimentos contraditórios.

No primeiro caso, sendo a Figura oposta à figuração, em Bacon seria “teoricamente impossível” um objeto *representado* produzir a unidade da sensação. Não é a intenção de Bacon representar, insiste em dizer-nos Deleuze. No entanto, mesmo quando secundariamente se figura algo, pois, na prática, “qualquer coisa é ainda figurada”, como um papa que grita (ver, por exemplo, o quadro *Figura com carne*,² de 1954), “essa figuração segunda se baseia na neutralização de qualquer figuração primária” (Deleuze, 2007, p. 45). Para negar essa “figuração primária”, “espontânea”, “sensacional”, “clichê”, na qual um quadro contaria uma história, e atingir o figural, Bacon tem de enfrentar um grande desafio.

É preciso às vezes se voltar contra seus próprios instintos, renunciar à sua experiência. Bacon traz consigo toda a violência da Irlanda, a violência do nazismo, a violência da guerra. Ele passa pelo horror das Crucificações, sobretudo do fragmento de Crucificação, da cabeça-vianda, ou da mala ensanguentada. Mas quando julga seus próprios quadros, se afasta de todos

os que são muito “sensacionais”, pois a figuração que aí subsiste reconstitui, mesmo que secundariamente, uma cena de horror, reintroduzindo assim uma história a ser contada: até mesmo as touradas são dramáticas demais. Desde que haja horror, uma história se reintroduz, e perde-se o grito. (Deleuze, 2007, p. 45-46)

Assim, essa primeira *interpretação representativa* deve ser descartada, porque considera erroneamente o fato de Bacon em suas pinturas representar, ilustrar ou narrar por objetos e nesses encontrar aquilo que produziria a síntese da sensação. Pelo contrário, contra a figuração, rompendo com a ilustração, Bacon quer pintar, por exemplo, o grito do Papa, o figural, o *fato* mais do que o horror (figuração primária, sensacional, clichê) que introduziria uma história no quadro. Tal tarefa é complexa, pois requer do pintor, por exemplo, como vimos, certa recusa de sua experiência pessoal e histórica.

Já a segunda explicação, a qual poderíamos chamar de *interpretação psicanalítica*, também deve ser rejeitada, segundo Deleuze, porque confunde os níveis ou as valências de uma sensação com uma ambivalência do sentimento. A interpretação de que em uma única Figura se “exprimiria amor e hostilidade pela pessoa”, por exemplo, é sugerida por Sylvester, em entrevista, mas rebatida por Bacon como sendo uma explicação demasiadamente lógica de seu fazer pictórico.

Mais que isso, escreve Deleuze, essa ambivalência da Figura suporia “sentimentos que a Figura teria em relação às coisas representadas, em relação a uma história contada” (Deleuze, 2007, p. 47). Entretanto, nas pinturas de Bacon não há sentimentos representados, mas sim a presença de afetos, de sensações.

Já a terceira e a quarta interpretações, quais sejam, (c) a motriz e (d) a “mais ‘fenomenológica’”, são mais interessantes a Deleuze para tentar explicar os níveis de sensação e a sua unidade ou síntese nas pinturas de Bacon, embora, como veremos no tópico seguinte de nosso texto, sejam ainda insuficientes. Senão analisemos.

A *interpretação motriz* propõe, de início, que os níveis de sensação sejam explicados por um movimento sintético, como atestam sua fascinação “pelas decomposições de movimento de Muybridge”, pelos “movimentos violentos de grande intensidade” (Deleuze, 2007, p. 48), como vemos, por exemplo, em *Retrato de George Dyer e Lucian Freud*³, de 1967, ou pelo “estranho passeio”, por exemplo, de *Homem carregando uma criança*⁴, de 1956. Mas, justamente esse “passeio” leva Deleuze ao “estatuto do movimento em Bacon”, aproximando-o de Samuel Beckett (1906-1989), Karl Philipp Moritz (1756-1793) e Franz Kafka (1883-1924), invertendo a suposição inicial de que os níveis de sensação

se explicam por um movimento sintético, ao afirmar que “são os níveis de sensação que explicam o que subsiste de movimento” (Deleuze, 2007, p. 48).

O “estranho passeio” de Bacon pode ser explicado, segundo Deleuze, da mesma forma que o passeio dos personagens de Beckett⁵, cujas caminhadas não deixam “sua área redonda ou seu paralelepípedo” (Deleuze, 2007, p. 48), assim como vemos na pintura da criança paralítica e sua mãe, de 1965 (ver a pintura *À maneira de Muybridge, mulher esvaziando tigela de água e criança paralítica de quatro*⁶); ou ainda à maneira da “lei de Beckett e Kafka” de que “para além do movimento há a imobilidade, para além do ser em pé há o ser sentado; e para além do ser sentado, o ser deitado, para finalmente se dissipar” (Deleuze, 2007, p. 48). Esse “passeio estranho” atesta que o estatuto do movimento em Bacon é, paradoxalmente, o imóvel, a imobilidade, o movimento num mesmo lugar, o espasmo. Assim sendo, a *interpretação motriz* aponta para uma “elasticidade da sensação”, isto é, antes do movimento explicar os níveis ou as ordens da sensação, são estes “níveis” ou estas “ordens” que explicam o movimento.

Por fim, é possível interpretar os níveis, as ordens ou os domínios da sensação como se referissem a distintos órgãos dos sentidos, sendo que “cada nível, cada domínio, teria uma maneira de remeter

aos outros, independentemente do objeto comum representado” (Deleuze, 2007, p. 49). Essa interpretação “mais ‘fenomenológica’” veria nas pinturas de Bacon o “momento ‘pático’ (não representativo) *da sensação*”, em que *ouviríamos* os cascos do touro, por exemplo, em *Estudo para tourada n°1*,⁷ de 1969; ou *tocaríamos* como se toca “o estremecimento do pássaro enfiando-se no lugar da cabeça”, no *Tríptico*⁸, de 1976; ou, ainda, sentiríamos todos os sentidos ao mesmo tempo, como no tríptico *Três estudos de Lucien Freud* (ver Figura 1), de 1969, ou como na pintura *Estudo de Isabel Rawsthorne*⁹, de 1966, em que “o retrato de Isabel Rawsthorne faz aparecer uma cabeça à qual são acrescentados ovais e traços para arregalar os olhos, dilatar as narinas, prolongar a boca, mobilizar a pele [...]” (DELEUZE, 2007, p. 49). Essa interpretação, portanto, indica que a tarefa do pintor é “fazer ver” uma “unidade” dos sentidos e “fazer aparecer” uma Figura com todos os sentidos, de que o *ritmo musical* seria um paradigma.

■ UMA INTERPRETAÇÃO HISTÉRICA DO CORPO: O CORPO SEM ÓRGÃOS

No entanto, essa última interpretação fenomenológica¹⁰ como unidade dos níveis de sensação ainda não basta, de acordo com o filósofo francês, porque ela apenas dá conta do “corpo

vivido”, do corpo organizado, do organismo ritmado. É preciso ir além (ou seria aquém?) da imaterialidade, da *desencarnação* dos sentidos que a música promove, e procurar no corpo *encarnado* a sua própria explicação. Daí a necessidade de uma interpretação que abarque a carne, a cabeça-vianda de Bacon retratista, em que, nas entrevistas a Sylvester, o vemos relatar: “Sempre me tocaram muito os quadros que mostram matadouros e carnes...” (Bacon apud Sylvester, 2007, p. 23); ou ainda revelar: “Bem, claro, nós somos carne, somos *carcaça em potencial*. Sempre que entro num açougue penso que é surpreendente eu não estar ali no lugar do animal” (Bacon apud Sylvester, 2007, p. 46, grifo nosso).

Há nas pinturas de Bacon uma violência que as interpretações que vimos, até aqui, não são capazes de resolver. Nessa perspectiva violenta, de ultrapassagem do que está ordenado, Deleuze põe-se ao lado do poeta Antonin Artaud (1896-1948) que luta contra o organismo, contra a organização dos órgãos no corpo. Para Deleuze, foi Artaud que “descobriu e nomeou” de corpo sem órgãos¹¹ esse movimento ou mergulho “para além do organismo” (Deleuze, 2007, p. 51)¹².

Em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, em parceria com Félix Guattari, no platô de número 6, intitulado “28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos”, ambos os

filósofos franceses articulam o *CsO* de Artaud ao projeto deles contra a psicanálise, ou melhor, contra a noção de desejo como falta, propondo uma esquizoanálise¹³. No entanto, um dos maiores problemas que os autores enfrentam nesse texto, se não estamos redondamente enganados, é o da possibilidade de criar um *CsO* “em nós” que não seja nem *canceroso*, como o de um fascista, nem *vazio*, como o “de um drogado, de um paranoico ou de um hipocondríaco” (Deleuze; Guattari, 1999, p. 24). Ou seja, o problema de criar um terceiro *CsO*, problema que, segundo os autores, Artaud, aliás, “não para de enfrentar”.

A respeito disso, a resposta que Deleuze e Guattari dão de *CsO* como “ovo tântrico” nos ajuda a entender melhor como Deleuze reencontra em Bacon, isto é, em outro registro, não mais o literário, mas o pictórico, o mesmo problema do *CsO* de Artaud.

O *CsO* é o ovo. Mas o ovo não é regressivo: ao contrário, ele é contemporâneo por excelência, carrega-se sempre consigo, como seu próprio meio de experimentação, seu meio associado. O ovo é o meio de intensidade pura, o *spatium* e não a *extensio*, a intensidade Zero como princípio de produção. Existe uma convergência fundamental entre a ciência e o mito, entre a embriologia e a mitologia, entre o ovo biológico e o ovo psíquico ou cósmico: o ovo designa sempre esta realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações,

zonas de vizinhança. O ovo é o CsO. O CsO não existe “antes” do organismo, ele é adjacente, e não para de se fazer. (Deleuze; Guattari, 1999, p. 25)

A ideia de intensidade que o ovo aqui nos permite reter do CsO é primordial. O que ocupa o CsO ou o povoa são as intensidades que passam e circulam, e que se distinguem nele, no CsO, por vetores, “gradientes”: os órgãos como “intensidades puras”, sem uma localização ou uma função constantes. Como questionam os dois pensadores franceses: “Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o ânus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação” (Deleuze; Guattari, 1999, p. 10).

Ora, nesse sentido, CsO não significa em Artaud e, por conseguinte, em Deleuze e Guattari, a inexistência de órgãos, mas sim que esses não se encontram “localizados” ou “organizados” no corpo ainda: eles são intensidades. Em *FB:LS*, diz Deleuze (2007, p. 51): “O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos do que à organização dos órgãos que se chama organismo”. Isso, em conformidade com o exemplo do ovo tântrico, também nessa última obra evocado, leva Deleuze a considerar o corpo como percorrido por “níveis ou limiares” de sensações e a aproximar Bacon de Artaud.

Bacon se aproxima de Artaud em muitos pontos: a Figura é o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em proveito do corpo, o rosto em proveito da cabeça); o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre delineando níveis; a sensação é como o encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, “atletismo afetivo”, grito-sopro; quando é assim referida ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real; e a *crueldade* estará cada vez menos ligada à representação de alguma coisa horrível, ela será apenas a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário do sensacional). (Deleuze, 2007, p. 52)

Contra um organismo que prende ou aprisiona a vida, o CsO é o corpo vivo, por isso a interpretação “mais fenomenológica” dos quadros de Bacon não dá conta desse corpo, pois segundo essa leitura as sensações se remetem aos órgãos dos sentidos dos corpos vividos. Em contrapartida, a nova interpretação pelo CsO, que ultrapassa o organismo por meio de vetores ou linhas de intensidades, permite ver nas Figuras pintadas por Bacon este novo fenômeno: “o fato intensivo do corpo”, como, por exemplo, em *Três estudos de Isabel Rawsthorne*, de 1966, ou no *Retrato de Michel Leiris*¹⁴, de 1976, além de *Três estudos de Lucian Freud* (Figura 1), de 1969.

Trata-se, em última análise, de uma sutil e cara diferença entre o corpo vivido (organizado) e o corpo vivo (“contemporâneo”, em devir). Esse último é desorganizado como a linha pictural gótica de Wilhelm Worringer (1881-1965), “uma linha que não para de mudar de direção,

interrompida, quebrada, desviada, voltada sobre si, enrolada ou até prolongada para fora de seus limites naturais, morrendo em ‘convulsão desordenada’ (Deleuze, 2007, p. 53). Ela se assemelha a um animal, uma linha animalesca, à medida que procede por “movimento violento”, um dos aspectos pelos quais a *crueldade* aparece nas Figuras de Bacon como provinda da ação de forças contra o corpo, e não de uma suposta representação, figuração ou narração de uma história horrível.

Por desorganização poderíamos, em consonância a Deleuze, dizer também CsO, pois esse se define como “*um órgão indeterminado*”, “*um orifício polivalente*” ou “*uma zona de indiscernibilidade*”, ou seja, enquanto os órgãos determinados definem o organismo, os órgãos indeterminados ou indiscerníveis definem o CsO. No limite, como escreve Deleuze (2007, p. 54): “a onda percorre o corpo; um órgão será determinado num certo nível, de acordo com a força encontrada; e esse órgão mudará se a força também mudar, ou quando se passar de um nível a outro”.

Dito de outro modo, o CsO “se define, enfim, pela *presença temporária e provisória* dos órgãos determinados” (Deleuze, 2007, p. 54). Temporária nos remete à discussão do tempo. Em Bacon “o tempo é pintado”: a força do tempo, e a força do tempo eterno, nos trípticos. O Tríptico, *Três estudos de dorso masculino*,¹⁵ de 1970, por exemplo, mostra

a “variação do corpo” que, segundo o filósofo francês, evidencia “um cronocromatismo do corpo por oposição ao monocromatismo da grande superfície plana” (Deleuze, 2007, p. 55). Vemos, seguindo esse exemplo, como em cada painel a variação de cor do dorso masculino não pode ser resolvida pela “unidade fenomenológica” dos órgãos dos sentidos, já que as diferenças de níveis das sensações estão misturadas pela ação violenta das forças sobre o corpo, deformando o dorso masculino. Sendo assim, o CsO de Artaud, ou melhor, “a série completa: sem órgãos – com órgão indeterminado polivalente – com órgãos temporários e transitórios”, torna possível uma explicação “lógica da sensação”, que Deleuze chega a aproximar a pintura de Bacon à histeria, à “realidade histérica do corpo”: “Se nos reportarmos ao ‘quadro’ da histeria tal como se forma no século XIX, na psiquiatria e em outras áreas, encontraremos um certo número de características que não param de animar os corpos de Bacon” (Deleuze, 2007, p. 55).

Deleuze analisa ao menos cinco características da histeria que se assemelham às Figuras de Bacon: 1) as contraturas e as paralisias (as Figuras que se contraem na área redonda); 2) os fenômenos de precipitação e de posterioridade (referentes à “maneira” de Bacon romper a figuração)¹⁶; 3) a transitóriedade do órgão (o corpo que escapa ora pela boca ou pelo ânus, ora pelo ralo da pia ou pela ponta do guarda-chuva); 4) a ação

direta de forças sobre o sistema nervoso provocando o sonambulismo (as Figuras em pequenos passeios circulares pela área redonda ou contorno); e 5) os fenômenos de “autoscopia” interna e externa (a testemunha que não vê, mas sente...) (Deleuze, 2007, p. 55-57).

Essa analogia da pintura de Bacon com o “quadro” clínico da histeria do século XIX leva Deleuze a conjecturar se se trata de uma histeria do “modelo” que se pinta, de uma “histeria do próprio Bacon”, de uma histeria do pintor em geral, ou, ainda, de uma histeria da pintura. A que ele mesmo responde:

Queremos dizer, com efeito, que há uma relação especial entre a pintura e a histeria. É muito simples. A pintura propõe-se a extrair diretamente as presenças sob a representação, além da representação. O sistema de cores é um sistema de ação direta sobre o sistema nervoso. Não é uma histeria do pintor, é uma histeria da pintura. *Com a pintura, a histeria se torna arte. Ou melhor, com o pintor, a histeria se torna pintura.* O que o histérico é incapaz de fazer, um pouco de arte, a pintura faz. (Deleuze, 2007, p. 58, grifo nosso)

Cintia Vieira da Silva assinala que no histérico “a onda nervosa não se faz obra, mas patologia” e, seguindo a consideração de Rancière sobre esse aspecto em Deleuze e Bacon, a comentadora afirma que “a histeria’ seria ‘propriamente a antiobra”(Silva, 2014, p. 164). Em contrapartida, a histeria torna-se pintura, sobretudo nos quadros

de Bacon, quando a pintura “se apodera do olho”, como escreve Deleuze, não “*como um olho fixo*”, mas como um órgão indeterminado polivalente: “A pintura coloca olhos por todos os lados: na orelha, na barriga, nos pulmões (o quadro respira...)” (Deleuze, 2007, p. 58).

■ UMA VISITA AO ATELIÊ DO PINTOR: OS PROCESSOS A PRIORI E PICTURAL DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Consideramos importante um desenvolvimento final sobre a via própria de Bacon, defendida pelo filósofo francês, qual seja, *a haptica*, a qual esclarece, a nosso ver, a pintura contemporânea; afinal, como se pergunta Deleuze: “[...] por que pintura ainda hoje?” (Deleuze, 2007, p. 105). Mas também, e sobretudo, porque ela nos permite compreender tecnicamente como funciona o processo pictórico que faz suas Figuras serem o que são: inquietantes, mutiladas, amputadas, trituradas, alcoolizadas, dopadas, histéricas.

Na rubrica 11, “A pintura antes de pintar”, em *FB:LS*, Deleuze nos adverte que o “trabalho preparatório” do pintor começa antes mesmo de ele traçar a primeira linha na tela que tem diante de si: o pintor tem consigo “várias coisas na cabeça, ao seu redor ou no ateliê” que inundam a tela, de modo que “o pintor não tem de preencher

uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la” (Deleuze, 2007, p. 91). Esses dados que já estão na tela são “*dados figurativos*”: clichês psíquicos (lembranças, fantasmas, percepções pré-formadas) e clichês físicos (fotografias, jornais, cenas cinematográficas ou televisivas).

Assim sendo, antes de lutar contra tais dados figurativos, o que Deleuze observa no ato de pintar de Bacon é uma “total adesão” a eles, que, num segundo momento, permite-lhe rejeitá-los e, aí então, começar a pintar. Por exemplo, a relação de Bacon com a fotografia, de acordo com Deleuze, pode funcionar como modelo desse procedimento paradoxal de adesão e rejeição dos dados figurativos. Diante das fotografias, especialmente das do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830-1904), Bacon se sente “fascinado”, e adere ao movimento das fotografias à medida que “elas são alguma coisa, elas existem em si mesmas: não são apenas modos de ver, são elas que são vistas, e finalmente vemos apenas elas” (Deleuze, 2007, p. 95).

Contudo, Bacon recusa inserir a fotografia ao seu processo criador, por isso a convoca apenas antes de começar a pintar, neste seu processo preparatório, pré-pictural. Se, primeiramente, havia uma “adesão sem resistência” à fotografia, era para, em seguida, rejeitá-la completamente. Trata-se, afirma Deleuze, de “uma

astúcia, uma armadilha” de Bacon: ele entra na tela pelos clichês, pelos dados figurativos, com “adesão sem resistência”, “porque *sabe o que quer fazer*” (Deleuze, 2007, p. 99-100). Mas a dificuldade é sair desses clichês: “O problema do pintor não é entrar na tela, pois ele já se encontra nela (tarefa pré-pictural), mas sair da tela e, deste modo, sair do clichê, sair da probabilidade (tarefa pictural)” (Deleuze, 2007, p. 100).

Temos, de um lado, que o pintor sabe o que ele quer fazer, porém, de outro lado, ele ainda não sabe *como* conseguir o que quer. Em meio a essa oscilação, ou “histeria de pintar”, Bacon luta; luta “com muita astúcia, obstinação e prudência” contra o clichê, contra o figurativo pela via da Figura que aparece como “uma chance”, e não como uma certeza, por meio das “marcas manuais ao acaso” que arrancam “o conjunto visual pré-pictural de seu estado figurativo para constituir a figura, finalmente pictural” (Deleuze, 2007, p. 100).

Aos olhos deleuzianos, por intermédio da sugestão das “marcas manuais ao acaso”, Bacon constitui outra via, na história da pintura, que não segue nem a clássica nem a abstrata. Nas rubricas 12 e 13, respectivamente intituladas “O diagrama” e “A analogia”, em *FB:LS*, Deleuze busca definir esse momento do ato de pintar que é o próprio ato pictural em relação ao ato pré-pictural, este último,

como vimos, sendo *a priori*, se quisermos assim denominá-lo, em que o pintor tem de lidar, já nele e na tela, com os dados figurativos (fotos, jornais, esboços etc.) para, posteriormente, começar a pintar.

Conforme afirma Deleuze, Bacon define que seu ato de pintar consiste em “fazer marcas ao acaso (traços-linhas); limpar, varrer ou esfregar regiões ou zonas (manchas-cor); jogar a tinta, de diversos ângulos e em velocidades variadas” (Deleuze, 2007, p. 102). Tais procedimentos agem com precisão sobre os dados figurativos pré-picturais, quer com a própria mão ou pano, quer com “vassoura, escova ou esponja”, rompendo-os, destruindo-os, limpando-os, deformando-os.

Na verdade, o diagrama funciona como se fosse “uma catástrofe, um caos” em uma parte da tela. Ele é operado pelas mãos do pintor que “desorganiza” os dados ilustrativos, narrativos, borrando a “organização ótica” da pintura, organização característica, por exemplo, na abstração dos quadros do neerlandês Piet Mondrian (1872-1944), do russo Wassily Kandinsky (1866-1944) ou do francês Auguste Herbin (1882-1960). Mas, de acordo com Deleuze, deve-se tomar o cuidado para não tornar o diagrama “inoperante”, isto é, torná-lo exclusivamente manual, puro caos ou catástrofe, “subordinando a mão ao olho”, como fazem os artistas do expressionismo abstrato ou

da arte informal (a *Action Painting*) dos norte-americanos Jackson Pollock (1912-1956) e Morris Louis (1912-1962).

Segundo Deleuze, Bacon não segue nenhuma dessas duas “correntes”: uma que substitui o diagrama por um código visual, visto que: “O código é necessariamente cerebral, faltando-lhe a sensação, a realidade essencial da queda, ou seja, a ação direta sobre o sistema nervoso”; outra que assimila o diagrama à tela inteira, “pintura-catástrofe”, em que a sensação “permanece em um estado irremediavelmente confuso” (Deleuze, 2007, p. 111). Para Bacon, importa a “precisão da sensação”, “a clareza da Figura”, “o rigor do contorno”: a abstração age cerebralmente por códigos figurativos não atingindo a sensação, e o expressionismo abstrato age manualmente descontrolado e “faz um verdadeiro ‘estrago’” na pintura, perdendo em clareza e em rigor.

Para utilizarmos, ainda, outra terminologia empregada por Deleuze, próxima à do austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951), a função do diagrama na pintura de Bacon é “introduzir possibilidades de fato”, isto é, ele deve “sugerir”, mediante os traços irracionais, as linhas involuntárias, as zonas livres, as marcas acidentais e as manchas assignificantes, aquilo que ele ainda não é: o fato.

Com efeito, no processo pictórico wittgensteiniano de Bacon, o diagrama funciona como uma “possibilidade de fato” e não como “fato em si mesmo”. Aproximando Bacon a Cézanne, Deleuze afirma que, antes de uma “via intermediária” ou um “uso temperado” entre a ordem (ótica) e o caos (manual), o pintor irlandês inventa, assim como fez Cézanne, uma “via específica”, que, paradoxalmente, abarca esses dois momentos, a geometria e a sensação, em um “diagrama temporal”:

Tornar a geometria ao mesmo tempo concreta ou sentida, e dar à sensação a duração e claridade. Então, alguma coisa surge do motivo ou diagrama. Ou melhor, essa operação que remete a geometria ao sensível, e a sensação à duração e à claridade, já é isso, o surgimento, o resultado. (Deleuze, 2007, p. 114).

Mas como descrever esse “sistema” paradoxal em que “a geometria se torna sensível” e a sensação “clara e durável”? Talvez pudéssemos descrever esse processo levando em consideração três coisas. A primeira delas é a dimensão tripartite da pintura de Bacon em *planos, cor e corpo*: o plano vertical e o plano horizontal que se juntam e substituem a perspectiva; a modulação da cor em detrimento da relação de valor claro-escuro e sombra e luz; e o corpo que ultrapassa o organismo, CsO, e que elimina a relação forma-fundo. A segunda coisa é a necessidade desses planos, cores e

corpos passarem pelo diagrama, ou melhor, pela catástrofe ou caos: tudo tende a cair para se romper a figuração. E a terceira e última coisa são os esforços para que não se permaneça nesse caos, mas sim o atravesse criando semelhanças por meios dessemelhantes ou, como escreve Deleuze, “[...] assemelhar, mas por meios acidentais, e não semelhantes” (Deleuze, 2007, p. 101).

Com efeito, àquela primeira figuração, a pré-pictural, *a priori*, que preenche a tela e a “cabeça” do pintor, e que ele busca subtrair por meio da deformação manual, subsiste uma segunda figuração, a qual, por intermédio dessa recriação da literalidade que passa pelo diagrama, faz surgir a Figura, o fato, o acontecimento que não se assemelha com a primeira e que é tão mais profunda que ela.

Além disso, podemos também dizer que o diagrama constitui uma *linguagem analógica*, ou seja, o diagrama funciona como um modulador, como observa Deleuze, ao comparar o diagrama aos sintetizadores analógicos: “eles põem elementos heterogêneos em conexão imediata, introduzem entre esses elementos uma possibilidade de conexão propriamente ilimitada, em um campo de presença ou sobre um plano finito em que todos os momentos são atuais e sensíveis” (Deleuze, 2007, p. 117-118).

A linguagem analógica, aliás, é a marca, para Deleuze, de que Bacon permanece cézanianno, pois Bacon levou “ao extremo a pintura como linguagem analógica”, embora as distinções entre ambos os pintores sejam manifestas: nos planos, “a profundidade profunda” de Cézanne e “a profundidade ‘magra’” de Bacon; nas cores, “as manchas achatadas coloridas e moduladas” de Cézanne e as grandes superfícies planas monocromáticas de Bacon; nos corpos, a deformação por forças do mundo aberto em Cézanne (Natureza) e por forças de um mundo fechado em Bacon (Artifício) (Deleuze, 2007, p. 121).

Enquanto moduladora de linhas e cores, a linguagem analógica do diagrama nas pinturas de Bacon atinge direta e imediatamente o sistema nervoso – e não o cérebro, campo do código que exige uma decifração pelo intelecto (“linguagem digital”, se quisermos, que precisa ser aprendida, refletida, intelectualizada). O diagrama e suas operações manuais involuntárias, acidentais, assignificantes, livres, operam como “possibilidades de fato” com as quais o pintor – com pano, vassoura, escova, com as próprias mãos, ou mesmo com um pincel, limpa e varre os dados figurativos da tela – produz uma “nova semelhança”: um fato.

“Fato” significa, antes de tudo, que várias formas são efetivamente apreendidas numa mesma Figura, indissoluvelmente, tomadas numa espécie de serpentina, como acidentes necessários que subiriam na cabeça ou nas costas uns dos outros. (Deleuze, 2007, p. 160-161)

Disso não decorre, porém, que em Bacon se trate de uma negação do “espaço ótico puro” e adesão de um “espaço manual violento” (Deleuze, 2007, p. 131). Pois, se assim fosse, teríamos não uma obra de arte, mas, como vimos em Silva (2014), uma antiobra¹⁷. Assim sendo, existem várias maneiras em pintura de combinar essas duas tendências e, uma delas, a qual mais nos interessa aqui, por se tratar do modo como Bacon as correlaciona, é pela *modulação da cor* que recria, para Deleuze, “uma função propriamente *háptica*, em que a *justaposição* de tons puros ordenados sequencialmente na superfície plana forma uma progressão e uma regressão em torno de um ponto culminante de visão próxima” (Deleuze, 2007, p. 132-133).

Falamos em recriar, já que, como observa Deleuze, a arte egípcia antes de Bacon, como reconhece e admira esse, opera com a correlação do olho com a mão na superfície plana, permitindo “ao olho proceder como o tocar; bem mais, ela [a superfície plana] lhe confere [ao olho], lhe impõe uma função táctil, ou melhor, *háptica* [...]” (Deleuze, 2007, p. 123). Bacon recria pela modulação da cor essa disputa não da mão

sobre o olho, nem desse sobre aquela, mas sim “na própria visão que um espaço háptico disputa com o espaço ótico” (Deleuze, 2007, p. 133). Em linhas mais pictóricas do que filosóficas, não se trata mais de um espaço ótico claro-escuro, luz-sombra; pelo contrário, agora o que está em jogo são as oposições de quente-frio, expansão-contração, bem como, e principalmente, as relações entre os regimes de cores.

Tentemos esclarecer esse último ponto, seguindo um exemplo concreto dado pelo próprio Deleuze de uma pintura de Bacon analisada pelo crítico de arte francês Marc Le Bot (1921-2001). No quadro *Figura na pia*¹⁸, de 1976, o citado crítico aponta uma dinâmica do espaço “que faz o olhar deslizar do ocre ao vermelho”. Deleuze enfatiza essa dinâmica que, segundo ele, permite perceber a divisão da superfície monocromática (ocre), do contorno da almofada (vermelho) e da Figura policromática (filetes de ocres, vermelhos e azuis), acrescentando à análise “elementos secundários e, no entanto, indispensáveis”, como a pia, o cano e a persiana.

A pia é como um segundo contorno autônomo, que está para a cabeça da Figura assim como o primeiro estava para o pé. E o próprio cano é um terceiro contorno autônomo, cuja parte superior divide a grande superfície plana em duas. Quanto à persiana, seu papel é ainda importante pelo fato de estar, segundo um procedimento caro a Bacon, entre a grande superfície

plana e a Figura, de forma a preencher a profundidade rasa que os separava e remeter o conjunto a um mesmo plano. (Deleuze, 2007, p. 145)

Ora, esse exemplo parece, a nosso ver, confirmar a tese de Deleuze da convergência de todos os elementos da pintura de Bacon, mas principalmente da superfície, do contorno e da Figura, *na cor*. No limite, para nosso filósofo francês, Bacon pinta o tempo, sendo que a situação mais pura desse acontecimento ocorre quando a *superfície plana* cobre o quadro por inteiro, possuindo apenas um pequeno contorno (ver *Tríptico, Estudos do corpo humano*¹⁹, Coleção particular, de 1970, painel central). Segundo Deleuze, “é nessas condições que o quadro se torna verdadeiramente aéreo e atinge um máximo de luz, assim como a eternidade de um tempo monocromático, ‘Cromocronia’” (Deleuze, 2007, p. 148).

A modulação da cor ocorre, de acordo com Deleuze, por “filetes de cor, sob a forma de tons matizados” na *carne* da Figura, opondo-se à superfície plana, quer pelo mesmo tom que essa, só que mais “vivo, puro ou inteiro”, quer empastado ou policromático. Em geral, Deleuze percebe que na Figura predomina sobre a *carne* a dominante azul-vermelha, enquanto a roupa conserva os valores de claro e de escuro e a sombra recebe tons vivos e puros (ver Figura 1). Diferente do tempo eterno da superfície plana monocromática,

a Figura contém em sua *carne* “as variações milimétricas” do tempo (rever sobretudo o *Tríptico, Três estudos de dorso masculino*, de 1970); diferente da cor-estrutura da superfície plana, a Figura é “cor-força”: “cada tom matizado indica o exercício imediato de uma força na zona correspondente do corpo ou da cabeça, torna imediatamente visível uma força” (Deleuze, 2007, p. 151). E a modulação da cor no *contorno* pode ocorrer de diversas formas também. Ele se multiplica muitas vezes em um mesmo quadro, como os três contornos – pia, tapete vermelho e área redonda – da já citada *Figura na pia*, de 1976. Em suma, o sentido das cores é, para Deleuze, o que se chama de visão háptica, um “tato propriamente visual”.

■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dissemos inicialmente, a interpretação de Roberto Machado (2009) ordena a análise deleuzeana sobre as pinturas de Bacon em estrutural e em genética, repassando uma e outra em separado. No entanto, arriscamos aqui um caminho diferente. Tentamos mostrar, a partir do recorte que fizemos, em concordância com Machado, como o pensamento pictórico “mergulha no caos” e o enfrenta, não só tentando deixar mais “embaralhados” os elementos

estruturais e genéticos, como também, quando coube, recorrendo a outros textos de Deleuze (muitas vezes com Félix Guattari).

No limite de algumas interpretações, vimos que outra interpretação, histérica talvez, a partir do conceito de CsO, tornou-se mais “adequada” para a compreensão da lógica da sensação das Figuras do pintor irlandês Francis Bacon. Em suas pinturas, os elementos artísticos passam pelo diagrama-catástrofe ou diagrama-caos, no qual as Figuras tendem a cair para que se rompa a figuração que se insinua, e atravessam-no formando Figuras semelhantes por meios acidentais. Essa exigência de ultrapassagem, de não permanência no caos, portanto, resultando na deformação.

As Figuras de Bacon sofrem deformações pelo fato de enfrentarem o caos. Elas resistem às forças invisíveis e, por isso, a queda é passagem que adquire, no seu fazer pictórico, um novo sentido: a queda torna-se uma força ativa, positiva²⁰. Por meio dessa perspectiva diferente, as Figuras aparentemente sádicas²¹ de Bacon – homens e mulheres com pernas ou braços levantados, histéricos, esquizofrênicos, “malabaristas” bêbados, “contorcionistas” drogados etc. – que caem, escapam ou fogem por ralos, pontas de seringas, pontas de guarda-chuvas, buracos de fechaduras, não são torturas, mas atos renovados de resistência, ou antes, como escreve Deleuze:

“[...] são as posturas mais naturais de um corpo que se reagrupa em função da força simples que se exerce sobre ele, vontade de dormir, de vomitar, de se virar [...]” (Deleuze, 2007, p. 65). É neste sentido, talvez, que David Lapoujade, no ensaio “O corpo que não aguenta mais”, pode afinal escrever que: “Cair, ficar deitado, bambolear, rastejar são atos de resistência” (Lapoujade, 2002, p. 90).

Durante os últimos anos, vivemos um horror político de consequências nefastas, sobretudo para com os povos originários e quilombolas, no Brasil. Frente a isso, partindo da interpretação de Deleuze sobre as pinturas de Bacon, talvez não fosse ingenuidade nossa ousarmos, também nós, *atravessar* esse caos de intermitentes atentados à democracia, isto é, *pensar, criar, resistir*, menos como cidadãos “defensores” inveterados dessa pretensa “democracia” do que animais diante à iminência da morte, lutando por uma nova “torção da linha”, e assumindo, enquanto sobreviventes, as deformações oriundas dessa travessia, ou melhor, desse ato de resistência.

E não há outro meio senão fazer como o animal (rosnar, escavar o chão, nitrir, convulsionar-se) para escapar ao ignóbil: o pensamento mesmo está por vezes mais próximo de um animal que morre do que de um homem vivo, mesmo democrata. (Deleuze; Guattari, 2010, p. 130)

NOTAS

- 1** Doravante *FB:LS*.
- 2** Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/figure-meat>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.
- 3** Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/portrait-george-dyer-and-lucian-freud>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.
- 4** Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/man-carrying-child>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.
- 5** Os personagens de *En attendant Godot*, de 1952, por exemplo, movem-se sempre no mesmo espaço e, paradoxalmente, não se movem, como atesta o angustiante final da peça, pois, justo no momento em que as duas personagens centrais dialogam: (Vladimir) — “Então, vamos lá? (Estragon) — Vamos lá!”, lemos na sequência e, como arremate final do ato, a seguinte frase: “Eles não se movem” (Beckett, 2011, p. 134, tradução nossa).
- 6** Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/after-muybridge-woman-emptying-bowl-water-and-paralytic-child-all-fours>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.
- 7** Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-bullfight-no-1>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.
- 8** Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/triptych-1>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.
- 9** Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-isabel-rawsthorne>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.
- 10** Em *O que é a filosofia?*, de 1991, dez anos após a análise de Deleuze sobre as pinturas de Bacon, Deleuze e Guattari levantam uma complexa discussão com a fenomenologia, notadamente a de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), que “encontra a sensação em ‘a priori’ mate-

riais', perceptivos e afectivos, que transcendem as percepções e afecções vividas, por exemplo, o amarelo de Van Gogh, ou as sensações inatas de Cézanne". Segundo os autores, esta concepção inspirar-se-ia num "curioso 'Carnismo'", um ideal: pois "é a carne que vai se libertar ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro, ainda muito ligada à experiência [...]. Carne do mundo e carne do corpo, como correlatos que se trocam, coincidência ideal" (Deleuze; Guattari, 2010, p. 210-211). Sem podermos nos alongar, por ora, nesta crítica, vale ressaltar, no entanto, que, para Deleuze e Guattari, a carne é apenas o primeiro elemento, aquele que revela apenas a sensação, mas que não a constitui: é necessário um segundo elemento que dê "consistência à carne", a saber, "a casa sensação", finita, que possibilita que a sensação se mantenha autônoma na moldura e participe do devir, bem como um terceiro elemento, o "universo-cosmos", como o fundo da tela, o "infinito monocromático", que suporta a casa, na qual a carne habita. É bem essa tensão imanente entre finito e infinito, por exemplo, que vemos nas pinturas de Bacon entre a Figura e o fundo.

11 Doravante CsO.

12 Esta não é a primeira vez que Deleuze associa seu pensamento ao de Artaud, tomando emprestado o conceito de CsO. Em *Lógica do sentido*, de 1969, na "Décima Terceira Série: Do Esquizofrênico e da Menina" — sendo o esquizofrênico Artaud, o poeta, e a menina Alice, a personagem de Lewis Carroll —, Deleuze já considerava ser um mérito de Artaud a noção de CsO (Deleuze, 1974, p. 96).

13 Ver, nesse sentido, sobretudo Deleuze e Guattari (2010).

14 Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/portrait-michel-leiris>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.

15 Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/three-studies-male-back>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.

16 Essa aproximação apenas se tornará mais evidente, acreditamos, com o desenvolvimento do conceito de diagrama apresentado no tópico subsequente.

17 Vale lembrar que a ideia de "antiobra" utilizada por Cintia Vieira da Silva (2014), como a

própria autora informa, surge em Jacques Rancière (2020), em seu texto “Existe uma estética deleuzeana?”, a partir do poema em prosa *Saint Antoine*, de Gustave Flaubert (1821-1880).

18 Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/figure-washbasin>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.

19 Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/triptych-studies-human-body-0>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.

20 Como escreve Deleuze (2007, p. 85-86) acerca dos três ritmos, ativo, passivo e testemunha, presentes nos trípticos: “Estranhamente, o ativo é aquilo que desce, que cai. *O ativo é a queda*, mas não se trata necessariamente de uma descida no espaço, em extensão. É a descida como passagem da sensação, como diferença de nível compreendida na sensação [...]. [...] a carne desce dos ossos, o corpo desce dos braços ou das coxas erguidas. A sensação se desenvolve por queda, caindo de um nível a outro. A ideia de uma realidade positiva, ativa, da queda é aqui essencial”.

21 Em “Sobre a filosofia”, de 1988, Deleuze também diz: “Por que Masoch dá seu nome a uma perversão tão antiga quanto o mundo? Não porque ‘sofra’ dela, mas porque ele lhe renova os sintomas, traçando dela um quadro original ao fazer do contrato o signo principal, e também ao ligar as condutas masoquistas à situação das minorias étnicas e ao papel das mulheres nessas minorias: o masoquismo torna-se um ato de resistência inseparável de um humor de minorias” (Deleuze, 2008, p. 178).

■ REFERÊNCIAS

- BECKETT, Samuel. **En attendant Godot**. Paris: Les Éditions De Minuit, 2011.
- DELEUZE, Gilles. Décima Terceira Série: Do Esquizofrênico e da Menina. In: **Lógica do sentido** / Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 85-96.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação** / Tradução Roberto Machado *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. (ESTÉTICAS)
- DELEUZE, Gilles. Sobre a Filosofia. In: **Conversações, 1972-1990** / Tradução Peter Pál Pelbart. 7^a Reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 169-193. (Coleção TRANS)
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 — Como criar para si um corpo sem órgãos. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. V. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto *et al.* 1^a Reimpressão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999, p. 8-27. (Coleção TRANS)
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010. (Coleção TRANS)
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3^a ed. São Paulo: Ed. 34, 2010. (Coleção TRANS)
- LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais / Tradução Tiago Seixas Themudo. **Revista Polichinelo**, [n.p.], 29 abr. 2011. Disponível em: <https://revistapolichinelo.blogspot.com/2011/04/o-corpo-que-nao-aguenta-mais.html>. Acesso em: 11 jun. 2022.
- MACHADO, Roberto. Parte 7: Deleuze e a pintura. In: **Deleuze, a arte e a filosofia**.

2^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 221-242. (Coleção ESTÉTICAS)

RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuzeana?. In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica** / Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 505-516. (Coleção TRANS)

SILVA, Cintia Vieira. Pintura e histeria: lógica da sensação e figuras não representativas em Bacon e Deleuze. **DoisPontos**, Curitiba; São Carlos, v. 11, n. 1, p. 145-166, abr., 2014.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon** / Tradução Maria Teresa Resende Costa. 2^a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

■ SOBRE O AUTOR

Carlos Henrique dos Santos Fernandes é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Carlos e graduando na Escola de Belas Artes em História da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realiza estágio como educador, na área de Educação, no Instituto Casa Roberto Marinho, no Rio de Janeiro, desde agosto de 2023.

Artigo recebido em
2 de abril de 2023 e aceito em 16 de
agosto de 2023.

IRENE BUARQUE NOS ANOS 80: CONTATOS E CRUZAMENTOS ENTRE LISBOA E SÃO PAULO EM TORNO DA ARTE EXPERIMENTAL

PABLO SANTA OLALLA

**IRENE BUARQUE IN THE 1980S:
CONTACTS AND CROSSES
BETWEEN LISBON AND SÃO
PAULO ON EXPERIMENTAL ART**

**IRENE BUARQUE EN LOS AÑOS 80:
CONTACTOS E INTERSECCIONES
ENTRE LISBOA Y SÃO PAULO EN
TORNO DEL ARTE EXPERIMENTAL**

RESUMO

Artigos inéditos
Pablo Santa Olalla*

 [https://orcid.org/
0000-0001-7888-6700](https://orcid.org/0000-0001-7888-6700)

*Universidade Nova
de Lisboa, Portugal

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.210872

A artista brasileira Irene Buarque chegou a Lisboa em 1973. Nesses anos 70, sua evolução da pintura à experimentação foi registrada em uma sequência de motivos metafóricos – *a parede*, *a janela*, *o passo* –, a partir dos quais pode ser observada sua experiência como mulher artista e migrante entre duas ditaduras. Ela tornou-se importante na rede de artistas experimentais de Portugal, participando de exposições e como fundadora da galeria-cooperativa Diferença. Ao longo dos anos 80, além de sua prática individual, Buarque coordenou, no MAC da Universidade de São Paulo, várias exposições de artistas de Portugal que trabalhavam no campo da experimentação. Ao incentivar o intercâmbio, a sua agência catalítica serviu para construir uma ponte transatlântica que venceu a falta de relações artísticas oficiais entre os dois países.

PALAVRAS-CHAVE Irene Buarque, Brasil, Portugal, Arte experimental, Intercâmbios artísticos transatlânticos

ABSTRACT

The Brazilian artist Irene Buarque arrived in Lisbon in 1973. In those 1970s, her evolution from painting to experimentation was recorded in a sequence of metaphorical motifs – the *wall*, the *window*, the *step* – from which her experience as a woman artist and migrant between two dictatorships can be observed. She became important in the network of experimental artists in Portugal, participating in exhibitions and as founder of the gallery-cooperative Diferença. Throughout the 1980s, in addition to her individual practice, Buarque coordinated several exhibitions of artists from Portugal working in the field of experimentation at the MAC of the Universidade de São Paulo. By encouraging exchanges, her catalytic agency served to build a transatlantic bridge that overcame the lack of official artistic relations between the two countries.

KEYWORDS

Irene Buarque, Brazil, Portugal, Experimental Art, Transatlantic Art Exchanges

RESUMEN

La artista brasileña Irene Buarque llegó a Lisboa el 1973. En aquellos años 70, su evolución de la pintura a la experimentación fue registrada en una secuencia de motivos metafóricos – la pared, la ventana, el escalón –, desde los que se observa su experiencia como mujer artista y emigrante entre dos dictaduras. Se convirtió importante en la red de artistas experimentales de Portugal, participando en exposiciones y fundando la galería-cooperativa Diferença. A lo largo de los años 80, además de su práctica individual, Buarque coordinó varias exposiciones en el MAC, de la Universidad de São Paulo, de artistas de Portugal que trabajaban en el campo de la experimentación. Al fomentar el intercambio, su agencia catalizadora sirvió para construir un puente transatlántico que superó la falta de relaciones artísticas oficiales entre ambos países.

PALABRAS CLAVE

Irene Albuquerque, Brasil, Portugal, Arte experimental, Intercambios artísticos transatlánticos





MOVER-SE, EXPERIMENTAR, MISTURAR-SE DO OUTRO LADO DO ATLÂNTICO

“O intercâmbio plástico Brasil-Portugal tem sido muito escasso e quase nunca por iniciativa oficial”, indicou Frederico Morais (1977a, n.p.) em sua coluna no jornal brasileiro *O Globo*, por ocasião da exposição “Arte portuguesa contemporânea” (1976-1977) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. E continuou: “Vez por outra, um brasileiro expõe em Lisboa e, nas Bienais paulistas, o pavilhão português nunca chegou a despertar um interesse maior que o de alguns países latino-americanos”. Quatro dias depois, num artigo mais longo, o mesmo crítico insistiu que o público nas Bienais paulistas se orientava para a arte dos países mais ricos: “com os olhos voltados para os pavilhões dos Estados Unidos, França, Itália, Inglaterra, Alemanha, entre outras nações, o público brasileiro passava ao largo da representação portuguesa” (Morais, 1977b, n.p.). Embora Morais assinalasse a escassez de trocas através de iniciativas oficiais, “Arte portuguesa contemporânea” foi realizada sob o patrocínio dos governos da República Portuguesa e

da República Federativa do Brasil, por ocasião da visita a Brasília do primeiro-ministro português, Mário Soares. A exposição havia sido inaugurada naquela cidade em dezembro de 1976. Passava agora pelo Rio – em janeiro de 1977 – e terminaria sua turnê em São Paulo nos meses seguintes. Cumpria, portanto, o papel atribuído à arte pela política externa no âmbito da Guerra Fria. Ou seja, aquele das estratégias de diplomacia cultural.

O curador da exposição, José Sommer Ribeiro, da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), concordou com o crítico brasileiro: “A relação, nas artes, entre Brasil e Portugal é praticamente nula. Lá [em Portugal], nada se sabe da arte brasileira, e aqui [no Brasil] acontece o mesmo com a portuguesa” (Maria, 1977, n.p.). Com suas 117 obras de 76 artistas,¹ “Arte portuguesa contemporânea” apresentou a situação artística desse país através de um panorama histórico, desde o Futurismo do início do século XX até as práticas mais recentes. Entre essas últimas, o crítico português José-Augusto França (1976), em sua introdução ao catálogo, apontou as “novas figurações” como: “anti-pintura, expressão e cálculo, arte de conceito, e ‘artacção’, em situações variadas em que tudo vale, terra, fogo ou o próprio corpo” (p. 12-14). Esse tipo de prática foi registrado para oferecer uma imagem atualizada, mas, em geral, predominou a

pintura, num fio temporal que ligava a vanguarda histórica de figuras como Almada Negreiros e Amadeo de Souza-Cardoso com o trabalho de pintores atuais como António Costa Pinheiro, Eduardo Nery, Emilia Nadal, Fernando de Azevedo, João Vieira, Nikias Spinakis e Noronha da Costa. Mesmo assim, timidamente, surgiram também propostas mais experimentais. Foi exposta uma silhueta de *plexiglass* de Lourdes Castro, *Ombre portée bleu transparent et satine* (1968). Houve também ensaios próximos à fotografia de Helena de Almeida, como o de *Linha aprisionada* (1975), uma de suas obras icônicas, nas quais os elementos lineares representados se estendem para além da superfície da fotografia, no espaço real. Também à vista estava *Sem título (Lena e Peles)* (1975), uma investigação fotográfica-conceptual de Julião Sarmento, que analisava, visualmente, roupas e peles humanas e de animais.

Mas antes de continuarmos, o que queremos dizer neste artigo quando falamos de *práticas experimentais*? Talvez o melhor exemplo para ilustrar o conceito seja encontrado no Portugal daqueles anos. Em fevereiro e março de 1977 – ou seja, ao mesmo tempo da exposição oficial que temos comentado acima – foi realizada a exposição “Alternativa Zero” na Galeria Nacional de Arte Moderna em Lisboa.² Foi uma proposta organizada pelo artista

e crítico Ernesto de Sousa, que tem sido inscrita na historiografia da arte portuguesa como – talvez – a ocasião mais relevante em que as novas atitudes em relação à arte foram ativadas naquele país.³ De Sousa reuniu um grupo articulado de artistas, dando origem a um evento expositivo que incluiu conceitualismos e arte analítica, performances, experiências corporais, derivas da poesia visual e sonora, ambientes, instalações, arte com novas mídias e, em geral, formas processuais, projetuais e efêmeras. Tudo isso, com um marcado componente coletivo e colaborativo, ativado pela agência nuclear e catalítica do artista-curador. No texto introdutório à “Alternativa Zero”, esse “operador estético” – segundo sua própria denominação – exigia uma arte que se identificasse com a vida e que misturasse estética e ética; uma arte na qual prevalecia certa desmaterialização provocada pela preponderância da ideia e do evento sobre o objeto comercializável; e na qual era necessária a participação de todas as partes envolvidas no ato de comunicação artística. Paralelamente, De Sousa (1977) rejeitava os interesses e o conservadorismo de uma falsa “*elite salonard*”, que “tende a transformar-se num biombo opaco entre o poder e a verdade cultural e artística que é sempre experimental e contestatária” (n.p.).

Esse é o tipo de prática que queremos focar aqui quando falamos de arte *experimental*.

Esboçamos um contexto mínimo da situação dos contatos artísticos entre Brasil e Portugal no final dos anos 1970 e sugerimos o tipo de arte sobre a qual nos referimos. A partir daqui, vamos propor a recuperação crítica de algumas das obras da artista Irene Buarque nos anos 80. Não trataremos apenas de propostas artísticas, mas também de outras de curadoria e gestão cultural, a partir das quais Buarque provocou cruzamentos artísticos através do Atlântico. Como veremos, essas atividades da artista luso-brasileira⁴ permitem-nos estabelecer uma matriz de relações, sinergias e afinidades entre agentes de uma margem e de outra do oceano; agentes que conceberam e praticaram a arte como uma atividade experimental, questionando seus próprios limites contextuais e disciplinares.

Entretanto, não podemos deixar de notar que Buarque não esteve presente em nenhuma das duas exposições mencionadas até o momento. Essa ausência é lógica, já que a brasileira só tinha chegado a Portugal pouco tempo antes, em março de 1973, com uma bolsa de estudos da FCG. Chegando em um campo artístico estrangeiro, e em apenas quatro anos, era difícil abrir espaço para

ela que fosse suficientemente grande para facilitar sua inclusão em iniciativas com um ar retrospectivo – como “Arte portuguesa contemporânea” – ou que dependiam, em grande parte, de relações pessoais já estabelecidas durante um longo período de tempo – como “Alternativa Zero”. Mas, ao mesmo tempo, essa ausência também pode ser lida como um sintoma de algo que aconteceria de forma intermitente na carreira da artista. Em Portugal, o adjetivo “estrangeirado”, ou “estrangeirada”, é relativamente comum; até Ernesto de Sousa (1977) o utilizava no texto introdutório de “Alternativa Zero”, referindo-se a artistas de Portugal que tiveram de deixar o país para encontrar afinidades. Buarque era uma brasileira “estrangeirada” em Portugal, coisa que, embora lhe permitisse absorver processos e informações dos campos artísticos de ambos os lados do Atlântico, também a colocava, por vezes, numa situação liminar em relação a esses dois contextos.

A posição “intermediária” [*in-betweenness*] dessa artista, assim como os processos de “polinização cultural cruzada” [*cultural crosspollination*] que ela desenvolveu, foram abordados pelas historiadoras de arte Margarida Brito Alves e Giulia Lamoni (2023), as quais também observaram como a situação de Buarque nos anos 70 traduziu-se artisticamente na sequência entre os motivos

metafóricos da *muralha* e da *janela*. O primeiro motivo apareceu em pinturas geométricas-abstratas feitas no início da década, ainda ligadas ao concretismo brasileiro. Por sua vez, o segundo motivo ganharia espaço na prática da artista na segunda metade dos anos 1970, uma vez estabelecida em Portugal, através de obras experimentais como inserções em periódicos ou publicações de artista – *Os defenestrados* (1977) ou *Janelas etiquetas* (1978), por exemplo –,⁵ ou em exposições instalativas como “Leitura e contraleitura de um espaço limite: janela” (1978), na Galeria Quadrum de Lisboa. Vale a pena mencionar brevemente que Quadrum foi um dos centros mais ativos da arte experimental na capital portuguesa, onde se cruzaram as esferas, geralmente separadas, das novas atitudes artísticas e do mercado de arte.

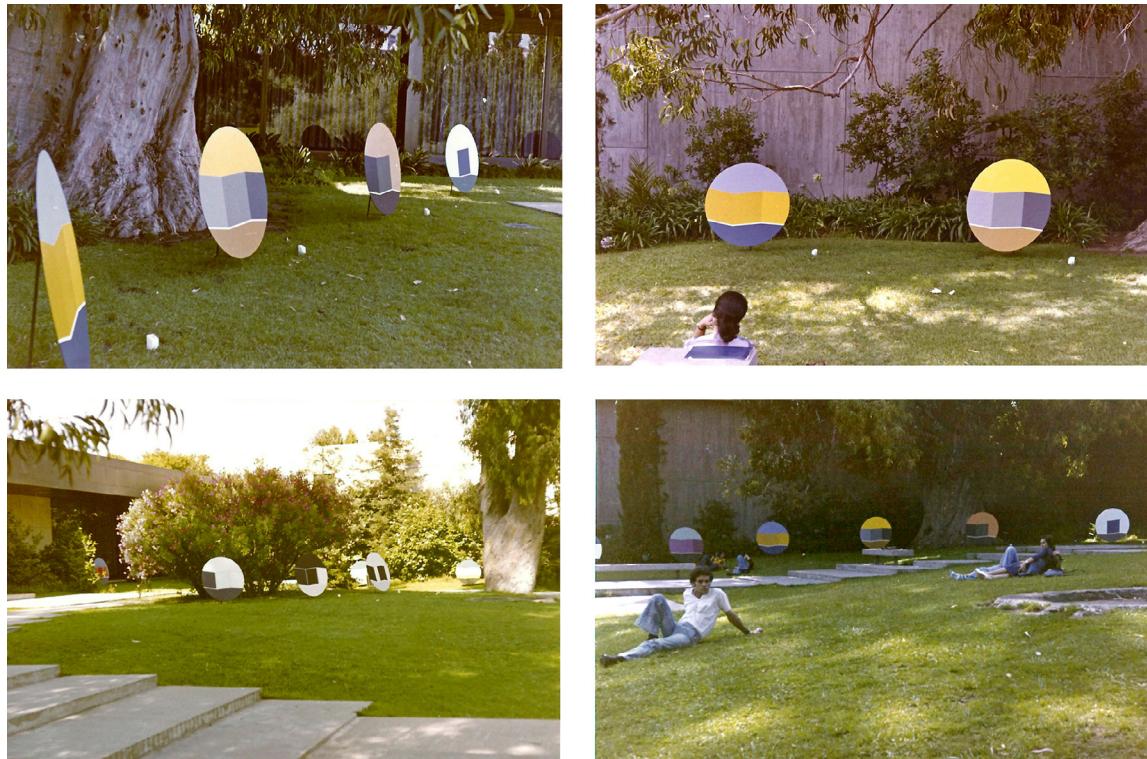


Figura 1.

Irene Buarque, *Muralhas de Lisboa*, 1975.
Vista da instalação nos jardins da
Fundação Calouste Gulbenkian.
Cortesia da artista.

Em 1975, Buarque mostrou suas *Muralhas de Lisboa* nos jardins da FCG, como colofão da pesquisa artística realizada com sua bolsa de estudos (figura 1). A exposição consistiu numa série de pinturas circulares em acrílico, com o mesmo motivo geométrico-abstrato repetido, colorido de diferentes maneiras. A forma representada sugeria uma muralha, mas a disposição dos painéis no espaço exterior fez do conjunto uma instalação que o público podia percorrer (Buarque, 1975, n.p.).⁶ Após alguns anos de trabalho individual,

por volta de 1978, a presença de Buarque no ecossistema artístico de Lisboa tornou-se notável, de maneira simultânea a uma certa radicalização dos aspectos experimentais de sua prática. Em “Leitura e contra leitura de um espaço limite: janela” (figura 2), ela organizou grandes painéis de Ozalid – um tipo de *offset* monocromático azul-escuro – sobre suportes metálicos, dos quais pendiam para o chão. Neles, reproduziam-se fotografias em tamanho natural de janelas, que a artista tinha coletado nos últimos anos. O aspecto geral era arquitetônico. Além disso, havia outros elementos gráficos, publicações de artista e objetos construídos por Buarque, simulando janelas e dispostos ao redor da sala. A brochura-catálogo incluiu um texto da artista no qual ela descrevia a janela como um elemento liminar, como “uma extensão das pessoas”; mas também um registro das cinco fases que ela havia seguido nos últimos dois anos para completar o trabalho, sublinhando a componente projetual de sua metodologia artística (Buarque, 1978, n.p.). Como podemos ver, em três anos, a prática de Buarque havia sofrido uma transformação substancial, desde a pintura geométrica abstrata das *muralhas* até esta proposta de instalação interdisciplinar, exploratória e conceitual na Galeria Quadrum.



Figura 2.

Irene Buarque, *Leitura e contra leitura de um espaço limite: janela*, 1978.

Vista da exposição na Galeria Quadrum em Lisboa. Cortesia da artista.

Nesse mesmo ano, 1978, a artista luso-brasileira também foi incluída em algumas iniciativas coletivas, tais como as exposições “18 x 18 – Nova fotografia”, na Galeria Grafil, ou “Lisboa Bologna Lisboa”, que a Galeria Quadrum enviou para a feira internacional italiana ArteFiera. Nessas ocasiões, compartilhou o espaço com os e as agentes mais decididamente experimentais de Portugal, tais como Alberto Carneiro, Ana Vieira, Ângelo de Sousa, António Palolo, Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Helena Almeida, José Conduto, Julião Sarmento, Leonel Moura, Lourdes Castro e Monteiro Gil.⁷

Em 1973, recém-chegada a Lisboa, Buarque tinha conhecido este último artista no Conservatório Nacional, onde ambos estudavam cenografia.⁸ Gil era o diretor de Grafil, um espaço alternativo a meio caminho entre uma galeria e um centro de produção, com oficinas de gravura e outras técnicas gráficas. Lá, além de produzir alguns de seus trabalhos da época, a artista ampliou seus contatos e amizades na cidade, como demonstra sua participação ativa nas atividades do *milieu* lisboeta em 1978. Um ano depois, em 1979, Grafil tornou-se a Cooperativa Diferença, da qual Buarque foi fundadora junto com António Palolo, Ernesto de Sousa, Fernanda Pissarro, Helena Almeida, José Carvalho, José Conduto, Maria Rolão, Marília Viegas e o próprio Monteiro Gil (Alves, Lamoni, 2023, p. 150). A inserção da artista nessas redes de afinidade portuguesas estava em andamento. Enquanto isso, a artista retrabalhava o motivo da *janela*. Ela não mais se limitava a analisar seus elementos de forma externa. Agora, em *Entrevistas* (1978), o próprio olhar da artista formava o núcleo do significado do projeto. Essa proposta, apresentada em “18 x 18 – Nova fotografia”, consistia em nove fotogramas sépia, tirados da janela de seu ateliê. Em um deles, até pode ser vista a própria Buarque, em um jogo de reflexões em frente à paisagem de Lisboa (figura 3).



Figura 3.

Irene Buarque, *Entrevistas*, 1978.
Três dos nove elementos da série.
Cortesia da artista.

Na transição para os anos 80, um novo elemento foi adicionado aos motivos metafóricos empregados pela artista luso-brasileira: *o passo*. Se podemos supor, seguindo Brito Alves e Lamoni (2023, p. 151), que as *muralhas* encapsularam, de certa forma, a experiência do trânsito de uma mulher brasileira entre as ditaduras do seu país de origem e Portugal, e que as *janelas*, uma vontade – ou talvez uma necessidade – de abertura vital, agora Buarque, segura dos seus esforços artísticos e relacionais, voltava seu olhar para o chão e para os pés, para o pavimento, o caminho e a pegada. Em suma, em direção a uma forma sensorial e em movimento de estar no mundo. Um dos lugares onde essa mudança foi representada foi no carimbo pessoal que a artista incluía, como assinatura, em vários lugares, tais como publicações da artista, dossiês, documentações ou propostas de *mail art*. Na segunda metade dos anos 70, ela acompanhava seu nome com um pequeno diagrama de uma janela (ver figura 5). Nos anos 80, o *artist stamp* de Buarque incluía seu nome dentro de uma pequena representação de uma pegada (ver figura 7). Assim como com as *Janelas*, a artista iniciou uma investigação multifacetada, na qual refletia sobre a agência dos pés na terra. Para isso, recolheu novamente fotografias e imagens de diferentes tipos de pisos e pavimentos, como na série de fotografias *Passo a Passo...*

(série *pisos*) (1982) – que, como veremos, foi apresentada no Brasil por ocasião da exposição “Artistas fotógrafos em Portugal” (1984), organizada por ela mesma no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Também explorou o *passo* nas diferentes formas de deslocamento através da linha e da cor e, com todos esses recursos, produziu várias publicações de artista como *Vias* (1983), “*A caminho do campo...*” (1983), *Pisolivro I e II* (1983), *Pedra a pedra* (1983) ou *Estudos de “Pari Passu...”* (1983).

Mas a apresentação mais elaborada desse projeto com a pegada e o caminhar aconteceu na exposição “Passo a Passo” (1983), na Cooperativa Diferença. Lá, Buarque organizou três espaços. No A), puderam ser vistos os *Estudos de “A Par e Passo”*, que exploravam o contraponto entre os pés e o chão, junto a uma vitrine que incluía as publicações da artista mencionadas acima. No B), havia um caderno no chão, onde o público podia deixar as marcas de seus pés, juntamente com a colagem *Pezinhos à moda* e as *Micro-vias*, sugestões de rotas microfilmadas que podiam ser vistas com um dispositivo de leitura especial. E no espaço C), ela montou *Pé-forming* (figura 4), uma instalação icônica na qual organizava diferentes materiais, texturas e imagens de superfícies naturais – rurais – e pavimentos artificiais – urbanos – no piso, tanto na

forma de pegadas como dentro de sacos plásticos retangulares. O público podia tirar seus sapatos e caminhar sensorialmente através da instalação, experimentando em seu corpo a experiência de caminhar. Nesses momentos, a artista declarou: “carregamos nossos pés nos caminhos que percorremos”.⁹



Figura 4.

Irene Buarque, *Pé-forming*, 1981. Vista da instalação na Cooperativa Diferença. Cortesia da artista.

CRIAR REDES PARA-OFICIAIS E TRANSFORMÁ-LAS EM CORPO(S) E AVENTURA(S)

Deve-se dizer que, embora em 1977 Morais apontasse à escassez das relações artísticas Brasil-Portugal e, sobretudo, a certa indiferença em relação às iniciativas portuguesas na Bienal de São Paulo, na transição entre os anos 70 e 80, esse evento oficial foi um ponto constante de contato entre as artes de um país e de outro. Uma revisão das representações nacionais portuguesas naquele período pode servir para explicar sua relativa permeabilidade com relação às últimas tendências artísticas que abordaram a experimentação – embora com a preponderância habitual da pintura sobre outras formas de fazer arte.

Na 13^a Bienal (1975), a primeira após a Revolução dos Cravos, os quadros de Júlio Pomar, Paula Rego e Eduardo Batarda acompanharam as pinturas de Ângelo de Sousa, quem, juntamente com alguns acrílicos sobre tela, apresentou uma proposta a meio caminho entre a escultura e a instalação feita em chapas de aço finas, cuja forma final foi determinada pelas propriedades do material – e essa experiência formal lhe rendeu um dos prêmios internacionais do evento (Fundação Bienal de São Paulo, 1975, pp. 207-211). Para a 14^a Bienal (1977) – a primeira sem Ciccillo Matarazzo como presidente

do evento e organizada sob três capítulos temáticos propostos pelo Conselho de Arte e Cultura (CAC) –, Sommer Ribeiro selecionou Alberto Carneiro e Clara Meneres para o núcleo “Recuperação da Paisagem”, dentro do capítulo “Grandes Confrontos e Proposições Contemporâneas”. Mostraram instalações com elementos naturais próximas à arte da terra e, portanto, ao experimentalismo em voga na arte internacional.¹⁰ Dois anos depois, na 15^a Bienal (1979), predominou novamente a pintura, com as de Costa Pinheiro e Graça Coutinho ao lado das esculturas de João Cutileiro. Mas houve também obras que escaparam de simples descrições disciplinares: umas propostas instalativas de *plexiglass* das conhecidas silhuetas de Lourdes Castro, e algumas séries de fotografias intervencionadas de Helena Almeida (Fundação Bienal de São Paulo, 1979, pp. 283-285). Por fim, deve-se notar que, embora na 16^a Bienal (1981) a representação oficial tenha sido inteiramente pictórica – com obras de António Sena, José Pinheiro e José de Guimarães (Fundação Bienal de São Paulo, 1981a, pp. 69; 141; 148; 152) –, no núcleo de Arte Postal, organizado pelo artista hispano-brasileiro Julio Plaza, propostas de até 12 artistas de Portugal – Abílio José Santos, Emerenciano, João Dixo, Pedro Cabrita Reis, Rui Orfão, etc. – foram incorporadas por iniciativas individuais dos e das artistas (Fundação Bienal de

São Paulo, 1981b). Buarque também esteve presente nesse núcleo, que foi experimental desde a sua origem através das redes alternativas da *mail art*.¹¹ Ali a artista enviou uma seleção dos seus trabalhos em torno da figura metafórica da *janela*; obras que, além disso, tiveram uma ampla turnê internacional durante aqueles anos, em exposições de arte-correio e publicações artísticas realizadas na Itália, na Austrália, na França e em Portugal.¹²

Portugal, portanto, enviava à Bienal de São Paulo uma seleção autorizada de sua mais recente arte, desde experiências pictóricas e escultóricas atualizadas até, mais raramente, novas atitudes experimentais. No entanto, essas inclusões experimentais portuguesas foram inseridas no contexto artístico mundial de uma forma particular. Internacionalmente, a efervescência das práticas da neovanguarda, o conceitualismo, o experimentalismo e a arte com novas mídias já havia sido observada desde o final dos anos 60. Mas essas tendências declinaram a partir da segunda metade dos anos 70 e, especialmente, nos anos 80, em um conhecido processo de *retorno à pintura*. Essa revalorização das práticas disciplinares, aliás, não podia deixar de estar ligada a um crescimento generalizado e transfronteiriço do mercado de arte e dos eventos artísticos globais – o conhecido *fenômeno bienal*. Ambos os processos estiveram

governados pela moda e foram sustentados por poderes com pouca transparência, fosse de natureza oficial – na procura de propaganda nacional – ou em relação aos negócios – em favor dos benefícios econômicos.¹³ O caso português foi, em certo sentido, contrário. O número e a diversidade das entidades artísticas comerciais havia aumentado algum tempo antes, no final dos anos 60, ainda sob a ditadura (Wandschneider, 1999, pp. 35-36; Ávila, 2003, p. 30; Nogueira, 2021, pp. 28-31). E os experimentalismos desse país, embora exemplos anteriores possam ser encontrados,¹⁴ só decolaram, realmente, no final dos anos 70 e nos 80.

Mesmo assim, houve um aspecto global, transversal às décadas que estamos tratando e compartilhado dentro e fora das fronteiras portuguesas: o desejo de conectividade internacional. Em Portugal, diante das deficiências estruturais de um Estado a princípio ditatorial e repressivo e, após 25 de abril de 1974, engajado em processos sócio-políticos revolucionários e de consolidação nacional, muitos e muitas artistas buscaram afinidades no exterior. Nesse sentido, as exposições, publicações e bolsas de estudo da FCG forneceram essa tão procurada conectividade – que, na direção oposta, do exterior para Portugal, também podemos atribuir no estudo de caso de Irene Buarque. As viagens de agentes

de Portugal, especialmente a Londres e Paris, ajudaram a atualizar o contexto artístico nacional, embora esse “estrangeiramento”, claramente voltado para o Norte, fosse também acompanhado de certo sentimento de “atraso” em relação às artes e à cultura dos países mais ricos.¹⁵ Sob o risco de uma excessiva simplificação, que deve ser ajustada na concreção dos estudos de caso, podemos entender que no cenário internacional, o experimentalismo veio primeiro e mais tarde foi soterrado por práticas mais comerciais. Em Portugal, por outro lado, aconteceu de maneira diferente: o mercado doméstico das artes cresceu primeiro e, só mais tarde, espalharam-se as novas atitudes artísticas. Se a demora no experimentalismo foi devida a esse suposto “atraso” local, ou a uma falta de vontade institucional e comercial diante de práticas que se distanciavam da disciplina e do mercado, é uma questão que exigiria uma análise mais detalhada. Em qualquer caso, podemos ter certeza de uma consequência: desde suas primeiras formulações, as propostas experimentais portuguesas coexistiram muito diretamente com práticas contemporâneas de natureza mais tradicional, em maior medida e de forma menos conflituosa do que em outros locais.

Esses dois eixos, o desejo de internacionalização e uma compreensão aberta da arte experimental que incluiu tanto opções

mais conceituais e radicais como atualizações dos modos tradicionais de fazer, podem servir para demarcar o relevante trabalho relacional que Buarque realizou nos anos 80. A artista brasileira, já estabelecida em Lisboa, fez uso de sua condição particular de “estrangeirada” para tecer redes e estabelecer pontes transatlânticas entre Brasil e Portugal. Isso pode ser visto na exposição “25 artistas portugueses de hoje” (1981), da qual ela fez a curadoria no MAC USP. Embora essa exposição tenha sido uma iniciativa própria de Buarque, canalizada através da Cooperativa Diferença, deve-se notar que recebeu apoio do FCG, bem como um subsídio para o catálogo da Direção-Geral da Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura de Portugal. Em outras palavras, não foi um evento oficial do tipo das representações nacionais na Bienal de São Paulo, mas teve a aprovação dos poucos órgãos público-privados que poderiam prover fundos para este tipo de proposta. Poderíamos então dizer que a exposição foi *para-oficial*: o impulso veio da atividade conectiva de Buarque, mas pôde se desenvolver graças ao marco institucional para a promoção da arte portuguesa, pois preenchia a falta de propostas similares organizadas pelos órgãos oficiais. Foi assim que a própria artista-organizadora descreveu a situação em seu texto de apresentação:

Irene Buarque nos anos 80: contatos e cruzamentos entre Lisboa e São Paulo
em torno da arte experimental
Pablo Santa Olalla

No princípio do ano passado, estando alguns meses em S. Paulo, fiz no Museu de Arte Contemporânea da USP os primeiros contactos para a realização de uma exposição colectiva das novas tendências da arte em Portugal. [...] Sentindo que o intercâmbio com o Brasil a nível das artes plásticas é quase nulo, (reduzindo-se quase que só às Bienais de S. Paulo), pareceu-me urgente intensificá-lo e demarcá-lo do “pseudo-cultural-folclórico”, que de vez em quando é exportado oficialmente (e que da última vez trouxe na volta uma escola de samba que nem sequer era representativa do Carnaval carioca!?). (Buarque, 1981, n.p.)

A citação acima expressa a vontade de Buarque de separar-se de um oficialismo que entendia como conservador e até mesmo “folclórico”. Como Morais e Sommer Ribeiro na ocasião da exposição “Arte portuguesa contemporânea” (1977), a artista e organizadora enfatizou novamente a relação artística “quase nula” entre os dois lados do Atlântico. E descreveu o objetivo da exposição, que, desde o início, tinha sido “tornarmos mais real, dinâmico e atual um intercâmbio entre nós e Portugal”.¹⁶



Figura 5.

Páginas de Irene Buarque no catálogo da exposição “25 artistas portugueses de hoje”, 1981. Pode-se ver o selo da artista, sob a forma de uma janela. O arquivo pessoal de Irene Buarque.

Após várias vicissitudes, tais como os habituais atrasos e confusões inerentes às comunicações postais transatlânticas, ou as sucessivas demoras da inauguração devidas aos processos

burocráticos das instituições colaboradoras,¹⁷ a exposição foi fixada para setembro e outubro de 1981. As obras a serem expostas viajaram para São Paulo, mas também três artistas, além de Buarque: Monteiro Gil, Ernesto de Sousa e Carlos Nogueira. Na abertura, este fez uma apresentação no espaço público em torno do MAC USP, consistindo em uma interpretação livre de um verso de Camões: “Todo mundo é composto de mudança”.¹⁸ Nogueira articulou a ação através do grafite, do lançamento de confeitos e folhetos com o verso fotocopiado, e da deposição de flores brancas.¹⁹ Também, durante o tempo da exposição, Gil, De Sousa e Nogueira deram palestras nas quais explicaram o contexto da exposição e a situação da arte experimental portuguesa, que, segundo o título da palestra de De Sousa, configurava uma “cena alternativa”.²⁰

Como seu título indica, a exposição apresentou 25 artistas portugueses no museu paulista.²¹ As obras expostas formavam um grupo heterogêneo, que buscava oferecer uma visão geral da arte portuguesa do momento. Mas esse panorama não era histórico, diacrônico, como havia sido o caso quatro anos antes, na exposição oficial “Arte portuguesa contemporânea” (1977). Pelo contrário, a ideia era oferecer uma *cena* sincronizada, tão transversal quanto o eram os modos de fazer dos e das artistas experimentais de Portugal.

Assim, algumas obras únicas e originais foram incluídas, bem como documentação daquelas propostas que, por sua natureza, não poderiam ter sido transportadas. Por exemplo, houve materiais sobre performances de José Conduto ou Rui Orfão, e sobre os ambientes de Túlia Saldanha. A documentação também estava presente como parte integrante de projetos proposicionais e conceituais, como nas caixas de Monteiro Gil, ou nas pesquisas de José Barrias sobre ruínas. Houve também experiências com a serialização e a reprodução técnica e fotográfica das imagens, como nos trabalhos aportados por Eduardo Nery, Helena Almeida, Joana Rosa e Irene Buarque (figura 5), quem enviou propostas das suas *Janelas*. Também foram exibidas poesias experimentais, visuais e expandidas, como nas obras de E. M. de Melo e Castro e António Barros. Finalmente, houve pintura, em diferentes estilos: desde as novas figurações de António Palolo ou José de Carvalho, à geometria abstrata de Joaquim Tavares, em companhia de propostas que aproximavam as técnicas tradicionais para um terreno conceitual, como os gráficos pictóricos de António Sena ou as explorações com colagens de Ana Hatherly.

Deve-se notar que a intenção de “25 artistas portugueses de hoje” de criar um panorama sincrônico, heterogêneo, mas oferecendo

um quadro do estado da experimentação portuguesa, pode ser rastreada até a exposição “Alternativa Zero” (1977). O fio condutor da continuidade dessa “cena alternativa” demarcada por Ernesto de Sousa foi fornecido por uma lista semelhante de artistas, com vários nomes compartilhados entre uma mostra e a outra. Também, de forma material, pela estrutura e construção do catálogo: ambos tinham um *layout* semelhante, com folhas soltas que funcionavam como ficheiros de artista, contidos em uma caixa de papelão cinza.²² A presença de De Sousa foi outro elemento compartilhado, e como era frequentemente o caso desta figura, um elemento muito relevante. Esse “operador estético” montou *Tradição como aventura*, como uma proposta artística nas salas do MAC USP. Esse *mixed-media* incluía uma variedade de obras: dois murais compostos de múltiplas fotografias – de processos de trabalho em *Este é o meu corpo nº 3* (1977), e de menções textuais de seu interesse em *Este é o meu corpo nº 4* (1978) –; uma fotomontagem em forma de *mandala* com detalhes anatômicos, colocada dentro de uma estrutura com cortinas pretas que o público tinha que abrir para observá-la; e uma sequência fotográfica de um rosto escultural com características helenísticas, motivo que De Sousa utilizou em diferentes ocasiões.²³ Como em “Alternativa Zero”, o catálogo de “25 artistas portugueses

de hoje” também apresentava um texto introdutório de De Sousa (1981b, n.p.), intitulado “Uma cena (moderna) portuguesa: ou uma tentativa para um canibalismo de amor”. Nele, esse autor expressava que sua obra não poderia existir sem a dos e das colegas afins. Esse mutualismo – histórico e presente – entre artistas que praticaram a experimentação tomou forma textual através de dois trocadilhos complementares: “a tradição é uma aventura, ou não pode haver aventura sem tradição”, e “o meu corpo é o teu corpo, o teu corpo é o meu corpo”. De Sousa terminava seu texto, dando passo aos ficheiros dos e das artistas no restante do catálogo, com a esperança “que esta ex-posição seja o começo de um novo canibalismo, fraternal e inextinguível...”. Salvando distâncias e contextos, que ressonâncias podemos encontrar entre esse “canibalismo” e a “antropofagia” do manifesto escrito por Oswald de Andrade em 1928?

REGULARIZANDO OS INTERCÂMBIOS: IRENE BUARQUE E REGINA SILVEIRA

No final de 1981, a presença de Irene Buarque no cenário artístico paulistano foi significativa. Ela organizou e participou de “25 artistas portugueses de hoje”, entre setembro e outubro,

no MAC USP. No mesmo museu, também participou da exposição “Foto/Ideia”, durante o mês de novembro, onde se apresentou ao lado do melhor da experimentação brasileira.²⁴ Entre outubro e dezembro, como já mencionamos, ela participou do núcleo de Arte Postal da Bienal. Em todas essas ocasiões, a artista apresentou sua pesquisa sobre o motivo metafórico da *janela*. Mas essa presença pessoal e profissional no Brasil não foi tanto um retorno ao país, quanto uma procura de intercâmbios transatlânticos. O vai e vem das colaborações pela artista, fossem presenciais ou à distância, foi estabelecido através das vantagens comunicativas oferecidas pelos meios de transporte como o avião *jet*, ou por meios de comunicação como o correio, o telefone ou os telegramas.

Já em uma das primeiras cartas com o diretor do MAC USP para a organização de “25 artistas portugueses de hoje”, Buarque deu um relato do seu desejo de conectividade bidirecional:

Gostaria ainda de informar que com a colaboração do professor Walter Zanini, Regina Silveira e Júlio Plaza, estou organizando uma coletiva de artistas de vanguarda brasileiros para exporem no fim de este ano em nossas instalações [aqueelas da Cooperativa Diferença] em Lisboa.²⁵

O objetivo da artista era, portanto, iniciar um diálogo entre os núcleos artísticos de ambos os territórios, Brasil e Portugal, o que

envolveria um verdadeiro intercâmbio de ideias, agentes, projetos e propostas. Entretanto, a referida exposição de arte brasileira “de vanguarda” em Portugal não se realizou em 1980 ou 1981. Foi preciso esperar até 1982 para ver a intenção cumprida, pelo menos em parte, graças à exposição itinerante “Artemicro”, organizada por Regina Silveira e Rafael França (figura 6). Essa proposta foi composta de uma seleção de obras de artistas experimentais do Brasil,²⁶ criadas, especificamente, para a ocasião ou já existentes. Todas as obras foram transferidas para *microfichas*, um tipo de microfilmagem utilizada em arquivos e bibliotecas que permitia que uma grande quantidade de informação fosse preservada em pequenos *slides*, que podiam ser vistos em detalhe, ampliados por máquinas especiais de retroiluminação. Materialmente, esse formato técnico permitia que a exposição fosse móvel, um aspecto que foi utilizado por França e Silveira para estabelecer itinerâncias. Foi assim que a Silveira descreveu essa exposição:

ARTEMICRO é ainda a paródia do museu. Remetendo ao “museu imaginário” de Malraux, a microcoleção, quase imaterial, mas com grande potencialidade de aumento pela possível inclusão, *ad infinitum*, de obras e artistas, cabe em qualquer bolso. Compacta e portátil, está sempre pronta a viajar, quando solicitada. (SILVEIRA, 1982, n.p.)

A exposição itinerante foi montada pela primeira vez no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, em maio de 1982. De lá atravessou o Atlântico, sendo apresentada em junho na Cooperativa Diferença em Lisboa, através da intermediação de Buarque. Entre julho e agosto do mesmo ano, a “Artemicro” aconteceu no Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro. Em outubro, as microfichas cruzaram novamente o oceano para Portugal, no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC). Finalmente, houve uma última apresentação, em 1983, no Centro Cultural Bath House, em Dallas, nos Estados Unidos.



Figura 6.
Convite para a exposição “Artemicro” na Cooperativa Diferença, 1982. Feita com plástico transparente, como o utilizado para as microfichas. Arquivo pessoal de Irene Buarque.

No início dos anos 80, Silveira foi membro do Conselho Deliberativo do MAC USP, e foi, provavelmente, nessa posição no museu que ela entrou em contato com Buarque, enquanto esta fazia os preparativos para “25 artistas portugueses de hoje”.²⁷ A relação transatlântica logo foi frutífera, como se pode ver no fato de que a primeira turnê da “Artemicro” não ocorreu no Brasil, como teria sido lógico, mas em Lisboa, na cooperativa com a qual Buarque

colaborava. Foi também em Diferença que Buarque realizou algumas de suas atividades artísticas mais importantes no início dos anos 80. Ali expôs “Passo a Passo” (1983), a mostra que já mencionamos, que encarnava a transição entre o motivo metafórico da *janela*, como elemento liminar, e do *passo*, com suas conotações de movimento e conhecimento sensorial de diferentes territórios. Igualmente, em dezembro de 1983, a artista e Monteiro Gil (1983) coordenaram outra exposição coletiva na Diferença: “O livro de artista”. Os livros e publicações de artista foram um produto da atividade experimental, com condições físicas propícias à sua difusão através das fronteiras. A exposição em Lisboa apresentou uma seleção de participantes de Portugal, mas também de outros países, com um foco especial nos e nas agentes com maior atividade no Brasil, com os quais Buarque tinha certa relação. Entre outros *artist books*, estavam *Reduchamp* (1976) e *I Ching Change* (1978), de Júlio Plaza; *Brazil Today* (1977) e *Executivas* (1977), de Regina Silveira; e *Visual-Táctil* (1975) e *Epidermic Scapes* (1977), de Vera Chaves Barcellos.²⁸ A própria Irene Buarque mostrou ali algumas publicações (figura 7), orientadas para este novo motivo metafórico que estruturava seu trabalho: o *passo*. À vista estavam *Pisolivro* (1983) – um catálogo de imagens de pisos –, *Pésdepiso* (1983) – que a própria artista descreveu

como um “livro impermeável, táctil próprio para ‘ler’ à chuva, no banho, na piscina, em actividades subaquáticas e em casos de enchentes” – e *Pisalivro* (1983) – descrito como “próprio para ‘ler’ com os pés descalços” (Buarque; Gil, 1983, n.p.).



Figura 7.

Detalhes das publicações da artista Irene Buarque, *Pésdepiso* (“label” da capa) e *Estudos de “Pari Passu...”* (capa), ambas de 1983. Apresentam o *artist stamp* da artista, na forma de um pé. Cortesia da artista.

Durante os anos 70 e 80, em muitos casos, a experimentação foi transmitida através de metodologias de reprodução técnica de imagens, apropriadas pelos e pelas artistas para seus próprios fins, tanto estéticos como de pesquisa e crítica. Assim, as publicações de *mail art*, as *microfichas* ou as publicações de artista serviram como substrato para o crescimento, ao mesmo tempo, de projetos artísticos e redes de relações transnacionais. À lista de meios de reprodução técnica poderíamos acrescentar alguns outros, como a gravura,

a serigrafia, a litografia, o *offset* ou a fotografia; técnicas que foram de interesse para artistas como Regina Silveira e Júlio Plaza, e também para o núcleo de agentes em torno da Cooperativa Diferença, que, gradualmente, adquiriu equipamentos para desenvolver esses procedimentos. Seguindo uma estrutura cronológica, 1984 foi novamente um ano de travessias e intercâmbios entre Brasil e Portugal, especialmente canalizados por Buarque e Silveira. Esta trouxe para Lisboa – em fevereiro – e para Coimbra – em junho – sua exposição “Dilatáveis”, que consistia em uma série homônima de heliografias nas quais pequenos motivos retirados de imaginários políticos e midiáticos – um tanque, um militar, um grupo de tecnocratas, um jogador de futebol – projetavam enormes sombras negras deformadas pela perspectiva. Como podemos ver, a mesma sequência de movimentos é repetida novamente como foi feito com “Artemicro”: Lisboa-Coimbra. Graças aos contatos com Buarque, a exposição foi montada pela primeira vez na Diferença e depois transferida para o CAPC, seguindo as redes de afinidade da cooperativa de Lisboa em outras partes do Portugal.

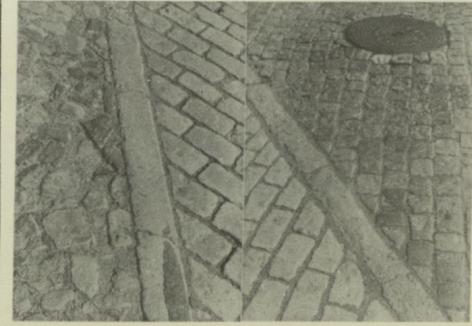
Sem sair de 1984, houve mais um retorno da arte portuguesa para o MAC USP em São Paulo. Em novembro, foi montada a exposição “Artistas-fotógrafos em Portugal”, organizada por

Buarque desde a Diferença. A importância desses frutíferos contatos Silveira-Buarque foi destacada já na primeira comunicação oficial para a organização do evento, enviada pela nova diretora técnica do museu, Aracy Amaral:

Regina Silveira trouxe-me um oferecimento que gostaria de tornar realidade. Trata-se de uma exposição de fotografia portuguesa contemporânea, e que poderíamos programar ainda este ano mesmo. Como sempre, moléstia até agora incurável, temos dificuldades financeiras imensas. Mas essa exposição, aliás apropriada para o 3º Mundo, pois nos permite realizá-la via Correio, é bem possível.²⁹

Figura 8.

Página 11 do catálogo da exposição "Artistas-fotógrafos em Portugal", 1984. Mostra os registros de Helena Almeida e Irene Buarque. Arquivo pessoal de Irene Buarque.

<p>HELENA ALMEIDA (Lisboa, 1934)</p> <p>É diplomada pela Escola de Belas Artes de Lisboa. Trabalhou em diversos museus, galerias e fundações da Europa. Participa de exposições desde 1961.</p> <p>Exposições individuais: Galeria Módulo, Lisboa; Galerie e + o Friedrich, Bern; Galerie Drehsheibe, Bâle; Galerie Bama, Paris (1978); Galerie Horenbeeck, Bruxelles; Diferença, Lisboa (1979); CAPC, Coimbra; e + o Friedrich, Bern (1980); Galerie Bama, Paris (1981); Bienal de Veneza (1982); Fundação C. Gulbenkian, Lisboa (1983); Galerie Dieter Tausch, Innsbruck (1984).</p> <p>Exposições coletivas: Art 8'77, Basel, Suíça; Art Fiera 77, Bologna; Kunsmarkt 77, Cologne; Diferença, Lisboa (1977); Fotografia como Arte, ICA, Londres; XI Bienal Internacional de Gravuras de Toquio; Lis'79, Lisboa; Bienal de São Paulo (1979); Fotografia como Arte – Arte como Fotografia, Iugoslavia, Paris e Kassel; Exposição Internacional de Desenho, Pecs, Hungria; A Caixa, Coop. Diferença, Lisboa (1980); II Bienal da Arte Gráfica Européia, Baden-Baden, Heidelberg; Livros de Arte e de Artistas, Galerie Nicole Rousset Altounian, Paris; V. Trienal da Índia, Nova Delhi (1981); Bienal de Veneza; Livros de Artistas/Livros Objetos, Casa da Cultura, St. Etienne, França; II Trienal do Desenho, Wroclaw, Polónia (1982); O Livro de Artista, Coop. Diferença, Lisboa; Exposição Internacional de Gravuras, Museu de Belas Artes da Cidade de Taipei, China (1983); Art15'84, Basel, Suíça; Verein'Frauen'84, Museu de Arte Moderna, Viena (1984).</p> <p>Recebeu inúmeros prêmios e menções honrosas.</p> <p style="text-align: center;"></p> <p style="text-align: center;">, A casa, 1983</p>	<p>IRENE BUARQUE (São Paulo, 1943)</p> <p>É diplomada pela Fundação Armando Álvares Penteado.</p> <p>Exposições individuais: Galeria Ars Mobile, São Paulo (1971); Galeria Arnaud, Rio de Janeiro (1972); Fundação C. Gulbenkian, Lisboa (1975); Galeria Múltipla, São Paulo (1976); Galeria Quadrum, Lisboa (1978); CNC-Centro Nacional de Cultura, Lisboa (1981); "Passo a Passo", Coop. Diferença, Lisboa; Círculo de Artes Plásticas da Coimbra (1983).</p> <p>Exposições coletivas: Bienal de São Paulo (1967); 3ª Jovem Arte Contemporânea, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1969). I Bienal de Santos (1971); 13 + 1 Novos Gravadores, Galeria Graffi, Lisboa (1973); Gravadores Brasileiros, Galeria Durero, Madrid (1975); Panorama de Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo (1976); Artistas Portugueses de Hoje, Milão, Itália; "18 x 18 Nova Fotografia", Galeria Graffi, Lisboa (1978); Salão de Arte Moderna da Funarte, Rio de Janeiro (1979); "A Caixa", Coop. Diferença, Lisboa; "25 Artistas Portugueses de Hoje", Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1981); Documental da Coop. Diferença, CAPC, Coimbra (1982); Exposição Internacional de Livros de Artistas, Coop. Diferença, Lisboa (1983).</p> <p style="text-align: center;"></p> <p style="text-align: center;">"Passo a Passo" . . . (série pisos, 1982)</p>
--	---

A citação acima, além de confirmar as afinidades transatlânticas, enfatiza a possibilidade de organizar a exposição à distância. Isso era possível, por um lado, devido às qualidades materiais dos elementos a serem expostos – negativos fotográficos e reproduções que podiam se transportar facilmente e a baixo custo – e, por outro lado, graças às vantagens comunicativas de um mundo já, decididamente, aberto à globalização. De fato, a mobilidade potencial da proposta expositiva também seria explorada pelas autoridades oficiais portuguesas, que até consideraram a possibilidade de fazê-la circular por todo o Brasil em 1985.³⁰

Até 20 artistas participaram de “Artistas-fotógrafos em Portugal”.³¹ Mais uma vez foi uma seleção daquelas figuras representativas da experimentação portuguesa – e, especificamente, do núcleo em torno da Cooperativa Diferença e suas redes de contatos –, com nomes já conhecidos de exposições anteriores, como Alberto Carneiro – que apresentou fotografias de suas ações corporais em ambientes naturais, em *Meu rio corpo pedra* (1978-1979) –, Ernesto de Sousa – com uma de suas sequências fotográficas de detalhes, quase totalmente abstratas, com o título *INTERVALO / Da série CASA* (s.d.) – ou Helena Almeida – com sua série de fotografias intervencionadas *A casa* (1983), em que

massas negras emergiam de sua figura para gerar um ambiente ou ligá-la a ele. Buarque apresentou *Passo a Passo... (série pisos)* (1982), que consistia em uma série de seis fotografias de pavimentos, pareadas duas a duas, de modo que as linhas dos pavimentos de uma imagem se conectaram com as da imagem ao lado, formando segmentos lineares (figura 8). A partir de uma leitura metafórica dessa obra, pode-se dizer que, nessas imagens, como na obra artística de Buarque, alguns percursos eram feitos por coincidência com outros, em um constante avanço coletivo.

Nos anos seguintes até o final dos anos 80, os contatos entre Buarque e Silveira serviram às duas artistas para estabelecer intercâmbios de opções e recursos. Em uma lista rápida, podemos citar várias atividades em Lisboa e São Paulo nas quais elas participaram. Em 1987, Buarque esteve, novamente, presente no MAC USP, em uma segunda formalização da exposição “Foto/Ideia” (1981), de novo com aquelas investigações sobre as *janelas* que já havia apresentado na primeira ocasião. Um ano depois, Silveira apresentou “Inflexões” (1988) na Cooperativa Diferença, em Lisboa, onde também realizou um “workshop sobre a tecnologia da Lito-offset, dirigido a profissionais e pós-graduados” (Cooperativa Diferença, 1988, n.p.). “Inflexões” esteve em conjunto com “Projectio”,

outra exposição de conteúdo semelhante – com instalações e esboços de anamorfoses – que aconteceu simultaneamente na Galeria de Exposições Temporárias da FCG. O historiador português Daniel Peres tem historiado o processo de preparação das duas exposições:

“Projectio” foi uma exposição com um processo de produção longo. Remonta a um “contacto feito em fevereiro” de 1984, provavelmente por altura de uma exposição da artista na Galeria Diferença, em Lisboa [“Dilatáveis” (1984)]. Mas é apenas a partir do início de 1987 que a correspondência entre Silveira e Sommer Ribeiro começa a deixar transparecer uma estratégia de viabilização do evento. Passaria por fazer chegar as obras da artista brasileira a Lisboa na volta de peças de Helena Almeida (1934-2018) que se previa virem a ser expostas em janeiro de 1988 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). [...] Contrariamente ao que esta epistolografia faz supor, não se encontraram registos de exposições da artista portuguesa [Helena Almeida] no MAC-USP entre 1987 e 1988. Contudo, Silveira concretizaria o plano de fazer coincidir as datas dos projetos que planeava trazer a Lisboa no início de 1988: esta mostra na FCG [“Projectio”] e uma nova exposição na Galeria Diferença (“Regina Silveira: Inflexões”, 1988), também para fevereiro desse ano. Essa conjugação agradaria não apenas à artista, como também às demais entidades envolvidas, permitindo otimizar questões logísticas e promocionais. De resto, o apoio do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), órgão governamental brasileiro que providenciaria as passagens aéreas da artista, dependeria do objetivo pedagógico de orientar uma oficina de gravura na Cooperativa Diferença, concomitante à exposição

que lá realizaria. Isso já tinha sido discutido com Irene Buarque (1943), antiga bolsa da FCG [...] (Peres, 2018, n. p.)

A citação acima é extensa, mas importante, pois esclarece como os contatos de Silveira em Portugal foram, inicialmente, articulados através da Diferença e, em particular, graças à Buarque. Peres descreve em detalhes a rede de instituições que essas artistas tiveram que ativar, tanto no Brasil, quanto em Portugal, para seus projetos transatlânticos; projetos que não cessariam até os anos 90. Em 1989, algumas exposições dessas artistas se cruzariam novamente: “Um Jardim bem fechado II”, de Buarque – que voltou à pintura geométrico-abstrata em formatos triangulares – no MAC USP; e “Auditório II”, outra exposição das anamorfoses da Silveira em Portugal, mas, dessa vez, na Cooperativa Árvore no Porto, sem a intermediação direta da sua colega luso-brasileira.

Ao longo das três seções deste texto, descrevemos como a agência de uma mulher artista e emigrante, Irene Buarque, transformou sua situação liminar em uma potência para estabelecer redes transatlânticas. Buarque chegou a Lisboa nos anos 70, onde conseguiu estabelecer contatos e afinidades que a levaram a experiências conceituais e plásticas além de sua prática pictórica inicial. Em suas idas e vindas entre Lisboa e São Paulo, ela construiu

pontes entre os núcleos de arte experimental de ambos os locais. Construídas à margem do oficialismo, mas apropriando-se ao máximo dos seus recursos, essas pontes tomaram forma – para além da própria prática pessoal da artista, com o trânsito entre os motivos metafóricos da *parede*, da *janela* e do *passo* – em uma série de eventos expositivos. Mostras como “25 artistas portugueses de hoje” (1981), “Artemicro” (1982) ou “Artistas-fotógrafos em Portugal” (1984) aproximaram o MAC USP e a Cooperativa Diferença, mas, acima de tudo, aos e às agentes experimentais de um país e do outro. Especialmente à Buarque e à Silveira, cujas trajetórias foram enriquecidas pela colaboração e pela amizade. Este texto é uma tentativa de apreender a articulação desses dois elementos, normalmente, tão esquivos à historiografia da arte. Tudo isso, a partir de uma abordagem transnacional, mas, sobretudo, no sentido Sul-Sul, ligando Portugal e Brasil. A arte experimental esteve muito atenta aos seus contextos de surgimento e inserção, ambos atravessados pelo fenômeno que conhecemos como *globalização*; um fenômeno que não pode ser compreendido sem abordagens transnacionais como aquelas que a trajetória de Irene Buarque nos permite observar.

NOTAS

- 1 65 homens, um grupo misto e 10 mulheres, 13,16% do total.
- 2 A exposição contou com 47 artistas, 37 homens e 10 mulheres, 21,28% do total.
- 3 Há muita literatura sobre essa proposta de exposição e, até mesmo, trabalhos curatoriais dedicados (Fernandes, Ramos, 1997; Fernandes, Macri, 1998; Silva, 2009; Nogueira, 2021, p. 189-211).
- 4 Buarque só obteve a nacionalidade portuguesa em 1982. De acordo com uma entrevista inédita com a artista, em Lisboa, 11 de outubro de 2022.
- 5 *Os Defenestrados* é uma coleção de fotografias de janelas que apareceu na revista *Colóquio/Artes* acompanhada de um poema de Alexandre O'Neill escrito para a ocasião (Buarque e O'Neill, 1977). *Janelas Etiquetas* é uma publicação de artista na qual Buarque analisa a forma geométrica de diferentes janelas através de recortes de etiquetas adesivas para papel timbrado.
- 6 Este efeito de instalação foi auxiliado pelos suportes metálicos quase invisíveis projetados pelo arquiteto Nuno Teotónio Pereira, companheiro de Irene Buarque desde os anos 70. De acordo com uma entrevista inédita com a artista, em Lisboa, 11 de outubro de 2022.
- 7 Em “18 x 18 – Nova fotografia”, participaram 16 artistas, 2 deles mulheres, 12,5% do total; em “Lisboa Bologna Lisboa”, houve 11 artistas, 3 deles mulheres, 27,27% do total.
- 8 De acordo com uma entrevista inédita com a artista, em Lisboa, 11 de outubro de 2022.
- 9 Veja a página dedicada às publicações de artista de Buarque no site da FCG, <<https://gulbenkian.pt/biblioteca-arte/livros-de-artista/irene-buarque-1943/>> [Acesso: 26 de fevereiro de 2023].
- 10 Carneiro exibiu *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-1976), instalação feita com palha de trigo; e Meneres uma instalação paisagística com grama, formando o peito e a barriga de uma mulher. Esta última obra, agora apresentada sem título e em escala monumental – 150 metros quadrados – havia sido feita em escala menor para “Alternativa Zero” (1977), sob o título *Mulher-Terra-Vida* (Fundação Bienal de São Paulo, 1977, pp. 38-39).

11 Num sentido de intercâmbio, e na rede transnacional de iniciativas de *mail art*, vale mencionar que um ano antes, em Lisboa, a exposição “Arte postal” havia sido realizada na Galeria Quadrum, organizada por Maria Irene Ribeiro. Entre um grande número de artistas de até 22 países, participaram dela os agentes brasileiros Bené Fonteles, Hudnilson Jr., Paulo Bruscky, Regina Silveira e o coletivo 3 NÓS 3 (Ribeiro, 1980).

12 Como se afirma no dossiê da exposição “‘Escolha do crítico’. Do discurso: Da Janela. Irene Buarque”, que Ernesto de Sousa (1981a, n.p.) preparou a convite do Centro Nacional de Cultura (CNC). Nesse dossiê, Buarque incluiu uma “Cronologia do trabalho das janelas”, na qual são registrados os diferentes itinerários.

13 Muitas menções bibliográficas ao processo de *retorno à pintura* acima mencionado, ligado à mercantilização do mundo da arte nos anos 80, podem ser encontradas, especialmente nas historiografias locais ou regionais. Talvez um recurso exemplar, devido a seu caráter canônico e internacional, aparece no volume preparado por Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Hal Foster e Rosalind Krauss (2007, pp. 600-604). Por sua vez, o *fenômeno bienal* também foi tratado em abundância; uma aproximação monográfica apareceu no *Manifesta Journal*, que é interessante por sua generalidade e multiplicidade de abordagens (Misiano e Zabel, 2003).

14 Os primeiros *happenings* ocorreram já em 1965 e 1967, ligados a agentes com relação à poesia experimental (Melo e Castro, 1977). Vale lembrar também como Ernesto de Sousa (1977, n.p.), em seu texto de apresentação do catálogo de “Alternativa Zero”, enraizou essa exposição em duas propostas anteriores suas, “Do Vazio à Pro-Vocação” (1972) e “Projectos-Ideias” (1974). De Sousa também incluiu no catálogo um dossiê foto-textual com uma genealogia artística particular, que incluía eventos do exterior, como a Documenta V (1972) ou o “1.000.010º Anniversaire de l’Art” (1973) de Robert Filliou, mas também outros de Portugal, como o “1.000.011º Aniversário da Arte” realizado em Coimbra em 1974 por iniciativa de Filliou, ou as caixas proto-conceptuais de António Areal, no final dos anos sessenta.

15 Mariana Pinto dos Santos (2011) tem revisado a noção de “atraso” nas artes e histórias de arte de Portugal, a partir de uma abordagem ampla e panorâmica.

16 De acordo com uma carta de Irene Buarque para Wolfgang Pfeiffer (diretor do MAC USP), enviada de São Paulo e datada 5 de fevereiro de 1980. Note como ela inclui-se como brasileira,

falando de “nós” face a Portugal; em outras palavras, como ela usa sua situação ambivalente para o benefício de seu projeto. Na mesma carta, Buarque sublinha a importância do grupo de artistas em torno da Cooperativa Diferença, assim como de “outros jovens valores que se encontravam fora de Portugal até Abril de 1974; vindos de Londres, Amsterdam, Milão e Paris, trouxeram consigo uma bagagem nova, criando em Lisboa e Porto uma dinâmica atual e diferente no meio cultural e artístico”. As cartas mencionadas nesta nota e as seguintes, referentes às comunicações sobre a exposição “25 artistas portugueses hoje”, estão guardadas nos arquivos do MAC USP.

17 Entre outros, veja a carta de Wolfgang Pfeiffer a Irene Buarque, enviada do MAC USP e datada de 20 de novembro de 1980, na qual, após um longo lapso na comunicação, o diretor do museu pede para retomar a conversa. Também a carta de Monteiro Gil (“Comissão de Gestão”) e Irene Buarque (“Comissário da exposição”) a Wolfgang Pfeiffer, enviada da Cooperativa Diferença e datada 2 de dezembro de 1980, na qual pedem para adiar as datas de maio a junho de 1981, devido a atrasos com a FCG. Também, a carta de Elvira Vernaschi (falando em nome de Pfeiffer, quem estava de licença médica) para Irene Buarque, enviada do MAC USP e datada de 27 de julho de 1981, na qual indica-se que estão “apreensivos com a falta de notícias”.

18 Vem do soneto XCII, “Mudam-se os tempos, Mudam-se como Vontades”, escrito em 1595.

19 Carta de Elvira Vernaschi (em nome de Pfeiffer) a Mario Chamie (Secretário Municipal de Cultura de São Paulo), enviada do MAC USP e datada de 8 de setembro de 1981, solicitando permissão para a ação de Nogueira no espaço público. Vernaschi envia a mesma carta ao Diretor do Departamento de Parques e Áreas Verdes, datada de 11 de setembro de 1981.

20 Carta de Elvira Vernaschi (em nome de Pfeiffer) ao Cônsul de Portugal, enviada pelo MAC USP e datada de 29 de setembro de 1981, na qual ela agradece a ajuda na liberação alfandegária das obras e o convida para as conferências programadas.

21 Havia 17 artistas homens e 8 artistas mulheres – 32% do total, uma proporção significativa, mas, como de costume, pequena. A lista completa é a seguinte: Alberto Carneiro, Ana Hatherly, Ana Isabel, Ana Vieira, António Barros, António Palolo, António Sena, Carlos Nogueira, Cão Pestana, Eduardo Nery, Ernesto de Sousa, Helena Almeida, Irene Buarque, Joana Rosa, Joaquim Tavares, José Barrias, José de Carvalho, José Conduto, Julião Sarmento, Manuel Pires, Mário Varela, E. M. de Melo e Castro, Monteiro Gil, Rui Orfão e Túlia Saldanha.

22 Como foi feito com frequência para os catálogos de exposições conceituais. Esse foi o caso, por exemplo, da crítica e curadora americana Lucy Lippard (2012) em suas “Number Exhibitions” do início dos anos 70.

23 O conjunto *Tradição como aventura* foi exibido em, pelo menos, três ocasiões: em uma exposição com o mesmo nome na Galeria Quadrum em 1978; em “25 artistas portugueses de hoje” (1981); e na exposição “Itinerários” (1987), na Galeria Almada Negreiros em Lisboa. Veja a página dedicada a esse *mixed-media* no site dedicado a Ernesto de Sousa, <https://www.ernestodesousa.com/projectos/a-tradicao-como-aventura>. Acesso em: 26 fev. 2023.

24 “Foto/Ideia” (1981) reuniu 55 artistas, incluindo Amélia Toledo, Ana Maria Tavares, Anna Bella Geiger, Gabriel Borba, Gastão de Magalhães, Genilson Soares, Hudinilson Jr., Iole de Freitas, Julio Plaza, Mary Dritschel, Rafael França, Regina Silveira e Regina Vater (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1981). Havia 40 homens e 15 mulheres, ou 27% do total.

25 Carta de Irene Buarque a Wolfgang Pfeiffer (diretor do MAC USP), enviada de São Paulo e datada 5 de fevereiro de 1980. Preservada nos arquivos do MAC USP.

26 A mostra apresentou até 12 obras de cada artista – 24 homens e 8 mulheres, ou seja, 25% do total. Entre outros e outras, a lista de figuras presentes incluía Ana Maria Tavares, Carmela Gross, Gabriel Borba, Genilson Soares, Hudinilson Jr., Julio Plaza, Marcello Nitsche, Mary Dritschel, Nelson Leirner e Vera Chaves Barcellos. Havia também alguns artistas não brasileiros, como o argentino León Ferrari – que vivia em São Paulo na época, porém, exilado da ditadura argentina – e o artista mexicano Ulises Carrión, que vivia na Holanda.

27 Recordar a citação de Buarque (1981) incluída mais acima no texto: “No princípio do ano passado [1979], estando alguns meses em S. Paulo, fiz no Museu de Arte Contemporânea da USP os primeiros contactos para a realização de uma exposição colectiva das novas tendências da arte em Portugal [...]” (n.p.).

28 Sessenta artistas participaram – 38 homens e 22 mulheres, 36,6% do total. Entre um grande número de artistas de Portugal – Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, Carlos Nogueira, Eduardo Batarda, Ernesto de Sousa, Helena Almeida, Irene Buarque, Leonel Moura, Lourdes Castro, Maria Rolão, Monteiro Gil, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Rui Orfão e Salette Tavares,

entre outros e outras –, houve também publicações de artistas como o argentino Alfredo Portillo, os alemães Dietrich Helms, Klaus Staech e Timm Ulrichs, a polonesa Marysia Lewandowska, a italiana Michele Perfetti e a francesa Orlan.

29 Carta de Aracy Amaral a Irene Buarque, enviada do MAC USP à Cooperativa Diferença e datada de 3 de abril de 1984. Conservada nos arquivos do MAC USP. Em sua carta de resposta e aceitação do projeto, Buarque insistiu em sua determinação para criar pontes bidirecionais entre Brasil e Portugal; na sua despedida, disse: “Esperando que essa mostra seja o princípio de um real intercâmbio nos dois sentidos, aguardamos, desde já, uma sugestão da vossa parte, para realizá-la no nosso espaço”. Carta de Buarque a Amaral, enviada da Diferença ao MAC USP e datada de 16 de maio de 1984. Ambas as cartas são preservadas no arquivo do MAC USP.

30 Carta do diretor do Gabinete das Relações Culturais Internacionais à Irene Buarque, enviada pelo Ministério da Cultura de Portugal à Cooperativa Diferença e datada de 26 de fevereiro de 1985, na qual ele fala da presença desta mostra na “Expo Brasil Portugal 85” em São Paulo, passando depois por Curitiba, Porto Alegre e Brasília; “pretenderia a Embaixada apresentá-la em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e se possível outras cidades”. Carta preservada nos arquivos do MAC USP.

31 Entre elas, apenas 3 mulheres, 15% do total.

■ REFERÊNCIAS

ÁVILA, María Jesús. Anos de normalização artística. In ÁVILA, María Jesús (Org.). **1960 1980 Anos de normalização artística nas coleções do Museu do Chiado**. Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2003, pp. 11-61. Catálogo de exposição.

ALVES, Margarida Brito; LAMONI, Giulia. Through Walls and Windows: Irene Buarque's Work in the 1970s. In DORMOR, Catherine; SLIWINSKA, Basia (Eds.). **Transnational Belonging and Female Agency in the Arts**. London: Bloomsbury Visual Arts, 2023, pp. 141-160.

BUARQUE, Irene. **Irene Buarque nos jardins da Fundação**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975. Catálogo de exposição.

BUARQUE, Irene. **Leitura e contra-leitura de um espaço limite: JANELA**. Lisboa: Galeria Quadrum, 1978. Catálogo de exposição.

BUARQUE, Irene (Org.). **25 artistas portugueses de hoje**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1981. Catálogo de exposição.

BUARQUE, Irene; GIL, Monteiro (org.). **O livro de artista**. Lisboa: Cooperativa Diferença, 1983. Catálogo de exposição.

BUARQUE, Irene; O'NEILL, Alexander. Os Defenestrados. **Colóquio/Artes**, Lisboa, n.º 33, jun. 1977, pp. 24-31.

COOPERATIVA DIFERENÇA. **Regina Silveira. Inflexões**. Lisboa: Autoedição. Catálogo de exposição.

DE ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, n.º 1, 1928.

DE SOUSA, Ernesto (org.). **Alternativa Zero. Tendencias polémicas na arte portuguesa contemporânea**. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977. Catálogo de exposição.

DE SOUSA, Ernesto (Org.). **Escolha do crítico. Do discurso: Da Janela**. Irene Buarque. Lisboa: Centro Nacional de Cultura, 1981. Dossier de exposição.

DE SOUSA, Ernesto. Uma cena (moderna) portuguesa: ou uma tentativa para um canibalismo de amor. In: BUARQUE, Irene (Org.). **25 artistas portugueses de hoje**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1981, n.p. Catálogo de exposição.

FERNANDES, João; MACRI, Teresa (Org.). **Alternativa Zero. Tendenze polemiche dell'arte portoghese nella democrazia**. Milano: Charta, 1998. Catálogo de exposição.

FERNANDES, João; RAMOS, Maria (org.). **Perspectiva: Alternativa Zero**. Porto: Fundação Serralves, 1997. Catálogo de exposição.

BOIS, Yves-Alain, *et al.* (eds.). **Art since 1900. Modernism Antimodernism Postmodernism**. London: Thames & Hudson, 2007.

FRANÇA, José Augusto. Introdução. In SOMMER RIBEIRO, José (Org.). **Arte portuguesa contemporânea**. Lisboa: Ministerio dos Negócios Estrangeiros do Portugal, 1976. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (FBSP). **XIII Bienal de São Paulo**. São Paulo: Autoedição, 1975. Catálogo da Bienal.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (FBSP). **XIV Bienal de São Paulo.** São Paulo: Autoedição, 1977. Catálogo da Bienal.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (FBSP). **XV Bienal de São Paulo.** São Paulo: Autoedição, 1979. Catálogo da Bienal.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (FBSP). **XVI Bienal de São Paulo.** São Paulo: Autoedição, 1981a. Catálogo da Bienal.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (FBSP). **XVI Bienal de São Paulo. Arte Postal.** São Paulo: Autoedição, 1981b. Catálogo da Bienal.

SILVA, Raquel Henriques da (Org.). **Anos 70 Atravessar fronteiras.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009. Catálogo de exposição.

LIPPARD, Lucy. In the Cards. In KHONSARY, Jeff; LIPPARD, Lucy (eds.). **4,492,040.** Los Angeles: New Documents, 2012.

MARIA, Cleusa. Portugal. Antes e depois de Salazar, também nas artes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1977. Entrevista com o comissário José Sommer Ribeiro.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel. Dois acontecimentos Happenings. In MELO E CASTRO, Ernesto Manuel. **IN-NOVAR.** Porto: Plátano Editora, 1977, pp. 59-65.

MISIANO, Victor; ZABEL, Igor (eds.). **Manifesta Journal – Biennials,** Ljubljana, No. 2, Winter 2003 / Spring 2004.

MORAIS, Frederico. Panorama da arte portuguesa. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 jan 1977.

MORAIS, Frederico. Arte Portuguesa. Um lirismo atlântico. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 jan 1977.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (MAC USP). **Boletín MAC USP** n.º 428, “Abre-se dia 4 a exposição “Foto/Ideia” no Museu de Arte Contemporânea da USP”. São Paulo: Autoedição, 27 oct 1981.

NOGUEIRA, Isabel. **História da arte em Portugal**. Do Marcelismo ao Final do Século XX. Silveira: Letras Errantes, 2021.

PERES, Daniel. *Regina Silveira. Projectio*. (2018). Disponível em: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/750/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

PINTO DOS SANTOS, Mariana. “Estou atrasado! Estou atrasado!”. Sobre o atraso da arte portuguesa diagnosticado pela historiografia. In: BARATA, André, et al. (Org.). **Representações da portugalidade**. Alfragide: Caminho, 2011, pp. 231-242.

RIBEIRO, Maria Irene (org.). **Arte Postal**. Lisboa: Galeria Quadrum, 1980. Catálogo de exposição.

SILVEIRA, Regina. Artemicro: a microficha como suporte de arte. **Arte em São Paulo**, São Paulo, maio de 1982. Disponível em: <<https://ic平.icaa.mfah.org/s/es/item/1111242#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-11%2C735%2C1518%2C849>>. Acesso: 26 fev 2023.

WANDSCHNEIDER, Miguel. A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto em mudança. In TODOLÍ, Vicente (ed.). **Circa 1968**. Porto: Fundação Serralves, 1999. Catálogo de exposição.

■ SOBRE O AUTOR

Pablo Santa Olalla é investigador de pós-doutoramento no Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa (UNL). É doutorado em História da Arte pela Universitat de Barcelona (UB). Os seus temas de investigação incluem os cruzamentos transatlânticos dos conceptualismos e experimentalismos artísticos na América Latina, Portugal e Espanha, especialmente em relação aos contextos políticos, tecnológicos e culturais do fim da Guerra Fria. Faz parte dos projectos de pesquisa Contemporary Art Studies (CAsT), na UNL; e Modernidad(es) Descentralizada(s) [MoDe(s)], Art Globalization Interculturality (AGI) e Global Art Archive (GAA) na UB.

Artigo recebido em
21 de abril de 2023 e aceito em
4 de setembro de 2023.

A CONDIÇÃO DO EXÍLIO: A PERMANÊNCIA DE DAVID PERLOV POR DETRÁS DA IMAGEM EM *DIARY 1973-1983*

**THE CONDITION OF EXILE:
DAVID PERLOV'S PERMANENCE
BEHIND THE IMAGE
IN *DIARY 1973-1983***

GABRIEL FAMPA

**LA CONDICIÓN DEL EXILIO:
LA PERMANENCIA DE DAVID
PERLOV EN *DIARY 1973-1983***

RESUMO

Artigos inéditos
Gabriel Fampa*

DOI <https://orcid.org/0000-0003-1547-0956>

*Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2023.201112

O texto propõe pensar a condição do exílio na obra *Diary 1973-1983* de David Perlov, cineasta brasileiro radicado em Israel, para além de sua concepção usual (a de um recolhimento do cineasta para dentro de seu próprio apartamento, de onde produziria as primeiras imagens de seu diário fílmico). Tomando como ponto de partida o sentimento de estrangeirismo que o cineasta carregava e seu anunciado desejo de documentar o cotidiano (os fatos e nada mais), apresento um exílio de outra natureza que se caracteriza como um recolhimento para detrás da imagem, ou, ainda, para um espaço-tempo metafísico entre imagem e espectadores.

PALAVRAS-CHAVE *Diary 1973-1983*, Diário fílmico, Exílio, Narração, Imagem

ABSTRACT

The article proposes a reflection on the condition of exile in the work *Diary 1973-1983* by David Perlov, a Brazilian filmmaker based in Israel, beyond its usual conception (that of a filmmaker retreating into his own apartment from where he would produce the first images of his filmic diary). Taking as a starting point the feeling of foreignness that the filmmaker carried and his announced desire to document everyday life (the facts and nothing else), I present an exile of a different nature that is characterized as a retreat behind the image or to a metaphysical space-time between image and spectators.

KEYWORDS

Diary 1973-1983, Filmic Diary, Exile, Narration, Image

RESUMEN

Este texto resulta de mi investigación de maestría titulada *A condición do exilio*. En ello, propongo reflexionar sobre la condición del exilio en la obra *Diary 1973-1983* de David Perlov – cineasta brasileño radicado en Israel – más allá de su concepción habitual: la de un retiro del cineasta dentro de su propio apartamento, desde donde produciría las primeras imágenes de su diario fílmico. Partiendo del sentimiento de extranjerismo que llevaba consigo, el cineasta y su declarado deseo de documentar lo cotidiano (los hechos y nada más), propongo un exilio de otra naturaleza, como un espacio-tiempo metafísico entre la imagen y los espectadores.

PALABRAS CLAVE

Diary 1973-1983, Diario fílmico, Exilio, Narración, Imagen





PRIMEIRAS IMAGENS

Fala sintética do cineasta David Perlov¹ em seu diário fílmico, *Diary 1973 - 1983*, durante sua visita a São Paulo após uma ausência de 20 anos do território brasileiro: “Estrangeiro aqui, estrangeiro ali, estrangeiro em todo lugar. Eu gostaria de poder voltar para casa, meu bem, mas sou um estrangeiro lá também. Uma música por Odetta”². A sensação de não pertencimento, de estrangeirismo, está presente no conjunto do diário de Perlov, seja por compartilhamento direto de sensações e pensamentos por meio de sua narração, seja pela própria natureza investigativa da obra. Já nos primeiros minutos de *Diary 1973 - 1983* somos apresentados através da citada narração àquele que se sente um estrangeiro no próprio lar. Mas, mesmo antes, já intuímos Perlov como alguém que vem de fora: sua voz, que acompanha as imagens de seu diário do começo ao final, tem um peculiar sotaque na pronúncia do inglês, língua que, apesar de pronunciada com exatidão, deixa a inequívoca sensação de não ser a materna do cineasta.

417

O título *Diary 1973 - 1983* é indicativo: trata-se de um diário audiovisual cujos registros foram captados durante os dez anos que compreendem o período de 1973 a 1983. Ao longo dos seus seis capítulos de aproximadamente uma hora cada, notam-se algumas características formais e conceituais bastante regulares do diário. Como introdução às considerações sobre o tema que proponho – o exílio para detrás da imagem –, gostaria de destacar algumas dessas características, pois comproendo que o desenvolvimento desse artigo requer atenção para algumas qualidades fundamentais da obra.

Ao assistir a *Diary 1973 - 1983*, por exemplo, rapidamente é possível perceber que Perlov, que fez todos os registros com sua câmera portátil, emprega uma precisa intuição cinematográfica: há uma linguagem visual bem definida presente desde o primeiro momento. E no ato de filmar nota-se um modo de atuação bem marcado: a câmera na mão é privilegiada, os movimentos são meticulosos. O equipamento cinematográfico constantemente se passa pelos olhos de Perlov: as imagens produzidas geralmente são da natureza do plano subjetivo, com inúmeras ocasiões nas quais o cineasta passeia pelo ambiente e capta os detalhes da altura de seu rosto. A visão do cineasta e a imagem produzida imbricam-se uma na outra. Há, entretanto, certo grau de experimentação costurado

no fazer cinematográfico. Independentemente do modo como escolhe filmar, porém, as lentes do equipamento parecem sempre estar inquietamente à procura de algo. Algo que Perlov anuncia nos moldes de um objetivo declarado nos momentos iniciais do diário: “Documentar o cotidiano, o ordinário. Sem mais histórias, sem mais enredos, nada artificial”.

Discorrerei mais detalhadamente sobre esse objetivo, mas destaco agora que o cinema de Perlov parece almejar à simplicidade equivalente a que sugere procurar na autenticidade do objeto de sua filmagem (o cotidiano, o ordinário) – e é nos contornos dessa simplicidade que reside a complexidade da obra. Desse modo, não entendo o diário como uma busca ou extração dos limites da imagem produzida pela câmera, nem uma transgressão *a priori* da linguagem cinematográfica, mas uma busca pela linguagem própria, uma que esteja de acordo com as necessidades e ideais daquele que filma. Necessidades que estão pautadas na simplicidade dos procedimentos e na vontade de uma relação direta e intuitiva entre artista, aparelho cinematográfico e tudo aquilo que é filmado.

Na organização e edição da obra, o corte é um piscar de olhos. A montagem de *Diary 1973 - 1983* é dinâmica, cada cena do diário geralmente dura alguns segundos e, em sequência, resulta em uma

espécie de fluxo hipnótico de registros visuais da vida cotidiana doméstica e urbana. Esses registros se alternam e se encadeiam fragmentariamente em um ritmo que se mantém constante. A sensação resultante é de que seguimos com Perlov e nos atemos à viagem, ao momento vigente da apresentação das imagens. A montagem não cria a sensação de um caminhar por entre um começo, um meio e um fim, mas a de um eterno presente. E como a própria vida, o diário se pauta na complexa relação desse momento presente com as intenções e digressões daquele que o vivencia.

Testemunhamos, assim, fragmentos visuais do cotidiano que não evocam precisão temporal específica, sem distinção aparente de importância ou intencionalidade entre os diferentes acontecimentos retratados. Frequentemente, os registros são cenas corriqueiras e desconexas, sem relação de causa e efeito, como a de um cachorro passeando pela calçada, uma mulher andando de bicicleta e pessoas tomando banho de sol na praia. São eventos do dia a dia registrados pela câmera de Perlov, cujo foco, como o cineasta diz por meio de sua narração no diário, não está na motivação da ação, mas no ato em si: é o próprio gesto que toma lugar dentro do quadro que importa – e nada mais.

Aliás, é essa outra característica fundamental do diário de Perlov: sua narração a chegar até nós mediando todas as imagens

a que assistimos. Se o cineasta observa através do visor da câmera como se fosse a mira de um canhão, como dirá no primeiro capítulo de *Diary 1973 - 1983*, parece-me que desfere suas palavras com precisão semelhante. A narração, em *voice over*, é constante, rítmica e monótona. Sua voz tem algo de uma placidez exausta. O conteúdo da fala dá complexidade singular a *Diary 1973 - 1983*, porque se as imagens evocam a sensação do eterno presente, a narração tem liberdade para viajar no tempo: Perlov constantemente comenta sobre o seu passado e indaga sobre o presente.

É por meio da narração que conhecemos gradualmente e de forma fragmentária sua história pessoal, sua inquietação como cineasta, suas motivações para dar início ao seu diário filmado e seu sentir-se estrangeiro em Tel Aviv. Perlov, que imigrou do Brasil para Israel aos 28 anos, não se sentia estrangeiro apenas no país onde passou a residir em sua vida adulta: sentia-se estrangeiro aonde quer que fosse. Essa é uma das questões fundamentais de seu diário: ele experimenta a constante sensação de deslocamento de quem reside em um território com costumes muito distintos dos habituais de sua terra natal. O retorno para o Brasil, entretanto, não se coloca como alternativa: em Israel construiu seus laços e ergueu sua família, e no Brasil não parece encontrar paz. Suas visitas às cidades brasileiras são

carregadas de tensão e de lembranças de natureza traumática, como a sua conturbada separação de sua mãe quando ainda era muito jovem e a quase enigmática relação com seu pai.

Paola Lagos Labbé, doutora em Comunicação Audiovisual pela Universidad Autónoma de Barcelona, dedica um artigo para analisar os diários de viagem de autores cujas identidades se encontram assinaladas pela vivência do *desenraizamento* (*desarraigo, no original*). A autora investiga em sua pesquisa os vínculos entre as estratégias narrativas, estéticas e formais de *Diary 1973 - 1983*, obra que considera transitar entre o diário de viagem, o diário de vida, o ensaio e o cinema doméstico familiar. Labbé percebe o estabelecimento de um território próprio (familiar) para Perlov como um dilema que marca sua individualidade e assinala sua existência.

Para quem, como David Perlov, teve que tomar a decisão forçada ou voluntária de abandonar o lugar natal por razões de deslocamento, exílio ou emigração, a construção da figura do lar constitui um dilema existencial para a vida, mesmo apesar de haver a possibilidade de um retorno fugaz, pois definitivamente nunca se voltará a recobrar o tempo perdido, para citar Proust. (Lagos Labbé, 2012, p. 555, tradução minha)

Esse dilema de natureza existencial que Perlov vivencia em Tel Aviv e que manifesta em *Diary 1973 - 1983* tem ainda um fator

agregante substancial. Como se não bastasse as diferenças culturais e a recorrência de memórias que não parecem descansar no passado, Perlov inicia uma longa série de relações frustradas com o Estado israelense e seu aparato institucional. Ao procurar estabelecer diálogo, com o objetivo de levar adiante suas ideias e projetos cinematográficos pessoais, ele não teve sorte: o governo e as instituições financiadoras estavam absolutamente preocupados com o papel positivo que o cinema poderia ter em prol do regime político do país. “Eles veem com os ouvidos”, Perlov costumava dizer. Os filmes do cineasta frequentemente apresentavam alto grau de inventividade e não eram bem-vistos pelo governo, que estimulava formas mais diretas e evidentes de produzir conteúdo de acordo com os “interesses nacionais”, que prezavam pela propaganda política em detrimento do realismo socialista.

Perlov procurava liberdade e experimentação, mas encontrou somente o conservadorismo e a negação. E perante tamanho conflito, não se conforma: renuncia à instituição cinematográfica de Israel. Decisão que o conduz a um estado de ociosidade e desemprego forçado. É nessa condição – que denomino em minha pesquisa de mestrado como “a condição do exílio” (Fampa, 2018) –, permeada pela sensação de estrangeirismo, pelo tormento de um nebuloso passado familiar, pela instabilidade política de Israel, pelo acontecimento

da Guerra do Yom Kippur e pela inquietação aguda que sofria, que Perlov inicia o ato de registrar imagens com sua própria câmera pessoal, imagens que viriam a compor *Diary 1973 - 1983*.

A insatisfação e a angústia são sentimentos que impelem Perlov para o que a pesquisadora e crítica brasileira Ilana Feldman considera um “exílio’ forçado em seu próprio apartamento” (2017), de onde irromperiam as primeiras imagens do diário.

Em plena Guerra de Yom Kippur, Perlov reivindica a liberdade de um escritor e a precisão de um atirador para filmar e mirar a realidade do mundo exterior através dos enquadramentos de suas janelas, janelas do apartamento, janelas da televisão. (Feldman, 2017, p. 8)

Acredito que seja oportuno relembrar que, ao examinar a vida e obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht – cuja trajetória é marcada pela busca por refúgio em diversos países em decorrência da ascensão do nazismo –, Georges Didi-Huberman (2017) entenderá a situação de exílio como possibilidade de um leito de tomada de posição e de execução de um trabalho, ambos permeados pela manutenção de uma duplidade espacial e temporal. Essa tomada de posição diria respeito ao sentido próprio do deslocar-se físico e errante no mundo, assim como à afirmação de um posicionamento ético, político, intelectual

e passional frente às condições históricas em curso. E o trabalho em questão seria fecundado mediante a posição do exilado, que “torna a ‘acuidade da visão’ ou a ‘potência do ver’ (*Schaukraft*) tão vital, tão necessária quanto problemática, destinada como está à distância e às lacunas da informação” (Didi-Huberman, 2017, p. 22).

Para tomar posição seria preciso, de algum modo simultaneamente, “implicar-se” no conflito vivenciado e “afastar-se” dele, de maneira a enfrentá-lo em seu coração, assim como mantê-lo a uma distância que permita sua elaboração e a construção de um olhar crítico em sua direção. Desse modo, compreendemos a vivência do exílio – essa condição de elaboração de uma posição – como um “mover-se e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento (...) [ela] supõe um contato, mas o supõe interrompido, se não for quebrado, perdido, impossível ao extremo” (Didi-Huberman, 2017, p. 16).

É interessante indagar, em diálogo com a perspectiva trabalhada por Didi-Huberman, se seria possível reconhecer em Perlov e em sua condição migratória a presença de manifestações de semelhante natureza. Creio que essa indagação nos auxilia a perceber em *Diary 1973 - 1983* uma complexa rede de aproximações e distanciamentos explícita nas diversas esferas da vida do cineasta. Manifesta na ambiguidade das imagens televisivas de uma guerra

em acontecimento, nas idas e retornos a São Paulo, na relação espinhosa com um passado que continuamente permeia o presente, dentre muitos outros elementos percebidos no diário.

Nessas circunstâncias, o cineasta continuamente reitera por meio de suas imagens seu posicionamento antiguerra, tecendo fortes e constantes críticas ao conflito armado, à conduta política e à administração das instituições locais. *Diary 1973 - 1983* é o resultado formal do trabalho de Perlov, é a obra construída no interior de uma dolorosa dinâmica de implicações e afastamentos diários e inelutáveis. Esse trabalho é de tal natureza que se volta ciclicamente para um conflito interno, operando na manutenção do mal-estar de um estrangeirismo permanente, de uma impossibilidade de contato e de uma inconclusividade e incerteza da trajetória pessoal. Ele explicita posições políticas assumidas pelo cineasta, mas expõe também uma posição dúbia de natureza outra em seu próprio diário, marcada pela ausência e uma imprecisão latente. Retornarei a esse ponto em breve.

Por ora, destaco que nos minutos iniciais da obra o cineasta anuncia seu interesse pelo cotidiano, e o faz como ponto de partida de uma busca ao sinalizar desgaste e necessidade de mudança: “Procurar algo distinto. Quero me aproximar do cotidiano. Acima de tudo, em anonimidade”. Poderíamos considerar que aqui estão as bases da

execução do trabalho que o cineasta faria em Tel Aviv. A alternativa que procura seria uma que evita conscientemente determinadas características do fazer cinematográfico profissional – como a fábula, o roteiro, a atuação, os truques de edição e as ilusões do cinema – e se afasta temporariamente dos vínculos institucionais e demandas mercadológicas. É para o cotidiano a sua volta – que recebe de Perlov certa aura enigmática, genuína e autêntica – que ele lança seu olhar e mira sua câmera na perseguição desse desejo.

Em sua visita a São Paulo, Perlov afirma por meio de sua narração: “Mas era aqui que gostaria de chegar. O bairro judeu, Bom Retiro, que significa a boa aposentadoria. Naqueles tempos, eram judeus, comércio, ativismo político, prostitutas e talvez aqui e ali um pequeno convento. Tudo isso me parece representar a verdade absoluta”. As imagens que acompanham sua fala são do fluxo de pessoas caminhando pelas calçadas, pedestres em uma situação característica das metrópoles. Perlov queria se afastar das mentiras do cinema profissional e se sentia convocado por essa verdade que identificava no fluxo orgânico e ordinário da vida diária.

Figura 1.

David Perlov, *Diary 1973 - 1983*.
Audiovisual. Duração: 330 min.



Movido por sua intuição e insatisfação, o cineasta passa a realizar uma série de registros com sua câmera ainda sem certeza do que faria com todo o material gravado (sem, em outras palavras, vincular o ato de filmar à confecção terminante de uma obra). “Eu sentia que estava deixando o cinema, que iria acumular esse material e que poderia ou não editá-lo posteriormente”, disse Perlov a Talya Halkin na ocasião de uma entrevista fornecida por ele (Halkin, 2003). *Diary 1973 - 1983* é, notemos, uma jornada que se inicia sem ponto de chegada definido. Enquanto a condução da instituição seria marcada pela autoridade que guia em direção a um objetivo decretado, Perlov caminha pelas águas da incerteza. Se o cinema israelense documental transitava pela noção de uma utilidade – a da propaganda política –, Perlov escolhe o caminho contrário quando filmava sem a certeza do que pretendia.

A DISTÂNCIA INFINITA

Apesar da busca pela autenticidade do cotidiano por meio da imagem, a câmera, diz Perlov (2004), é um instrumento morto, ela precisa de uma pessoa dotada de intenção para dar sentido ao que grava. Paradoxalmente, aponta o cineasta, isso nos faz pensar se não seriam as câmeras de segurança, essas que gravam continuamente sem nenhuma seleção prévia, que dariam fruto aos melhores documentários. Essa indagação, apesar de pensamento especulativo e sem conclusão por parte de Perlov, sinaliza uma inquietante contradição em *Diary 1973 - 1983* entre a busca por documentar fatos – e nada mais – e a seleção, edição e narração por parte Perlov de tudo o que ele filma com sua câmera.

Perlov (2004, p. 1, tradução minha) diz: “(...) meu diário é minha identidade. Procuro tocar na linha tênue entre vida e arte; fazer tal trabalho pessoal é extremamente difícil e um processo vulnerável”. A própria estrutura da obra, que se pauta na sequência de imagens cotidianas sem vínculo narrativo aparente, dialoga com a percepção de realidade de Perlov mediante sua exaustão dilatada. “Estou ciente de momentos, não de dias. De palavras, não de frases”, diz no diário. Para Lagos Labbé (2012, p. 552, tradução minha), a identidade do cineasta, “cuja imagem se assemelha à de

um retrato fragmentado nas pequenas peças de um quebra-cabeça, busca ser encaixada, completada e recomposta como tal". Em Perlov, entretanto, creio que a figura que se forma a partir dessa recomposição é um quebra-cabeça em si.

Diary 1973 - 1983 é, como caracteriza a autora, uma viagem de investigação pessoal que se apoia em fatos passados em aberto da vida do cineasta. Aponto, entretanto, que no caso de Perlov, a viagem é uma em cujo final não se encontra revelação – sua conclusão não se coloca como um fim propriamente dito, mas como sugestão de que a trajetória é contínua e o acompanhará por toda sua vida. O perpétuo estado de busca é a marca daquele que dedica sua vida a uma investigação. Em *Diary 1973 - 1983*, essa investigação não soa como uma escolha, mas como algo que se impõe.

O diário do cineasta é tecido como a procura de um lugar. Um lugar onde Perlov possa se situar, fixar-se. Mas ele não o encontra nas terras distantes da infância, onde reside parte de sua família, pois estas não representam um território no qual acha paz. Não o encontra tampouco na terra em que escolheu habitar, porque se sente estrangeiro à vida nela. E não o encontra, finalmente, no trabalho junto aos colegas de seu ofício, porque estes atuam em meio ao aparato institucional com o qual definitivamente não se

identificava. Pela impossibilidade de encontrar esse lugar, Perlov se recolhe, vivencia a condição de um autoexílio cujo ponto central será, como aponta Feldman, a sala de estar do seu apartamento, de onde observará o mundo que o circunda pelas suas janelas, pelo noticiário televisivo e pelos relatos dos seus familiares que eventualmente protagonizam seu diário.

No segundo capítulo de *Diary 1973 - 1983* há uma seção intitulada “Insônia” – uma breve passagem de 4 minutos na qual Perlov expõe seus sentimentos de cansaço e apatia. O tom de sua voz revela exaustão e desânimo, e a sequência de imagens é permeada por uma sensação de distanciamento total. Falar sobre as frustrantes batalhas (ao se referir às tentativas não sucedidas de realizar projetos) o conduz a compartilhar seu estado de insônia, que não se limita simplesmente a uma condição de incapacidade de se atingir o sono, mas confere também a permanente sensação da sonolência frustrada. Intensifica-se a sensibilidade (que ganha caráter lúdico, absurdo), mas se compromete o interesse: tudo parece fazer parte de um mesmo, um plano homogêneo de imagens de cores mortas. Aquele que sofre de insônia é aquele que busca paz, a recompensa natural do trabalho, mas a mente operante nega esse privilégio, sua atividade incessante impossibilita o descanso e promove o labirinto sem fim das ideias não resolvidas

“Sinto-me diminuindo para o tamanho de um pequenino pássaro”, Perlov diz enquanto filma o chão do seu apartamento, mirando os cantos e as quinas do corredor de piso preto. “Em casa, eu me torno uma criatura, não um ser humano”. O ângulo da câmera sugere, como de costume, a visão do próprio artista: de cima (da altura dos olhos), o chão é visto por alguém que percorre a casa e olha para baixo demoradamente, sem objetivo pronunciado, procurando ali a imaterialidade do peso de todas as coisas. E entre o canto que se forma no encontro do piso com as paredes e as lentes da câmera abre-se uma distância infinita sentida por Perlov, uma impossibilidade do contato. O cineasta tenta superar essa distância por meio do ato de filmar: “Ainda assim, eu tento manter uma conexão com o mundo, eu quero fazer filmes apenas para reviver um pouco, para manter contato com a realidade”, dirá no segundo capítulo de seu diário.

Apresenta-se, assim, um objetivo segundo em *Diary 1973 - 1983*. Uma finalidade mais complexa e oculta do que a declarada investigação cinematográfica a respeito do cotidiano. A cena que acompanha a fala em questão remete à enigmática busca que permeia o diário: um passarinho quase escondido, visto por entre as folhas e galhos de uma planta enterrada em um vaso na rua. Uma imagem corriqueira filmada com a câmera em mãos que traz a sensação de algo que foi

achado por Perlov, uma breve preciosidade que passa despercebida pelos transeuntes anônimos que andam pela calçada, mas que se revela no quadro cinematográfico. O passarinho, finalmente, põe-se a voar. Mais tarde, ao gravar sua filha no momento em que boceja com a mão sobre a boca, o cineasta diz: “É o seu sorriso que tento capturar. Para ter conexão com alguém”.

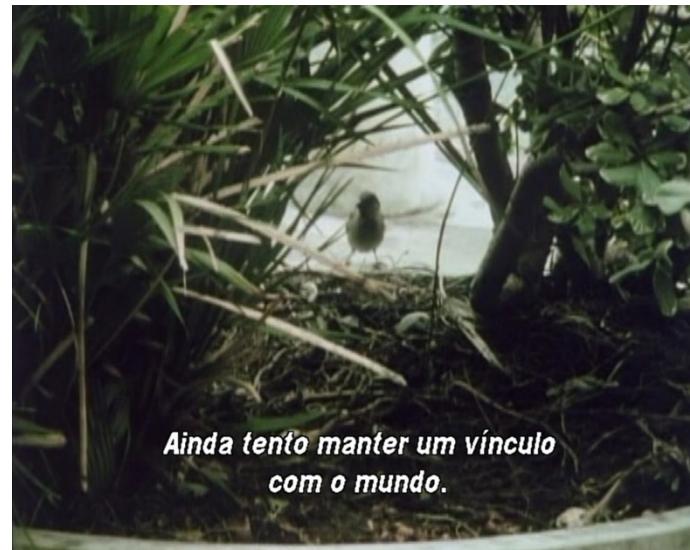


Figura 2.
David Perlov, *Diary 1973 - 1983*.
Audiovisual. Duração: 330 min.

Por trás da mão, Perlov pressente a boca, e nesse jogo de esconder e revelar, procura o sorriso onde o quadro da câmera não chega. Sinto que, para ele, a bidimensionalidade do plano cinematográfico é um poço para se mergulhar. Ele procura por algo que transcendia os limites da imagem, mas que ainda assim possa ser revelado por ela. Nessa investigação contraditória, Perlov vê sempre

“logo ali” o que procura, mas nunca consegue efetivamente alcançar o que busca. Há sempre uma distância, uma lacuna operante. Isso confere ao diário uma continuidade guiada por incansável procura e necessidade de filmar. “Ainda acredito que para além daqueles arbustos, irei encontrar uma pequena baía aquecida e vozes receptivas”, diz enquanto filma algumas árvores nas calçadas.

Perlov prossegue: “Eu não posso mais ver rostos humanos. Costumava amá-los”. O cineasta continua a filmar sua casa, mas o faz quando está vazia; continua a filmar as calçadas, mas o faz quando os pedestres estão de costas para câmera. E se há possibilidade de pensar que, quando sai pelas ruas, Perlov busca alguma forma de conexão, é preciso lembrar que ele declara no diário sua interferência como preferencialmente anônima, e sua câmera no rosto, como uma máscara, algo que viria a repetir para Halkin (2003) durante a mencionada entrevista. Se há contradição na declaração do uso da câmera como máscara e uma necessidade latente de conexão com a realidade a sua volta, há também contradição na utilização da imagem cinematográfica como ferramenta de busca por uma imagem desprovida de ilusão que seria alcançada registrando o cotidiano.

Coloco, finalmente, a questão que norteou em primeira instância minha pesquisa de mestrado: se o objetivo de Perlov é se

aproximar do cotidiano – dos fatos e nada mais – em anonimato, por que *Diary 1973 - 1983* é marcado, do início ao final, por sua própria narração, com seu próprio discurso? Em outras palavras: por que Perlov insiste em se fazer presente como autor em sua obra que anunciadamente seria uma aproximação em anonimato do cotidiano? Por que sua obra documental se transformou em sua identidade?

Porque *Diary 1973 - 1983*, respondo, apesar das declarações de seu autor, não é apenas sobre o cotidiano em si, mas também sobre a busca que incide sobre ele. É, ainda, uma vivência da inalcançabilidade dessa busca, da inalcançabilidade por meio da imagem de uma verdade que esse cotidiano, de caráter utópico, contém. Essa inalcançabilidade coincide com a impossibilidade de paz ou redenção que permeia *Diary 1973 - 1983*, com a negativa de um lugar estável em que Perlov possa se situar e com seu consequente recolhimento para uma esfera particularizada (uma esfera, como apontarei, de natureza outra em relação ao seu próprio apartamento). É por isso, parece-me, que o resultado da obra de Perlov é um diário narrado, porque é um relato de viagem, em seu sentido literal e metafórico. Uma viagem que, pela impossibilidade de sua natureza, não tem previsão de término. Um trajeto em que investigação e dia a dia se fundem incessantemente sem clímax

possível. Um aflitivo caminho cujo horizonte mantém-se sempre intuído, porém perpetuamente distante.



O EXÍLIO PARA DETRÁS DA IMAGEM

Diante da percepção do diário de Perlov como uma trajetória de conclusividade impossível, parto para uma segunda etapa de minha investigação. Pensem no momento em que Perlov percorre como passageiro de um carro as ruas de Paris, apontando sua câmera pela janela: “Eu sonho em ter uma câmera de vídeo comigo para vagar pelas cidades, se possível, em um táxi, deixando o ritmo dos semáforos ditar o *frame*”³, diz. Eis uma forma de permitir que a imprevisibilidade tenha papel primário na captura desse cotidiano que se desenrola na frente de Perlov. É como se o cineasta e sua câmera ficassem sujeitos ao mesmo acaso ao qual a vida lá fora também está. As forças invisíveis que guiam o dia a dia agora definem também o percurso de Perlov e o desenrolar do registro fílmico.

Nessa passagem, acho curioso como Perlov descreve um sonho, no sentido de uma vontade última inacessível, que resume exatamente o que já se desenrola na cena. Ao frisar o aspecto onírico desse desejo, o cineasta nos deixa perceber, afinal, o caráter

verdadeiramente utópico de suas motivações. O sonho do ritmo dos sinais que guia o enquadramento é o sonho da integração com o cotidiano, é a captura da essência que procura. Deixar o carro guiar o quadro é um modo de se aproximar dessa vontade ideal, segundo a qual autor, equipamento e objeto se fundem em um fluxo movido por certa naturalidade e casualidade genuína do movimento cotidiano.

“A sopa quente é tentadora”, afirma Perlov em outra ocasião de seu diário, “mas eu sei que tenho que escolher daqui em diante: tomar a sopa ou filmar a sopa”. Para Paola Lagos Labbé (2012), essa passagem indica uma dificuldade característica do diário filmado: definir os limites entre autor e aquilo que filma (o cineasta corre o risco constante de se tornar um espectador da própria vida). Quando observa através da câmera, o que o cineasta vê adquire de imediato o *status* de imagem. Ou seja, para Perlov, que procura uma forma de aproximação e conexão, reside aí uma problemática: ao manter uma câmera sobre o rosto cria uma divisão radical entre si e aquilo que persegue. Perlov vê através do próprio instrumento da divisão aquilo com o que gostaria de se conectar.

Em *Diary 1973 - 1983* a câmera permanece sempre nas mãos e sobre o rosto do autor. O cineasta não abre mão do controle e

manuseio do equipamento. E enquanto não há separação entre ele e sua ferramenta, noto essa separação entre artista e o objeto filmado não apenas no sentido da impossibilidade de seu alcance, mas na literalidade da distância ou separação espacial. Feldman observa um exílio para dentro do apartamento, mas podemos perceber um enclausuramento para além do espaço propriamente doméstico: no caso do automóvel, e em muitos outros ao longo do diário, o cineasta filma detrás de uma janela, em um ambiente fechado.

O ponto central a que desejo chegar nesse artigo, entretanto, toca em um outro patamar de exílio, um que lida não somente com o agir do cineasta no mundo que habita, mas com o modo como se apresenta a nós na materialidade de sua própria obra-diário. Em outros termos, se sinto que Perlov permanece em um espaço reservado, entendendo que essa sensação está para além da constatação de seu recolhimento em locais mais circunspectos de onde filma. Para responder à pergunta “Qual é, então, a condição desse exílio outro e onde se localiza?”, proponho seguir um determinado caminho investigativo. Aponto que há duas características no diário de Perlov que precisamos observar.

Primeiramente, é raro ver a presença física de Perlov em *Diary 1973 - 1983*: ele está sempre fora da imagem. Podemos apenas intuir sua presença pelo conduzir da câmera, pelo fluir do registro. Sua

ausência do quadro dosa o cineasta de participação simultaneamente invisível e onipresente em seu diário. Em segundo lugar está a natureza e o processo de sua narração. Se o plano da visão subjetiva reforça a noção da observação e do anonimato e confere importância e direcionamento às ações que tomam lugar diante da câmera (ou seja, se a visão subjetiva valoriza a imagem apresentada), a narração traz o centro gravitacional da obra para dentro, para o interior. A fala de Perlov fecunda o diário com a esfera da intimidade. A narração ajuda a tornar ainda mais própria a experiência do autor. Mais do que isso, ela constrói uma esfera particularizada, na qual somente nós, os espectadores, somos convidados a entrar. Perlov se dirige a nós, fala diretamente conosco como se estivéssemos ao lado dele; com muito menos frequência, entretanto, dirige-se no diário àqueles que aparecem em quadro, àqueles que compõem a imagem.

Para continuar a analisar a relação entre imagem, narração e exílio em *Diary 1973-1983*, é preciso atentar para uma particularidade constitutiva da obra que Ilana Feldman sintetiza brevemente a partir de uma entrevista fornecida por Mira Perlov, esposa do cineasta e produtora do filme:

É interessante notar que, embora o Diário 1973-1983 tenha começado a ser filmado em 1973, o processo de montagem e construção dos comentários era esporádico até o início

dos anos 80. (...) Apenas em 1982, David Perlov e Mira encontram o diretor do Channel 4 inglês, Michael Kustow, que decide financiar o projeto a partir do piloto que ele assistira (o qual corresponderia hoje a partes do capítulo 3). (...) Em 1988, os seis capítulos do Diário são exibidos pelo Channel 4 na Inglaterra, ao longo de seis dias, e só no ano seguinte, em 1989, eles são projetados em Israel, no Museu de Tel Aviv. (Feldman, 2017, p. 11)

Há uma distância temporal entre imagem registrada e narração adicionada. Enquanto produto filmico finalizado, o diário é um imbricado de intenções e temporalidades de naturezas distintas: se, em primeiro período, Perlov filmava sem sequer saber se iria algum dia montar o material, em um segundo momento, esse mesmo material é organizado e ganha uma narração, esta sim, objetiva e estruturante. Mesmo que Perlov já desejasse adicionar futuramente a narração ao material enquanto registrava, há uma dualidade temporal entre imagem e fala simultâneas na experiência da obra. Feldman, atenta a esse aspecto, percebe no diário uma paradoxal relação entre a imagem e a memória em uma

operação de montagem e construção da narração que durou vários anos. Entre o plano das imagens e o plano do som, muitas vezes fora de sincronia, haveria, portanto, algo de subterrâneo, uma anacronia que sempre nos escapa: espécie de eterno mistério do fluir indomesticável e incontornável do tempo. Espécie de insinuante profecia. (Feldman, 2017, p. 10)

Essa dupla temporalidade se manifesta no que caracterizo em minha pesquisa como uma espécie de cisão entre as etapas de experimentação e produção e as etapas de pós-produção e estruturação do material. Aponto que ela tem como fator resultante (na nossa experiência do diário enquanto espectadores) uma indefinição temporal do ato de fala: sabemos exatamente quando cada capítulo foi filmado, mas não sabemos, ao assistir *Diary 1973 - 1983*, de quando se fala. Um hábito comum, aliás, nos diários escritos é informar, acima da descrição do evento em questão narrado, a data em que a escrita é feita. Não é o caso no filme.

É instigante pensar em um diário como o de Perlov – um que tem duas etapas definidas que se dão em tempos espaçados – justamente porque se rompe com a tradição da fala que quer se localizar temporalmente. O que se quer localizar em *Diary 1973 - 1983* são as imagens, tanto em tempo, pela indicação da data no início de cada episódio, quanto em espaço, dada a recorrência com que Perlov descreve os locais onde se encontrava enquanto filmava e oferece informações sobre eles.

Adiciono que a fala de Perlov se caracteriza não somente pela indefinição temporal, mas também por uma particularidade espacial. Ela não tem o aspecto da produção doméstica das imagens. Ainda que Perlov possa ter narrado, de fato, de dentro de sua casa,

a materialidade da narração remete a um ambiente *clean*, como um estúdio de gravação. Não há ruídos ou imprevistos. Há, em oposição, uma qualidade controlada, técnica e poética. O próprio autor pontua, ao se referir a seu diário fílmico: “Foi comentado que eu tenho uma aproximação especial e original para abordar a relação entre minha narração, que soa como literatura, e o diálogo e fala natural das personagens” (PERLOV, 2004, p. 3, tradução minha).

Essa diferença é especialmente sentida em *Diary 1973 - 1983* porque a obra se configura como o relato de um recolhimento daquele que nega o cinema profissional para dentro do ambiente doméstico. Nesse sentido, há um contraste de natureza técnica entre imagem e fala. Uma discrepancia entre o fazer amador e o uso subsequente dos procedimentos do cinema tradicional e profissional, tanto no sentido técnico (pela qualidade e natureza do *voice over*) quanto conceitual e operante (pelo papel estruturante que a narração exerce nas imagens fragmentadas). Uma contradição que desloca o campo do narrador para uma esfera dúbia de pertencimento e estrangeirismo dentro da própria obra.

Mediante os fatores apresentados (dos quais destaco a ausência de Perlov do quadro e a dubiedade temporal manifesta em sua narração), considero que a sensação resultante é de que

aquele que narra o faz de uma esfera outra, de um exílio dentro da materialidade de sua própria obra. O narrador-autor – David Perlov – está, para nós, no impreciso espaço atrás da imagem que a câmera produz. Estar atrás da imagem implica ter como referência o próprio equipamento que a produz, mas este é móvel, está em constante fluxo. Câmera e corpo imbricam-se como índices um do outro. O espaço que existe por trás da imagem – fora de suas bordas – é indefinido, enigmático, infinito e atemporal. E é justamente essa a natureza do espaço que ocupa Perlov. Se há uma impressão hipnótica de sua voz, ela é consequência de uma onipresença circundante e invisível que permeia todas as imagens em *Diary 1973 - 1983*.

Pergunto-me se nós também não ocuparíamos o espaço detrás da câmera. Porque se somos confrontados com as imagens que o equipamento produz, nos situamos fora delas, em um ambiente à parte. Somos espectadores que se alimentam do ponto de vista de Perlov. Somos observadores das imagens feitas por um observador. Para o cineasta, existe a tentativa de contato com a realidade tendo na imagem uma forma de mediação. Para nós, existe o consumo das imagens gravadas por Perlov, tendo como mediadora a narração, ou melhor, essa presença invisível do corpo do artista.

A narração, a dualidade temporal, a imprecisão do momento da fala, a estética no diário pautada no presente, a ausência física de Perlov e a impossibilidade do lugar próprio – para ser mais específico – situam o cineasta em um exílio no espaço-tempo metafísico entre imagem e espectador. Condição reforçada pela justaposição das etapas do processo de criação de *Diary 1973 - 1983* que são de naturezas diferentes e evocam experiências distintas. Essa justaposição cria um lugar ambíguo para Perlov, que é sentido com certo estranhamento resultante da simultaneidade da recepção da narração e da recepção das imagens. A narração de Perlov não cria apenas um laço particularizado entre espectador e autor; devido às interessantes características que sua presença assume, Perlov permanece em uma esfera à parte, em um ambiente intimista de natureza particular.

Na relação conosco, evidencia-se outra interessante característica de sua narração: sua fala não está nem em português, nem em hebraico – idiomas dos países que adotou como lar. Perlov se comunica conosco a todo momento em inglês, inglês carregado de forte e curioso sotaque, deve-se frisar. Sotaque que é difícil de identificar exatamente de qual país é. Para nós, espectadores, intensifica-se, como consequência, a sensação de que aquele que fala é estrangeiro, e não apenas um estrangeiro no território em que reside: em *Diary 1973 - 1983*, Perlov se

coloca como estrangeiro no modo como estabelece sua comunicação conosco. Esse deslocamento escapa, aqui também, da relação entre artista e o mundo particular no qual reside: manifesta-se na sua relação direta conosco, destinatários de sua fala.

■ UM NARRADOR SEM CORPO

Demorei a perceber que durante todo o diário fílmico *Diary 1973 - 1983* a narração se dá no tempo verbal do presente. A princípio, essa característica passa despercebida, pode mesmo parecer de menor importância, mas acredito que tenha papel direto na estruturação de *Diary 1973 - 1983* e, principalmente, na labiríntica condição que Perlov assume na obra.

As palavras, a estrutura das frases, o aspecto linguístico e a entonação são extremamente dominantes em *Diary*. (...) A língua, o jeito de falar, é uma ferramenta da mente, enquanto escutar e ver são ferramentas dos sentidos, da percepção. (Perlov, 2004, p. 3, tradução minha)

Se Perlov considera a língua como uma ferramenta da mente, da racionalidade, creio que seja porque ela se apoia em um sistema –

o código linguístico. No diário, esse código é utilizado para estruturar o que está sujeito, segundo Perlov, ao campo dos sentidos. Parece-me, de fato, que a língua cumpre um papel duplo: por um lado, dá contexto às imagens, codifica a experiência e estrutura os temas em cada um dos seis capítulos do diário, por outro, funciona como meio de expressão, de manifestação individual, de narração no sentido do compartilhamento da trajetória pessoal do autor.

A história narrada é a marca daquele que fala, a perpetuação da sua memória e, como consequência, a manutenção da sua existência através de sua crônica. Para aprofundar a reflexão a respeito do papel da narração na configuração do exílio de Perlov em sua própria obra, relembro os apontamentos do crítico e filósofo alemão Walter Benjamin (1987), que considera a figura do narrador no século XX uma figura em extinção. Ao escrever, em 1936, sobre sua percepção a respeito da condição do narrador, Benjamin aponta uma ascendente dificuldade em se relatar dignamente histórias e eventos extensos. A arte de narrar estaria cada vez mais distante no passado e haveria crescente mal-estar que tomaria conta daquele a quem é pedido que se narre determinado fato. Este, incapaz de se pronunciar com eloquência, permaneceria encabulado, inapto a compor suas frases e se fazer entender.

Em *A condição do exílio* (Fampa, 2018), discurso sobre como Perlov, apesar de aparentar representar o narrador benjaminiano em sua forma ideal, encontra-se mais próximo da imagem do romancista. O ponto em que desejo focar nesse artigo, entretanto, é o tempo verbal em que se faz a narrativa de *Diary 1973 - 1983*. Não seria uma característica do narrador, nos termos tradicionais, compartilhar sua história no pretérito perfeito? Implicada a essa pergunta, faço uma outra: o narrador não é aquele que se alimenta de histórias passadas (estas, que chegaram a uma conclusão), que faz da imagem dele as aventuras pelas quais passou e das quais saiu em segurança e ainda mais sábio? É possível observar que para Benjamin indagações dessa natureza remetem a uma resposta positiva e se relacionam, como veremos, à imanência da morte daquele que conta sua história, afinal “A morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural” (Benjamin, 1987, p. 208).

A morte implica, naturalmente, um término. É ela que define, em última instância, como se concluem todas as histórias. Era na sua experiência pública, segundo Benjamin, que o narrador – essa figura em extinção para o autor – assumia o papel daquele que viveu, ou melhor, daquele que vivenciou.

Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos (Benjamin, 1987, p. 207).

Se, para Benjamin, a morte é o momento da sanção, da configuração da autoridade do narrador, é no leito de morte partilhado que a história adquire seu valor máximo. A morte (ou, ainda, o envelhecimento) funciona como prova ou índice palpável de tudo que é contado. Mais do que isso, é o próprio ponto para onde toda história de vida caminha. O falecimento iminente confere à narrativa a marca das últimas palavras, de conclusão, de que essa será a única vez em que será contada em sua plenitude, para depois passar apenas a existir na memória daqueles que a ouviram e na fala daqueles que a perpetuarem. Logo, concluo que é preciso que se veja quem fala; o narrador ideal, em termos benjaminianos, é aquele que pode ser visto e ouvido nos seus momentos finais.

Retorno ao meu apontamento de que não se vê aquele que narra e que filma. Se para Benjamin, para que haja potência é essencial a existência de uma relação explícita entre o instante em que se narra e o momento dos acontecimentos narrados, em Perlov, esses dois tempos

se misturam, não assumem distanciamento nítido um do outro. Seria esse – permeado por um eterno presente das imagens e da conjugação verbal – sinal de uma incapacidade de concluir, de dar fim a um processo?

O narrador autor no diário de Perlov é aquele cuja trajetória não é concluída (e, suspeitamos, seja também não concluível). Essa mudança de percepção em relação ao narrador tradicional é fundamental. Em *Diary 1973 - 1983*, a noção de um fim – no sentido da finalidade e do término – deixa de ser palpável ao dar lugar a uma conduta que se atém indefinidamente ao momento presente. A consequência é uma ruptura estrutural entre índice (corpo) e acontecimento narrado (apresentados por meio da fala e das imagens).

A CONDIÇÃO DO EXÍLIO

Identifico neste artigo a manifestação de um patamar outro de exílio vivido por David Perlov em *Diary 1973 - 1983*. Não se trata apenas de um recolhimento para dentro de seu apartamento e da permanência em espaços fechados, seccionados, enquanto filma. Recolhimento esse relacionado, fica sugerido no diário, ao sentir-se estrangeiro de Perlov, desavenças com a instituição cinematográfica local, falta de oferta de trabalho, impossibilidade de paz (e retorno) consequente

de problemas em aberto com sua terra natal e demais condições apontadas no presente texto. Todos esses fatores, fundamentais na experiência do diário, manifestam-se mediante outro brutal exílio corporal. A condição do exílio, primariamente caracterizada por um afastamento pessoal, atinge assim um novo patamar: ela está também, afinal, na manifestação de David Perlov em sua própria obra e em suas consequências na experiência de recepção da obra para nós, espectadores.

Em *Diary 1973 - 1983*, o cineasta existe em uma esfera outra, que julgo como o espaço-tempo metafísico entre imagem e nós, espectadores de seu diário. O exílio de Perlov está manifesto em seu corpo ausente e sua voz onipresente: mais do que em seu recolhimento para a espacialidade de seu apartamento em Tel Aviv, em seu infinito estar por detrás da imagem e em sua fala hipnótica e precisa sempre no presente. O exílio não é apenas um distanciamento entre Perlov e os outros que habitam seu mundo, é manifesto, como apontei, em sua relação conosco, consumidores de suas imagens e de sua fala, na materialidade da obra. Esse exílio, que considero de uma natureza outra, é reforçado pelas características estruturais da obra de Perlov, dentre as quais destaco com particularidade a notável cisão em *Diary*

1973 - 1983 entre as etapas de registro de imagens e uma posterior, de adição da narração e estruturação das imagens gravadas.

NOTAS

- 1** David Perlov é brasileiro radicado em Israel, país onde assume importância e reconhecimento fundamental para o desenvolvimento cinematográfico documental, especialmente em decorrência da marca não convencional que permeia toda sua produção, que resultou em inúmeras discordâncias e atritos com o instituto de cinema israelense. No Brasil, apesar de vir recebendo crescente notoriedade, Perlov ainda não é amplamente conhecido.
- 2** Todas as citações que faço de *Diary 1973-1983* são de traduções livres do inglês, língua falada pelo cineasta na obra, para o português.
- 3** “I dream of having a video camera with which to roam the cities, if possible, in a taxi, letting the chance rhythm of the traffic light dictate the frame.”

■ REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FAMPA, Gabriel. **A condição do exílio**. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguagens Visuais). Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2018.
- FELDMAN, Ilana. As janelas de David Perlov: autobiografia, luto e política. In **Arquivo Maaravi**: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, vol. 11, n. 20, 2017. Disponível em: <https://9h.fit/SmN3OE>. Acesso em: 2 ago. 2022.
- FELDMAN, Ilana. David Perlov: epifanias do cotidiano. In FELDMAN, Ilana; MOURÃO, Patrícia (org.) **David Perlov**: epifanias do cotidiano. São Paulo: Centro da Cultura Judaica, 2011.
- HALKIN, Talya. The Diary of David Perlov. **The Jerusalem Post**, 23 out. 2003. Disponível em: http://davidperlov.com/text/The_Diary_of_David_Perlov.pdf. Acesso em: 2 ago. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição** – O olho da história, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- LAGOS LABBÉ, Paola. Viajes de ida y retorno entre la pertenencia y el desarraigo. La construcción narrativa del hogar y la identidad en los diarios cinemautobiográficos de David Perlov. **Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales**, n. 10, p. 531-546, 2012.
- PERLOV, David. **My Diaries**. 2004. Disponível em: http://davidperlov.com/text/My_Diaries.pdf. Acesso em: 25 mai. 2023.

■ SOBRE O AUTOR

Gabriel Fampa é artista e pesquisador. Doutorando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, é mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ e graduado em Ciências Sociais pelo IFCS/UFRJ. Em sua pesquisa de mestrado, investigou a obra cinematográfica *Diary 1973-1983*, diário fílmico do cineasta brasileiro David Perlov, radicado em Israel aos 28 anos de idade.

Artigo recebido em
15 de agosto de 2022 e
aceito em 24 de maio de 2023.

O INCÊNDIO NO MUSEU NACIONAL EM *SUBTERRÂNEA*

GUILHERME CARRÉRA

**THE FIRE AT THE NATIONAL
MUSEUM IN *SUBTERRÂNEA***

**EL INCENDIO EN EL MUSEO
NACIONAL EN *SUBTERRÂNEA***

RESUMO

Artigos inéditos
Guilherme Carréra*

 <https://orcid.org/0000-0001-7323-8579>

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

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.202183

O presente artigo trata do incêndio ocorrido na sede do Museu Nacional em 2018 por meio do longa-metragem *Subterrânea* (2021), ficção científica em diálogo com o documentário, dirigido por Pedro Urano. Além de ser a primeira ficção a explorar o tema, o filme conecta a tragédia a outros acontecimentos que moldaram a paisagem do Rio de Janeiro. Ao fazê-lo, comenta sobre o modo de operar não só da capital fluminense, mas do país como um todo, calcado na lógica da destruição. O artigo examina *Subterrânea* tanto estéticamente quanto discursivamente, mobilizando, entre outros, Lima Barreto e Hélio Oiticica, referências ao projeto. Para isso, situa a produção no contexto brasileiro dos anos 2010 e no debate contemporâneo sobre a estética da ruína.

PALAVRAS-CHAVE Museu Nacional; *Subterrânea*; Incêndio, Ruína, Estética

ABSTRACT

This article addresses the fire that occurred at the headquarters of the National Museum in 2018 through the feature film *Subterrânea* (2021), directed by Pedro Urano, a science fiction in dialogue with documentary. In addition to being the first fictional film to explore the theme, *Subterrânea* connects the tragedy to other events that shaped the landscape of Rio de Janeiro. In doing so, it comments on how not only the city but the country functions, a mode based on the logic of destruction. *Subterrânea* is examined both aesthetically and discursively, mobilizing, among others, Lima Barreto and Hélio Oiticica, references for the film. To achieve that purpose, *Subterrânea* is situated in the context of the 2010s in Brazil and in the contemporary debate on the aesthetics of ruins.

KEYWORDS

National Museum; *Subterrânea*; Fire; Ruin; Aesthetics

RESUMEN

El artículo aborda el incendio que ocurrió en la sede del Museo Nacional en 2018 a través del largometraje *Subterrânea* (2021), película de ciencia ficción en diálogo con el documental, dirigida por Pedro Urano. Además de ser la primera ficción que explora el tema, la película conecta la tragedia con otros acontecimientos que han dado forma al paisaje de Río de Janeiro. Al hacerlo, comenta sobre la forma en que funciona la lógica de la destrucción no sólo de la capital de Río de Janeiro, sino del país en su conjunto. El artículo examina *Subterrânea* tanto estéticamente como discursivamente, movilizando, entre otros, a Lima Barreto e Hélio Oiticica, referentes del proyecto. Para ello, ubica la producción en el contexto brasileño de la década de 2010 y en el debate contemporáneo sobre la estética de la ruina.

PALABRAS CLAVE

Museo Nacional; *Subterrânea*; Incendio; Ruinas; Estética





O incêndio que acometeu o Museu Nacional em 2018 foi uma tragédia em múltiplos sentidos. O fogo destruiu a construção secular do Palácio de São Cristóvão, sede da instituição; destruiu cerca de 90% do acervo museológico, suspendendo ou mesmo cancelando projetos de pesquisa; e destruiu ainda um senso de comunidade compartilhado por profissionais da casa e visitantes da Quinta da Boa Vista. O impacto da ação das chamas impressionou a sociedade, foi registrado pela imprensa e sensibilizou artistas. Neste artigo, desdobramento de pesquisa de pós-doutorado desenvolvida na Universidade Federal do Rio de Janeiro dedicada a investigações estéticas a partir do incêndio no Museu Nacional, o foco recai sobre o longa-metragem *Subterrânea* (2021). Com direção de Pedro Urano e roteiro de João Paulo Cuenca, ele se destaca não apenas por trazer à tela imagens das chamas consumindo a edificação, mas por relacionar o incêndio à história urbana do Rio de Janeiro, endereço do Museu Nacional, uma ruína em reforma. Com isso em mente, o artigo pretende apresentar o contexto no qual o incêndio se deu, relacionar a teoria da ruína ao contemporâneo e analisar

as estratégias filmicas de *Subterrânea* para dar conta dos fatos. Por trás da tragédia, há outras que se interligam, tendo como ponto comum a maneira como a ciência e a cultura são tratadas no Brasil. Depois do fim, haverá um recomeço?



CULTURA EM CHAMAS

Em “Alarme de incêndio”, conciso capítulo publicado em *Rua de mão única*, Walter Benjamin escreve: “Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado” (1987, p. 46). Destilando seu frasismo inimitável, o filósofo alemão pede cautela ao se referir à representação da luta de classes. Afirma não se tratar de apontar vencedores e vencidos, mas de saber se a burguesia sucumbirá a si mesma ou ao proletariado. Apostando, portanto, no desejo de interrupção do desenvolvimento técnico-econômico que embasa o pensamento moderno, este duramente confrontado pelo materialismo histórico benjaminiano. Há urgência em sua aposta, visto que é com a imagem do lastro da centelha que ele alegoriza o estado das coisas. Para Michael Löwy, “toda a sua obra pode ser considerada como uma espécie de ‘alarme de incêndio’ para seus contemporâneos, um sino de alerta tentando chamar

a atenção ao perigo iminente que os ameaça, às novas catástrofes que se aproximam no horizonte” (2005, p. 16).¹ Ainda que procurando antever ali o mal que se abateria especificamente sobre a Europa na primeira metade do século XX, o legado de Benjamin também se alastrou como centelha. Sua visão da História como catástrofe chegou ao cerne das discussões sobre uma certa ideia de progresso que ainda pauta as sociedades ocidentais – e que a arte procura tensionar sempre que tocada pelo tema.

No Brasil, o alarme de incêndio acumula sucessivos disparos. Aquele que foi acionado em 2 de setembro de 2018 no Museu Nacional, na verdade, já vinha sendo gradativamente acionado em virtude da ausência de orçamento adequado a seu bom funcionamento. Pode-se dizer que o incêndio que atingiu o Palácio de São Cristóvão, localizado na Quinta da Boa Vista, Zona Norte do município do Rio de Janeiro, tem duas causas. A primeira delas, mais objetiva e pragmática, considera um curto-circuito provocado pelo sistema de ar-condicionado da edificação (Folha de S.Paulo, 2019, n.p.); a segunda, mais complexa e matizada, abre um debate a respeito da necessidade de políticas públicas voltadas à preservação de instituições científico-culturais no país. Integrante do Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o Museu

Nacional não foi o único equipamento vinculado à instituição a pegar fogo. A pesquisadora Rosany Bochner (2018) lembra o incêndio no Palácio Universitário e na Capela São Pedro de Alcântara, em 2011; na Faculdade de Letras, em 2012; no Laboratório de Microbiologia no Centro de Ciências da Saúde, em 2014; na Pró-Reitoria de Gestão e Governança, em 2016; e no alojamento estudantil da Cidade Universitária, em 2017.

O levantamento feito por Bochner não fica restrito à UFRJ; pelo contrário, o que salta aos olhos em sua investigação é que episódios de incêndio alcançam museus, teatros e bibliotecas os mais diversos. A lista contém instituições de norte a sul do Brasil: da Biblioteca da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Amazonas ao Centro Municipal de Cultura de Gramado, ambos incendiados em 2013. No Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna sofreu incêndio em 1978 e 1982; o Museu da Imagem e do Som, em 1981; e o Museu do Índio, em 2013. Em São Paulo, o Teatro Cultura Artística, em 2008; o Memorial da América Latina, em 2013; o Museu da Língua Portuguesa, em 2015; e a Cinemateca Brasileira, em 1957, 1969, 1982, 2016 e, mais recentemente, em 2021. “O que há de comum em todos esses eventos é o descaso das autoridades responsáveis pelo financiamento que garanta a guarda, a preservação, o acesso

e a segurança dos acervos.” (Bochner, 2018, p. 246). Mas o alarme cujo incêndio pode fazer disparar tem efeito paradoxal: quanto mais ressona à máxima potência, mais parece inaudível a todos. A inação ou mesmo a ação apenas como medida reparadora não ajudam a evitar catástrofes como as mencionadas acima.

No caso do Museu Nacional, interesse maior deste estudo, o episódio em si tornou-se referencial, tamanha a relevância da instituição e a proporção do incêndio. Fundado por Dom João VI em 1818, o museu inicialmente teve sede no Campo de Santana, tendo sido transferido para o Palácio de São Cristóvão no ano de 1892. Considerada a mais antiga instituição científica do país, foi incorporada à UFRJ – à época, Universidade do Brasil – em 1946. A construção, porém, já havia sido tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1938. No ano em que celebrava seu bicentenário, cerca de 90% de seu acervo de 20 milhões de itens foi atingido pelo fogo, incluindo a maior coleção egípcia da América Latina e o crânio de Luzia, o fóssil humano mais antigo encontrado nas Américas. O trabalho de resgate foi todo documentado pela própria instituição. Instaurado uma semana após o ocorrido, o Núcleo de Resgate de Acervos do Museu Nacional foi tema de documentário dirigido por Zhai Sichen e produzido

pela Coordenadoria de Comunicação da UFRJ. *Resgates* (2019)² acompanha a rotina de estudantes, professores, técnicos e profissionais terceirizados entre dezembro de 2018 e julho de 2019, a fim de registrar os trabalhos realizados nos escombros do Palácio de São Cristóvão. Lançado em 2021, o livreto *500 dias de resgate: memória, coragem e imagem*,³ organizado por Claudia Rodrigues-Carvalho, também documenta o esforço coletivo para localizar itens do acervo museológico. Os achados, inclusive, ganharam exposição na sede carioca do Centro Cultural Banco do Brasil em 2019. “Museu Nacional vive – arqueologia do resgate” expôs 103 peças recolhidas entre as cinzas, sob curadoria do próprio Núcleo responsável pelo trabalho. Essas ações fazem parte do Projeto Museu Nacional Vive, guarda-chuva que abriga órgãos nacionais e internacionais atuando na reconstrução do prédio (Projeto #museunacionalvive, n.d.).⁴

Ao menos em um primeiro momento, a cobertura da mídia fez jus ao impacto do incêndio no contexto sociocultural brasileiro, com veículos tradicionais de imprensa incitando o debate. Mas é sobretudo na seara das artes que esse mesmo debate aparenta conseguir ir mais fundo. Nesse sentido, a 34^a Bienal de São Paulo apontou um caminho. Adiada por conta da pandemia de covid-19, a edição curada por Jacopo Crivelli Visconti, Paulo Miyada,

Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi e Ruth Estévez aconteceu em 2021. No térreo do Pavilhão Cicillo Matarazzo, um dos *enunciados* – como foram chamados os textos acompanhados de objetos selecionados pelos curadores para provocar o visitante – destacava justamente o incêndio no Museu Nacional. O principal item exposto na seção foi o meteorito Santa Luzia, o segundo maior encontrado no Brasil, que fazia parte do acervo do museu e que não sucumbiu ao fogo. “Ao simbolizar parte do acervo que conseguiu sobreviver ao incêndio, exatamente por ser uma densa massa metálica endurecida, materializa a noção de resistência”, sendo também uma “forma de corporificar essa e outras tragédias por que vêm passando as instituições culturais brasileiras”, disserta a crítica de arte Maria Hirschman (2021). À frente do objeto, um painel de seis metros de altura e 30 metros de comprimento apresentava 160 monotipias emulando imagens de vulcões na obra *Boca do inferno*, da artista Carmela Gross. “Há, na persistente transfiguração que ela faz desses resíduos vulcânicos, uma conexão poética, visual e simbólica com aquele que foi eleito um dos enunciados da mostra: o meteorito que pertencia ao Museu Nacional.” Vulcão, explosão e destruição a remeter a uma crise para além da Quinta da Boa Vista. Ou como a própria Gross afirma, citada por Hirschman (2021, n.p.): “A cultura brasileira parece estar sempre pegando fogo”.

Neste itinerário introdutório, a provocação de vivermos em uma cultura em chamas culmina na potência da imagem em movimento. No audiovisual, o artista indígena Wapichana Gustavo Caboco, que também integrou a seleção da 34^a Bienal de São Paulo, produziu dois curtas-metragens relacionados ao Museu Nacional: *Recado do Bendegó* (2021) e *Kanaukyba* (2021), este último, uma animação que tematiza diretamente o incêndio. “Campo em chamas. Das cinzas no Museu Nacional do Rio de Janeiro e a pedra do bendegó ao recado da borduna: não apagarão a nossa memória” (Forumdoc.bh, 2021), lê-se na sinopse. No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o artista Thiago Rocha Pitta marcou os dois anos da tragédia com a intervenção *Noite de abertura* (2020), composta por uma instalação escultórica e um vídeo intitulado *The Clopen Door*. No vão livre do museu, a escultura era formada por uma porta cercada por toras de madeira como uma fogueira prestes a ser acesa. Na área interna, o vídeo projetado no turno da noite, com o MAM já fechado ao público, acompanhava porta semelhante queimar por 36 minutos ininterruptos em uma alusão ao episódio. Rocha Pitta já vinha trabalhando com a queima de portas desde 2017, mas só a transformou em imagem em movimento para a efeméride (Garcia, 2020). Carmela Gross, por sua vez, também ocuparia o MAM em

intervenção na fachada com a obra *Vulcão*, entre 2021 e 2022. Linhas vermelhas e amarelas de LED simulando uma erupção em plena urbe. Antes disso, em 2018, a artista já havia interpelado o elemento do fogo no vídeo *Luz Del Fuego II*, compilado de imagens que incluem incêndios que consumiram instituições culturais brasileiras.⁵

Em *Subterrânea*,⁶ entretanto, vai-se além: são as portas do próprio Museu Nacional que queimam aos olhos do espectador. No longa-metragem, a combustão é o prólogo de uma narrativa engenhosa que vai enquadrar não só uma cultura em chamas, mas uma cidade em ruínas. Dirigido por Pedro Urano, *Subterrânea* está posicionada como a primeira ficção a pôr na tela o incêndio no Museu Nacional. Faz isso, como veremos a seguir, sem perder de vista a conexão que o episódio tem com outros tantos que moldaram a paisagem carioca ao longo do último século. De fato, é precisamente esse emaranhado de acontecimentos a espinha dorsal do roteiro de João Paulo Cuenca, escritor e cineasta que já havia abordado as transformações pelas quais passou a cidade do Rio de Janeiro, transformações estas que muitas vezes legaram à capital uma atmosfera de descaso e abandono.⁷ Aqui, a professora Stein e o estudante Leo conduzem a trama. Professora e estudante, mas também tia e sobrinho, os dois se unem para investigar o

mistério que se apresenta: ao mesmo tempo que a cidade parece estar afundando, uma vez que infiltrações começam a emergir do subsolo, símbolos aparentemente indecifráveis surgem incrustados em pedras, o que impele Stein e Leo a desvendá-los. Embora estejamos no terreno da ficção científica, há um diálogo intencional com o documentário, linguagem com a qual Urano possui experiência prévia. O incêndio na abertura do filme choca pelo efeito do real, mas ele é também habilmente convocado a uma aventura de tom apocalíptico, em uma manobra de Urano e Cuenca para revelar o que está sob a terra.



RUÍNAS DO SUBDESENVOLVIMENTO

O contexto em que *Subterrânea* foi realizado alinhava dois momentos distintos da vida política brasileira. O primeiro deles remonta a 2013, às vésperas da Copa do Mundo FIFA de 2014 e dos Jogos Olímpicos de 2016, megaeventos esportivos que incitaram uma onda de profundas mudanças na malha urbana do município do Rio de Janeiro, simbolizada pela implosão do Elevado da Perimetral. Inicialmente, Pedro Urano pensava em articular essa atmosfera àquela que antecederá a Exposição Internacional de 1922,

outro grande evento que também alterara a paisagem da cidade, período em que o Morro do Castelo sofreu seu desmonte final. Essa articulação daria origem ao roteiro de um documentário que pretendia flertar com o ficcional para endereçar a estranha pulsão de destruição que contamina a cidade e, por conseguinte, o país. Havia ali uma preocupação em responder à pergunta formulada pelo próprio Urano:⁸ “Como o Rio se constituiu nessa metrópole obcecada em destruir sua própria história?”. Quando a verba para o filme foi aprovada e a filmagem estava prestes a começar, cinco anos haviam se passado. O segundo momento, portanto, refere-se a 2018. O golpe contra a presidente Dilma Rousseff (2011-2016) já havia sido levado a cabo, Michel Temer (2016-2018) chefiava o Palácio do Planalto e Jair Bolsonaro (2019-2022) acabara de ser eleito para o cargo. Com isso, “a pulsão de destruição que permeia a sociedade e o imaginário brasileiros havia chegado definitivamente ao poder”.⁹ A passagem do tempo fez ainda Urano optar pela ficção contaminada pelo documentário, e não o contrário, muito também por ter entrado em contato com o monólogo de João Paulo Cuenca *A viagem ao Subterrâneo do Morro do Castelo*, pedra de toque ao argumento do filme. Esse arco temporal de 2013 a 2018, período de gestação do projeto, consolidou em Urano a percepção de que

essa pulsão de destruição – ou pulsão de morte – “é um subproduto da perspectiva extrativista, que vê a miríade de formas de vida como ‘sobrecarga’”,¹⁰ termo usado pela mineração para se referir ao material que fica na superfície de uma área a ser explorada. A dita sobrecarga, nesse sentido, seria tudo aquilo que está sobre a terra: do arrasamento do Morro do Castelo à implosão do Elevado da Perimetral, passando pelo incêndio no Museu Nacional, sendo este último “emblemático da *destruição* da ciência, do conhecimento, da memória do país”.¹¹

A consequência do emblemático incêndio foi tornar o Museu Nacional uma ruína. Talvez não uma ruína clássica, derivada da passagem do tempo, em que a arquitetura é tomada pela natureza, como apontou Georg Simmel (1965), mas ainda assim uma ruína. Para Brian Dillon (2011), o elemento da ruína possui um *potencial radical*, um potencial que contém em si paradoxos temporais e históricos: está fincada no presente, mas remete inexoravelmente ao passado, muito embora obrigue o indivíduo a conjecturar sobre o que virá. Assim, a caótica coexistência de tempos históricos pode resultar nas mais variadas ações: é possível que se defenda desde a permanência da ruína como tal até a sua completa restauração. Não foi diferente com o Museu-ruína. Enquanto o Projeto Museu

Nacional Vive procurava obter fundos para dar início às obras de restauro, intelectuais vieram a público externar posicionamento oposto. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, professor e pesquisador da UFRJ também vinculado ao Museu Nacional, acreditava ser importante manter o prédio no estado em que se encontrava pós-incêndio: “Gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas”, afirmou na célebre entrevista a Alexandra Prado Coelho (2018, n. p.). De modo semelhante, o curador Marcio Doctors se manifestou em texto de sua autoria: “Proponho, como fez também o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que tenhamos a coragem de conservar as ruínas do que um dia foi o Museu Nacional, transformando-as em monumento ao descaso (...)” (Doctors, 2018, n.p.). Mais do que um posicionamento com finalidade prática, tais falas serviram à total indignação diante do ocorrido. Apesar de o museu não ter sido transformado em *memento mori* no mundo real, sua iconografia como ruína permanece no imaginário coletivo.

Segundo Benjamin, em mais uma de suas citações incontornáveis, “alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (1977, p. 178). Em um mundo cada vez mais fragmentado, interpretá-lo à luz de seus próprios

fragmentos se impõe tanto quanto temática como quanto método em busca do entendimento desse mesmo mundo. Especialista em Benjamin, a teórica Susan Buck-Morss dissecava a abordagem que o autor leva adiante no monumental e inacabado *Passagens*. No projeto, ele apresenta Paris como a capital do século XIX e, ao mesmo tempo, como um exemplar da modernidade que tudo transforma em ruína. “A imagem da ‘ruína’ como emblema não apenas da transitoriedade e fragilidade da cultura capitalista, mas também de sua destrutividade.” (Buck-Morss, 1989, p. 164). A destrutividade intrínseca à modernidade foi encapsulada na sentença em que Benjamin afirma que “não há documento de civilização que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie” (Benjamin, 1968, p. 256). Essa afirmação ajuda a revelar a modernidade tal como ela foi estruturada, inferindo que sua aparente solidez é, em verdade, composta de pequenos grandes fragmentos. Nesse sentido, Buck-Morss vai dizer que é o modo alegórico, em sintonia com a estética da ruína, o que permite “tornar visivelmente palpável a experiência de um mundo em fragmentos, em que a passagem do tempo não significa progresso, mas desintegração” (Buck-Morss, 1989, p. 18).

Sob a alcunha de *ruínas da modernidade*, Julia Hell e Andreas Schönle (2010) agrupam uma série de artigos dedicados a relacionar a desintegração da modernidade à experiência da ruína. Embora conte com desde as ruínas imperiais às pós-industriais, a coletânea não se furtaria em afirmar o ataque terrorista ao World Trade Center, em Manhattan, Nova York, em 11 de setembro de 2001, como responsável por conduzir o debate a um clímax. Na alvorada do novo milênio, a queda das Torres Gêmeas fez pesquisadores se voltarem não só aos Estados Unidos, mas ao continente americano como um todo. De tradição europeia, a literatura focada na ruína, seja como fragmento arquitetônico, seja como elemento estético, ampliou o escopo ao considerar fenômenos baseados em outras localidades, como sugerem Hell e Schönle. Mais especificamente em relação à América Latina, Michael J. Lazzara e Vicky Unruh (2009) fizeram também esse movimento para dissociar ruínas latino-americanas de lugares como Machu Picchu, ruínas incas que hoje formam o famoso complexo turístico no Peru. Ainda que escrutinado no volume editado por Lazzara e Unruh, o fato é que Machu Picchu por si só não dá conta da complexidade do subcontinente, constatação que impulsionou autores a investigar da decadência do centro histórico de Havana às consequências materiais do fracasso neoliberal argentino.

No Brasil, *Ruinologias – ensaios sobre destroços do presente*, organizado por Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Carlos Eduardo Schmidt Capela (2016), pode ser considerada a precursora publicação devotada ao tema, mesmo que não restrita a objetos de análise nacionais. Nesse sentido, é a investigação proposta anteriormente por Lopes de Barros (2013) em sua tese de doutorado que se aproxima da problemática aqui apresentada. O pesquisador examina obras de cinema, pintura, escultura e literatura brasileiras e cubanas, *conectando catástrofes*, como indica o subtítulo da tese, em contexto latino-americano. Em sua análise, uma conclusão que inaugura um eixo conceitual: “O Terceiro Mundo não se tornou uma ruína. Nasceu uma ruína. O Terceiro Mundo – como outros fenômenos significativos do século XX, especialmente a guerra moderna – contradiz a própria ideia clássica de ruínas” (Barros, 2013, p. 260). Forjada em invasão, violência, colonização e imperialismo, a América Latina, integrante do chamado Terceiro Mundo – denominação oriunda do período da Guerra Fria – ainda sofre com os efeitos deletérios. O cinema brasileiro, representado na análise de Lopes de Barros por *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), por sua vez, não apenas retrata esses efeitos, como também é resultado deles. Isso porque

tanto o Cinema Novo quanto o Cinema Marginal, movimentos de vanguarda nas décadas de 1960 e 1970, dialogaram amplamente com a realidade do Terceiro Mundo, ou seja, do Brasil resultante do subdesenvolvimento econômico de então. Esteticamente, esses movimentos tiveram que assimilar, por exemplo, a precariedade técnica, transformando-a em linguagem audiovisual que mudaria radicalmente a história do cinema feito no país.

O percurso teórico relatado acima é devidamente destrinchado em *Brazilian Cinema and the Aesthetics of Ruins* – ainda sem tradução para o português. No livro, é a partir da teoria do subdesenvolvimento que a estética da ruína vem a se conectar à produção cinematográfica brasileira. Nele, defendo que cineastas contemporâneos fazem uma crítica às noções de progresso e (sub)desenvolvimento através de imagens de ruínas, lançando mão de diferentes estratégias filmicas. Mais ainda: fazem isso em diálogo com a tradição vanguardista do Cinema Novo, do Cinema Marginal e da Tropicália, ora reverenciando, ora recontextualizando esse legado (Carréra, 2021). Esse argumento se baseia na discussão elaborada pelo economista Celso Furtado (2009) nos anos 1960, que entendia o subdesenvolvimento como uma condição específica do regime capitalista a sustentar o desenvolvimento dos países ricos.

Sua interpretação pautou teorias econômicas na América Latina da segunda metade do século XX, reverberando, inclusive, em outros setores da sociedade – a exemplo, os ensaios escritos pelo crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes (1996). Se o subdesenvolvimento é uma condição específica à qual o Brasil estaria atado, o cinema brasileiro, desse modo, teria sido gestado dentro dessa mesma lógica. No comparativo com outras cinematografias, Sales Gomes postula: “Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela” (Gomes, 1996, p. 85). Foram as alegorias desse estado de subdesenvolvimento o cerne do estudo seminal desenvolvido por Ismail Xavier (2012), no qual o autor se debruça sobre filmes lançados entre 1967 e 1970, período de tensão institucional e efervescência artística. Para Xavier (e para os cineastas daquela geração), “era legítimo falar de um cinema subdesenvolvido, no plano econômico, mas não transplantar mecanicamente a noção para o debate estético-cultural” (2012, p. 14), haja vista a riqueza do *corpus*.

O conceito de *ruínas do subdesenvolvimento* (Carréra, 2021) está, portanto, diretamente associado a essa tríade teórica. “Argumento que as ruínas no Brasil são as ruínas de um projeto moderno fracassado

marcado pela noção de subdesenvolvimento – e que a produção cinematográfica brasileira contemporânea torna essas ruínas visíveis na tela” (Carréra, 2021, p. 6), ressaltando a precariedade de cidades brasileiras resultantes de uma mentalidade colonial, em que o processo de modernização não se deu por completo e que o modelo neoliberal em voga não foi capaz de corrigir. Diante disso, alego que a mais oportuna definição de ruína no contexto brasileiro talvez seja ainda a do cantor e compositor Caetano Veloso em letra de *Fora da ordem*, canção gravada no álbum *Circuladô*, em 1991: “Aqui tudo parece/Que é ainda construção/E já é ruína”.¹² Inspirada no interesse de Veloso pela obra do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, que em prolongada visita ao Brasil nos anos 1930 se surpreendeu com o arranjo urbano do chamado Novo Mundo, a pensata resume bem a sucessão de projetos que nunca se concretizam. Para Lévi-Strauss (1973, p. 119), essas cidades seriam “perpetuamente jovens, mas nunca saudáveis”. Muitas das imagens de ruínas filmadas por cineastas contemporâneos jogam luz nesse conflito. O próprio Pedro Urano, diretor de *Subterrânea*, abordou diretamente o tema da ruína em *HU* (2011), documentário codirigido por Joana Traub Csekö. No filme, o Hospital Universitário Clementino Fraga Filho – tal qual o Museu Nacional, vinculado à UFRJ – é metade hospital,

metade ruína. Construído entre 1950 e 1978, com um longo período de intervalo, o prédio nunca foi finalizado. A perna seca, como era chamada a metade inacabada, acabou sendo implodida em 2010.¹³

Capital da República até a inauguração de Brasília em 1960, o Rio de Janeiro foi e continua sendo um laboratório para planos de arquitetura e urbanismo. Com isso em vista, *HU* faz parte de uma safra de produções que vêm se dedicando a explorar essa paisagem de forma crítica, como também acontece nos documentários *Crônica da demolição* (Eduardo Ades, 2017) e *O desmonte do Monte* (Sinai Sganzerla, 2018), para citar apenas dois exemplos. O primeiro deles discorre sobre a demolição do Palácio Monroe entre 1975 e 1976, a antiga casa do Senado Federal localizada na região da Cinelândia, para tratar dos ciclos de (des)construção urbana, enquanto o segundo volta ainda mais no tempo para recuperar a história do arrasamento do Morro do Castelo, lugar que remete às origens da cidade. O Morro do Castelo, como já destacado, é elemento fundamental na trama de *Subterrânea*, que aciona, a partir do incêndio no Museu Nacional, outros acontecimentos da formação paisagística do Rio de Janeiro. Com efeito, as ruínas do subdesenvolvimento formam um palimpsesto espaço-temporal que não se deixa esquecer. Primeiro longa-metragem de Urano

depois de *HU*, *Subterrânea* dá prosseguimento à investigação do diretor sobre a paisagem arruinada, mas perseguindo, desta vez, o lastro do fogo pela cidade.



TUDO É UMA COISA SÓ E ISSO É TUDO

Após os créditos iniciais, fotografias em preto e branco que documentam o passado do Meteorito de Bendegó, o maior encontrado no Brasil, surgem em quadro. Descoberto em 1784, foi levado do sertão baiano ao Rio de Janeiro, pouco mais de cem anos depois, cumprindo ordem direta do imperador Dom Pedro II, o narrador nos informa em voz *over*. Enquanto a princesa Isabel assinava a abolição da escravatura, o mesmo narrador diz que foram homens escravizados os responsáveis por deslocar em trilho improvisado as cinco toneladas de ferro e níquel para o Museu Nacional. A fotografia sem cor nos mostra a impecável fachada do museu. O corte seco nos leva às cores da imagem em movimento. As chamas invadem a tela. O movimento de câmera conduz da fumaça ganhando o céu ao edifício sendo consumido pelo fogo. Um segundo plano mais aberto nos faz identificar o museu. Dois planos mais curtos enfatizam suas sacadas incendiadas. Um quinto e último revela a

fachada por completo. As imagens foram feitas pela astrônoma Tânia Dominici, da janela do apartamento onde mora, sendo posteriormente cedidas para o filme. A trilha instrumental é do compositor inglês Gustav Holst,¹⁴ cuja erudição sinfônica garante, já na sequência de abertura, o tom apocalíptico dos 82 minutos de *Subterrânea*. Enquanto o incêndio acontece, o narrador nada fala.

Quando volta a narrar, é para apresentar a professora Stein, “geóloga, mulher de ciência e astrônoma do centro da Terra”. O narrador é o estudante Leo, também sobrinho da professora. A atriz gaúcha Silvana Stein empresta o sobrenome à personagem, palavra alemã que significa *pedra*, enquanto Leo é também homônimo de Negro Leo, músico maranhense que forma a dupla protagonista. Ainda parte dessa sequência de abertura, vemos a professora Stein andando entre fragmentos rochosos, o que nos induz a pensar nos escombros do museu. Para Stein, pedras são estrelas. “Esses fragmentos celestes trazem marcas de cataclismos cósmicos dentro de si. A ciência meteorítica estuda esses corpos em busca de nossas origens. E também para vislumbrar nossa futura aniquilação”, explica Leo em *off*. Stein recolhe um dos fragmentos e guarda em sua bolsa. Tão impactantes quanto as imagens das chamas são as imagens dos destroços do museu que vêm em seguida. Uma filmagem

digital amadora mostra a entrada do prédio arruinada, enquanto o Bendegó permanece ali intacto. “O Meteorito de Bendegó guarda a memória do fim de outros mundos e o registro antecipado do nosso.” A força indestrutível do meteorito contrasta com o fragmento recolhido pela professora. Mais do que isso, é como se o incêndio no Museu Nacional reafirmasse a superioridade da natureza sobre o homem. As labaredas provocadas pelo descaso humano não só destruíram um registro de passado, como parecem sugerir uma impossibilidade de futuro.

A sequência de abertura tem ainda um terceiro eixo. Uma aeronave sobrevoa a floresta. O ponto de vista aéreo localiza uma aldeia indígena entre as árvores, quando Leo retoma a palavra: “Se a gente for falar do fim do mundo, temos que perguntar aos índios como é. Porque eles sabem. Eles viveram isso. A América acabou em 1500”. Essa última frase é um eco involuntário do argumento de Lopes de Barros (2013) sobre o Terceiro Mundo não ter se tornado ruína, porque nasceu ruína. A invasão portuguesa ao território que viria a ser o Brasil dizimou indígenas e, com isso, culturas ancestrais, escravizando outros tantos, tal qual faria com os povos sequestrados dos países africanos. Leo continua: “Pode ser que a gente passe por isso. Pela experiência de ter o mundo desabando.

No caso deles, eles foram invadidos por nós. Nós também vamos ser invadidos por nós". O mal que o homem faz à própria terra é ilustrado pelas queimadas na Amazônia através de uma cena extraída de *Iracema – uma transa amazônica*, drama documental ou documentário ficcionalizado dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, um clássico filmado em 1974, mas só lançado comercialmente no Brasil em 1981 devido à censura militar. O incêndio amazônico filmado em *travelling*, como se da janela do caminhão que corta a Transamazônica, talvez seja o primeiro a ter sido registrado na região, suspeita Urano (2022). A citação direta ao cinema de vanguarda da década 1970 não chega a surpreender, visto que cineastas contemporâneos estão, em maior ou menor grau, imbuídos daquele legado, sobretudo quando endereçando questões relativas a progresso e (sub)desenvolvimento (Carréra, 2021).

Em alguma medida, o fato é que o incêndio na Amazônia espelha o incêndio no Museu Nacional, exibido minutos antes. A ponte é construída pelo próprio narrador: "Desertos no espaço. Desertos no tempo. As coleções de arquitetura, antropologia, linguística, geologia e paleontologia, botânica e zoologia do Museu Nacional foram duramente atingidas no incêndio. Quase 20 milhões de peças calcinadas. Viraram pó como os milhões

de índios e negros escravizados que abriram esse deserto aqui”. Curiosamente, o número 1500 aparece de novo no texto em *off*, mas dessa vez ele mesmo como o próprio fogo. Enquanto vemos as mãos de Stein trabalharem sobre o fragmento recolhido, Leo nos lembra: “Mas o meteorito ainda existe. Resistiu a uma queima de mais de 1500 °C na entrada da atmosfera terrestre há 27 mil anos. E resistiu a nós”. Essa espécie de prólogo de aproximadamente cinco minutos é exemplar para compreender como *Subterrânea* funciona tanto estética quanto discursivamente. A montagem de Alice Furtado respeita o fluxo do roteiro de João Paulo Cuenca, encadeando imagens de arquivo, do incêndio, do museu arruinado, dos fragmentos rochosos, das aldeias indígenas, das queimadas amazônicas. São imagens de texturas distintas justapostas em prol de um discurso que se vale de múltiplas fontes, a começar pelas que João Paulo Cuenca reúne na imaginária autoria conjunta de seu monólogo. Ele assina: Verne:Barreto:Cuenca (com Hélio Oiticica).



Figura 1.
O incêndio no Museu Nacional
(*Subterrânea*, 2021).

Embora Jules Verne e seu *Viagem ao centro da Terra* iluminem a concepção de *Subterrânea*, está mesmo no folhetim de Lima Barreto a gênese dramatúrgica do filme. Publicado em 1905 no *Correio da Manhã*, *O Subterrâneo do Morro do Castelo* teve como gancho o desmonte parcial do morro em virtude das obras para a abertura da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, no mandato do prefeito Pereira Passos (1902-1906). Sem aviso de que se tratava de literatura, a estreia de Lima Barreto no gênero partia da descoberta de galerias subterrâneas no Castelo, galerias essas que esconderiam um tesouro pertencente à Ordem dos Jesuítas, que habitara o local antes de ser expulsa pelo Marquês de Pombal em 1759. A lenda do

tesouro foi alimentada por séculos, voltando à baila por ocasião do desmonte do Castelo e do folhetim de Barreto. Trechos do original, lançado como romance apenas em 1997, são usados no filme. Negro Leo, que nasceu no mesmo dia em que o escritor e fez sua estreia como ator interpretando-o no teatro, a princípio faria uma performance evocando sua figura, quando *Subterrânea* era ainda um projeto de documentário experimental. No filme de ficção, Leo conhece a obra de Barreto a fundo, tem sonhos com o literato e ensaia desvendar o enigma a partir do conhecimento que possui. Barreto morreu em 1922, mesmo ano em que o Morro do Castelo veio abaixo por inteiro. A história dessa demolição é contada no já citado *O desmonte do Monte*, dirigido por Sinai Sganzerla. Negro Leo, inclusive, é um dos narradores do documentário, ao lado de Helena Ignez, atriz definitiva do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Mãe de Sinai, fruto de seu relacionamento com o cineasta Rogério Sganzerla, Ignez faz participação especial em *Subterrânea*, em breve aparição para informar dia e hora a um Leo em estado desorientado. Não à toa, pois o encontro se dá logo após o estudante e a professora Stein visitarem as galerias subterrâneas pela primeira vez.

A saga se inicia quando a geóloga é avisada pela prefeitura de uma ocorrência que sinaliza que o lençol freático estaria avançando

pelo subsolo do Centro. “Depois que demoliram a Perimetral que começou”, avisa um agente público. Não se sabe de onde vem a água, e isso é parte do mistério. O filme acena ao modo documentário quando põe a professora Stein e Leo frente a frente com Giordano Bruno, engenheiro envolvido na implosão do viaduto. É instigante ver e ouvir os dois personagens de ficção científica inquirirem um especialista, em plano e contraplano que coadunam duas linguagens audiovisuais. “Nós não destruímos. Nós demolimos ou implodimos”, defende-se. A outra parte do mistério diz respeito à mensagem cifrada que a professora Stein encontra incrustada em um bloco da antiga muralha erguida na época do desmonte do morro. É localizada quando Stein visita um estacionamento subterrâneo onde ficava a Igreja de Santa Luzia. Quem escreveu e por quê? Leo acredita que seja um alfabeto de origem africana, mais precisamente da região do Sudão, de onde vieram os nagôs para o Brasil. Um segundo aceno ao modo documentário acontece quando os dois caminham com a pesquisadora Nubia Melhem Santos pela área do Castelo. Ela conta, enquanto imagens de arquivo se intercalam, que o governo não conseguiu vender os lotes disponíveis após o arrasamento do morro, por isso construiu prédios públicos naquele perímetro. O Palácio Capanema,

antiga sede do Ministério da Educação e Saúde, é um deles. Já no fim da caminhada, Leo encontra uma segunda mensagem cifrada, agora no que sobrou da Ladeira da Misericórdia. Mostra à professora Stein, que tenta decalcar em folha de papel. Nubia se aproxima, mas Stein disfarça. Aqui, é como se a porção documental espreitasse a ficção científica. A sós, Stein e Leo descobrem que os números decifrados correspondem a coordenadas geográficas que os levam justamente ao Capanema. Pulam os tapumes que cercam o pilotis corbuseano e assim penetram o subsolo. “Tesouro enterrado. Profundidade: 430 metros”, dizia a mensagem.

Certamente não é por acaso que a professora Stein e Leo emburacam na terra pela base do Palácio Capanema, símbolo da arquitetura modernista brasileira e espécie de antessala da invenção de Brasília capitaneada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Ao mesmo tempo que foi construído como representante do novo, Beatriz Jaguaribe (1998) aponta a caducidade desse novo modernista, uma vez que se querer eternamente novo é não atentar ao implícito paradoxo. É, portanto, a ruína modernista, com “azulejos descascados e crescimento de ervas daninhas” (Jaguaribe, 1998, p. 111), a porta de acesso ao subsolo. Lá embaixo, *Subterrânea* encontra “Subterrânia”, o manifesto de 1969 de Hélio Oiticica. Depois da instalação

multissensorial *Tropicália* (1967), em que o artista convidava o público a pisar a terra para percorrer labirinto de motivos tropicais que desembocava em um aparelho de TV ligado, seu texto-manifesto retoma a experiência para afirmar: “Tropicália é o grito do Brasil para o mundo – subterrânea do mundo para o Brasil” (Oiticica, n.d., n.p.). André Luiz Masseno Viana entende o trajeto de Oiticica ao subsolo como forma de “alcançar a camada subterrânea da cultura nacional, ganhando-se distância, portanto, de um lócus (seja este cultural, artístico ou geográfico) para então submergir afetivamente sobre aquele” (2016, p. 1165). O termo grafado *subterrânia* servia também como tradução da palavra inglesa *underground*, largamente empregada para designar contracultura. Viana rejeita a ideia de esta ser uma busca essencialista pelo nacional, pois, ao contrário, ela deve “levar em conta a alteridade como um confronto imprescindível” (2016, p. 1164), em uma antropofagia selvagem. No texto-manifesto, Oiticica vocifera: “(...) no submundo algo nasce germina culmina ou é fulminado como fênix nasce da própria cinza (...)” (n.d., n.p., grifo nosso). Nas paredes das galerias subterrâneas, Stein e Leo leem em letras garrafais: “SUB SUB SOLO SUB TERRA SUB MUNDO SUL SUB”. E depois: “SUB LIMINAR SUB VERTER”.

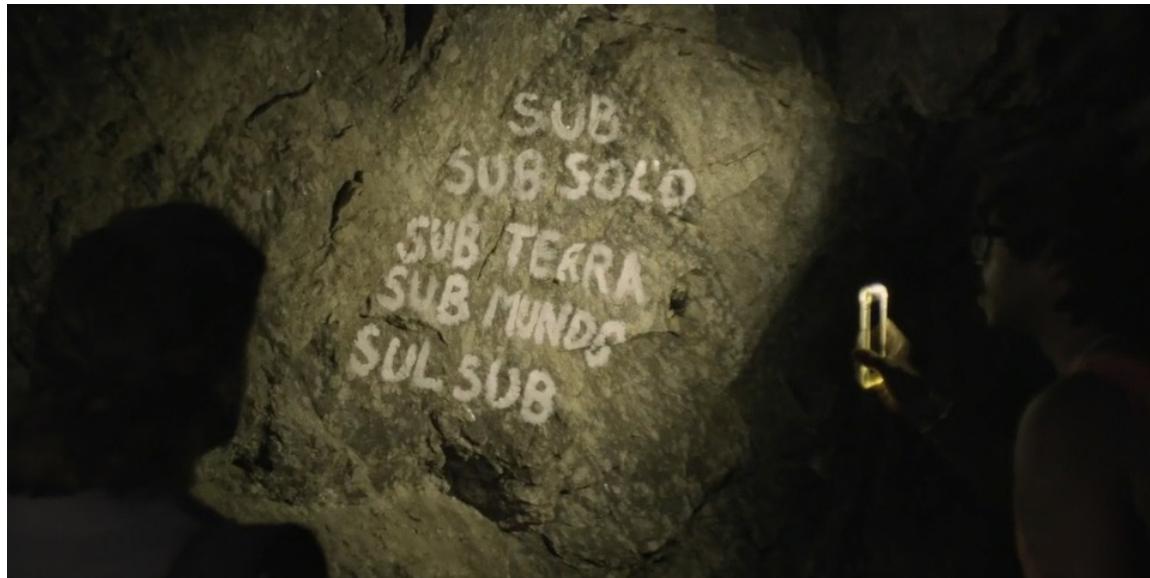


Figura. 2.
Escritos nas paredes do subsolo
(*Subterrânea*, 2021).

A incursão de mais ou menos duas horas debaixo da terra, pelas contas de tia e sobrinho, teria durado, na verdade, quase dois dias, é o que depreendem da informação dada pela transeunte vivida por Helena Ignez. A viagem *subterrânia* os lançou em uma dobra do tempo. Essa dobra faz aproximar, por exemplo, o selo da Companhia de Jesus do selo da Igreja Universal, carimbados em pontos distintos das paredes, localizados pelas lanternas de Stein e Leo. “Templo é dinheiro”, leem. Por um buraco na rocha, têm estranho acesso a um pastor e uma fiel em ritual evangélico de teor exorcizante. A montagem os adiciona através de um vídeo sem especificações. Mais adiante, Stein e Leo se deparam com

o que seria a porta do quinto círculo do inferno com dizeres em latim: “Deixai toda esperança, vós que entrais”, traduz a professora fazendo menção ao poeta italiano Dante Alighieri em *A divina comédia*. Acima da frase, Leo percebe os cinco anéis olímpicos, onipresentes na cidade-sede dos Jogos de 2016. “Como quinto é o Anjo do Apocalipse que toca a trombeta quando a estrela do céu cai na terra e ganha a chave do abismo. E abriu o poço do abismo. E subiu fumaça do poço, como a fumaça de uma grande fornalha. E com a fumaça do poço, escureceu-se o sol e o ar. Apocalipse 9”, recita Stein. Ao adentrarem o portal, uma Bíblia contém mensagem decifrável: “No Brasil, governar é abrir desertos”. As aspas são do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, proferidas na ocasião do incêndio no Museu Nacional.¹⁵ Elas são ainda um contraponto à famosa definição do presidente Washington Luís (1926-1930): “Governar é abrir estradas”. A adaptação feita por Viveiros de Castro parece incorporar também o pensamento do escritor Euclides da Cunha, que já em 1901 escrevia em *Fazedores de desertos*: “Temos sido um agente geológico nefasto, e um elemento de antagonismo terrivelmente bárbaro da própria natureza que nos rodeia. É o que nos revela a história” (n.d., n.p.).

A professora Stein decifra o professor Viveiros de Castro ao som de uma trombeta que, não sendo a do Anjo do Apocalipse, não espantaria se fosse a do Anjo da História benjaminiano. Nas teses sobre o conceito de História, Benjamin se baseia na pintura *Angelus Novus* de Paul Klee para descrevê-lo como uma figura com “os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas” (1968, p. 257). Este é o Anjo que, olhando para o passado e sendo arrastado para o futuro, vê ruínas se acumularem. O que se convencionou chamar de progresso é, na verdade, o seu avesso. Nas galerias subterrâneas, a disjunção temporal que Stein e Leo experienciam reflete a disjunção espacial que é a própria matéria da qual o filme é feito. A montagem de Alice Furtado trabalha nesse sentido: cria um espaço-tempo real-imaginário, costurando Palácio Capanema, o bairro do Cosme Velho, túneis de acesso a um reservatório de água na Pedra do Cantagalo e a Fortaleza de Santa Cruz, no município vizinho de Niterói, para citar algumas das locações. Na saga de Stein e Leo, é um percurso de destruições que vai sendo cartografado. Munida de uma lupa, a geóloga manuseia um mapa da cidade e faz anotações. Em voz *over*, lista as datas: 1º de novembro de 1922, 26 de dezembro de 1941, 2 setembro de 2018 e 11 de maio de 1969, referindo-se ao desmonte final do Morro do Castelo, à demolição da Praça Onze

de Junho, ao incêndio no Museu Nacional e ao incêndio na favela da Praia do Pinto, respectivamente. Stein arremata: “O que essas datas faziam naquela Bíblia no subterrâneo? Será que tudo é uma coisa só? Museu Nacional, Praça Onze, Viaduto da Perimetral. Morro do Castelo. Nada disso existe mais. Tudo destruído. Derrubaram tudo. Será que está tudo interligado? Será que tudo é uma coisa só e isso é tudo?”. Como se reafirmando o espírito tropicalista do filme, a indagação final da geóloga pega emprestado frase de Rogério Sganzerla. Em voz alta, ela afirma como epifania: “A destruição como princípio”. Diante da constatação, não há dúvida: tudo é uma coisa só e isso é tudo.



Figura 3.

Mapa da destruição (*Subterrânea*, 2021).

A professora Stein e Leo ainda voltam às galerias subterrâneas uma segunda e última vez. O retorno acontece depois que Leo tem um sonho com Lima Barreto. Entende que precisam retornar imediatamente, sendo aquela a madrugada da data da morte do escritor. “Da noite prévia ao alvorecer do meu último dia, apenas durante estas horas, o portal que leva ao olímpico depósito estará aberto”, ele escreveu. É nesse regresso que a disjunção espaço-temporal se potencializa. Os dois não mais encontram os escritos nas paredes, repetem situações já vividas, veem o duplo de si mesmos como passantes. “De onde vem essa fumaça?”, pergunta Stein. “Lima Barreto dizia que o Morro do Castelo era o tampo de um vulcão”, responde Leo. “Cinema é luz/Com treva/ Negativo, positivo/A rebelião sem trégua”, canta Cabelo Cobra Coral, acompanhado pelos tambores dos ogans do terreiro da Mãe Beata de Iemanjá, atraindo a geóloga de maneira hipnótica. Pelo buraco na rocha, desta vez o que se vê é o rompimento da barragem de Brumadinho, administrada pela Vale S.A., tragédia socioambiental que matou 272 pessoas em Minas Gerais. A extração do minério de ferro vai se conectar à extração de petróleo no mar. Quando escapam do subterrâneo, tia e sobrinho, professora e estudante, Stein e Leo ressurgem junto ao oceano, sob um céu de pedras.

Com a Terra em transe, encontram uma passagem por entre as rochas. Localizam o selo da Companhia de Jesus. É o tesouro do Morro do Castelo. Cinco marretadas e jorra petróleo. Imagens de arquivo subaquáticas mostram uma operação de extração petrolífera. Submersa, é a bandeira do Brasil que ali flamula.

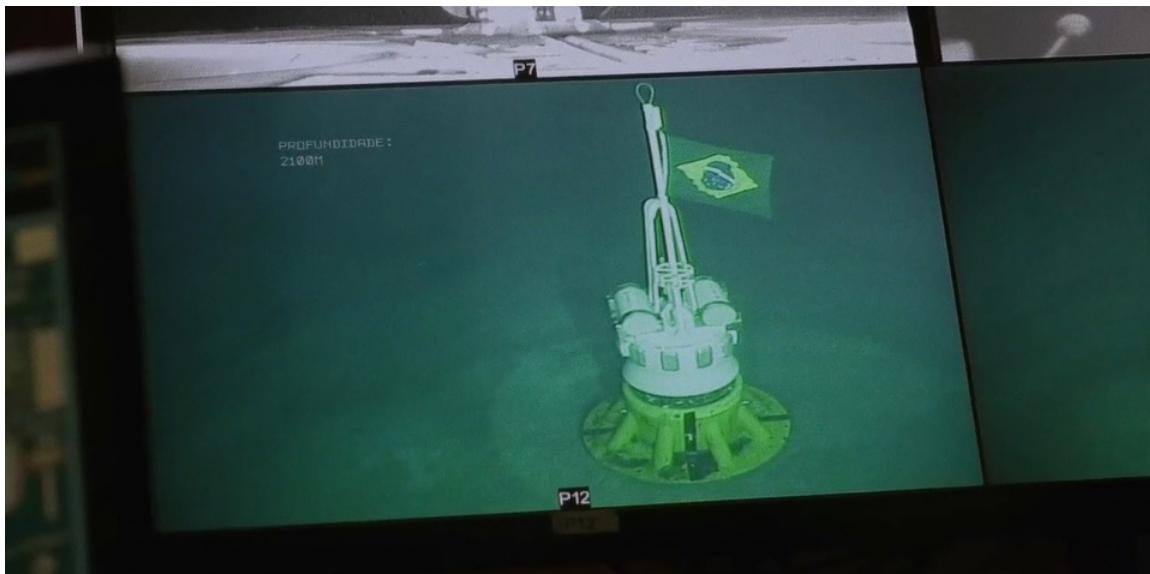


Figura 4.
Bandeira do Brasil submersa
(*Subterrânea*, 2021).

■ DEPOIS DO FIM

Embora há séculos a história do país venha sendo escrita com a pena dos ditos vencedores, é sintomático o fato de um candidato da

extrema-direita ter sido eleito para ocupar a presidência da República nas eleições de 2018, período em que o projeto de *Subterrânea* fora, enfim, retomado. O filme não fulaniza o diagnóstico que faz da realidade brasileira, mas é ao mesmo tempo inescapável que este seja para sempre um filme lançado no Brasil de Bolsonaro, aquele que transformou pulsão de destruição em método de governança. É ainda revelador pensar que 2013, o ano da gênese do filme, é o ano marcado pelas Jornadas de junho – que tiveram como fagulha o pleito pela redução do valor da passagem do transporte público em São Paulo, mas que logo abarcariam pleitos outros, incluindo os da extrema-direita, que buscava então um lugar ao sol. No Rio de Janeiro, canteiro das obras pré-olímpicas, a alteração paisagística sob o mandato do governador Sérgio Cabral (2007-2014) e do prefeito Eduardo Paes (2009-2016) cobraria um preço alto, sobretudo em relação às remoções de famílias de baixa renda da área central, o que parecia repetir o que acontecera na cidade do Rio um século antes. O incêndio no Museu Nacional é a explosão desse Brasil. As imagens das chamas corroendo o Palácio de São Cristóvão não só introduzem a trama de *Subterrânea* como documentam esse tempo histórico.

Ao assimilar *a destruição como princípio* da cidade, o filme se constrói. A frase que serve como epifania à professora Stein vem

do título de um texto assinado pelo historiador da arte Roberto Conduru (n.d.), no qual comenta a lógica destrutiva aplicada ao Rio. É a partir desse entendimento que *Subterrânea* soma ao incêndio no Museu Nacional o arrasamento do Morro do Castelo e a implosão do Elevado da Perimetral, como visto. Quando vão ao subterrâneo pela última vez, por exemplo, os personagens experienciam os três espaços-tempo se interpelarem novamente: a fumaça que a professora Stein percebe poderia ser a do Museu Nacional em brasa, a resposta de Leo traz o Morro do Castelo à tona para sugerir que o mesmo ficava no topo de um vulcão, enquanto os dois protagonistas só estão ali porque a implosão do Elevado da Perimetral estaria fazendo o lençol freático avançar pelo subsolo. Nesse labirinto tropicalista de Verne, Barreto, Sganzerla e Oiticica, não há um televisor ligado, mas um buraco na rocha que transmite imagens da Igreja Universal e do rompimento da barragem de Brumadinho. Esbarra-se em Dante Alighieri e Euclides da Cunha, em Cabelo Cobra Coral e nos ogans com seus tambores. “(...) subterrânia é a glorificação do sub – atividade – homem – mundo – manifestação: não como detimento ou glorificação – > sim: como consciência para vencer a super – paranóia –

repressão – impotência – negligência do viver (...)." (Oiticica, n.d., n.p.). Teríamos essa consciência?

Ainda que debruçada sobre o passado, a conduta de Pedro Urano na direção e de João Paulo Cuenca no roteiro não é nostálgica – ao menos não no sentido conservador geralmente atribuído ao termo. O trabalho de rememoração feito pelo filme se encaixaria no que Svetlana Boym (2001) classificou como *nostalgia reflexiva*, menos preocupada em institucionalizar o passado do que em problematizar percepções da história. Diferentemente da *nostalgia restauradora*, aquela atrelada a ideias de verdade e tradição, a *nostalgia reflexiva* “não segue um único enredo, mas explora maneiras de habitar muitos lugares ao mesmo tempo e imaginar diferentes fusos horários” (Boym, 2001, p. xviii), sendo esta a própria razão de ser de *Subterrânea*. A subjetividade reivindicada à abordagem do passado é o material de Beatriz Sarlo (2007) para retomar a modernidade de Benjamin. Em seu estudo sobre *o tempo passado*, a teórica argentina afirma a filosofia da história benjaminiana como “uma reivindicação da memória como instância reconstituidora do passado” (Sarlo, 2007, p. 28). Para Sarlo, é “a história como memória da história, isto é, a dimensão temporal subjetiva” (*ibidem*) o que interessa. O problema que deve nos assombrar por muito tempo, no entanto,

é a dificuldade de se redimir esse passado pelo que nos recusamos a esquecer, “porque as condições de redenção da experiência passada estão em ruínas” (*ibidem*).

Para Giselle Beiguelman (2019), o que aconteceu com o Museu Nacional mais tem a ver com catástrofe do que com ruína. “Estávamos diante da imagem da catástrofe, e a catástrofe no século XXI não dá margem às ruínas. Porque a ruína presentifica o vivo na morte, é um fragmento da história, e expande-se num arco temporal que abrange o seu antes e o seu depois” (2019, p. 215), argumenta. “Nutre-se, portanto, de uma ambivalência essencial: apesar de nostálgica, manifesta a potência de imaginar futuros (mesmo que seja a partir de um passado que não foi). Já a catástrofe do século XXI é terminal, assertiva. É um momento sem futuro. Não tem um depois.” (*ibidem*). Enquanto a ruína do Palácio de São Cristóvão vai sendo restaurada com previsão de reabertura total para 2027 (Martini, 2022), a desolação de Beiguelman diante da catastrófica perda do acervo se justifica. De fato, um acervo perdido não se regenera. Depois que 90% dele se perdeu no incêndio de 2018, foi o Museu de História Natural da Universidade Federal de Minas Gerais que passou a encabeçar a lista das principais instituições dedicadas ao tema. Surpreendentemente ou nem tanto, menos

de dois anos depois do que acontecera no Palácio de São Cristóvão, a reserva técnica do museu da UFMG também pegou fogo (Brandão, 2020), limando coleções e inviabilizando pesquisas. A gravidade de tudo isso é flagrante. Sem escolha, *Subterrânea* aciona mais um alarme de incêndio.

NOTAS

- 1** Para referências bibliográficas listadas no idioma inglês, são minhas as traduções para o português das citações utilizadas neste artigo.
- 2** Disponível em: <https://youtu.be/Jv0Ps4De4Sk>. Acesso em: 12 jul. 2022.
- 3** Disponível em: https://museunacional.ufrj.br/destaques/docs/500_dias_resgate/livreto_500_dias_de_resgate.pdf. Acesso em: 12 jul. 2022.
- 4** Entre eles, a UFRJ, a UNESCO e o Instituto Cultural Vale, com patrocínio do BNDES, Bradesco e Vale e apoio do Ministério da Educação, da Bancada Federal do Rio de Janeiro, da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro e do Governo Federal, através da Lei de Incentivo à Cultura.
- 5** Informações retiradas do site da artista. Disponível em: < <https://carmelagross.com/> >. Acesso em: 18 jul. 2022.
- 6** O filme estreou na edição online da 24^a Mostra de Cinema de Tiradentes, em janeiro de 2021.
- 7** João Paulo Cuenca escreveu o romance *Descobri que estava morto*, vencedor do Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional, e dirigiu o longa-metragem *A morte de J.P. Cuenca*, ambos lançados em 2016, tendo o Rio de Janeiro como cenário. Pedro Urano é o diretor de fotografia do filme.
- 8** Entrevista por e-mail concedida ao autor, abril de 2022.
- 9** Entrevista por e-mail concedida ao autor, abril de 2022.
- 10** Entrevista por e-mail concedida ao autor, abril de 2022.
- 11** Entrevista por e-mail concedida ao autor, abril de 2022. Grifo nosso.

12 Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=eqMcE2IEFWg> >. Acesso em: 20 jul. 2022.

13 Para uma análise detalhada de *HU*, ver capítulo “A Lame-Leg Architecture: Half-Hospital, Half-Ruin in *HU Enigma*” em Carréra (2021).

14 Obra mais popular de Gustav Holst (1874-1934), a suíte *Os Planetas* foi a escolhida para a trilha sonora. Foi composta após contato do compositor com a astrologia, sendo cada um de seus movimentos musicais correspondente a um planeta do sistema solar. No filme, são utilizados aqueles dedicados a Saturno, Netuno e Urano. Segundo o diretor, o legado de Holst serviu ainda de inspiração a John Williams, compositor estadunidense imortalizado pela franquia *Indiana Jones*, referência para se criar atmosfera de aventura em *Subterrânea* (Urano, 2022).

15 Na supracitada entrevista a Alexandra Prado Coelho (2018, n.p.), afirmou: “As causas últimas desse incêndio, todo o mundo sabe quais são. É o descaso absoluto desse Governo, e dos anteriores, para com a cultura. O Brasil é um país onde governar é criar desertos. Desertos naturais, no espaço, com a devastação do cerrado, da Amazônia. Destroi-se a natureza e agora está-se destruindo a cultura, criando-se desertos no tempo”.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Luiza; LOPES DE BARROS, Rodrigo; CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt (eds.). **Ruinologias**: ensaios sobre destroços do presente. Florianópolis: EdUFSC, 2016.

BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia**: políticas do esquecimento. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. New York: Harcourt Brace & World, 1968.

BENJAMIN, Walter. Alarme de incêndio. In **Rua de mão única**: obras escolhidas, volume 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 45-46.

BENJAMIN, Walter. **The Origin of German Tragic Drama**. London: NLB, 1977.

BOCHNER, Rosany. Memória fraca de patrimônio queimado. **Reciis – Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 244-248, 2018. Disponível em: <<https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/1611>>. Acesso em: 15 jul. 2022.

BOYM, Svetlana. **The Future of Nostalgia**. New York: Basic Books, 2001.

BRANDÃO, Marcelo. Incêndio atinge parte do Museu de História Natural da UFMG. **Agência Brasil**, Brasília, 2020. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-06/incendio-atinge-parte-do-museu-de-historia-natural-da-ufmg>>. Acesso em: 18 jul. 2022.

BUCK-MORSS, Susan. **The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project**. London: MIT Press, 1989.

CARRÉRA, Guilherme. **Brazilian Cinema and the Aesthetics of Ruins**. London: Bloomsbury Academic, 2021.

COELHO, Alexandra Prado. Eduardo Viveiros de Castro: "Gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas". **Público**, 4 set. 2018. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/09/04/culturaipsilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021>>. Acesso em: 15 jul. 2022.

CONDURU, Roberto. A destruição como princípio, **Errática**, n.d. Disponível em: <<https://erratica.com.br/opus/5/>>. Acesso em: 18 jul. 2022.

CUNHA, Euclides da. Euclides da Cunha – 150 anos. **Estadão**, São Paulo, n.d. Disponível em: <<https://infograficos.estadao.com.br/especiais/euclides/>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

DILLON, Brian. **Ruins**. London: Whitechapel Gallery, 2011.

DOCTORS, Marcio. Museu Nacional tem que ficar em ruínas para lembrar descaso, afirma curador. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 15 set. 2018. Disponível em: <[https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/09/museu-nacional-que-ficar-em-ruinas-para-lembrar-descaso-afirma-curador.shtml](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/09/museu-nacional-tem-que-ficar-em-ruinas-para-lembrar-descaso-afirma-curador.shtml)>. Acesso em: 15 jul. 2022.

FOLHA de S.Paulo. Curto em ar-condicionado causou incêndio no Museu Nacional. **Cotidiano**, São Paulo, 23 mar. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/03/curto-em-ar-condicionado-causou-incendio-no-museu-nacional-diz-jornal.shtml>>. Acesso em: 15 jul. 2022.

FORUMDOC.BH. Kanaukyba. **Filmes**, 2021. Disponível em: <<https://www.forumdoc.org.br/filmes/kanaukyba-kaminhos-da-pedra>>. Acesso em: 15 jul. 2022.

FURTADO, Celso. **Desenvolvimento e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2009.

GARCIA, Giulia. Entre incêndios reais e metafóricos. **ARTE!Brasileiros**, 2 set. 2020. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/memoria/thiago-rocha-pitta-homenageia-museu-nacional-incendio-em-programa-intervencoes-do-mam-rio/>>. Acesso em: 15 jul. 2022.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GROSS, Carmela. Trabalhos/Works. **Carmela Gross**, n.d. Disponível em: <<https://carmelagross.com/>>. Acesso em: 18 jul. 2022.

HELL, Julia; SCHÖNLE, Andreas (eds.). **Ruins of Modernity**. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

HIRSZMAN, Maria. Painel 'Boca do Inferno', de Carmela Gross, é destaque da 34ª Bienal, que começa sábado. **Terra**, 1 set. 2021. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/painel-boca-do-inferno-de-carmela-gross-e-destaque-da-34-bienal-que-comeca-sabado,78e8139909c8d63bc25478a0b663376e9o6lni09.html>>. Acesso em: 15 jul. 2022.

JAGUARIBE, Beatriz. **Fins de século** – cidade e cultura no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LAZZARA, Michael J.; UNRUH, Vicky (eds.). **Telling Ruins in Latin America**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes tropiques**. London: Cape, 1973.

LOPES DE BARROS, Rodrigo. **The Artist Among Ruins**: Connecting Catastrophes in Brazilian and Cuban Cinema, Painting, Sculpture and Literature. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Hispânica) – University of Texas, Austin. Disponível em: <<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/33413>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

LÖWY, Michael. **Fire Alarm**: Reading Walter Benjamin's 'On the Concept of History'. London: Verso Books, 2005.

MARTINI, Paula. Museu Nacional vai inaugurar fachada em setembro e reabertura total deve ficar para 2027. **Valor Econômico**, Rio de Janeiro, 28 jul. 2022. Disponível em: <<https://valor.globo.com/brasil/noticia/2022/07/28/museu-nacional-vai-inaugurar-fachada-em-setembro-e-reabertura-total-deve-ficar-para-2027.ghtml>>. Acesso em: 29 jul. 2022.

OITICICA, Hélio. Subterrânia. **Projeto Hélio Oiticica**, tombo 0382/69, n.d. Disponível em: <<http://legacy.icnetworks.org/extranet/encyclopedia/home/index.cfm>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

PROJETO #museunacionalvive. Apresentação. **O Projeto**, n.d. Disponível em: <<https://museunacionalvive.org.br/apresentacao/>>. Acesso em: 15 jul. 2022.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SIMMEL, Georg. The Ruin. In WOLFF, K. H. (ed.). **Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics**. New York: Harper and Row, 1965, p. 259-266.

VIANA, André Luiz Masseno. "Pisar a terra": Espacialidade tropical e subterrâneas na arte brasileira nos anos 60/70. **Anais do XV Encontro Abralic**, p. 1163-1171, 2016. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491261095.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2022.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FILMES

Crônica da demolição (2017), Eduardo Ades, Imagem-Tempo, Brasil.

HU (2011), Joana Traub Csekö e Pedro Urano, Alice Filmes, Brasil.

Iracema – uma transa amazônica (1974-81), Jorge Bodanzky e Orlando Senna, Stop Film/ZDF, Brasil e Alemanha Ocidental.

Kanaukyba (2021), Gustavo Caboco, Gustavo Caboco & Pedro Pastel e Besouro, Brasil.

O bandido da luz vermelha (1968), Rogério Sganzerla, Urano Filmes, Brasil.

O desmonte do Monte (2018), Sinai Sganzerla, Mercúrio Produções, Brasil.

Recado do Bendegó (2021), Gustavo Caboco, Lucas Canavarro e Nana Orlandi, Brasil.

Resgates (2019), Zhai Sichen, CoordCom-UFRJ, Brasil.

Subterrânea (2021), Pedro Urano, Filmegraph, Brasil.

Terra em transe (1967), Glauber Rocha, Mapa Filmes, Brasil.

■ SOBRE O AUTOR

Guilherme Carréra é doutor em Cinema pela University of Westminster, com bolsa CAPES. É autor do livro *Brazilian Cinema and the Aesthetics of Ruins* (Bloomsbury Academic), vencedor do Prêmio da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM, Portugal) e do Prêmio da British Association of Film, Television and Screen Studies (BAFTSS, Reino Unido). Atualmente, realiza pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-UFRJ), com bolsa CNPq.

Artigo recebido em
13 de setembro de 2022 e aceito em
14 de setembro de 2023.

A ESTÉTICA DO RUÍDO

TORBEN SANGILD
TRADUÇÃO DE JULIANA FRONTIN

THE AESTHETICS OF NOISE

LA ESTÉTICA DEL RUIDO

ABSTRACT

Tradução*

Juliana Frontin**

 <https://orcid.org/0009-0009-4552-7221>

**Universidade de
São Paulo (USP), Brasil

* Publicação original:
Sangild, Torben.
The Aesthetics of Noise/Ed.
Pelle Krogsgaard. Copenhagen:
DATANOM, 2002.

Revisão de Letícia Catete
e Eliane Pinheiro (Ars)

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2023.215454

In the essay “The Aesthetics of Noise”, Torben Sangild seeks to define noise and briefly outline its history in society. He classifies it into three categories: acoustic noise, communicative noise, and subjective noise. Sangild then goes on to explore noise in rock and electronic music and how the use of the guitar, samples, and glitches by bands such as Sonic Youth, My Bloody Valentine, Merzbow and Curd Duca defined the effect and aesthetic power that noise can convey. Sangild treats noise as an aesthetic phenomenon, an explosive feeling that can have a critical potential in a society immersed in rationality and individuality.

KEYWORDS Noise, Aesthetics, Rock, Electronica

RESUMO

No ensaio “A estética do ruído”, Torben Sangild busca definir o ruído e traçar um breve esboço de sua história na sociedade. Ele o classifica em três categorias: o ruído acústico, o ruído comunicativo e o ruído subjetivo. Sangild então passa a explorar o ruído no rock e na música eletrônica, investigando como o uso da guitarra, de *samples* e de *glitches* em bandas como Sonic Youth, My Bloody Valentine, Merzbow e Curd Duca ajudaram a estabelecer o poder estético que o ruído pode transmitir. Sangild trata o ruído como um fenômeno estético, um sentimento explosivo que pode ter um potencial crítico numa sociedade imersa em racionalidade e individualidade.

RESUMEN

En el ensayo “La Estética del Ruido”, Torben Sangild busca definir el ruido y trazar un breve esbozo de su historia en la sociedad. Lo clasifica en tres categorías: el ruido acústico, el ruido comunicativo y el ruido subjetivo. Luego, Sangild explora el ruido en el rock y la música electrónica, investigando cómo el uso de la guitarra, samples y glitches en bandas como Sonic Youth, My Bloody Valentine, Merzbow y Curd Duca contribuyó a establecer el poder estético que el ruido puede transmitir. Sangild aborda el ruido como un fenómeno estético, un sentimiento explosivo que puede tener un potencial crítico en una sociedad inmersa en la racionalidad y la individualidad.



PALAVRAS-CHAVE

Ruído, Estética, Rock, Música eletrônica

PALABRAS CLAVE

Ruido, Estética, Rock, Música Electrónica



O ruído pode explodir sua cabeça. O ruído é raiva. O ruído é êxtase. O ruído é psicodélico. O ruído está frequentemente no limite entre o incômodo e a alegria. Ruídos são muitas coisas. O ruído é um conceito difícil de tratar.

Alguns diriam que não faz mais sentido falar do ruído como algo especial, já que finalmente atingimos um estado em que todos os sons são iguais. Isso pode ser assim para certos artistas de vanguarda e ouvintes mais experimentados, mas posso afirmar que nós ainda ouvimos uma diferença entre o ruído e os sons musicais mais tradicionais. Ruídos são os sons que costumavam ser denunciados como não musicais. Incluir ruído na música ainda tem um efeito e carrega um certo poder estético. Este poder é o tema deste ensaio. Dar uma explicação exaustiva sobre isso, porém, não é apenas além dos limites de um ensaio, mas parece ser fundamentalmente impossível devido à evasão do assunto.¹ Há uma discrepância constante entre o objeto essencialmente indescritível e a tentativa de verbalizá-lo e entendê-lo. Espero que as seguintes reflexões sejam capazes de esboçar uma abordagem para entender o papel importante que o ruído desempenha na música de hoje.

Após definir o que é ruído e dar uma breve história do ruído na música, me aproximarei de bandas como Sonic Youth, My Bloody Valentine, Merzbow e Curd Duca como quatro abordagens estéticas muito diferentes sobre o ruído. Variando do êxtase agressivo à intimidade suave, da doçura melódica ao ruído abstrato *hardcore*, da guitarra ao computador. Esses exemplos servem para indicar a variedade de ruído tanto no rock como na música eletrônica. Refletindo sobre isso em uma perspectiva mais ampla, irei então abordar conceitos filosóficos como o sublime, o dionisíaco, a multiplicidade e o abjeto.

■ O QUE É O RUÍDO?

Etimologicamente, o termo “ruído” em diferentes línguas ocidentais (støj, bruit, Geräusch, larm etc.) refere-se a estados de agressão, alarme e tensão e a fenômenos sonoros poderosos da natureza, como tempestade, trovão e o estrondo do mar. É importante notar, em particular, que a palavra “ruído” vem do grego *nausea*, referindo-se não apenas ao mar revolto, mas também ao enjojo, e que o alemão *Geräusch* é derivado de *rauschen* (o sussurro do vento), relacionado a *rausch* (êxtase, intoxicação), apontando

assim para alguns dos efeitos estéticos e corporais do ruído na música. Não é possível uma única definição de ruído; em vez disso, fornecerei três definições básicas: acústica, comunicativa e subjetiva.

RUÍDO ACÚSTICO

No campo da acústica, o conceito de ruído é definido, em princípio, puramente fisicamente. Ruídos são sons impuros e irregulares, sem tons e sem ritmo - estrondos, repicados, sons embaralhados com muitas frequências simultâneas, em oposição a um som redondo com uma frequência fundamental e seus sobretons. Para nomear diferentes tipos de ruído, as metáforas sinestésicas são derivadas do espectro da cor, de modo que o “ruído branco” é um sinal que supostamente contém todas as frequências audíveis ao mesmo tempo, como um rádio com interferência. Um sinal no qual certas frequências são preferidas a outras é chamado de “ruído colorido”, variando de “ruído violeta” (uma tendência nas altas frequências) a “ruído roxo” (uma tendência nas baixas frequências).

RUÍDO COMUNICATIVO

Na teoria da comunicação, ruído é aquilo que distorce o sinal no caminho do transmissor para o receptor. Sempre haverá

um elemento de distorção, seja externa ou internamente, vindo do próprio meio. Na música, o ruído é originalmente um mau funcionamento dos instrumentos ou uma perturbação de algum sinal eletrônico, que é então revertido em um efeito positivo. O efeito de distorção da guitarra elétrica, por exemplo, que agora é onipresente, foi originalmente uma sobrecarga do amplificador, desgastando o som. No início dos anos 60, os guitarristas começaram a construir deliberadamente essas distorções mexendo nos amplificadores, e logo a indústria comercializou pedais com nomes como “fuzztone”, “overdrive” e “distorção” como uma maneira fácil de obter o mesmo efeito.

Da mesma forma, artistas da música eletrônica trabalham com diferentes tipos de sobrecargas dos dispositivos, ou deliberadamente induzem a erros com resultados imprevisíveis. Um dos métodos é mandar muitos sinais MIDI de uma vez, resultando em uma saída musical incontrolável. Outra técnica óbvia é causar uma distorção sobrecregando um amplificador digital.

Quando você reverte uma perturbação tornando-a parte da música, ela não é integrada suavemente e sim impõe uma tensão. Ainda há um jogo com a relação anteriormente negativa entre ruído e sinal quando um ruído é legitimado. Essa tensão é uma parte importante do poder musical do ruído.

RUÍDO SUBJETIVO

“Sons desagradáveis” – este é o significado comum e coloquial, mas também o mais complexo, de ruído. E é obviamente uma definição subjetiva. Existem poucas regras sobre quais sons são desagradáveis (quanto mais alta a frequência e mais alto o som, mais desagradável ele parece); e isso é em grande parte uma questão de idiossincrasia pessoal e situação histórico-cultural. Um fator importante para não gostar de certos sons é até que ponto eles são considerados significativos. O barulho do mar revolto, por exemplo, não está longe do ruído branco do rádio, mas, no entanto, não é considerado desagradável e irritante. Ainda buscamos significado na natureza e, portanto, o ruído do mar é um som feliz, enquanto o ruído do rádio (mesmo que o ouvissemos indistintamente do mar) é normalmente considerado uma perturbação. Os artistas que lidam com o ruído em suas músicas, assim como seu público, têm uma abordagem diferente do ruído branco, deixando de considerá-lo um incômodo.

Pode-se concluir disso que a definição subjetiva não é relevante para o uso estético do ruído na música. Mas, como já sugeri, isso seria uma rejeição precipitada da importante tensão que você obtém ao infundir o que antes era negativo. Chegar a um ponto em que um

ruído branco severo não seja considerado desagradável exige um treinamento dos sentidos a ponto de se familiarizar com essa expansão dos sons musicais. Chegando a esse ponto, o ruído ainda conterá uma certa potência devido à tensão de ouvir o que antes era descartado como repulsivo (cf. abaixo sobre o caráter abjeto do ruído).

A HISTÓRIA DO RUÍDO – UM BREVE ESBOÇO²

A origem da música foi, em princípio, um processo de purificação de certos sons, filtrando os sons irregulares, o ruído. A música sacra da Idade Média foi um extremo nesse aspecto, permitindo apenas o som puro da voz masculina e considerando o intervalo de terça (hoje essencialmente consonante) uma dissonância. A tradição clássica ocidental tem (de um modo geral) fomentado instrumentos de sons puros e mantido a exclusão dos impuros, com algumas exceções para efeitos dramáticos (trovão, cânones etc.). Durante o século XIX a música tornou-se cada vez mais complexa e dramática, e ao mesmo tempo a orquestra passou a incluir mais instrumentos de percussão que eram considerados ruidosos. Eles estavam, no entanto, longe do que hoje é considerado ruído.

O primeiro compositor a operar conscientemente o ruído como música foi o futurista italiano Luigi Russolo, escrevendo o manifesto *A arte do ruído* em 1913. Ele construiu o chamado “intonarumori” (entonadores de ruído) e compôs algumas obras para estas máquinas. Eram bastante primitivos, cada instrumento fazendo apenas um único som ao girar uma alça, e a música ainda tinha um resíduo da função mimética e ilustrativa. Mas a ideia de permitir que todos os sons fossem música era um ponto de virada crucial.

Edgar Varèse e John Cage começaram ambos a partir desse ponto. Para Varèse, o importante era expandir as possibilidades da música dentro da tradição de uma obra de arte autónoma, ou seja, incluindo novos sons anteriormente não musicais, agora sem o seu efeito ilustrativo. Ele tentou emancipar o ruído da sua função mimética, abstraindo-o como puramente estético em obras como *Ionisation* (1931), onde usou sirenes por suas possibilidades de glissando ao invés de aludir a uma emergência. Ao deslocar o foco das notas para o som, ao ver a música como camadas e tratá-la como um som organizado ao invés de um desenvolvimento melódico-harmónico e por experimentar com instrumentos electrónicos, Varèse é provavelmente o pioneiro mais importante da música

electrônica. John Cage teve visões semelhantes, desenvolvendo-se a partir de uma expansão de sons musicais na sua invenção do piano preparado até a filosofia do pós-guerra de que toda música é apenas som, e portanto que todo som é música. Ele queria abrir os nossos ouvidos a todos os sons que nos rodeiam, emancipando todos os ruídos. Esta visão está ainda muito longe de ser realizada.

Após a Segunda Guerra Mundial, a música concreta evoluiu na França, usando tecnologia da fita para fazer música a partir de sons encontrados. Os pioneiros foram Pierre Schaeffer e Pierre Henry. A música eletrônica pura tornou-se possível em meados dos anos 50, centrada no estúdio de Colônia com compositores como Gottfried Michael König, Karlheinz Stockhausen e György Ligeti. A inclusão de ruído eletrônico e uma distinção entre várias qualidades de ruído foi parte integrante desse período. Desde então, inúmeros compositores trabalharam com ruído acústico e eletrônico.

ROCK E RUÍDO DE GUITARRA

O ruído no rock está centrado em dois efeitos, ambos ligados à guitarra elétrica e desenvolvidos nos anos 60: *feedback* e distorção. *Feedback* é o momento quando os pequenos captadores da guitarra reagem ao som do amplificador, ou seja, o som que

eles próprios transmitem. A distorção é o desgaste do som da guitarra originalmente produzido pela sobrecarga do amplificador, agora normalmente feito pelos pedais.

O uso deliberado desses efeitos remonta a *Rumble* (1958) de Link Wray, mas foram bandas de garagem como The Kingsmen, The Kinks e especialmente The Who, que o tornaram parte integrante de seu som. O grande inovador, no entanto, foi sem dúvida Jimi Hendrix, que construiu todo um catálogo de efeitos ruidosos, usando-os com virtuosismo em suas composições de rock inspiradas no blues.

Esteticamente, no entanto, a influência no *noise rock* não veio de Hendrix, mas sim do The Velvet Underground, com sua música minimalista, *lo-fi*, sinistra e com textos desiludidos. Em faixas como “European Son” e “Sister Ray”, o barulho é alarmante de uma forma que fez do Velvet Underground um ponto de referência para todo *noise rock*. Nos anos 70, The Stooges continuou a tradição barulhenta do *garage*, combinando-a com elementos do *free jazz* e abrindo caminho para o movimento punk rock. Lou Reed fez seu excelente álbum conceitual *Metal Machine Music* (1975) - quatro lados em vinil de ruído puro de guitarra e nada mais, feito em parte como uma provocação dirigida à gravadora, o disco ganhou reputação de

estranho, bonito e barulhento. Também mencionarei o lendário primeiro single de Pere Ubu, *30 Seconds Over Tokyo* (1975), uma das peças de rock mais perturbadoras já feitas, e a provocativa estreia de Throbbing Gristle, *2nd Annual Report* (1977).

O termo “*noise rock*” [em dinamarquês: *støjrock*] denota uma parte da cena pós-punk surgida das cinzas do punk no final dos anos 70. O uso do ruído na guitarra se torna uma característica de muitas bandas, explorando ainda mais suas possibilidades. O pós-punk caracteriza-se por certa preocupação com o sinistro, a melancolia, a dor, o medo, a morte, o excesso, a perversão – enfim, o que o filósofo Georges Bataille (1897-1962) chamou de “o heterogêneo”. Este termo denota aquilo que não se enquadra no normal e racional da sociedade moderna, aquilo que não pode ser subjugado pela utilidade pública ou pelo lucro. O pós-punk tenta, assim, distanciar-se da suavidade e alegria do pop, mas principalmente sem descartar suas qualidades melódicas.

Uma das maneiras importantes de conseguir isso é usando ruído. *Noise rock* não é um estilo coerente, mas um termo vago para abordagens bem diferentes de uma estética do ruído dentro de um idioma pós-punk. Começou em Nova York sob o rótulo de “No Wave” no final dos anos 70 e na Alemanha com Einstürzende

Neubauten e outras bandas centradas em Die Geniale Dilletanten por volta de 1980. No Reino Unido, o *noise rock* real não surgiu antes de 1985, quando The Jesus & Mary Chain criaram a variante britânica, mais melódica.

Não está nos limites deste ensaio dar uma visão geral da cena *noise rock* e eletrônica e todas as suas diferentes subcategorias, mas vou mencionar alguns dos estilos e nomes mais influentes: Sonic Youth decolou com a guitarra de Glenn Branca para criar seu próprio estilo harmônico e técnicas (veja o exemplo abaixo). Bandas como Swans e Big Black usaram o ruído como uma força sombria e infernal em seus cantos góticos agressivos. Hüsker Dü, Dinosaur Jr. e outros preencheram a lacuna entre o pós-punk e a iminente cena grunge com seu uso franco de guitarras barulhentas. My Bloody Valentine (veja o exemplo abaixo), A.R. Kane, Lush, Ride e muitas outras bandas britânicas usaram o ruído na guitarra para criar uma atmosfera mais poética e sonhadora, rotulada como “*dreampop*” ou “*shoegazer*”. Band of Susans fez um uso mínimo, semelhante a um mantra, de ruído na guitarra com um equivalente britânico nas bandas Loop e Spacemen 3. Young Gods e Ministry, entre outros, usaram o *sampler* como um gerador de ruído. No Japão, uma cena *noise* surgiu do ambiente de free jazz dos anos 70

em Tóquio, apresentando Keiji Haino, High Rise, The Boredoms, Merzbow e outros. Em 1991, o desenvolvimento do ruído na guitarra parecia ter chegado ao fim, culminando com *Loveless* de My Bloody Valentines como um clímax digno. O ruído na guitarra se tornou convencional com sucessos de bilheteria como Nirvana e Smashing Pumpkins, e as possibilidades de som pareciam permanentemente esgotadas. O lugar para explorar o ruído não era mais encontrado na cena do rock, e sim na música eletrônica.

A música eletrônica usa o ruído de muitas maneiras diferentes, às vezes tão integradas que qualquer distinção entre ruído e música é fortemente borrada. *Samples*, *drumloops*, *breakbeats* rápidos, *dub bass* e claro todos os tipos de sons gerados por computador podem ser mais ou menos ruidosos. Uma tendência importante é o “*glitch*”, em que erros são infligidos aos CD’s, fazendo com que eles pulem e fiquem presos. Oval é provavelmente o *glitch-artist* mais convincente, criando uma atmosfera borrada não muito diferente de My Bloody Valentine. Apenas alguns artistas eletrônicos, como Merzbow (veja abaixo), lidam exclusivamente com ruído.

■ QUATRO EXEMPLOS

SONIC YOUTH

Sonic Youth fez sua estreia no chamado Noise Festival em Nova York, 1981, evento que marcou o fim do No Wave e o início de algo novo. Com o compositor e guitarrista Glenn Branca como figura paterna, eles se propuseram a “reinventar a guitarra”, considerando a guitarra um instrumento muito mais rico do que normalmente se considera, contendo um amplo leque de possibilidades.

A guitarra pode ser usada como instrumento de percussão, batendo as cordas com uma baqueta quebrada, uma chave de fenda ou o que estiver à mão. Combinando esse efeito com o *feedback*, Sonic Youth criou um som de sino, reverberado. Todas as possibilidades do instrumento – a guitarra, a ponte, o amplificador, até as tomadas elétricas – foram exploradas e, como sua característica mais original, as cordas foram afinadas de forma diferente, criando um novo som, com harmônicos mais dissonantes (às vezes até microtonais), longe do idioma geral do rock. Sonic Youth desenvolveu um arsenal de mais de 40 guitarras cada uma com sua afinação; muitas vezes os dois guitarristas tocavam cada um com sua afinação ao mesmo tempo.

Um traço característico é o que chamarei de “turbilhão do ruído”, no qual a melodia e o ritmo se transformam em um redemoinho de ruído, intensificando gradualmente o andamento e o volume, absorvendo o ouvinte em um buraco negro extático. Este vórtice caótico está em oposição aos elementos estruturais e formais da música, ultrapassando os limites dos sentidos, embora ainda controlados em um nível superior. O redemoinho é ao mesmo tempo uma explosão de energia e uma implosão de significado, desviando-se do distinto e semântico para o sublime e extático. O efeito comum do ruído na música é a agressividade, expressão furiosa também encontrada no turbilhão do Sonic Youth. O ruído é um meio veemente, refletindo o caos e o conflito interno e externo. Mas, como o próximo exemplo mostrará, o ruído também pode ser usado para evocar uma experiência muito diferente.

MY BLOODY VALENTINE

My Bloody Valentine também tinha a ambição de reinventar a guitarra, embora com meios e efeitos totalmente diferentes do Sonic Youth. Em sua música, o ruído não é agressivo, mas discreto. O ruído torna-se introvertido, sonhador, quase languidamente erótico. Isso vale especialmente para o álbum *Loveless* e os discos relacionados *Glider* e *Tremolo*.

Ao ouvir My Bloody Valentine, encontramos harmônicos difusos e borrados. Os acordes de guitarra estão deslizando, nadando em um mar lamacento de distorção. Os golpes dos guitarristas são cortados no processo de mixagem, de modo que cada som parece estar crescendo do nada, sem contornos distintos. My Bloody Valentine extrai todos os tipos de som da guitarra, manipulando-a de diferentes maneiras, também por meio de um *ampler*, para que, por exemplo, o *feedback* possa ser transformado em um instrumento melódico e sibilante. Os vocais são colocados no fundo no mesmo nível dos outros sons, tornando as palavras quase indecifráveis. O ruído em *Loveless* é extraordinariamente integrado na música, não como uma camada distinta de som e não colocado em oposição a uma clareza estrutural.

Todos esses efeitos combinados com o movimento sonolento e as melodias doces e sonhadoras, formam uma imagem sonora irreal e desorientadora, “o som que não-está-realmente-lá”, como eles mesmos o chamam. O som denso não cria a ilusão de um espaço acústico. Ele é claustrofóbico; quase como estar em um lugar infinitamente íntimo. Lá, a música afeta você como os estados mais cobiçados, porém vulneráveis: ternura, amor, sexo. Você tem que chegar muito perto, para mergulhar na teia de ruídos

para poder deixar o vocal sussurrar palavras doces em seu ouvido. A sensação de desorientação sonora de My Bloody Valentine é como um borrão, como chegar tão perto de um objeto que você perde os contornos dele. E este objeto é macio como um corpo tenro.

Mas essa desorientação leva a experiência ainda mais longe do que um encontro sexual concreto, em direção a uma intimidade mais abstrata e impessoal. Não há realmente uma relação eu-você (como em uma música pop normal), não há espaço para tal distância; a intimidade é avassaladora, ambivalente e transgressora de qualquer subjetividade, sugerindo algo semelhante a uma relação incestuosa, narcísica ou pré-edipiana.

My Bloody Valentine fez uma nova psicodelia sem recorrer aos efeitos mais óbvios; uma psicodelia de barulho. Em seus shows ao vivo, a banda experimentou terminar a apresentação com uma dose de puro barulho e ruído. Eles desenvolveram essa performance com perfeição, culminando na turnê Loveless de 1992, onde uma luz branca penetrante e deslumbrante foi lançada nos rostos da plateia enquanto o ruído puro ganhou novas dimensões em volume e durou mais de 15 minutos. Este foi um forte contraste com o show anterior suave e colorido e provocou duas reações diferentes: metade do público saiu em protesto ou dor auditiva, enquanto a

outra metade ficou para descobrir o que isso traria. E as experiências foram muito especiais. As pessoas passavam por diferentes estados de êxtase, todos pertencentes ao trans-individual ou pré-subjetivo: experiências fora do corpo, estados semelhantes ao nirvana, visões de ser engolido por uma vagina gigante; e a minha: ouvindo canções de ninar fantasmas que nunca ouvi antes – muito detalhadas que continuaram a ecoar na minha cabeça quando cheguei em casa. Essas experiências não são apenas efeito de uma sobrecarga do sistema nervoso, mas também estão inextricavelmente ligadas ao concerto anterior, abrindo a mente para os sentimentos mais íntimos.

MERZBOW

Sob o nome de Merzbow, Masami Akita, baseado em Tóquio, produz música de ruído puro desde 1979 e, especialmente nos anos 90, ele lançou um número impressionante de lançamentos eletrônicos, culminando no conjunto de 50 CDs (+ arte e CD-ROM) *Merzbox*, uma compilação gigante do seu melhor trabalho. Não apenas muito produtivo, mas também muito consistente, ele está constantemente operando perto do limite do que pode ser chamado de música. Partindo da *Metal Machine Music* de Lou Reed, considerado por muitos um ponto terminal para a música, ele explora as variedades

do ruído sem fornecer a ele qualquer material melódico. A música de Merzbow é um ataque ensurcedor ao corpo, isto é, até que o sistema nervoso relaxe gradualmente do estado de alarme e entre no mundo da percepção de ruídos extremos como música.

O nome Merzbow é derivado do dadaísta Kurt Schwitters' *Merzbau* (também conhecido como Catedral da Miséria Erótica), um trabalho em processo construído com o uso de material de lixo encontrado. Se o ruído é o lixo da música, os sons que tradicionalmente descartamos como não musicais, então Merzbow é um artista do lixo, buscando incansavelmente uma beleza estranha e convulsiva nas latas de lixo dos dejetos sonicos. E, como Schwitters, a arte de Merzbow é essencialmente urbana, reagindo à sobrecarga de impressões sensuais da cidade grande. Como uma espécie de escudo apotropaico,³ ele joga o barulho de Tóquio de volta em nossos ouvidos, transformando-os em uma experiência estética.

No entanto, nenhum fenômeno específico é reconhecível. O ruído de Merzbow é abstrato, mínimo, desprovido de conteúdo mimético. O seu efeito é imediato, uma sobrecarga do sistema nervoso, não conseguindo separar a informação em categorias de relevante e irrelevante – daí a reação normal de medo e desconforto perante o ruído de Merzbow. “O ruído é a inconsciência da música”,

afirma Merzbow, da mesma forma que seu outro interesse principal, a pornografia e o *bondage*, são a inconsciência do sexo. O ruído de Merzbow está ligado ao medo, conflito e agressão como no rock, mas desafiando qualquer melodia, o ruído puro não incita o ouvinte ao êxtase, mas permanece duro e um tanto conceitual para a maioria de seu público.⁴

CURD DUCA: *TOUCH*

Touch (1999)⁵ de Curd Duca é um exemplo recente de ruído comunicativo, retomando uma tradição de vocais cortados que remonta a *Gesang der Jünglinge* (1956) de Stockhausen. Uma voz feminina canta uma frase com um teclado ao fundo, mas nunca a ouvimos como uma frase completa, parece que o CD está danificado, fazendo com que ela gagueje por um tempo e depois pule para outra gagueira. A mensagem é perturbada, quase indecifrável. A palavra “toque” é clara, porém, várias vezes se manifesta de forma inteira, seguida por algumas notas antes de entrar em colapso na fragmentação em andamento. É quase como uma pintura cubista, uma visão fragmentada vendo as coisas de diferentes ângulos, mudando constantemente de foco.

A música dessa colagem de *samples* radicais é linda. O vocal é suave e sensualmente afetuoso, cantando as poucas notas do *sample* de forma saudosa, como se estendesse a mão para tocar alguém. Na verdade, depois de uma reconstrução, as palavras parecem ser “você seria como o céu para tocar”. Esta mensagem, este gesto, é muito perturbado para ser comunicado. A perturbação, é claro, não é realmente um erro do dispositivo, mas sugere o som familiar de um CD *player* incapaz de ler as informações digitais no disco. Uma obra como essa poderia ser vista como reflexo de uma situação cultural em que a comunicação clara é perturbada e a troca direta de afetos é ameaçada.

A amostra intacta correria o risco de ser sentimental demais, patética demais para sobreviver como mais do que um clichê em um mundo pós-moderno de sobrecarga de informações. Cortá-lo em pedaços e transformar sua afirmação banal em uma beleza mais perturbadora na verdade o torna mais autêntico em virtude da alienação. Nesta peça, o ruído não é uma certa qualidade acústica, como nos outros exemplos, mas uma distorção da mensagem e da melodia pelo uso de efeitos de mau funcionamento.

■ PARA UMA ESTÉTICA DO RUÍDO

De várias maneiras, o ruído como fenômeno sensorial e estético aponta fora do campo do sujeito como uma entidade dividida, para o que poderíamos chamar de transsubjetivo, aquilo que transgride o individual. Isso se aplica tanto ao êxtase explosivo quanto à intimidade implosiva. Esse ponto transsubjetivo também faz a ponte entre o rock, normalmente considerado subjetivo, e a música eletrônica, normalmente considerada objetiva. Com o ruído, o rock foge do foco padrão de um sujeito expressando seus sentimentos, e vai rumo a um estado mais anônimo. Isso foi manifestado no palco por My Bloody Valentine, não tendo foco nos membros da banda, que aparecem apenas como sombras na frente de uma tela grande com filmes psicodélicos abstratos projetados nela. As seguintes reflexões sobre o ruído como êxtase dionisíaco e como intimidade abjeta apontam nessa direção.

■ O DIONISÍACO E O SUBLIME

O êxtase do ruído é predominantemente agressivo e veemente, como o redemoinho do ruído em Sonic Youth. Isso é muitas vezes

uma estetização da violência e do sofrimento, sendo o ruído um ingrediente que poderia chamar-se de estética dionisíaca. Em *Die Geburt der Tragödie (O nascimento da tragédia)*, Friedrich Nietzsche (2016) descreveu o apolíneo e o dionisíaco como dois princípios de atitudes estéticas em relação ao sofrimento, trabalhando juntos no *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner. Apolo representa aparência, forma, individualidade, beleza e sonho; a estética apolínea é um embelezamento do sofrimento, uma mentira auto-consciente, um véu de crueldade através do uso da forma e da elegância, uma aparência de beleza. Dionísio, por outro lado, representa o êxtase, o ser, a vontade, a embriaguez e a unidade; a estética dionisíaca é um confronto direto com o fundamento terrível do ser, uma vontade absurda que guia a todos em nossas vidas sem sentido. No êxtase dionisíaco a individualidade é transgredida⁶ em favor da identificação com a vontade universal – uma experiência assustadora, porém feliz. Assustador, isto porque é uma desistência mortal do Ego, mesmo que apenas por alguns segundos; feliz em abrir mão das responsabilidades de ser um sujeito. A experiência dionisíaca é um “conforto metafísico”, sabendo que o sofrimento é uma parte necessária dos efeitos da vontade eterna a destruição das coisas para criar de novo. O êxtase dionisíaco não se preocupa

mais com o próprio sofrimento individual, mas sim com as coisas do ponto de vista universal.

Na música, o êxtase do ruído é, sem dúvida, um efeito dionisíaco, em oposição à melodia e forma apolínea.⁷ Como mencionado acima, as palavras alemãs *Rausch* (êxtase) e *Geräusch* (ruído) estão relacionadas, apontando para este fato. O dionisíaco é aquilo que não é totalmente controlado ou formado, por exemplo, gritos e barulhos. Os elementos apolíneos são sedutores, incitando o ouvinte a entrar no êxtase dionisíaco, capacitando o ouvinte a ousar o confronto com o pavor da existência. Portanto, diz Nietzsche, o dionisíaco precisa do apolíneo.

Merzbow é tão exigente justamente porque recusa isso; ele não suaviza a aspereza do ruído com elementos apolíneos. Ouvir Merzbow é, portanto, uma experiência muito diferente do turbilhão de Sonic Youth. Uma das razões do efeito extático do ruído é seu caráter sublime. O sublime é isso que ultrapassa os limites dos sentidos, percebido como caos ou vastidão. Apesar de nossa capacidade de definir em palavras, o sublime vai além de fazer sentido – nunca o entendemos realmente. A complexidade do ruído (no sentido acústico) sobrecarrega os ouvidos e o sistema nervoso e é percebido como uma massa amorfa, incompreensível mas comovente. O deleite do sublime é a satisfação de enfrentar o incomensurável.

RUÍDO ABJETO

Como mencionado acima, os ruídos são os sons que são descartados como sendo impuros e não musicais. Música tradicionalmente expurga o ruído sujo e promove os tons mais puros. Mas o ruído pertence ao mesmo conjunto de sons a partir do qual a música se origina. Idealmente, a música está se definindo a partir de um distanciamento de sua origem. Isso é abjeção, usando o termo cunhado por Julia Kristeva (1982).

Os abjetos, no sentido de Kristeva, são as rejeições do corpo: fezes, esperma, saliva, unhas e etc., considerados sujos e repulsivos. A razão pela qual somos (mais ou menos) repelidos pelo abjeto é que ele ameaça nossa individualidade, não sendo nem sujeito nem objeto, mas algo no meio, confundindo nossa delimitação como indivíduos. O processo de limpeza corporal é uma forma de defender a própria individualidade, temendo a confusão entre o ambiente objetivo e nós mesmos. Confrontar-se com o abjeto é fortemente ambivalente, uma combinação de prazer e medo, lembrando-nos ao mesmo tempo da simbiose pré-edipiana com a mãe e com a morte, o fim de individualidade.

Retomando o ruído, a música se confronta com seu abjeto, brinca com ele, como uma criança brinca com seu banquinho,

metaforicamente falando. Esta é talvez uma razão para os efeitos da música de My Bloody Valentine, combinando uma intimidade extrema e ruído em algo muito doce, mas também implementando o medo dessa proximidade (quase incestuosa).



RUÍDO COMO MULTIPLICIDADE

Em seu livro *Genèse*, o filósofo francês Michel Serres (1982) desenvolve uma ideia do máximo ser-em-si como ruído. Atrás do mundo fenomenológico (o mundo que percebemos) existe uma complexidade infinita, uma multidão incompreensível, um análogo ao ruído branco. Todos os conceitos, toda a compreensão do mundo é uma ordenação desse caos,⁸ dessa multiplicidade, “ruído”. Serres usa o termo “noise” com dois significados: o inglês (*noise*) e a antiga palavra francesa “noise”, que significa briga. Ele também sugere a origem marítima grega, “náusea” (veja acima). A multiplicidade é conflituosa e barulhenta. Ruído e conflito normalmente também estão intimamente relacionados na música. Este aspecto do ruído é a razão pela qual ele é frequentemente utilizado para expressar raiva, medo e violência. O ruído na música pertence, é claro, ao mundo fenomenológico, mas existe nos limites de nossos sentidos,

apontando metonimicamente para um ruído mais fundamental, o caos do mundo pré-fenomenológico. Quando somos confrontados com uma dose massiva de ruído, muitas vezes criamos na nossa cabeça os nossos próprios sons, “sons fantasmagóricos”, como uma forma desesperada de nos relacionarmos com o caos audível.

Há também, penso eu, uma perspectiva mais sociológica para isso. Na sociedade atual é impossível absorver todas as informações que nos cercam; somos constantemente forçados a resolver um monte de informações para poder encontrar (ouvir) a informação desejada ou relevante. A sociedade da informação está se aproximando da sociedade do ruído, um estado em que a informação, destinada a transmitir conhecimento, acaba perdendo a capacidade de falar. A nossa cultura torna-se taciturna sem se calar, caminhando para um mutismo ruidoso.



E DAÍ?

Frequentemente me perguntam se o ruído é subversivo. Eu tendo a responder “não, não diretamente, mas tem um potencial crítico”. Se a subversão é o que o punk se imaginou ser, uma revolta que choca a cultura burguesa, eu não vejo tais possibilidades na

música. Pode-se até questionar se o punk realmente tinha esse tipo de efeito. Na atual situação histórica, os distúrbios da cultura jovem estão beirando o kitsch. Há muitas razões para isso, a mais visível é que a juventude rebelde se tornou um segmento de estilo de vida em marketing comercial.

O ruído não tem um significado estético fixo. Seu caráter fenomenológico depende do aspecto musical, bem como o contexto institucional em que se insere. Como vimos acima, o ruído, por exemplo, nem sempre é agressivo e alto. Ainda assim, há algumas características comuns: o ruído tende a abandonar a subjetividade, a individualidade, a racionalidade, a homogeneidade e o controle em favor do objetivamente irracional, do sublime pré ou não subjetivo, algo instável e complexo. Este é um fenômeno marginal e não um reino permanente para qualquer um entrar. Ainda assim, tem (ou teve) o potencial de ser crítico da racionalidade ascética e da vida habitual. Tal crítica não vem automaticamente com o ruído, é claro, mas apenas quando reflete uma situação histórica e ao mesmo tempo incorpora o que é culturalmente reprimido.

NOTAS

- 1 Este breve ensaio é parcialmente baseado na minha pesquisa “*Støjrock og støjens æstetik*”.
- 2 Para um desdobramento da parte da música composta e especialmente da parte do rock, ver Sangild (1996). [N.A] A pesquisa foi posteriormente publicada (cf. Sangild, 2003). [N.T.]
- 3 Apotropaísmo é uma forma ritualística de afastar o mal por meio de sua descrição, como, por exemplo, ao criar uma imagem de alguma ameaça perniciosa. Esta é uma das motivações mais antigas da arte.
- 4 Às vezes, o público barulhento experimenta certo efeito de transe.
- 5 Do álbum *Elevator Music 2*(Mille Plateaux, 1999).
- 6 A palavra “êxtase” (derivada do grego) significa “destacar-se (de si mesmo)”.
- 7 Não estou seguindo a conexão de Nietzsche do apolíneo com a poesia e o ritmo (métrica) na música, fazendo da melodia um elemento dionisíaco. Para um desdobramento do argumento, ver Sangild (1996).
- 8 Serres não usa a palavra caos, para não ser associado à teoria do caos.

REFERÊNCIAS

- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Die Geburt der Tragödie**. Berlim: Hofenberg, 2016.
- SANGILD, Torben. **Støjrock og støjens æstetik**. [Não publicado]. 1996.
- SANGILD, Torben. **Støjens æstetik**. Copenhagen: Multivers Aps forlag, 2003.
- SERRES, Michel. **Genèse**. Paris: Grasset, 1982.

■ SOBRE O AUTOR

Torben Sangild é escritor freelancer e apresentador de rádio baseado em Copenhague, Dinamarca, que anteriormente atuava como acadêmico. Publicou um livro em dinamarquês sobre o ruído, bem como uma teoria estética chamada “Objective Sensibility”. Escreveu diversos artigos sobre arte, música, filosofia, ciência e psicologia e, atualmente, trabalha em um livro sobre emoções.

■ SOBRE A TRADUTORA

Juliana Frontin explora o som em suas diversas dimensões e extensões no tempo/espaço. Seus trabalhos tratam da contenção do som e, ao mesmo tempo, dos seus transbordamentos, do volume no espaço e sua materialidade e possibilidades escultóricas e visuais. É artista e mestrandona em poéticas visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Artigo recebido em
18 de julho de 2023 e aceito em
28 de agosto de 2023.

O Seminário acolheu exclusivamente pesquisas em andamento ou concluídas nos últimos dois anos (mestrado ou doutorado) dos discentes da Linha de Pesquisa em História, Crítica e Teoria de Arte do PPGAV-ECA-USP mediante chamada aberta e teve como objetivo principal o diálogo e a troca de experiências entre os alunos. O evento fez parte da programação da exposição POLVO.

Comissão organizadora: Profa. Dra. Liliane Benetti, Beatrice Frudit, Eliane Pinheiro, Lara Rivetti e Leonardo Nones.

POLVO

25 de outubro a 17 de novembro

Espaço das Artes e ECA

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Organização: Lúcia Koch e Mario Ramiro

Artistas: Alam Lima, Ariel Spadari, Bruna Mayer, Bruno Oliveira, Camila Elis, Carolina Sucheuski, Chibueze Obi, Danielle Noronha, Edilaine Cunha, Eduardo Salvino, Fabio Baroli, Fernanda Pujol, Helena Küller, Juliana Frontin, Júlia da Rocha, Katia Speck, M.A.D.A.L.I, Maíra Vaz Valente, Marjóri Nani, Maya Guizzo, Mônica Ventura, Pedro Andrada, Pedro Hamaya, Pedro Palhares, Romeu Mizuguchi, Selene Alge, Teresa Siewerdt, Tom Wray e Ulisses Garcez.

<https://tinyurl.com/2ezm4xvb>

Programação

DIA 8/11 - QUARTA-FEIRA

14H30

FIGURAÇÃO DAS MULHERES NA PINTURA DE INTERIORES DOMÉSTICOS: ESTUDO DA ARTE FRANCESA NO SÉCULO XVIII

Beatrice Frudit - <https://orcid.org/0000-0001-5689-2309>

Resumo: A pesquisa investiga as pinturas de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), em especial as cenas de interiores domésticos, realizadas entre as décadas de 1730 e 1750. Suas pinturas de gênero apresentam a reclusão e a economia doméstica de maneira particularmente elogiosa, afastando as personagens de um registro cômico, comum a linhas de força importantes na tradição da pintura de gênero europeia. Nas pinturas de Chardin, as figuras são, ao contrário, retratadas isoladas, sérias e autocontidas; são marcadas por uma atitude absorta – podem ser retratadas em uma espécie de evasão das atividades rotineiras, ou, de outro modo, são figuras concentradas, debruçadas sobre algum objeto. Em muitas de suas pinturas, esses objetos são instáveis (como um peão, um castelo de cartas), voláteis (bolhas de sabão, o vapor saído de uma xícara), e o artista os representa num instante de suspensão; podem evocar também o tempo moroso das cenas de leitura, dos trabalhos domésticos ou dos jogos infantis. O objetivo da pesquisa é mostrar que as pinturas de Chardin sinalizam um momento histórico em que estão se constituindo imagens cruciais da intimidade, da individualidade, da inspeção interior – enfim, do

pensamento autorreflexivo, de uma individualidade que se afirma na liberdade de pensamento e no culto a um “sentimento interior” –, as quais, embora encarnando ideais iluministas sabidamente masculinos, de um modo paradoxal, aparecem nessa pintura associados primordialmente a figuras femininas e ao mundo feminino.

A representação de mulheres e crianças na pintura de Chardin demanda um exercício comparativo com a pintura de gênero rococó (modelo que serve de contraparte a Chardin) e o aprofundamento do estudo no campo da representação da intimidade, da vida doméstica, da sexualidade na arte europeia. Para analisar as pinturas de interiores de Chardin e nos aproximarmos da arte francesa daquele período, voltamos nossa atenção para um gênero pictórico (ainda em definição na França no século XVIII) no qual são representadas cenas da vida contemporânea, que contam pequenas anedotas sobre as modas e costumes cortesãos ou retratam atividades de convívio doméstico, da economia doméstica burguesa, nas quais as mulheres, em primeiro lugar, mas também as crianças, contam como protagonistas principais. Para tanto, realizamos o exercício de analisar e confrontar obras de Chardin com quadros de Greuze, Boucher e Fragonard, em um estudo acompanhado da pesquisa à fortuna crítica desses artistas, destacando-se a sua primeira recepção crítica.

Embora esses temas ocupassem uma posição rebaixada na hierarquia de gêneros pictóricos da Academia francesa, adquirem relevância no contexto do surgimento dos Salões e da crítica de arte, na medida em que se configurava um novo debate em torno do significado moral, político e estético da arte. Vale lembrar ainda a existência de um dinâmico mercado de arte na Paris daquele período e o fenômeno de

disseminação da moda da pintura de *boudoir* a um público emergente de apreciadores de arte ávido para firmar seu recém-adquirido *status* social – pinturas de pequenos formatos, muito apreciadas para decorar os interiores das residências da aristocracia e da alta burguesia, erguidas a todo vapor na capital parisiense.

Frente a isso, visamos estabelecer nexos entre a pintura francesa de interiores domésticos e uma caracterização mais ampla de uma cultura burguesa no século XVIII às voltas com a primeira Revolução Industrial, em especial, tangida pelos ideais do Iluminismo, a fim de tratar da reelaboração de certos ideais de individualidade na arte daquele período. É ainda possível expandir essa discussão, se considerarmos que novos ideais burgueses de privacidade e intimidade, incluindo a intimidade sexual, foram forjados numa relação dialética com o espaço público, ao que se articula um imaginário da feminilidade e da vida doméstica enquanto contrapartes à afirmação de um ideal masculino de civilidade.

A INSPEÇÃO DAS FEIÇÕES ENTRE A CIÊNCIA, A MORAL E O BELO: O IMPACTO DOS ESTUDOS FISIOGNOMISTAS DE LAVATER NA PRODUÇÃO VISUAL DO INÍCIO DA MODERNIDADE

Isabela Ferreira Loures - <https://orcid.org/0000-0002-1568-1959>

Resumo: Os escritos de fisiognomia do suíço Johann Kaspar Lavater (1741-1801) defendem a possibilidade de inferir a personalidade de uma pessoa a partir de seus traços faciais, do contorno de seu perfil e de sua silhueta. Suas obras circularam amplamente na Europa entre o fim do século XVIII e início do XIX. A historiadora da arte Barbara

Maria Stafford (1999) argumenta que esse intento pretensamente científico integra um esforço de conferir uma visualidade ao que era dado como invisível: as inclinações mais íntimas de cada um, ou traços de personalidade. Trata-se de um empreendimento de visualização, ou somatização, no corpo – ou, melhor dizendo, na imagem que se faz do corpo – de traços morais, invisíveis na concepção da divisão dualista cartesiana entre corpo, ou, nesse caso rosto, e alma.

Apontamos para dois tratados de estética que, embora anteriores à teoria fisiognomonista de Lavater, atestam para a presença de uma preocupação com a definição de um ideal do corpo, em direta relação com suas inclinações temperamentais. Em *Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas ideias do Sublime e do Belo* (2013) de Edmund Burke (1729-1797), embora não haja um estudo de mensuração das dimensões da face, nota-se que a relação entre a fisionomia e as características de sua personalidade, já são relacionadas à expressão do Belo. Destacam-se também os estudos do helenista Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Em seus escritos, a beleza e a graça são relacionadas a uma dimensão ideal que, enquanto espelhada pela forma, pode ser localizada igualmente no corpo e na alma humana. (Stafford, 1980). Winckelmann não define a beleza em termos absolutos para a forma, mas a localiza em um plano ideal. De fato, a correspondência em Lavater da bela forma com a virtude e a perfeição é influenciada pelos escritos do helenista.

A produção visual de pinturas e gravuras nesse período não passa incólume a essas ideias. O pintor suíço, radicado na Inglaterra, Henry Fuseli (1741-1825), amigo de infância de Lavater, foi responsável por uma tradução britânica de *Aphorisms on Man* (1788), e também

um prefácio inglês para *Essays on Physiognomy* (1789). Além de criar alguns desenhos que serviram de base para gravuras dos *Essays*. É provável que Fuseli tenha apresentado as obras de Lavater ao poeta e gravurista William Blake (1757-1827). O artista britânico também preparou gravuras para *Essays*, realizou um retrato gravado de Lavater, além de anotar extensivamente *Aphorisms on Man* – escrevendo, na capa do volume, o próprio nome em baixo do de Lavater e reunindo ambos dentro de um coração.

Blake também elabora a série de desenhos *Visionary Heads*, em companhia do aquarelista e astrólogo John Varley (1778-1842), a partir de suas séances com figuras históricas, bíblicas e outros curiosos personagens, como *O fantasma da cabeça de uma pulga* (c. 1819-20), que também ressurge em uma de suas poucas têmperas *The Ghost of a Flea* (c.1819-20).

O processo de descrição e análise dos indivíduos com base em suas características faciais, incubidas de deduções morais, implicava uma hierarquização tipológica que encontra reverberações no campo dos estudos sobre a “variedade humana”. Com o aumento dos relatos de viagem e do contato com outros grupos étnicos no processo de expansão colonialista de potências europeias, esses tratados sobre diferenças do corpo marcaram o processo de racialização de povos não europeus. Inicialmente, a diferenciação racial era definida sobretudo pela distinção de cor de pele entre diferentes povos. Mas, como argumentamos na apresentação do seminário, embora a pele nunca tenha deixado de ser um marcador de racialização, esse processo da diferenciação dos corpos passa a ser balizado também pela fisiognomia e, já na virada do século, pela frenologia.

A ÚLTIMA BANDEIRA: ESCULTURA COMO IMAGEM NA “CAPITAL BANDEIRANTE”

Eliane Pinheiro da Silva - <https://orcid.org/0009-0005-4374-5904>

Resumo: No início do século XX, a construção de uma imagem idealizada do Estado de São Paulo torna-se pauta de urgência para muitos intelectuais e para as classes dirigentes que se destacavam no campo econômico. Diversos monumentos começam a ser erguidos em torno da homenagem a um passado mítico paulista. O auge e término desse fenômeno histórico podem ser observados ao longo da concepção e execução do Monumento às Bandeiras (1920-1953), de Victor Brecheret (1894-1955), articulado em meio a debates na imprensa, produções históricas e literárias, pinturas, disputas políticas e identitárias. Tal fenômeno levou esta pesquisa a analisar o modo como a escultura monumental deu suporte a um projeto de construção identitária, expresso por meio de significados próprios à linguagem monumental.

O percurso de mitificação da figura do bandeirante no contexto paulista ocorre pari passu com o crescimento da produção escultórica, que conquista o espaço público de forma supostamente análoga à “conquista” deste território pelos sertanistas do passado. Nas esculturas observadas, uma elocução simbólica mais sutil parece ganhar crescente interesse. Ao longo dos trabalhos de decoração pública da cidade, a prática da justaposição de símbolos, como elementos decorativos, vai cedendo lugar a uma representação na qual os retratados se tornam os próprios mitos, encarnando a simbologia nos gestos e atributos (por exemplo, nas esculturas dos anos 1920) e mais tarde na própria forma geral da obra, como vemos no Monumento

às Bandeiras. Tais esculturas propiciam a investigação de diferentes estratégias utilizadas pelos artistas para transformar personagens prosaicos, e historicamente determinados (oriundos de uma história lacunar), como os bandeirantes, em “heróis” carregados de eloquência e exemplaridade. Entre as estratégias está o uso de figurações situadas a meio caminho de uma representação simbólica e de uma retórica “realista”, necessária à condição de testemunho histórico que pretendiam desempenhar.

A criação identitária toma aspecto mais preciso nos anos 1930, quando forma simbólica, concepção estética e identidade étnico/racial caminham cada vez mais unidas. O projeto para um monumento dedicado às bandeiras, concretizado por Brecheret em 1953, assinala tanto um processo de transformação estética quanto uma mudança na concepção do paulista, que ao final dos anos 1930 passa a ser pensado como um amálgama de raças, protótipo de uma nova ideia de brasileiro. A crescente importância conferida às bandeiras na década de 1930 é acompanhada por uma experiência escultórica que se difere da predominância retratística notada nas primeiras obras que a cidade comissiona sobre o tema na década de 1920, caminhando para uma representação mais sintética da figura do bandeirante. Esta nova concepção também enxerga no tema das bandeiras um processo coletivo, demandando para isso uma linguagem narrativa, que na obra de Brecheret se expressará sob a forma horizontal do cortejo.

Esse processo de mitificação parece ter encontrado seu fim histórico. Tendo feito parte do imaginário de uma camada da população do século passado, a posição heróica conferida à figura do bandeirante e aos monumentos a ele dedicados vem sendo questionada mais

intensamente a partir do século XXI, colocando em xeque seu sentido ideológico e excluente. Pesquisar esse fenômeno histórico tem como objetivo oferecer mais elementos para a discussão, mostrando dados sobre o contexto em que tais obras foram pensadas.

Por meio da compreensão do processo de construção da imagem simbólica do bandeirante, que se materializa em sua forma mais pungente no Monumento às Bandeiras de Brecheret, esta pesquisa pretende compreender o papel da linguagem escultórica monumental enquanto suporte e modelo para a construção simbólica do espaço urbano de São Paulo.

DIA 8/11 - QUARTA-FEIRA

16H30

MECANISMOS GESTUAIS, ABSTRAÇÃO EM ANDY WARHOL

Leonardo Nones - <https://orcid.org/0000-0002-9403-6009>

Resumo: Em 1965, com uma obra em pleno reconhecimento da crítica especializada e de um público cada vez mais vasto, Andy Warhol (Pittsburgh, 1928-1987) renuncia à criação pictórica para dedicar-se exclusivamente a seus filmes, que até aquele ano somavam quase 50 longa-metragens. Cinco anos depois, passando pelo marcante atentado sofrido em 1968, que alteraria decisivamente as condições de criação e contexto social do artista, Warhol apresenta *Mao*, uma série de pinturas em que retoma procedimentos autorais conhecidos, mornamente o uso da

técnica serigráfica, combinados à inclusão de manchas, gotejamentos e impastos provindos de uma atualizada abordagem gestual na pintura. Em séries subsequentes, como *Oxidation* e *Piss Paintings* (1977-78), *Shadows* (1978-79), *Abstraction Paintings* (1982), *Yarn* (1983) e *Rorschach* (1984), além da reiteração de tais características, observa-se uma notável reinvenção de métodos que envolvem a relação entre as técnicas de reprodução mecânica de imagens e elementos que o artista passa a compor à mão.

Nesta apresentação, propõe-se analisar um conjunto de pinturas dedicadas à abstração – ou à ausência de figuração – na produção dos anos 1970 e 1980 de Warhol. Pretende-se explorar sentidos particulares de abstração empregado pelo artista, a recepção crítica de tais trabalhos e indicar possíveis interlocuções com os movimentos artísticos precedentes e contemporâneos à obra.

A proposta faz parte da pesquisa de doutorado intitulada “O tardio em Andy Warhol, 1968-1987”, que tem por objetivo investigar a produção madura do artista por meio da hipótese de “estilo tardio” nas pinturas do período, das quais participam suas incursões abstratas, certo sentido de frustração ou nostalgia em comparação com o horizonte sócio-cultural norte-americano na década de 1960 e, sobretudo, a implicação do corpo do artista – sua circunstância física, fisiológica e a crescente exploração da gestualidade – nos procedimentos e temas de tais trabalhos.

ESPAÇOS INTERSTICIAIS: CARTOGRAFIAS, RUPTURAS E RETOMADAS NA OBRA DE JASPER JOHNS

Caio de Sousa Feitosa - <https://orcid.org/0000-0001-9151-176X>

Resumo: “Espaços intersticiais: cartografias, rupturas e retomadas na obra de Jasper Johns” parte da discussão de um conjunto de trabalhos do artista norte-americano com o intuito de tensionar reflexão sobre que atravessamentos a obra de Jasper Johns suscita para pensar a arte de agora a partir das noções de cartografia, corpo e memória. A produção é vastíssima sob a materialização de meios e suportes variados, desenvolvidos ao decorrer de quase sete décadas. Para além de refletir sobre a recorrência de temas e questões, esta pesquisa se propõe a analisar os movimentos de ruptura e retomada de uma persistência cartográfica nas produções do artista. A metodologia é qualitativa seguindo o método cartográfico, baseada em bibliografias, documentos, entrevistas e escritos do artista, bem como nas exposições “Jasper Johns: A Retrospective”, no Museum of Modern Art (MoMA), em 1996, e “Jasper Johns: Mind/Mirror”, em retrospectiva da obra, exibida de forma simultânea no Philadelphia Museum of Art e Whitney Museum of American Art em 2021. Em recorte, abriremos as discussões a partir do capítulo 1: “Um disse me disse: Da obra/ Do contexto/ Do que diz Jasper Johns” e dos subcapítulos: “1.1. Jasper Johns e a cena artística norte-americana da década de 1960” e “1.2. Entre a chave greenberniana e a filiação duchampiana”.

Circunscrevendo a poética de Johns como materialização de um espaço intersticial de enunciação das fissuras e discrepâncias que marcam a transição da arte da tradição para os experimentalismos, gotejamentos entre linguagens artísticas e os moldes arquetípicos que instrumentalizavam a crítica especializada da época, pretende-se elucidar como a obra comunica as expansões de materialidade, intenção conceitual e veiculação da arte em territórios de disputa

que orbitavam entre pólos dicotômicos, como arte de vanguarda e *kitsch*, em uma chave de leitura greenberniana, por exemplo. Prefácio preambular para elucidar as “espuriedades” indigestas advindas de proposições como as *Brillo Box* (1964), de Andy Warhol; “O caso Richard Mutt (Fontaine, 1917)”, de Marcel Duchamp; Bronze pintado (1960), de Jasper Johns, que apresentavam o flerte destes artistas com a realidade primeira em detrimento da criação de uma realidade paralela através da arte vanguardista. A questão em Johns se acentua porque este não se contenta com os *ready-mades* (já digeridos pela crítica) e passa a embaralhar os domínios da pintura em obras como *Targets* (1955), *According to What* (1964), *Fool’s House* (1972), cruzando as linhas bem determinadas de construção formalista e historicidade da disciplina. No tocante à filiação duchampiana, analisamos os artigos de 1965 e 1976 da crítica de arte estadunidense Rosalind Krauss. No último, intitulado “Jasper Johns: The Functions of Irony”, a autora disserta: “Após 1958, os objetos fundidos de Johns ficam cada vez menos envolvidos com questões sérias da escultura, se concentrando cada vez mais em insights sofisticados, embora um pouco triviais” (tradução nossa). Os modelos arquetípicos de analisar a obra e a pressa determinista pelo enquadramento desta em gênero, tema e referência é premissa do argumento da autora, que elenca dispositivos de decodificação que se sustentam no discurso da narrativa histórica e na filosofia existencialista Kierkegaardiana. Para além destas fricções, perceptos como: “Coisas que a mente já conhece”; noções de agenciamento e território; rupturas e retomadas; subjetividade, corpo e memória; persistência cartográfica, são chaves de leitura que movimentam a inércia e entretêm a discussão.

INFLUXOS DA POP NO BRASIL DA DÉCADA DE 1960 / ANTONIO DIAS E MIRA SCHENDEL

Roberta Machado Pedrosa - <https://orcid.org/0009-0000-3489-4119>

Resumo: A pesquisa investiga o ambiente cultural brasileiro na década de 1960 e as ressonâncias do termo *pop art* neste ambiente. Busca-se esmiuçar o surgimento e o emprego do termo ainda na Inglaterra no final da década de 1950, sua associação ao grupo de artistas e intelectuais do Independent Group e posteriormente aos artistas nova-iorquinos Andy Warhol, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman, entre outros. Também lida com a expansão de uma linguagem comercial da cultura em nível global: era notável o crescente espaço que revistas, histórias em quadrinhos, filmes, cartazes e a incontornável cultura visual publicitária ocupavam em cidades no mundo industrializado (ou semi-industrializado) e a importância que essa linguagem “de mercado” ganhava na vida cotidiana dos habitantes de grandes e médios centros urbanos. Diversas nomenclaturas locais surgiram para tentar descrever este novo momento nas artes visuais, entre elas: Novo Realismo, na França, Nova Figuração, na Argentina, Nova Objetividade e Tropicalismo no Brasil.

Como marco do debate acerca da pop no Brasil, busca-se analisar a circulação de obras de maneira mais particular no eixo Rio-São Paulo, começando pela presença de artistas pop estrangeiros na IX Bienal de São Paulo em 1967. A Bienal desencadeou um debate na classe artística e intelectual acerca das possíveis influências na produção brasileira, assim como o estatuto de adesão ou crítica que as obras poderiam ter frente à conjuntura da Guerra Fria. Dentre os

principais textos de época são citados Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Frederico Morais e o ponto de vista dos próprios artistas sobre as obras e o termo pop. Além da Bienal, porém, cabem ser analisadas outras exposições que permeiam o circuito brasileiro pelo menos desde 1963, promovendo um amplo e importante contato com a cena Argentina e Francesa.

Busco também analisar mais de perto a obra de dois artistas que se apropriaram de elementos da cultura visual comercial em suas produções na década de 1960 no Brasil. Primeiro, Antonio Dias, em especial as obras entre 1963-1967. A opção pela produção de Dias decorre do papel central que o artista teve em sua geração. A produção deste período encarna uma situação de fronteira entre signos da arte da vanguarda, da cultura popular e da crescente indústria cultural no Brasil, revelando a um só tempo a realidade política violenta da ditadura Militar e o ambiente culturalmente rico do debate e das instituições de arte no Rio de Janeiro. A partir das análises das obras do período, busca-se compreender como os símbolos da cultura comercial, próprios também de uma realidade brasileira, compõem as suas obras de maneira ambígua.

A segunda artista a ser analisada é Mira Schendel, pois, diferentemente do que ocorre em relação à produção de Dias, sua obra raramente é aproximada à pop, mas nem por isso é desinteressada de tais questões. A obra de Mira na década de 1960 se abre para experimentações com materiais da vida cotidiana, frequentemente emprestados à cultura de massa, sendo um dos exemplos a incorporação, em suas pinturas de natureza-morta, de elementos recortados de jornais e revistas. A análise do seu trabalho contribui

para uma compreensão mais ampla e diversa das intersecções entre a indústria cultural e as artes visuais no Brasil.

DIA 9/11 - QUINTA-FEIRA

14H30

O ELEMENTO PARIETAL NA ARTE TUMULAR DE ESCULTORES ÍTALO-BRASILEIROS NO CEMITÉRIO SÃO PAULO

Luciano Marques Sacheto - <https://orcid.org/0009-0008-9623-5328>

Resumo: O patrimônio artístico da Arte Cemiterial em São Paulo é rico e repleto de representações que constituem parte da história da cidade. A arte tumular em São Paulo, em grande parte, foi elaborada por artistas italianos que emigraram para o Brasil nos primeiros anos do século XX, encontrando, no cenário da arte tumular, uma oportunidade de lucro e divulgação de sua produção escultórica para a burguesia que, por sua vez, nutria a tendência de contratar artistas renomados para a produção de suas esculturas memorialistas. Dentro deste contexto, proponho analisar uma problemática determinada dentro das tendências escultóricas percebidas nos monumentos fúnebres presentes no Cemitério São Paulo: o "elemento parietal" presente em várias peças escultóricas naquele espaço. Para tanto, valho-me das teorias de Adolf Von Hildebrand para a análise das produções de três escultores ítalo-brasileiros com obras naquele Cemitério: Galileo Emendabili, Victor Brecheret e Eugenio Prati.

Entende-se por arte cemiterial toda produção artística idealizada e construída para o espaço de cemitérios, sendo que este tipo de arte é elaborado especificamente para aludir às questões ligadas à morte e sua relação com a sociedade. A arte cemiterial organiza-se no âmbito da arquitetura e da estatuária. A contextualização e a interpretação artística é geralmente levada adiante por meio de um conjunto de símbolos ou de uma narrativa, utilizando-se materiais variados como o mármore, granito, ferro fundido e bronze.

No Brasil, com a secularização dos cemitérios no século XIX, o sepultamento dentro da igreja deixa de existir. Deste modo, vemos surgir a preocupação burguesa com os tipos de representações que seriam inseridas nos monumentos destinados ao sepultamento de seus familiares. Assim, túmulos cada vez mais sofisticados foram surgindo, até que adquiriram porte monumental.

Proponho a análise de uma característica escultórica que denomino como o "elemento parietal" presente nas obras de artistas ítalo-brasileiros no Cemitério São Paulo.

O elemento parietal é a parede que geralmente se ergue atrás da escultura, podendo ser da mesma materialidade da peça escultórica ou não, pode ser parte da composição da obra, como cenário ou plano de projeção, tanto quanto pode estar separada da composição da figura.

A presença do elemento parietal na escultura evidentemente modifica o conceito da visualização da obra. Além de nos forçar uma visão frontal, a presença do elemento parietal sugere uma quebra do tempo que se faria necessário para analisar toda a obra tridimensional, excluindo a necessidade do caminhar em torno da obra para visualizá-la em sua totalidade.

O elemento parietal se torna um espaço projetivo quando estabelecemos o pacto de que a parede é cena, de que a parede é transparência. Portanto, é a parede onde se encaixam estas figuras, é o espaço onde as figuras estão, muito embora não exista, nesse elemento parietal, evidências que descrevam um espaço – não há nada que descreva o lugar em que as figuras estão, ainda assim, o espaço é inteiramente transparente. A parede sobre a qual a escultura se projeta torna-se um espaço inteiramente projetivo para a figura escultórica.

Neste estudo, ao analisar a arte tumular de determinados artistas no Cemitério São Paulo, à luz das proposições do teórico Adolf von Hildebrand, tornou-se evidente que as influências deste teórico alemão se manifestam de maneiras distintas nas obras de três artistas ítalo-brasileiros com grande destaque no contexto da arte tumular paulistana. Através de uma abordagem metodológica que combina a pesquisa de campo e a análise qualitativa, foi possível lançar luz sobre as nuances e complexidades dessa relação entre teoria e prática artística.

AS BELAS ARTES TRADUZIDAS: IMAGEM, IMPRENSA E A FORMAÇÃO DA CULTURA VISUAL NO RIO DE JANEIRO, SÉCULO XIX

Marianne Farah Arnone - <https://orcid.org/0000-0002-5462-4834>

Resumo: A comunicação abordará os resultados da pesquisa de doutorado defendida em 2022. A tese investiga as relações existentes entre as estampas gráficas que traduzem obras de arte na imprensa e os seus impactos na formação de uma cultura visual ligada às artes, no Rio de Janeiro, capital do império, durante a segunda metade do século

XIX. Nesse momento, a gráfica encontra-se mais consolidada no país e observa-se um aumento na circulação de estampas e publicações ilustradas com temas artísticos. O século XIX foi um período importante para a afirmação dos periódicos enquanto uma mídia de amplo alcance. Época de ágeis aprimoramentos técnicos, de novas tecnologias, aceleramento nas redes de transporte e distribuição que contribuíram para que os periódicos se tornassem elementos importantes na divulgação de imagens, para a construção de visualidades. A imprensa oitocentista apresentou-se como um espaço de investigação e experimentação, que resultou no desenvolvimento de eficientes procedimentos de multiplicação de imagens. Para integrarem esses veículos de comunicação de massa, as imagens das obras de artes precisavam passar por processos de conversão para o meio gráfico, compatível com a tipografia e reproduzível em larga escala. Passavam assim, por processos de tradução para técnicas gráficas. O crescimento da imprensa ilustrada se desenvolve em um momento de expansão do mercado, resultando em trocas e intercâmbios culturais. Por outro lado, caracterizou-se por ser um período de fortalecimentos e afirmação de identidades nacionais. O Rio de Janeiro, que oficialmente implementava sua gráfica recentemente, vivenciaria, na segunda metade do século, uma profusão de imagens disseminadas pelas publicações ilustradas, entre elas, chamamos a atenção para reprodução das obras de arte. Essas publicações circulavam em paralelo às exposições, ao funcionamento das instituições artísticas e ao mercado de arte que se estruturavam naquele momento. Dialogavam, assim, com o sistema de arte que se estabelecia. Os periódicos ilustrados participaram ativamente desse comércio e do processo de estruturação do mercado

global.

Foram eles os principais anunciantes que intermediavam o comércio de arte. Atuavam paralelamente ao circuito artístico, divulgando exposições, publicando críticas e artigos sobre arte. Ainda, eles próprios, atentos à demanda por esse tipo de imagem, publicaram estampas de tradução, disponibilizando-as a um público amplo, inserindo-as em uma lógica de comunicação de massa.

Defendemos que as estampas veiculadas na imprensa foram componentes fundamentais para a consolidação e formação de uma visualidade, de um gosto ligado às artes, bem como foram elementos significativos para a composição da cultura visual no Rio de Janeiro oitocentista, peças fundamentais que imprimiram características específicas no modo como ela se configurou. Ou seja, investigamos como a presença das estampas na imprensa auxiliou na divulgação de obras, artistas, padrões e valores estéticos para um público amplo, ensejando um projeto cultural e artístico para a sociedade carioca do século XIX. Buscamos entender a origem dessas imagens e o modo como foram absorvidas e incorporadas ao cotidiano da sociedade carioca. Analisamos os pontos de contato, os cruzamentos entre essas imagens e a produção artística e cultural desenvolvida naquele momento. Buscamos, assim, contribuir para os estudos da imprensa ilustrada no Brasil e da reprodução da imagem, aproximando essas imagens ao campo de estudos da história da arte. Defendemos a valorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais, assim como o reconhecimento do potencial investigativo e a relevância das imagens dos periódicos para os estudos da arte no Brasil.

REGINA GOMIDE GRAZ: O ART DÉCO BRASILEIRO, O DESIGN TÊXTIL E A MUSEALIZAÇÃO DO COTIDIANO MODERNO NO ACERVO DO MAC USP

Gustavo Brognara - <https://orcid.org/0000-0001-8557-6903>

Resumo: No final do ano de 2020, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) recebeu em doação obras provenientes da Coleção Fulvia e Adolpho Leirner do Art Déco Brasileiro. Minha pesquisa de doutorado, sob orientação da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães, se debruça sobre as seis peças têxteis deste conjunto: três tapeçarias figurativas – *Mulher com galgo*, *Índios* e *Diana Caçadora* – e três tapetes abstratos, todos de autoria da artista Regina Gomide Graz.

Exemplares do mercado de luxo dos anos 1920/30, esses objetos exemplificam uma vertente da atuação profissional dos artistas-decoradores do período. Assim, as criações de Regina são investigadas desde seu processo de criação, sob encomenda para interiores em estilo Art Déco, realizados em parceria com Antonio Gomide (1895-1967) e John Graz (1891-1980), até a recente institucionalização no MAC USP.

O estudo tem a intenção de somar-se a pesquisas recentes que buscam posicionar a artista no panorama da história da tapeçaria do século XX, destacando-se a relevância e pioneirismo dos trabalhos da Profa. Ana Paula Cavalcanti Simioni, especialmente no entendimento das relações de gênero que associam artistas mulheres e determinadas práticas artísticas e decorativas. Relevante também é a produção

acadêmica sobre Antonio Gomide e John Graz que trazem farta iconografia dos projetos realizados pela Família Gomide-Graz, mesmo que eclipsando a figura da artista.

Sendo as fontes documentais sobre a própria Regina escassas, um ponto focal da pesquisa é o estabelecimento de um referencial sobre sua formação e filiação artística. Por sua peculiaridade, as peças de Regina Gomide Graz nos fornecem a dimensão do projeto de arte decorativa moderna brasileira iniciado nos anos 1920 e demonstram o seu engajamento nas tendências decorativas internacionais em voga naquela década. Os resultados preliminares da investigação, a partir de leitura de bibliografia selecionada e reflexão realizada para as disciplinas cursadas ao longo de 2023, evidenciam paralelos da produção de Regina em Paris, especialmente em Sonia Delaunay (1885-1979), e na Alemanha, com as artistas das oficinas de tecelagem da Bauhaus, Anni Albers (1899-1994) e Gunta Stölzl (1897-1983).

São poucas as pesquisas voltadas para a materialidade dos têxteis modernos, justificado inclusive pela ausência de peças existentes em instituições museológicas. Por este motivo, em paralelo ao estudo iconográfico e temático das obras, há ainda o desejo de entender sua materialidade, detalhando as escolhas de materiais e técnicas da artista, podendo contribuir para ações de preservação desse conjunto único no caso de museus brasileiros.

Ainda no escopo do estudo está o mapeamento das relações de Regina Gomide Graz com o mercado de arte e objetos decorativos em São Paulo. Cientes de que a artista manteve uma fábrica de tapetes na primeira metade do século XX, formou profissionais na área e comercializou sua produção contando inclusive com *Marchands* como

Pietro Maria Bardi (1900-1999), este tópico é pensado como parte de um processo de institucionalização que culmina na incorporação desses objetos em um museu de arte já no século XXI. A musealização desses objetos criados para o convívio cotidiano das elites paulistas retoma uma prática colecionista iniciada pelo primeiro diretor do MAC-USP, Walter Zanini (1925-2013), voltada para às Artes Aplicadas e o campo do Design. O debate da incorporação dessas peças busca refletir sobre as possíveis formas de tratar e interpretar essa coleção. Neste sentido, surgem algumas questões mais amplas: o que diferencia as Belas Artes das Artes Aplicadas? Pode uma peça de design integrar uma coleção de arte? A maneira como são expostas interfere na sua compreensão? Por que musealizar objetos do cotidiano? É também o entendimento dessas questões que motiva este estudo.

AS OBRAS DO GRUPO DO SANTA HELENA NA COLEÇÃO FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO E A RELAÇÃO COM A ARTE ITALIANA

Andrea Augusto Ronqui - <https://orcid.org/0000-0001-6496-7315>

Resumo: Esta pesquisa de doutorado, em andamento no PPGAV/ECA/USP, investiga as obras dos artistas do chamado Grupo do Santa Helena da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho (FMS) no Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), nas suas relações com algumas vertentes da arte moderna italiana do período entreguerras. A pesquisa partiu das seguintes premissas: 1) A Coleção FMS abriga um conjunto de obras de arte moderna italiana, representativo da produção de um certo período, em particular do entreguerras; 2) Os artistas do Santa Helena tinham suas origens nas comunidades imigrantes, na maioria italianas,

habitavam bairros operários e não provinham de nem frequentavam as aristocracias paulistanas como os primeiros modernistas, e foram promovidos no meio artístico como artistas “proletários”; 3) As obras desses artistas dialogam esteticamente com as linguagens artísticas italianas contemporâneas ligadas ao “Retorno à ordem” europeu, presentes na Coleção FMS; 4) Desde o início das imigrações em massa e por toda a primeira metade do século XX, houve intenso intercâmbio do ambiente artístico paulista com o italiano, com a atuação massiva de italianos em São Paulo, em todos os campos da produção, ensino, promoção, difusão e mecenato das artes; 5) O período das imigrações em massa coincide com o desenvolvimento da industrialização em São Paulo, na qual a participação de imigrantes também foi significativa, tendo no industrial Francisco Matarazzo Sobrinho provavelmente o principal mecenato do campo cultural nos anos de 1940 e 1950.

A Coleção FMS abriga obras de sete dos nove artistas considerados membros do Grupo do Santa Helena. São 14 pinturas, de Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Francisco Rebolo, Fulvio Pennacchi e Mário Zanini, e ainda um conjunto de oito gravuras de Manoel Martins. Na mesma coleção, há um conjunto de 71 obras de arte moderna italiana do período entreguerras que refletem o chamado “Retorno à ordem”, fenômeno que surgiu na Europa durante a Primeira Guerra Mundial no qual emerge o desejo de reconstrução, de recuperação das tradições, de revalorização das visualidades regionais, mantendo algumas conquistas plásticas das vanguardas. Há também a preferência pelos gêneros tradicionais, como paisagem, retrato e natureza-morta. Essas linguagens se caracterizam pela atenção à técnica, à composição, pela observação dos mestres do

pré-renascimento, como Giotto e Masaccio, e alguns a Cézanne e aos macchiaioli. Na Itália, esse fenômeno encontra o contexto fascista, e se manifesta em variadas linguagens – como o Novecento Italiano, o Strapaese, a Scuola Romana, para citar algumas – que estão representadas na Coleção FMS.

Diversas obras dos artistas do Santa Helena desse período compartilham essas características com as obras italianas. Considerando as premissas mencionadas, o objetivo da pesquisa é investigar tanto as relações estéticas daquelas obras com a arte moderna italiana quanto em que medida as relações sociais entre artistas, críticos e outros agentes culturais do período de formação do acervo do museu justificam a presença dessas obras e artistas na mesma coleção.

Pretendemos, com esta pesquisa, contribuir para a compreensão das circunstâncias e critérios de aquisição dessas obras, aprofundar o conhecimento sobre a relação com os valores da arte moderna italiana que circulava em São Paulo naqueles anos, compreender em que medida essa chamada “identidade proletária” influenciou a promoção e circulação desses artistas nas décadas de 1930 e 1940 para, por fim, ampliar o entendimento sobre essa importante coleção do MAC USP.

DIA 9/11 - QUINTA-FEIRA

17H

DARBY ENGLISH: UMA HISTÓRIA DA ARTE DAS EXCEÇÕES

Leandro Muniz de Sousa - <https://orcid.org/0000-0002-0636-0803>

Resumo: O presente projeto de mestrado é uma tradução comentada, contextualizada e crítica da obra do historiador da arte estadunidense Darby English (Cleveand, Ohio, 1974), especialmente o livro *How to See a Work of Art in Total Darkness?* [Como ver um trabalho de arte na escuridão total?] (2007), mas também materiais adicionais que auxiliem na introdução do autor para o público brasileiro, além de ensaios sobre suas metodologias e análises comparativas do debate racial no campo artístico nos Estados Unidos e no Brasil.

English é professor na Universidade de Chicago no Departamento de Artes Visuais e no Centro de Estudos de Raça, Política e Cultura. Entre 2014 e 2020, foi curador-adjunto no departamento de pintura e escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York e, entre seus livros publicados, destaco *1971: A year in the life of color* [1971: Um ano na vida da cor] (2016), que, em linhas gerais, analisa duas exposições de “arte abstrata” produzidas por artistas negros e como esses projetos foram obliterados pela historiografia oficial, tanto no debate racial quanto sobre a abstração.

Em *How to see a work of art in total darkness?*, ele analisa a produção dos artistas David Hammons, Kara Walker, Fred Wilson, Isaac Julien, Glenn Ligon e William Pope L. demonstrando como tensionam e desconstruem as expectativas e convenções a respeito da produção de um artista racializado. Para tanto, o autor cunha o conceito de “black representational space” que ora podemos traduzir como “espaço representacional negro”, indicando as possibilidades de tematização da experiência racial, ora como espaço “representacional do negro”, apontando para as possibilidades e limitações da ação do sujeito. Ao lidar com poucas obras e artistas de contribuições singulares para

o debate racial na arte, o autor critica e demonstra em sua própria prática como essa discussão incorre a uma série de generalizações, que sobredeterminam o paradigma contextualista na análise dessas obras, ignorando seus aspectos formais.

Atualmente, English está desenvolvendo uma pesquisa sobre a obra de Noah Purifoy (1917-2004), um artista que usou os detritos urbanos dos chamados Tumultos de Watts – um conflito racial entre policiais e civis ocorrido em Los Angeles, em 1965 – para produzir a obra *Desert Art Museum*, em que protoarquiteturas fazem referências à história desse campo, em uma situação limítrofe entre escultura, *land art*, arquitetura, intervenção e ação de longa duração, considerando que ele passou a morar nesse trabalho.

English trabalha com uma metodologia que consiste em investigar e desconstruir a fortuna crítica e teórica a respeito desses artistas, descrever exaustivamente suas obras – recurso que visa justamente se deter na materialidade de seus trabalhos, sem cair em expectativas prévias –, para então conectá-las aos contextos sociais, históricos e políticos de onde emergem, bem como a suas consequências práticas e teóricas. Esta estrutura de raciocínio se repete de modo circular ao longo de seus argumentos, que também incorporam lapsos, dúvidas e cortes abruptos.

Seu modo de operar destoa amplamente das metodologias usadas em geral na análise de obras de artistas negros, em que o contexto do sujeito e expectativas temáticas, formais e discursivas prévias e o próprio conceito de “artista negro” (nunca meramente descritivo) são as primeiras chaves interpretativas, relegando o embate com a obra e análises formais extensas para o segundo plano. Sua escolha de artistas

também reforça a hipótese de uma “história da arte das exceções” na medida em que são artistas que frustram ou problematizam as formas como suas experiências de mundo são representadas ou que fogem das grandes categorias do debate artístico *mainstream*, demonstrando assim seus limites e falhas.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A CENSURA ÀS ARTES VISUAIS DURANTE A DITADURA MILITAR: O CASO VOLPINI

Juliana Proenço de Oliveira - <https://orcid.org/0000-0002-1131-4529>

Resumo: Em 20 de maio de 1976, inaugurou-se, no Palácio das Artes de Belo Horizonte, a quarta edição do Salão Global de Inverno, evento anualmente realizado pela Rede Globo de Televisão e pelo Ministério da Cultura para promover a produção dos artistas visuais mineiros. Entre as obras expostas, estava *Penhor da igualdade*. Tratava-se de uma colagem composta por elementos geométricos em madeira, mimetizando a bandeira nacional, exceto por um ponto de interrogação que substituía os dizeres “ordem e progresso”, além de uma fotografia em preto e branco, apostila logo abaixo do losango amarelo, onde se via uma criança com aparência miserável, diante de um muro pichado com a frase: “VIVA A GUERRILHA DO PARÁ 73”. Em 3 de julho de 1976, por ordem do então Superintendente Regional da Polícia Federal em Minas Gerais, o trabalho foi apreendido pela divisão mineira do Serviço de Censura de Diversões Públicas. Na sequência, seu autor, um jovem artista chamado Lincoln Volpini Spolaor, assim como os integrantes do júri que aprovaram a exibição de *Penhor da igualdade* – entre eles, Frederico Moraes, Rubens Gerchman, Mario Cravo Júnior e Carybé

– foram denunciados pelo delito de apologia e incitação à guerrilha (artigo 47 do Decreto-Lei n. 898/1969, também conhecido como Lei de Segurança Nacional). Os jurados foram, posteriormente, absolvidos pela Justiça Militar; diferente de Lincoln Volpini Spolaor, a quem foi imposta pena de um ano de prisão, anistiada em 1979 pelo Supremo Tribunal Federal com base na recente Lei n. 6.683. A íntegra dessa ação criminal – com suas mais de mil páginas digitalizadas e disponibilizadas online pela Comissão da Verdade em Minas Gerais – constitui um dos poucos documentos oficiais sobre censura às artes visuais durante a ditadura militar (1964–1985) no Brasil. Ao contrário do que ocorria em áreas como cinema, teatro, literatura e televisão, não havia, em princípio, censura prévia a exposições de artes visuais no período ditatorial. A ausência de numerosos pareceres censórios (principais fontes de investigação nas demais manifestações culturais elencadas) impõe peculiaridades ao estudo da repressão a artistas e outros agentes de artes visuais no decorrer da ditadura. Acredita-se, de todo modo, que a busca e a análise de documentos oficiais, a exemplo do processo contra Volpini e os demais, podem fornecer informações instigantes sobre as maneiras como o regime se posicionava em relação às artes visuais, diversificando a suposta indiferença sugerida por autores como Claudia Calirman. Assim, propõe-se, nesta apresentação, explorar alguns resultados preliminares da apreciação de peças-chave (termos de declarações, denúncia e sentença) da ação criminal movida contra Volpini e os jurados do Salão Global de Inverno de 1976. Nesse sentido, destacam-se a crença no alcance e na potencial periculosidade de obras artísticas, bem como a defesa de uma arte “pura”, dissociada de aspectos sociais e políticos, reiteradas em documentos do referido

processo por procuradores e juízes militares, já em fins da década de 1970, ou seja, no início da chamada abertura democrática.

NAIR BENEDICTO: FOTÓGRAFA DA CIDADE E O DIREITO À MEMÓRIA

Felipe Garofalo Cavalcanti - <https://orcid.org/orcid: 0009-0005-6519-4576>

Resumo: Pretendemos apresentar o estado da arte da pesquisa de mestrado que se debruça sobre a exposição “Nair Benedicto – série Fotógrafos da Cidade”, que inaugurou a série Fotógrafos da Cidade, apresentada de 7 de outubro de 1991 a 31 de outubro de 1991, no saguão do Edifício Baron Levon, na Rua Frei Caneca, 1402, São Paulo, Capital, que então abrigava a Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo.

Parte-se da hipótese de que a exposição é a materialização de uma política cultural de disputa pelo direito à memória, e que o partido curatorial e expositivo tomado pelo Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) para a realização da série de exposições enfatiza, nas fotografias expostas, signos políticos e sociais específicos.

Assim, mesmo apresentando todas as imagens que foram expostas, nosso foco não deve estar centrado em cada imagem exibida, mas na exposição como um todo, entendida como um discurso em si mesma. A própria escolha do local para a série de exposições – um espaço de circulação obrigatória para quem visitava a sede da Secretaria Municipal de Cultura – reforçava a mensagem de que o visitante ingressava num equipamento cultural administrado por um governo democraticamente eleito depois da promulgação da

Constituição Federal de 1988, tendo à frente uma mulher pertencente ao Partido dos Trabalhadores (Luísa Erundina).

Pretende-se desenvolver o argumento que considera as “exposições de arte como sistemas discursivos”, aproximando-se das fotografias de Benedicto de forma contextualizada, “analizando-as no âmbito das exposições” e “enquadradas por determinadas chaves interpretativas.”

LISTA DE DEFESAS

DOUTORADO

Título: "Práticas Insurgentes_Resurgentes ligadas à (T)terra"

Aluno: Teresa Maria Siewerdt

Orientador: Hugo Fernando Salinas Fortes Junior

Data da Defesa: 27/09/2023

MESTRADO

Título: "A vida das imagens: materialidade e circulação em Hito Steyerl"

Aluno: Felipe Bortoluzo Mamone

Orientador: Sílvia Regina Ferreira de Laurentiz

Data da Defesa: 09/10/2023

Título: "As noites dos dias"

Aluno: Selene Kulassarian Alge

Orientador: Lúcia Machado Koch

Data da Defesa: 29/09/2023

Apoio:



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 são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais. A editoria da **ARS** agradece qualquer informação relativa a autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos – visto que todos os esforços foram realizados para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem nesta edição – e se compromete a incluí-los nas futuras reedições.

© 2023 dos autores e da ECA | USP

distribuição on-line / dos editores

textos Edita Book

títulos e notas Univers LT Std

capa Evandro Carlos Jardim e Leonardo Nones